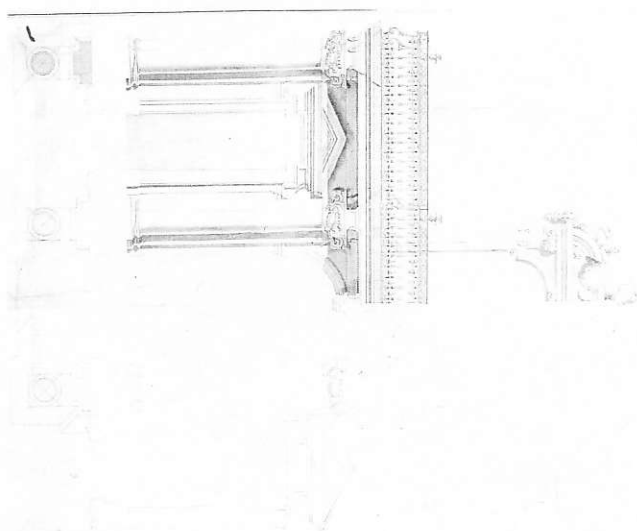


*Jan Štrougal, Amalia, Cecilia, Marcel a Petr. Studie k dějinám
řemesla, Praha 2006.*

1. Antonio Beduzzi,
Valtice, projekt „altana“ ve
druhém nádvoří, Moravská
galerie v Brně, foto: Irena
Armutdisová.



1. Od dějin umění k sociologii vidění: řemeslo, jímž se zabýváme

V grafické sbírce Moravské galerie se mezi projekty a kresbami barokního architekta, dekorátéra a císařského divadelního inženýra Antonia Maria Beduzziho nachází sice nedokončený, avšak pečlivě nakreslený výkres. Je to projekt na střední část nádvorní fasády valtického zámku. Ona pečlivost provedení a také zjevné zdůraznění zřejmého ikonograficky významného motivu kolem centrální části kresby měly nepochybně svůj účel a jsou pro nás výzvou k pokusu o objasnění jeho významu. Právě tento motiv dnes nalezneme jako součást portálového ukončení zámeckého nádvoří. Jedná se – jak si můžeme přečíst v originálním prameněm textu – o zámecké „altana“. Existenci tohoto motivu však stěží pochopíme, pokud si neuvědomíme, že situace této části v barokní epoše byla od té dnešní odlišná.

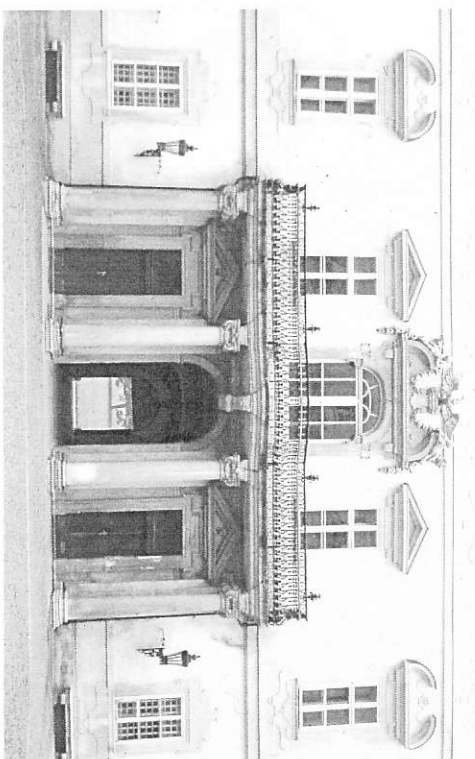
Valtice byly rodovým sídlem knížat Liechtensteinů, přičemž výstavba zámku trvala prakticky celé jedno a půl století. Na jedné kresbě z počátku 18. století máme zachycen tehdejší vzhled zámku na projektu Antona Ospeita: na kraji areálu stála nejstarší část hradu s věží a k tomuto hradu byl na konci 16. století přistavěn renesanční zámeček. Kolem roku 1614 pokračoval knížecí architekt Giovanni Battista Carlone I. v další výstavbě předzámečí před renesančním traktem. Po celé 17. století potom přicházeli s projekty a stavbami další stavitelé (Giovanni Giacomo Tencalla, Giovanni Tencalla, Ondřej a Jan Křtiel Ernové, Giovanni Pietro Tencalla). Kolem roku 1700 zasáhl do stavby dokonce také proslulý architekt Domenico Martinelli, když projektoval nové schodiště a knížecí reprezentativní prostory. Ty však nebyly provedeny.

Dnes na stavbě již jen stěží rozpoznáme projekční potli jednotlivých architektů a stavitelů. Můžeme se však přesto pokusit o interpretaci významu zámecké přestavby a zjištění především sociokulturního charakteru umělecké tíloly, kterou všichni architekti ve Valticích řešili? Byla ji „rezidence“ sesávající z řady uzavřených stavebních jednotek navazujících na sebe a spojených v ose ideální triumfální cesty („via triumfalís“). Valtická triumfální cesta nesporně zahrnovala tehdy rovněž nově budovaný chrám a ústila do nejsiastších hradišních prostor, v nichž byla již roku 1619 navržena pozoruhodná malířská výzdoba, oslavující rod Liechtensteinů za jejich přestup na katolickou víru a věrnost císařskému domu. Právě toto místo na konci vystavěného areálu se tak stalo sekularizovaným, magickým jádrem rezidence knížecího liechtensteinského rodu. Architekti 18. století (Anton Ospeľ a Antonio Beduzzi) přitom dále rozvíjeli stále toleží téma umělecké tíloly. Především posledně jmenovaný vídeňský dvorský divadelní inženýr Beduzzi, který se stal druhým architektem knížete Jana Josefa roku 1720, nově upravil zámecké interiéry, nově vytvořil vstup do zámeckého areálu a zámecké fasády a konečně vybudoval ono „altana“ v zámeckém nádvorí.

Při prohlídce zámeckého areálu ve Valticích si jistě záhy uvědomíme, jak důležitou roli zde hrají umělecké formy vstupních portálů. Po roce 1721 byly budovány vedle sebe stylově značně odlišně: město odděluje od areálu klasicizující portál Ospeľův, do předzámčí byl původně projektován jakoby francouzským stylovým způsobem ovlivněný barokně teatrální vstup portálem ve sloupové kolonádě a do vnitřního zámku se dostaneme bošovaným portálem bolonské pevnostní architektury, který vede jakoby do paláce ve tvrzí (dobovým termínem „*palazzo in fortezza*“). Jistou pozoruhodností však ve Valticích nepochybně je, že se skutečně reprezentativním zámeckým portálem se setkáváme teprve na konci celé triumfální cesty – v omamné zmiňtém „altana“ s výraznou ikonografickou sochařskou výzdobou.

A v tomto okamžiku se podobně jako před kresbou na zámeckém nádvorí znovu otázeme: proč zde byl onen portál vůbec vybudován? V posledním zámeckém křídle byla původně knižecí ložnice a zámecká kaple s knižecí oratoří a uprostřed „vel-

ký slavnostní sál“. Samotné „altana“ tedy vizuálně vyznačovalo knižecí komnaty a do jisté míry velmi nápadně připomene panický reprezentativní balkon francouzské etiky. Odtud toleží ústiel kniže v rezidenci pozdrav a očekával hold úředníků, poddaných a sloužících. Opáčenou stranou téže mince potom přirozeně bylo, že tento portál s balkonem byl vhodem do nejsiastého, magického jádra zámecké rezidence.



Můžeme tedy shnout, že zmiňtá nápadně výrazná reprezentativní a vznešená forma tohoto „altana“ byla nerozlučně spojená s rezidenční funkcí a s dvorským ceremoniellem doby barokní. Není proto divu, že ztvárnění této části zámku jako centra celé rezidence znamenalo velmi důležitý řešení umělecké tíloly.

V dnešní době se ovšem náviševník zámku ocitá v jiné situaci. Pokud se zámek od počátku 17. století stále jako rezidence rozšiřoval směrem ke kostelu, od 40. let 18. století se začal naopak spíše zmenšovat. Připomeňme v této souvislosti, že císař Fran-

2 Valtice, „altana“ ve dvorním nádvorí, foto: Jiří Kroupa (1999).

tišek I. Lotrinský zrušil v habsburské podunajské monarchii na žádost říšských knížat označování rezidenci pro stavby zdejších knížat. Umělecká úloha rezidence, která byla tak důležitá pro stavební podniky 16. a 17. století, přestala být aktuální. Již po roce 1745 byl ve Valticích zbořen starý hrad s věží a v 19. století byly dále zmenšeny a upraveny prostory před zámkem. Dnešní zámek je nakonec i ve svých interiérech mnohem více dokladem životního vkusu aristokracie v 19. století než doby barokní.

Jistě také proto se nám ono „altana“ jeví spíše jako sice zajímavý, ale nikoli příliš významný detail v interiéru zámeckého nádvoří. Přitom bychom její měli naopak chápat jako prvotní symptom, který by nás měl upozornit na spojení umělecké úlohy s určitým stylovým způsobem. V zámeckém komplexu zde byl použit vizuálně výrazný formální prvek, jenž nás vyzývá k zamyslení nad svým významem. Bez pochopení tohoto významu by nám naopak chybělo něco podstatného k tomu, abychom adekvátně ocenili umělecký čin *objednavatele* a mluví kvalitu *umělcova* řešení umělecké úlohy.

1.

Uvedenou kresbu z Moravské galerie a pokus o její interpretaci jsem přirozeně nezvolil pro začátek své přednášky zcela náhodně. Na této ukázce jsem totiž chtěl ozřejmit zcela určitý způsob uměleckohistorického objasnění uměleckého díla, k němuž se sám osobně hlásím. Současně se mi ona „kresba a její ambience – okolí“ stala rovněž určitou záminkou, abych uvažoval nad situací a možnostmi vědecké disciplíny dějiny umění právě na sklonku 20. století – tj. toho století, v němž byl tento obor jako vědecká disciplína vybudován.

Protože se mi však jedná rovněž o vysvětlení mého osobního přístupu k uměleckým dílům a k vědecké disciplíně, dovolím si ještě jednu malou odbočku. Francouzský kulturní historik Daniel Roche vydal na konci 80. let knihu – soubor statí o osvícencích v předrevoluční Francii (pod názvem *Les républicains des lettres*).³ Publikace byla tehdy uvedena autorovým zamyslením

ve smyslu módní „ego-histoire“; je nazváno *Od sociálních dějin k dějinám kultur: řemeslo, kterému se věnuji*. Francouzský historik zdůvodnil zařazení tohoto textu tím, že celý soubor statí v publikaci je určitou bilancí předmětu, kterému se věnuje, a metod, kterých užívá. Doufám, že to nebude znít neskromně, pokud se domnívám, že podobný přístup snad mohou udělat dnes také já: nejen proto, že se zabývám rovněž především raným novověkem, ale také prezentuji před vědeckou radou bilanci své badatelské práce a představuji svou koncepci pěstování dějin umění na brněnské Masarykově univerzitě. Svůj pokus o „ego-histoire“ načtnu ve třech drobných a přirozeně stručných kapitolech: (a) nejprve naznačím svá badatelská východiska uprosřed uměleckohistorických metod; poté (b) zmíním koncept „sociologie vidění“ v současném dějepisu umění; a konečně (c) se pokusím stanovit program brněnského Semináře dějin umění v poněkud širše pojaté uměleckohistorické kulturní historii.

(a) Idea dějin umění vznikla na počátku 16. století v humanistickém prostředí, avšak dějiny umění v podobě odborné a vysokoškolské disciplíny, jak je známe dnes, jsou teprve dílem historismu 19. století. V průběhu 19. století si příslušníci tzv. Berlinské školy dějin umění zvolili z trojice možných teoretických zakotvení nového oboru (historie, estetika, umělecká kritika) přístup historický, a považovali tedy proto sami sebe především za „kulturní historiky“.⁴ Domnívali se, že jednak podstatněji rozšíří oblast historického bádání, jednak že se dokonce mohou stát určitým jádrem nově vytvářené historické vědy v obecnějším slova smyslu. V průběhu 19. století byly přitom vypracovány oba velké metodické přístupy k uměleckým dílům, které při jistém zjednodušení vidíme působit dodnes: staly se jimi přístupy *formálně-stylový* a *duchovníhistorický*. Ideálem historiků umění této doby bylo propojení obou těchto přístupů v budoucích „dějinách umění ve vyšším slova smyslu“ (jak to vyjádřil Carl Schnaase). V 60. letech 19. století se tento ideál pokusil naplnit proslulý historik a historik umění Jacob Burckhardt, jenž projektoval čtyřdílnou syntézu o dějinách italské renesance. Pokusil se o to, i když byl sám kritikem právě onoho historismu,

v němž byla zakotvena Berlínská škola dějin umění. Pokusil se ... avšak bohužel neuspěl. Stal se sice dodnes nesmírně známým svou knihou *Kultura renesance v Itálii*, v současnosti jsou nově oceňovány jeho dějiny renesanční architektury v Itálii jako pokus vypracovat koncept „dějin umění jako dějin uměleckých úloh“, avšak pozoruhodný svazek o italské renesanční malbě a sběratelství zůstal pouze v základních náčrtcích.

Krátce po Burckhardtově smrti roku 1897 se právě k jeho náčrtu renesanční malby v širokém kulturním a společenském kontextu přihlásil historik umění, jenž se rozhodl vytvořit poněkud odlišný koncept dějin umění, než byl zaveden v tehdejší akademické disciplíně. Jmenoval se Aby M. Warburg a uvědomoval si, že oproti Burckhardtově generalizování a oddělení kultury od uměleckého prožitku je v dějinách kultury naopak započítání individualizovat, oproti celostnímu pojmu styl (vytvořenému v 19. století a tolik oblibenému dodnes) by bylo třeba sledovat styl jako způsob uměleckého projevu (po vzoru antické rétoriky) a proti všeobecným úvahám o umění je třeba porozumět jednotlivému uměleckému dílu. „*Milý bůh spočívá v detailu*“, údajně říkával Warburg. Detail formy mohl být studován podobně jako symptom v medicíně a mohl být posléze pochopen stejně tak jako symptom určité sociokulturní situace, v níž umělecké dílo vzniklo.

Snad by bylo možné v této dichotomii slavných kulturních historiků před a po roce 1900 spatřovat jistý předobraz teoretických úvah, které dnes v dějinách umění používáme. Na jedné straně se zabýváme „uměním“ a často užíváme postupy jiných věd, než jsou „jen“ dějiny umění (teologie, filozofie, psychologie, sociální dějiny apod.); sem patří posléze i Burckhardtův kulturněhistorický přístup), na druhé straně zkoumáme „umělecké dílo“ (Warburgova historie kultury by potom naopak patřila do souboru uměleckohistorických přístupů). Diagram rozlišených uměleckohistorických přístupů ukazuje ve zkratce kulturní historii jako „*crème de la crème*“ obou postupů uměleckohistorického usilování:

Kolem roku 1900 a později se ovšem hlavní proud dějin umění ubíral ve snaze zvědecktí své paradigma odlišnou cestou. Dějiny umění se věnovaly (řečeno s francouzskými historiky)

Přístupy dějin umění

autonomní	heteronomní
znalecký	přírodovědy, geometrie
formálně-analytický	estetika, filozofie, teologie
ikonografcko-ikonologický	sociologie umění
receptivně-estetický	psychologie umění, psychoanalýza
kulturněhistorický I. (dějiny umění)	kulturněhistorický II. (historie)
umělecké dílo	umění

především dějinám událostí, tj. datování a stylovému označení, a ohlížely se zejména po vlivech uměleckého prostředí, z nichž umělecká díla nově vznikala. Budoval se idealistický, historický systém pochopení vývoje uměleckých forem, jehož jednotlivé fáze na sebe nutně navazují v čase. Tento způsob nazírání vycházel především z představ, že umění se rodí z umění a že je možné chápát nově vzniklá umělecká díla jako důsledek vlivů děl předchozích. I když dnes víme, že se v tomto případě jedná o značně zjednodušení, důsledek takového přístupu byl velmi důležitý a podstatný. Dějiny umění se vlastně jen díky tomu mohly stát zcela samostatnou, autonomní disciplínou, nezávislou na estetice, historii a také na ostatních humanitních vědách.

Tento postoj je však správný pouze tehdy, pokud nezaměňuje zcela zjevnou skutečnost, že proces dějin umění je často živou impulzy z obecně humanitního prostředí. Jeden z vůdčích zakladatelů dějin umění jako vědy, vídeňský profesor dějin umění Alois Riegl, si sám uvědomoval, že soustředění se na vývoj forem je pouhou abstrakcí nutnou k tomu, aby se dějiny umění staly vědeckou disciplínou. Pro mnoho jeho následovníků se ovšem podobná abstrakce stala přizlívavá svou zdanlivou jednoduchostí a myšlenkou, že umění je vysvětlitelné samo ze sebe, případně působením střídajících se uměleckých „vlivů“.

Naopak o rozšíření dějin umění v jejich zakotvení v humanitní oblasti usiloval Rieglov žák Max Dvořák, jenž psal z Vídně do Čech nadšené dopisy o nově vznikající vědě – dějinách umění, která byla podle něj mnohem zajímavější a slibovala do budoucna větší badatelské naděje než historie, kterou Dvořák původně šel do Vídně studovat. Stejně chápání dějin umění především jako humanistické vědy vždy zdůrazňovali přívrženci poválečné ikonografie a ikonologie: Erwin Panofsky napsal studii *Dějiny umění jako humanistická disciplína*, Jan Biatostocki snad ještě více zdůvodňoval, že dějiny umění jsou dokonce jádrem humanistických disciplín – umístil je „*uvšród nauk humanistických*“, a Ernst H. Gombrich byl i ve svém pokročilem věku jedním z největších zastánců humanistického vzdělání v dějepisu umění.

Dnes je již zcela zjevné, že pozdější situace v 70. letech 20. století v evropském dějepisectví spolyvytvářela proměnu paradigmatu historických disciplín. V historii je to veclku zřejmější, v dějepisu umění méně, i když se osobně domnívám, že osobnost brněnského profesora Václava Richtera a jeho destruktivní skepse se dá vyloučit z této situace (z krize dějepisu umění ovšem sám Richter tenkrát nepocházel východisko).⁵ A právě v oněch 70. letech jsem vystudoval na Brněnské univerzitě: měl jsem za sebou školení v přísné a přesné metodě uměleckohistorické (u prof. Zdeňka Kudělky) i historické, orientované na moderní francouzskou kulturní historii (u prof. Josefa Války). A zatímco se tedy má závěrečná uměleckohistorická práce držela veclku klasické formálně-analytické metody, u historie tomu bylo jinak. Zaujala mne totiž „nová historická škola“ ve Francii a já jsem svůj určitý obdiv tomuto přístupu vyjádřil názvem diplomové práce *Rokokový klasicismus jako výraz senzibility aristokracie v polovině 18. století*. Přirozeně bych dnes asi nahradil slůvko „výraz“ Warburgovým slůvkem „symptom“ a rovněž tak pojmosloví francouzské historiografie bylo v oně práci možná ne příliš precizně používáné, ale jistě důležitější pro mne tehdy bylo přihlášení se ke svému učitelci Josefu Válkovi, k jeho moderně chápání kulturní historie.

V našem dějepisectví a dějepisectví umění na přelomu 70. a 80. let jsem ovšem mohl sledovat více zcela moderně sepsaných statí:

na jedné straně stačí vzpomenout Josefa Polišenského, na straně druhé mezi historiky umění jména jako Josef Krása, Pavel Preiss, Petr Wittlich aj. Proto často říkávám (a doufám, že se dočtení neurazí), že kromě svých dvou skutečných univerzitních učitelů mám i dva učitele „duchovní“: prof. Josefa Polišenského a prof. Pavla Preisse (když se to Josef Polišenský dozvěděl, napsal mi dokonce do jedné své knihy věnování „svému duchovnímu žáku“).⁶ Také mé vysokoškolské práce, doktorská a kandidátská, šly směrem nové francouzské historie, ale přitom jsem si začal uvědomovat meze této školy pro svůj obor, jemuž jsem se chtěl více věnovat – pro dějiny umění. Ostatně jeden ze spoluzakladatelů francouzské „školy Annales E.S.C.“ Lucien Febvre napsal, že pokud chce být historik umění „novým“ historikem, musí být „historikem lidí, a nikoli člověka a historikem civilizace, a nikoli umění“.

Možným východiskem se pro mne stalo: založili dějiny kultury nikoli na pojmu mentality, ale na pocitování světa. To byl přístup těch historiků, kteří byli sice blízko časopisu *Annales E.S.C.*, ale současně to již možná př značně nebyli pouze Francouzi (Leonid M. Bakšin a jeho pojetí renesance prostřednictvím „sociologie“ humanistů, v němž jsou citáty Warburga a Panojského; Carlo Ginzburg a jeho vztah k Annales a Aby M. Warburgovi). Doufám, že to není nesstromeň, jestliže řeknu, že právě těmto novými jmény byla poznamenána kniha *Alchymie štěstí* o pozdním osvícenství na Moravě – není zde totiž popsána civilizace, ale mnohdy ezoterická kultura pozdních osvícenců na Moravě jako sociální skupiny.⁷ Po *Alchymii* měl následovat ještě druhý díl – uměleckohistorický. K tomu jsem se však již nedostal – jednak proto, že jsem přešel po několikaleté externí výuce z Moravské galerie definitivně na Filozofickou fakultu Masarykovy univerzity, jednak tím, že jsem si nebyl jist s nalezením modelu podobně „nového“ uměleckohistorického přístupu. Přirozeně že to bylo

3 Jiří Kroupa, *Alchymie štěstí: Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770–1810*, obálka prvního vydání z roku 1986 (grafická úprava Václav Houř).



dáno mým působením v galerii, neboť galerijní práce založená na znalcevi je mnohem konkrétnější než kulturní historie: studie a katalogy, které jsem tehdy psal, byly převážně znaleckého charakteru. Presto každý historik umění ví, že uměleckohistorická znalecká práce je velmi zajímavá. Stává se tak trochu de-aktivem a objevuje neznámé ... Podobného typu byly snad mé studie o projektu Fontany di Trevi v Římě, na němž se podílel bremenský architekt Franisšek Antonín Grimm, o neprovedení projektu bremnovského chrámu z doby kolem roku 1709, o činnosti zednického mistra Christiana Alexandra Oedtha u Dietrichsteinnů apod.⁸

(b) Od začátku 90. let, kdy je mým hlavním působištem Masarykova univerzita, přede mnou stojí nově formulovaný problém: jak skutečně vytvořit „uměleckohistorické dějiny kontextuální“ (tj. spojené se sociologickým i kulturněhistorickým výzkumem)? Paradoxně přes již zmíněné kulturní historiky (Batkina a Ginzburga, ale také Roberta Dantona z Princetonu) jsem se znovu dostal k poznání uměleckohistorického díla Aby Warburga a Edgara Winda a začal jsem hledat „jiné dějiny umění“: ve své habilitační přednášce jsem před lety plédoval pro ciceronství (zveřejnil jsem ji v *Bulletinu MG*).⁹ Avšak nepsal jsem pouze monografické studie – také jsem mnohem více než dříve začal přednášet o uměleckých dílech pro veřejnost. Nechápal jsem to přitom jako samoučel. Chci jsem naučit sám sebe i své posluchače nacházet a dívat se na symptomatické detaily.

Jestliže se zamyslíme nad postavením dějin umění v dnešním světě, zjistíme, že triumf, a současně slabost dějin umění představuje zejména pojem stylu a to, co já osobně nazývám „stylové vidění“. Klasik vědeckých dějin umění Alois Riegl kdysi napsal, že „nejvyšším cílem dějin umění jako vědy je navzájem pospojovat umělecké projevy zdůrazněním jim společných znaků ... dějiny umění proto vyžadují, abychom umělecké dílo, které nám přijde před oči, ihned zařadili do nám již známého obecného – pod jednoho stylový pojem ...“ I tak významný představitel formální analýzy, jako byl Heinrich Wölfflin, prohlásil, že „osamocené umělecké dílo má pro historika umění v sobě něco znepo-

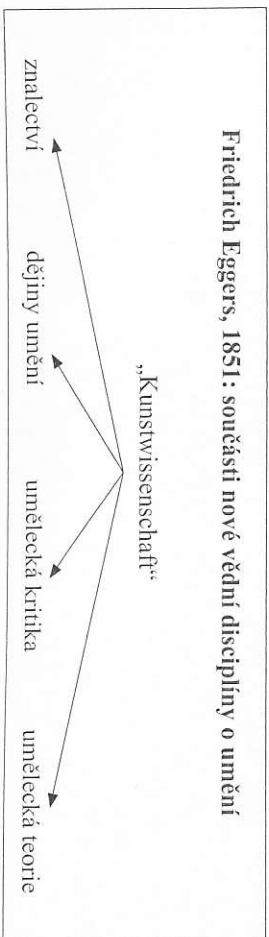
kojivého ... musíme totiž srovnáním hlavních znaků naznačit postavení uměleckých děl vedle sebe a za sebou.

I když Alois Riegl v jiných svých, zejména pozdních pracích zastával „receptivní“ přístup, paradoxně právě v tomto výše uvedeném smyslu bylo každé pozorování, které přesahovalo to, co mohlo rozeznat oko na zřetelných a jasně uchopených znacích, vlastně nepotřebné. Triumf dějin umění přirozeně spočívá nejen v tom, že pojetí a názvy stylů si od nás vypůjčily dějiny hudby, dějiny literatury, a dokonce i sama historie, ale především v tom, že kulturně vzdělaný člověk rozpozná „ihned“ na první pohled gotickou nebo barokní stavbu, označí Leonarda a Michelangela za renesanční umělce apod. Slabost spočívá naopak v tom, že díky tomuto prvnímu pohledu „vidíme“ na uměleckých dílech méně než naši předkové, pro které tato díla vznikala. Florentský humanista Cristoforo Landino rozlišil v 15. století devět malířských stylů vedle sebe a ukázal, kdy byly užívány, kdo a proč je objednával. Pro kulturní historiky renesance to však je vždy pouze jediná epocha tzv. rané renesance. Stejně tak anglo-americký historik umění Michael Baxandall zdůrazňoval, že bychom si měli při prohlížení renesančních obrazů mnohem více všimnat dobových percepčních znalostí a zkušeností lidí, kteří se na ony obrazy dívali v době jejich vzniku.

Vratme se tedy k tomu, co jsem uvedl na počátku při plánování zámku ve Valticích. Každý z architektů, kteří se podíleli na budování Valtic, měl vlastní představu – svou představu měl také objednavatel, ale vše se točilo kolem dobově koncipované umělecké dílohy. V tomto smyslu hovoří Baxandall (mimochodem jeden z velmi inspirativních historiků umění současnosti) o intenci uměleckého díla. Není to snad vůbec iracionální snaha dát život neživému dílu. Intence díla vyplývá ze vztahu mezi dílem a jeho okolím. Napadá mne přirozeně Richerova devíza „*nejde jen o smyslové, ale o to, co se smyslovým míní*“. Význam uměleckého díla nespočíval (ani nespočívá) v podobě výkladového textu nebo ilustrace filozofie (jak se ještě domnívali ikonologové), ale byl ustavován v komplexním prožitku konkrétní ceremonie či rituálu, kde publikum (objednavatel, vyslanec či poddaný) takové dílo vnímalo nebo užívalo.

Jak nazvat podobný přístup? Snad sociologii vidění. Tato sociologie vidění je důležitá v malířství a sochařství, ale též v architektuře. Neboť i zde byly stylové formy expresivními, výrazovými formami, určitými formami vyjadřovaly vznešenost (tzv. Hohelstform) či daly umělci podnět k využití svěrázných formální příležitosti (Formgelegenheit). Abychom se jim naučili porozumět, musíme spojit historický výzkum s kritickým pohledem na umělecké dílo. Co lze za použití rekonstrukce dobového vidění vykonat pro kulturní historii, ukázal Michael Baxandall. Ten svůj výzkum ostaně nazval „ekurzí do cizí senzibility“. Právě Baxandall je dnes zástupce proudu, který kdysi započal v Rumohroví, když píše: „*Jestliže všechny historické informace, které jsme zde předložili, jiným lidem nezprostředkují zřetelnější pohled na obrzovou kvalitu a význam uměleckého díla, potom byla tato práce nadarmo.*“¹⁰ Také na Moravě máme vykonanou důležitou hlavní práci: ještě dnes vychází základní příručka – soupis památek. Z velké části vyplnila generace našich předchůdců důležitá „blá místa“ – dataci, atribuci, lokalizaci uměleckých děl. Nyní bychom však měli změnit úhel pohledu – od intence umělce a objednavatelů k intenci uměleckého díla.

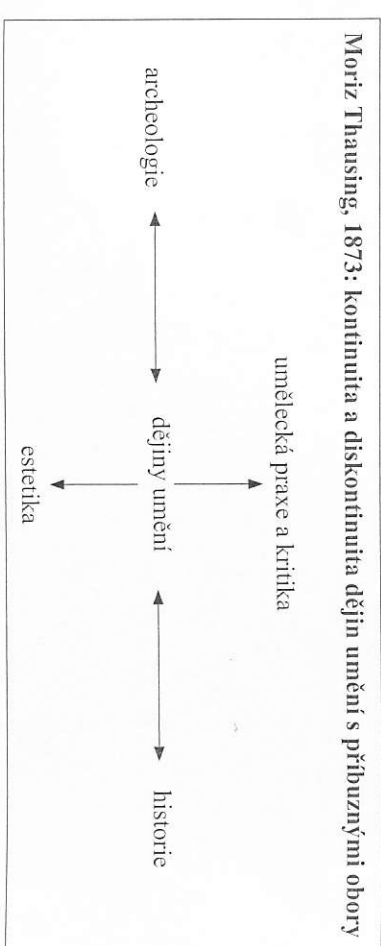
(c) Jan Bialostocki kdysi napsal, že velmi důležitým aspektem humanitních věd je to, že jsou kritické a stále přezkoušují své poznatky a metody. Jeden historik z naší fakulty mi řekl, že po zveřejnění soupisu památek na Moravě vlastně není třeba dále o zdejších památkách příliš psát. Nejedná se však ani o odlišnou dataci nebo atribuci uměleckého díla, ale stejně tak ani o „objevy“. Hans Tietze ostaně klasicky řekl: „... *ono objevení není*



zase tak důležité, důležitější je strze objev učení osobnost vnitřce a jeho dílo jasnější a umělecky výraznější.“ Neboť co mohou známenat „nové dějiny umění“ jiného než nové promyšlení základů naší disciplíny.

V tomto smyslu se domnívám, že kulturněhistorická dimenze podstatně obohacuje náš výzkum dějin umění. Jsou to však ještě dějiny umění? V myšlení veřejnosti, ale jistě mán pravdu, jestliže řeknu, že i v mině akademické veřejnosti jsou dějiny umění spojovány především s myšlenkou vývoje uměleckých forem či s estetickým postojem „schöngeistů“ a dandyovských kritiků. Nemí to přirozeně mínění pouze u nás. A tak se čas od času objevují pokusy pojmenovat naši disciplínu jinak: na počátku, v období Berlinské školy dějin umění, Friedrich Eggers razil pojem „Kunstwissenschaft“ – uměnověda (která by sestávala z dějin umění, umělecké kritiky a teorie umění). Tento koncept byl opuštěn ve prospěch jednoduššího názvu „dějiny umění“. Nadio se pod názvem uměnověda od druhé půle 19. století chápe spíše estetická jednota umění s hudbou, divadlem, literaturou apod.

Nedávno přední historik umění starší generace, profesor z Princetonu Irving Lavin, s mírnou ironií řekl, že ikonografie byla dosud chápána jen jako pomocná věda uměleckohistorická; je tomu prý ovšem naopak – dějiny umění jsou totiž pomocnou vědou disciplíny zabývající se obrazem a jeho vnímáním, tj. ikonografie nebo ikonologie.¹¹ Problém pojmenování je shodný jako

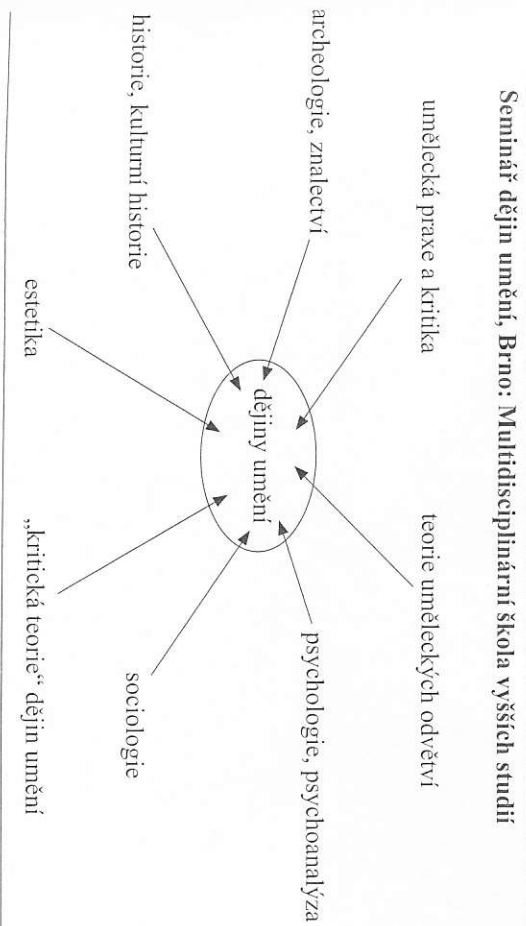


v předešlém případě: tyto pojmy jsou již etablovány v odborném prostředí a označují již něco jiného.

Co však lze určitě a jednoznačně, je rozšířit definici naší disciplíny dějin umění. Vždyť obor dějiny umění v sobě zahrnuje více než pouze „dějiny umění“. V tomto konceptu, o němž usilujeme v brněnském Seminářu, bychom chtěli vytvořit centrum studií, propojené s dalšími vědními obory (od technických a přírodních věd až po sociologii). Takové propojení nebude ani interdisciplinární, ani transdisciplinární – ale multidisciplinární. Potom by se teprve mohl Seminář dějin umění v Brně stát skutečným seminářem – místem setkávání se různými obory, místem výuky vidění, místem rozhovorů o uměleckých formách.

II.

Před čtyřmi roky jsem svou habilitační přednášku publikoval pod názvem *Chvála ciceronství*.¹² Říkal jsem, že historik umění v současnosti by se měl inspirovat svými předchůdci z 18. století, kteří doprovázeli návštěvníky před umělecká díla



a zprostředkovávali jim jejich prožívání. Nyní se opět obracím k předhistorizujícímu dobám, v nichž vznikala idea „dějin umění“.

Počátky dějin umění jsou v rozhovorech. Samotný koncept toho, co dnes označujeme jako (výtvárné) umění, vznikl v 15. století v pojímání dosud praktických řemesel s teorií antické rétoriky. Je známo, že malířská kultura v okolí Gioriona kolem roku 1500 si libovala v záhadných syžetech obrazů, při nichž mohlo být v benátských salonech rozprávěno. První dějiny umění, které sepsal Giorgio Vasari v 16. století, vznikly z rozhovorů o umělcích a jejich dílech. Značně množství obrazů v 17. století má za téma návštěvu v ateliéru, rozhovor před obrazem apod. Při té příležitosti holandský historik umění Ernst van de Wetering před časem upozornil na místo v denku jednoho amsterdamského obchodníka s obilím. Když byl tento muž, o němž není jinak z jeho denku známo, že by se nějak zajímal o umění, na obchodní cestě, cestoval s ním jiný neznámý obchodník a náš muž si zapsal do denku: „... cesta rychle uběhla díky velmi příjemnému rozhovoru, který jsme vedli o umění.“¹³

Rovněž německý historik umění Oskar Bätschmann upozornil, že již v 17. století tvrdil André Félibien, že nejlepší formou pro zpřístupňování umění je *dialog*. Historik umění při vysvětlení uměleckého díla přirozeně také rozpráví: začíná kritickým popisem díla a snaží se poukázat na jeho významné formální vlastnosti. Postupně přechází k obsahovému výkladu a přes své slovní vyjadřování se nakonec dostane k výkladu dobových společenských praktik, které se k danému dílu vztahují, a všimá si mimo jiné i různého způsobu vnímání uměleckého díla v minulosti i dnes.

V současnosti se v diskusích o dějepisu umění setkáváme se dvěma proudy. Ten jeden je poststrukturalistický a dekonstruktivní, ten druhý tak trochu tradičně humanistický. Přivrženci prvního přístupu často kritizují dějiny umění za způsob myšlení, který je zakotven v tradici historismu 19. století. Domnívají se, že v budoucnu tato tradiční disciplína zanikne a bude nahrazena jinou vědní disciplínou o umění, případně že se dějiny umění rozpadnou do dílčích specializací (muzeologie, památková péče, vizuální studia apod.). Mají totiž pocit, že v rámci jediné disci-

pliny nelze spojit objektivní historické vysvětlení uměleckého díla s jeho subjektivním prožitkem. Ony části úvahy o objektivitě a subjektivitě v uměleckohistorickém poznání však lze vůbec považovat za část obecnější diskuse o nových metodologických iniciativách v dnešních společenskovědních disciplínách. Dominick LaCapra rozlišuje v historiografii v podobné souvislosti aspekt *dokumentární* (reálný), který získáváme prozkoumáním „objektivních“ poznatků) a *rekonstruující* (kritický, pozorovací, badatelský, který získáváme naopak „subjektivní“ zkušeností). Zatímco v prvním případě usilujeme o pramennou objektivitu, a ta nám může naznačit odlišnost – diferencii, ve druhém případě vkládáme do naší interpretace vlastní, částečně subjektivní diskurzivitu. V takovém případě však provádíme dialog mezi uměleckým dílem a naším pohledem; onu zmíněnou diferencii teprve vlastním výkladem budujeme.¹⁴

Tyto dva přístupy nejsou zase tak odlišné, jak by se na první pohled mohlo zdát. Vždyť do našeho dialogu vstupují objektivní fakta, pramenné údaje o umělcích a jejich dílech apod. Dějiny umění přirozeně nezůstanou takové, jak jsme se je dosud učili na základě studia velkých historiků umění – zakladatelů. Dommiván se však přitom, že se ani nerozpadnou, ani nezaniknou. Mohou spíše více produktivně využít nových iniciativ, které se v jejich současném rámci objevují. Osobně bych přitom byl velmi rád, kdyby brněnské dějiny umění zůstaly tradičně humanistické a současně záživné (nebo chcete-li společenské). Možná že bych potom mohl svou dnešní úvahu nazvat „*chvilou rozhovoru o zkamenělých a malovaných zázračných přibězích*“.

Poznámky:

(Přednáška před vědeckou radou Filozofické fakulty Masarykovy univerzity při jmenovacím řízení profesorem, květen 1999.)

1. Kresba je uložena jako součást tzv. Grimmovy sbírky architektonických plánů v Moravské galerii v Brně: inv. č. B 14744. Valtice – projekt pro altana, pero, lavrováno modře, papír podlepený na plátno 98,5 x 68 cm, označ. No. 3.
2. Jiří Kroupa, Zámek Valtice v 17. a 18. století, in: Emil Kordtsovský (ed.), *Město Valtice*. Valtice 2001, s. 155–196. Studie je zveřejněna dále v tomto svazku.

3. Daniel Roche, *Les républicains des lettres. Gens de culture et Lumières au XVIII^e siècle*. Paris 1988 (De l'histoire sociale a l'histoire des cultures: le métier que je fais).
4. Jiří Kroupa, *Školý dějin umění. Metodologie dějin umění I*. Brno (2. vyd.) 1996.
5. Jiří Kroupa, „Idea“ a „ratio“ v uměleckohistorickém myšlení Václava Richtera, in: Milan Tognier (ed.), *Václav Richter 1900–1970. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného ke 100. výročí narození a 30. výročí smrti profesora Václava Richtera*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2001, s. 25–36.
6. Náš přední historik prof. Josef Polišenský (1915–2001), znalec českých a světových dějin raného novověku, autor účtyhodné řady knih a studií (např. Tricetiletá válka a evropské krize 17. století; Napoleon a srdece Evropy; Revoluce a kontrarevoluce v Rakousku 1848; Casanova).
7. Jiří Kroupa, *Alehy mie šesti. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770–1810*. Brno – Kroměříž 1986.
8. Srov. např. Jiří Kroupa, Zu Christian Alexander Oedlis Tätigkeit für die Fürsten Dietrichstein. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIV, 1981, s. 168–173. Týž, Klášterní chrám v Břevnově a česká architektura kolem roku 1709. *Umění* XXX, 1982, s. 280–283. Týž, Materiály ke stavebním dějinám v Brně 18. století, in: J. Sedláč (ed.), *Uměleckohistorický sborník Blok*. Brno 1985, s. 260–264. Týž, František Antonín Grimm a Nicolo Salvi. Starý a nový římský vkus ve 30. letech 18. století, in: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře (sborník sympozia Národní galerie v Praze)*. Praha 1991, s. 129–133.
9. Jiří Kroupa, Chvála ciceronství (habilitační přednáška před vědeckou radou Filozofické fakulty MU, 17. 2. 1995), 52. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1995, s. 95–97.
10. Michael Baxandall, *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*. Berlin 1990.
11. Irving Lavin, Ikonographie als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: Andreas Beyer (Hrsg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Kunstologie*. Berlin 1992, s. 11–22. K tématu srov. rovněž Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*. Berlin 1993: ke kritickým dějinám umění např. Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: a critical Anthology*. Oxford 1998.
12. Jiří Kroupa, op. cit. (pozn. č. 9).

13. Ernst van de Wetering; jeho úvaha byla pronesena formou přednášky, volně rámuje program na XXIX. mezinárodním kongresu dějin umění v Amsterdamu roku 1996; v tištěné podobě jsem se s ní však nesešel.
14. Dominick LaCapra, Rhetoric und Geschichte, in: Dominick LaCapra, *Geschichte und Kritik*. Frankfurt a. M. 1987, s. 11–37.

II. „Sapere“ a „pratica“