

MILENA BARTLOVÁ

POZNÁMKY K „DĚJINÁM UMĚNÍ“

Umění je hezké, ale dá hodně práce.
Karl Valentin (1882–1948), německý komik

Nedávno jsem se Jiřímu Kroupovi zmínila o tom, že před patnácti lety jsem napsala pokus o filozofický text, vycházející z okouzlení Heideggerovým myšlením. Zaujala ho představa, že by k naplnění ideje „*brněnské školy dějin umění*“ mohlo přispět aspoň marginální navázání na velký vzor Václava Richtera. Předvést veřejnosti část svého juvenilního pokusu, jehož přepracovaná verze tvoří I. oddíl následujícího pojednání, se však odvažuji jen díky tomu, že myšlenky, které se v něm pokouším zformulovat, se mi stále osvědčují jako základ umělecko-historické praxe. Nejsouc odborníkem, vypůjčuji si diletantsky filozofické myšlenkové postupy a některé termíny bez širší odborné zodpovědnosti, přesto však, aspoň doufám, nikoli nezávazně a nahodile.¹ V přítomném textu tyto úvahy zdůvodňují některé pojmy, jichž používám ve II. části, která se teprve přímo týká tématu naznačeného titulem (a ke které mohou přímo přejít ti čtenáři, v nichž ohlášení filozofické úvahy vyvolává nikoli zvědavost nýbrž nepřekonatelný odpor).

¹ Text *O kvalitě a slohu ve výtvarném umění* jsem napsala roku 1986 a konzultovala jsem jej tehdy s Ivanem Chvatíkem a Josefem Mouralem; jediným čtenářem v dalších letech zůstal, pokud je mi známo, Ladislav Kesner jr. Kromě Martina Heideggera, Jana Patočky a Václava Richtera jsem se při psaní inspirovala též knihou Roberta Pirsiga *Zen a umění údržby motocyklu* a tehdejšími rozhovory s Karlem Milerem, Hanou J. Hlaváčkovou a Oldřichem Králem. Do jisté míry je tedy přítomná studie i pomníčkem pozoruhodného mezioborového intelektuálního prostředí, které tehdy existovalo „v podzemí“ Národní galerie v Praze. Některé myšlenky jsem využila pro publikované texty Milena Bartlová, *Madona z dominikánského kláštera v Plzni: problém vývojového a kvalitativního hodnocení*. In: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách 1230–1530*. (Sborník k 70. narozeninám Jaromíra Homolky). Praha 1998, s. 48–52; Eadem, *Staré umění v novém tisíciletí (anketa „Umění na konci tisíciletí anebo hranice umění“)*. 56. *Bulletin Moravské galerie* 2000, s. 4–5.

I.

Slovo *kvalita* je odvozeno od latinského *qualitas*, substantivizovaného tázacího zájmena *qualis? jaký? Qualitas* je v latině technický filozofický termín, jehož užil Cicero pro překlad Platónovy ποιότης, označující *jaká* věc je, na rozdíl o toho, *co* je. U Aristotela a v dalším vývoji evropské filozofické tradice si kvalita podržela tento význam atributu podstaty, a proto se v rámci této tradice uvažovalo o tom, zda kvalita mění podstatu věci a později se zavedlo rozlišení kvalit objektivních a subjektivních, primárních a sekundárních.

Do češtiny se *qualitas* překládá také slovem *jakost*. Je odvozeno od téhož tázacího zájmena a jako filozofický termín znamená *vlastnost*. Zároveň se však slova *jakost* používá stejně jako analogických slov v dalších evropských jazycích k označení správnosti a vhodnosti věci pro nějaký účel – známe třídy *jakosti* vajec či vína. Podle vedoucího České potravinářské inspekce, „*jakost je splnění potřeb zákazníka*“. V tomto významu se kategorie *jakosti* či *kvality* stýká s řeckým pojmem ἀρετή, obtížně přeložitelným jako *znamenitost*, *výbornost*, *zdatnost*, *dobrost*, a teprve po zúžení na občanskou *areté* jako *ctnost*. Kvalita ve smyslu *areté* neznamena *vlastnosti* věci, ať už *podstatné* nebo *nepodstatné*, ale znamená to, co činí *jakoukoli* věc *zplna* a *dobře* tím, čím *jest*; *areté* je tím, co dává věci *schopnost* a *sílu* vykonat své *charakteristické* dílo. Proto u Platóna označuje *areté* spojená s *dobrem* právě *bytí*.

Ze škály všech věcí a činů vytvořených lidmi se v novověké evropské kultuře vyděluje zvláštní skupina uměleckých děl. V uměleckém díle je kvalita / *jakost* tematizována, objevuje se *bezprostředně* a *evidentně*. *Areté* uměleckého díla *klasicky* spočívá v *kráse*. *Krása*, καλλόν, je totiž právě *vnitřní výtečnost*, jež se ve *vnějším* vzhledu *projeví* jako *pěknost*, *půvab*, *skvělost*, zatímco ve *vnitřním* uspořádání věci je to její *dobrota*, *správnost*, *trefnost*: Platónovo *těsné* propojení *dobra*, *krásky* a *areté* *není* *nahodilé*. Když se *člověk* k *dílu* *vztahuje* – když je *vytváří* nebo *vytvořené* *uchopuje* – *krása*, *pravda* a *kvalita* se *dějí* a v této události se *dílo* *stává* *dílem* *uměleckým*. Člověk se *přítom* *setkává* s *božskou inspirací*; *božská* se *jmenuje* *proto*, že *přichází* z *místa* *mimo* *běžné* *setkávání* *člověka* s *věcmi* v *přirozeném* *lidském* *světě*. Smyslem *uměleckého* *díla* je jeho *schopnost* *otevřít* *svět* a *ukázat*, *jak* se *věci* *mají*. Tato *otevřenost* je *však* *zakryta* *tím*, že *dílo* *nám* v *první* *řadě* *ukazuje* *věci* *přirozeného* *lidského* *světa*. Teprve *osvětlením*, jež *vrhne* *osobní* *setkání* s *dílem*, *vystoupí* *vlastní* *mysl* *díla* *ze* *stínu* *vrhaného* *věcmi* a *jejich* *vztahy*, jež *jsou* *primárním* *námětem* i *materií* *díla*.

Řeč o *výtvarném* *umění* se od *jiných* *řečí* *odlišuje* *tím*, že *mluví* o *těch* *uměleckých* *dílech*, jež *jsou* *vizuálně* a *pohybově* – *zřídka* *k* *tomu* i *hmatově* – *vnímanými* *rozprostraněnými*, *hmotnými* *věcmi*. Událost *kvality*, *krásky* a *dobra*, *ležící* u *zrození* *uměleckého* *díla*, *zanechává* *svou* *stopu* v *utváření* *díla* *jako* *trojrozměrné* *věci* s *určitým* *vzhledem* a *strukturou*, která *pro* *lidi* *něco* *znamena*. *Výtvarné* *dílo* je *hmotný* *předmět*, ve *kterém* je *tato* *stopa* *relativně* *stabilně* *fixována*. *Pochopit* *umělecké* *dílo* *znamena* *uvidět* v *té* *hmotné* *věci* *tuto* *stopu*, *uvidět* v *nejvlastnějším* *smyslu*, *na* *vlastní* *oči*. *Fyziologicky* *vidění* *probíhá* *tak*, že *nervový* *systém* *zařazuje* *viděné* *do* *již* *známých* *kategorií*, *aby* *mysl* *dokázala* *po-*

chopit, co vidíme. Skutečně lidsky *uvidět* umělecké dílo – ale koneckonců jakoukoli věc – ovšem neznamená racionálně přiřadit k vizuálnímu vjemu příslušný význam, ale zúčastnit se události. Přiměřeným osobním postojem tedy není racionální kladení otázek, ale pozornost k oslovení dílem, abychom nepřehlédli, že dílo může každému z nás ukázat, jak se věci mají.

Obvyklý způsob analýzy výtvarného uměleckého díla dosahuje vymezení tří oblastí: formy, funkce a obsahu. Žádný z těchto aspektů však neobjasní strukturu díla vyčerpávajícím způsobem sám, vždy je třeba nahlížet je ve vzájemné trojedinosti a podmíněnosti. Přesto má *forma* neboli *tvar* v trojici forma–funkce–obsah privilegované postavení. Klíčovou roli tvaru dobře slyšíme v českém výrazu o umění *výtvarném* a zazíváme v rozdílu mezi působením „živého“ díla a jeho reprodukce. Díky tomuto privilegiu je vlastním polem výtvarného umění *prostor*. S ohledem na vztah díla jako *utvořené* hmotné věci k prostoru přirozeného lidského světa můžeme rozlišit povahu jednotlivých uměleckých druhů. Architektura vymezuje a organizuje prostor lidského života. Socha je tvarem nově vsazeným do prostoru přirozeného světa. Malba znázorňuje v ploše věci, jejich vztahy a prostor světa: buď tak, že různě řeší problém jeho zpodobení redukcí do dvou rozměrů, nebo že vyjádří základní povahu prostoru jako něčeho nejsoucího, pouhé distance.² Historická proměna světa se projeví ve struktuře forma–funkce–obsah: pokud považujeme za nutné používat kategorii *uměleckých slohů*, jde právě o charakteristiku proměn této trojitě struktury.

S přiměřeným přístupem mohu uvidět, oč dílu jde, pokud je to dílo tzv. moderní, či přesněji současné. Výtvarné umění totiž zpodobuje věci a vztahy přirozeného lidského světa tak, jak se jeví a jak to lidé vnímají. Umění počítá s lidmi, s jejichž vnímáním a myšlením má společné utváření do historicky konkrétní struktury a podoby. Svět i jeho uchopení se však v průběhu dějin proměňují: starověcí bozi, kteří žili mezi lidmi a přicházeli pobývat na známé místo, patřili k jinému světu, nežli skrytý ale působící Bůh židovský, křesťanský a islámský, který k názornému ukazování sebe sama potřebuje symboly, či výjimečně inkarnaci. Umění vzniklé v našem vlastním světě se vyjadřuje naším vlastním jazykem. Ale právě naše nevyhnutelné ponoření do vlastních věcí a jich vztahů, svázanost s nimi, jsou tím, co vrhá stín na odkrývající se svět v uměleckém díle, co nám zakrývá, jak věci jsou. Proto není kvalita v dílech moderního, současného umění dostupná obecné shodě ani mezi fundovanými lidmi. Jinak je tomu s uměním minulých epoch, nebo ze zemí cizích kultur. Je z *jiného světa*, což ve zkušenosti vnímáme jako *auru* stáří nebo exotiky. U starých památek vlastní kultury dosahuje odborná veřejnost shody o kvalitě bez větších obtíží díky odstupu. Ten však nelze chápat mechanicky jako uplynutí určité časové lhůty: odstup znamená jen, že svět a jeho otevírání i vnímání a chápání se proměnily, že už nejsme vnořeni do věcí a vztahů, jež v díle vidíme a jež proto mohou být sná-

² Tzv. umělecké řemeslo nebo užité umění se odlišuje od tří základních druhů jen tím, že funkci, formu a obsah nápadněji podřizuje praktickému použití. Jako samostatná kategorie se vůbec objevuje až po zavedení masové výroby coby individuální protiklad průmyslového výrobku.

ze průhledné směrem ke kvalitě, či kráse. Otevírání světa se nám však v umění z *jiného světa* zakrývá jinak a stejně nevyhnutelně, a to díky témuž odstupu. Jinakost našeho světa způsobí, že věcem a jejich vztahům v díle nerozumíme, jsou nejasné a tudíž opět neprůhledné.³

Stejně otvírání světa – možnost uvidět, jak se věci mají – se tedy zakrývá dvojitým způsobem. Hranici mezi obojím bychom měli nalézt tam, kde způsob zpodobování věcí a jejich vztahů, námět a společenská funkce uměleckých děl už nám nepomáhají vykročit k setkání s dílem, ale spíše tomu brání. Je to hranice neustále pohyblivá, dnes se snad nachází někde po polovině 20. století. Dvojí je tedy i práce odborníka, zabývajícího se „dějinami umění“. Pracovní nástroj jeho činnosti představují stále znovu opakované a precizované pokusy převést inherentně mnohoznačný význam vizuálního obrazu do slov textu. Jeho úkolem je interpretace: pomoci vykročit k setkání s dílem; odhalit možnost osobního prožitku takového setkání. V případě umění současného, vlastního, stačí poukázat na to, kde umělecké dílo přesahuje běžné setkávání s věcmi přirozeného lidského světa: to je práce kritika, jejímž plodem je zejména odborný, ale osobně zaujatý text. V případě umění z *jiného světa* je nutno dělat něco jiného, totiž zjistit a vyložit, jaké to běžné setkávání v onom jiném světě bylo: to je práce historika umění, jehož činnost patří do širšího oboru historie a jehož pracovní postupy i výsledný text musí splňovat vědecký nárok. V obou případech však práce toho, kdo se zabývá výtvarným uměním, spočívá v roli ukazovatele cest a odstraňovatele překážek; setkání s dílem a jeho uvidění zůstávají nenahraditelným osobním výkonem a prožitkem každého člověka, který má o něco takového zájem. (Stranou nyní ponechávám skutečnost, že nejen reálné možnosti ale i sám tento zájem jsou společensky podmíněné.)

II.

Soustředím se nyní na druhý z obou způsobů zabývání se výtvarným uměním – na vyprávění a psaní dějin umění staršího než přibližně půlstoletí. Splnění vědeckého nároku spatřovali zakladatelé disciplíny v začlenění dějin umění do *dějiny ducha*, který samozřejmě a nezbytně zajistí pravdivost takového počínání.⁴ Tento zřetel vedl k vytvoření pojmového rámce i jednotlivých kategorií, jež pojišťovaly žádoucí propojení s *duchem dějin* jakožto dárcem legitimacy historického studia. Zvláštní hodnotu získaly dějiny umění v rámci vědecké historie proto,

³ Záměrně se vyhýbám kategoriím *umělecké hodnoty* a *estetického prožitku*. *Hodnota* předpokládá v zásadě užitný vztah; *estetika* považuje vztah k dílu za nezaujatý. Podrobná analýza rozdílů mezi těmito kategoriemi a mnou používanými pojmy by si vyžádala rozsáhlejší argumentaci.

⁴ Adam S. Labuda, Die Ostsiedlung und die gotische Kunst. Begriffe und Realitäten. In: *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des 28. CIHA Kongresses*. Berlin 1993, sv. 2, s. 31–38, zejména s. 34. Přehledně srov. Michael Podro, *The Critical Historians of Art*. New Haven–London 1982; Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I*. Brno 1996. K hodnotám a metodám historicismu srov. Karl R. Popper, *Bida historicismu*. Praha 1994

že jejich předmět, tedy umělecké dílo, nabízel něco jiného nežli ostatní historické prameny. Prožitek jádra uměleckého díla, ve výtvarném oboru bezprostředně dostupný vnímáním hmotného tvaru, se totiž v době stále hlubší denaturalizace myšlení a života evropského člověka ukazoval jako nadějný zachytný bod, nabízející oživující kontakt s hlubinou vlastní přirozenosti.⁵ Umělecké dílo se dostalo do těsné blízkosti jiných konceptů, které slibovaly obnovit tento narušovaný vztah: nejvýznamnějšími z nich byly v 19. i 20. století zejména rozšíření spiritualizovaného a zvnitřněného křesťanství, ale také idea svrchované hodnoty národního společenství, či idea zásadního dosahu rasové příslušnosti jedince, vykládaná v rámci sociálního darwinismu.⁶ Tyto sousední ideje pronikly do myšlenkového rámce dějin umění zvláště intenzivně v oblasti studia starého umění, neboť právě tam se předpokládala převaha nevědomé složky tvorby i přesila kolektivního vědomí nad umělcovou individualitou. Charakteristika předrenesančního umění jako *primitivního* navozovala představu, že je to umění zvláště blízké idealizovanému původnímu stavu člověka, jak jej poznáváme u *přírodních národů*, či u dětí. Středověké umění bylo plně identifikováno s náboženským projevem.⁷ Blízkost umění k *lidské přirozenosti* opravňovala i využití pojmového aparátu převzatého z věd o přírodě pro popis historických proměn sérií uměleckých děl, v nichž se spatřoval organický, autonomní a imanentní vývoj umění. Rozpoznávání a definování zákonitostí tohoto vývoje se stalo vlastním tématem dějin umění a bylo ztotožněno s vědeckou podstatou oboru.

Ke krizi takto ustavené uměleckohistorické vědy došlo už ve třicátých letech 20. století, kdy se ukázala odvrácená stránka zavržení pozitivistické zdrženlivosti. Část historiků umění doufala za pomoci strukturalistického formalismu nalézt útočiště před smrtícím objetím politických a sociálních ideologií a historická složka studia ustupovala soustředění na *čistou formu*. Studium jejího autonomního vývoje se zdálo být vítaným východiskem v situacích naléhavého politického tlaku, avšak německý nacionalistický dějepis umění dokázal i čistou formu využít naopak pro silně ideologickou výkladovou konstrukci, postavenou na přesvědčení o přímém a nevyhnutelném vztahu *psychologie forem* k rasovému předurčení umělců.⁸ Strukturalismus rozšířil možnosti uměleckohistorického tázání, avšak neumožnil dostatečně hlubokou sebereflexi oboru a nezasáhl sám

⁵ K denaturalizaci srov. Zdeněk Kratochvíl, *Filosofie živé přírody*. Praha 1994.

⁶ Srov. 4. kapitolu knihy Ivo T. Budil, *Za obzor Západu. Proměny antropologického myšlení od Isidora ze Sevilly po Franze Boase*. Praha 2001. Domnívám se, že v posledních desetiletích podobnou funkci plní tzv. náboženské sekty, halucinogenní drogy a nejnověji tzv. taneční parties.

⁷ Kritiku pojetí středověkého umění jako výlučného výrazu náboženského prožitku jsem načrtla ve své habilitační přednášce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, otištěné pod názvem O společenské funkci a praktickém užití středověkých obrazů a soch. *Opuscula Historiae Artium* F 45, 2001, s. 47–51.

⁸ Podrobněji viz Adam S. Labuda (cit. v pozn. 4) a zejména idem, „...eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst...“. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56, 1993, s. 1–17; Milena Bartlová, *Slavonic Features of Bohemian Medieval Painting from the Viewpoints of Racism and Marxism-Leninism*. Sborník symposia „Ostmitteleuropäische Kunsthistoriographien und der nationale Diskurs“, konaného v červnu 2001 na Humboldt-Universität Berlin (v tisku).

pojmový a koncepční základ klasických evropských dějin umění.⁹ Díky příliš jednoznačné vazbě na jazyk a text se i sémiotika prosadila jen poměrně málo (u nás ji reprezentují vlastně jen pozoruhodné studie Josefa Zvěřiny) a pravidlem zůstalo ledabylé zacházení s kategorií *symbolu* a *symbolizace*, zejména v mediévistice.¹⁰ I při pouze částečném přijetí formalistických studijních postupů navíc došlo k zúžení samotného předmětu oboru, z něhož se vytratila nezbytná trojedinost funkce, formy a obsahu. Panofského pokus o nápravu situace zavedením ikonologické metody nebyl pochopen ve svém filosofickém dosahu, takže ikonologie se po II. světové válcejevila jen jako odbočka od hlavního směru studia čistých forem, či jako kulturněhistorický doplněk k němu. Z hlediska post-strukturální kritiky ovšem i ikonologie zůstává věrna iluzi esencialismu a není schopna se vyrovnat s konstruktivistickou povahou lidského světa i jeho idejí.¹¹ Není divu, že konec století zastihl dějiny umění v pocitu hluboké vnitřní krize.¹² Ve středoevropských postkomunistických zemích krizi prohlubuje – ale paradoxně zároveň zastírá její existenci – jak nedostatek kontaktů s aktuálním vývojem teorie oboru v poválečném půlstoletí, tak zejména emocionální odmítání post-strukturalismu pro jeho inherentní levicovou orientaci a dílčí marxistickou inspiraci.

Je vůbec možné bytostnou povahu uměleckého díla zachytit vědeckou metodou? A je potřeba se o to snažit? Domnívám se, že snaha *otců zakladatelů* stanovit takové pojmové kategorie a myšlenkové postupy, které umožní vědecký výklad dějin umění právě na základě studia jeho bytostné povahy, projevující se v tvaru, již dávno překročila hranici své životnosti. Pokud za vědecký postup považujeme podle Karla R. Poppera¹³ takovou metodu postulování a falsifikování hypotéz, jejíž prostředky a výsledky jsou nezávisle ověřitelné, pak se budeme muset spokojit s negativní odpovědí. Setkání s uměleckým dílem je vždy věcí osobního zaujetí, a jako takové nemůže být opakováno a ověřováno jinými.

⁹ Srov. Ján Bakoš, Česko-slovenský štrukturalizmus a dejepis umenia. Prazský lingvistický krúžok a dejiny umenia. In: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Bratislava 2000, s. 161–220.

¹⁰ Josef Zvěřina, *Výtvarné dílo jako znak*. Praha 1971. Hlubší reflexi sémiotické povahy středověkého umění najdeme jen vzácně; viz především Umberto Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha 1998, s. 76–104 (srov. k tomu mou recenzi in: *Dějiny a současnost* 21, 1999, č. 4, s. 40–44). Důkladnější studie představují zejména Rudolf Berliner, Arma Christi. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* III. Folge, VI, 1955, s. 35–152 a na něj navazující Robert Suckale, Arma Christi. *Städte Jahrbuch* N. F. 6, 1977, s. 177–208. Významný je též český příspěvek Hana J. Hlaváčková–Hana Seifertová, *Imitatio a symbol – Madona mostecká*. *Umění* XXXIV, 1986, s. 44–57.

¹¹ Srov. například Brendan Cassidy (ed.), *Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium sponsored by the Index of Christian Art in March 1990*. Princeton 1993.

¹² Srov. Hans Belting, *Konec dějin umění*. Praha 2000.

¹³ Míni se tím „popperovská“ koncepce v širším smyslu, předpokládající možnost úpravy jím vytyčených postulátů tak, aby se daly aplikovat na humanitní obory a dokonce i na historii, jejíž vědecký status sám Popper odmítal. Taková úprava a aplikace jsou možné jako důsledek „linguistic turn“ – celá úvaha se pak týká kontroly správnosti uvnitř textů, nikoli možnosti prokázat jejich pravdivost vzhledem k „historické realitě“. Srov. k tomu pro dějiny umění Keith Moxey: *Art History's Hegelian Unconscious*. In: *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge 1998, s. 25–51.

Jestliže studujeme a popisujeme formu výtvarného objektu jako bezprostřední a živé spojení s událostí, která je základem uměleckého díla, stěží překročíme hranici mezi odborným, leč osobně zaujatým vyjádřením a nezávisle ověřitelným soudem vědeckého textu. Pokud ale formu nebudeme považovat za *příznak něčeho jiného*, nýbrž pouze za viditelný (hmatatelný) *povrch* uměleckého díla, můžeme ji srovnávat s jinými formami a na tomto základě stanovovat v rámci nějaké metodologické konstrukce například chronologii, či atribuci takových děl, která nejsou přímo podepsána a datována. Umělecké dílo nám nabízí přímý přístup k prožitku uvidění, jak se věci mají. Neumožňuje ale přímý přístup k historickým jevům (pokud tyto vůbec existují), nýbrž je samo jedním z nich. To otevírá cestu možnosti přesunout těžiště ze studia dějin *umění* na dějiny *obrazu*,¹⁴ respektive dějiny *vizuální komunikace*. Do historických souvislostí musíme uvést umělecké dílo zprostředkovaně, zasazením do zvolené metodologické konstrukce. Tato činnost vyžaduje rozsáhlé speciální znalosti a zkušenosti i odborné zázemí, což poskytuje pragmatickou záruku, že se dějiny umění jako akademický obor nemusí ani po této rezignaci obávat o svébytnost své vědecké metody, či o výlučnost svého předmětu. Domnívám se, že naznačený přístup nabízí možnost uniknout z pasti iluzorního esencialismu. Umění ani řeč o něm neztrácejí význam ani tehdy, když se vzdáme představy, že můžeme proniknout jeho prostřednictvím k *podstatám*.

Hermeneutický kruh, v němž se dějiny umění ocitají, nelze patrně přetnout a je třeba jej využít. Konkrétní staré umělecké dílo stěží pochopíme bez odkazu k širší podobě historického dění, pro rekonstrukci této podoby však přitom studium uměleckých děl může nabídnout přínosné informace. Nejde tu ovšem o *imaginativní postupy* „umělecké historie“, které by se nutně vymkly možností vědecké kritiky a diskuse, ale o studium symbolických hodnot historicky konkrétní společnosti, vyjádřených prostřednictvím obrazů vizuální komunikace. Zejména v uměleckých dílech se tyto symbolické hodnoty ztělesňují často takovým způsobem, o kterém nejsou písemné prameny schopny vydat zprávu.¹⁵ Nová citlivost historického studia pro ty jevy společenského života, které se skrývají mimo dosah oficiálního písemnictví, otevírá dnešním dějinám umění v jeho rámci bohaté pole působnosti, i když se uskromní a vzdají se nároku na osobní kontakt s „*cajtgajstem*“.¹⁶ Připustíme-li, že předmětem dějin umění jako vědeckého oboru v širším rámci historického studia není nadčasová umělecká povaha výtvarných děl, nýbrž jejich podíl na historickém i současném životě společnosti, budeme sice muset opustit útulnou slonovou věž, výsledky našeho zkoumání se však mohou stát odolnějšími proti ideologickému a politickému zneužití. Jestliže podržíme při psaní svých textů, určených širší veřejnosti, na paměti, že

¹⁴ Obraz v širším smyslu *zobrazení* – jako anglické *image* s příslušnými konotacemi aktuálního významu, nikoli latinské *imago*, jehož historické, filosofické a teologické konotace jsou poněkud odlišné.

¹⁵ Rozhořčená kritika *imaginativního postupu* historiků umění byla z tohoto hlediska plně oprávněná; viz Josef Petráň, *Fakta nebo dojmy? Umění XXIX*, 1981, s. 367–369; srov. k tomu reakci kritizovaných autorek Jiřiny Hořejší a Jarmily Vackové, *ibidem*, s. 463–465.

¹⁶ Pojem Stanislava Komárka.

vlastním cílem našeho snažení by mělo být napomáhat v opravdovém setkání s mocnou silou uměleckého díla, pak budeme mít i naději na vyšší společenské uznání a širší dosah, než jakým se „kunsthistorie“ těší dnes.

SOME COMMENTS ON THE „HISTORY OF ART“.

The first part of the article is a revised version of my text written fifteen years ago, in the inspiring “underground” environment of the National Gallery in Prague during the last years of the *ancien régime* and under the spell cast by reading some Martin Heidegger’s texts, with further inspiration drawn from Jan Patočka and Václav Richter. It serves here to define some of the ideas and categories used in the second part, which is devoted to the context of “the end of art history”.

On the basis of an analysis of *quality as areté* the need to differentiate between the occurrence which lies at the heart of a work of art, and the three-dimensional object itself, is suggested. The work of art is here to enable man to see with his own eyes how the things really are, i. e. to take part in the event of art. To deal with a contemporary work of art is something basically different from dealing with an “old” (or exotic) one. While the first kind of work produces an expert but necessarily personally involved text, art history proper belongs into the context of historical research and produces texts which must satisfy the demands of “science”. If scientific approach, according to Karl R. Popper, means to postulate hypotheses which are then falsified by the others, it must be impossible to deal with the event of art in a scientific way. Art history cannot, therefore, base its theory on the “art” aspect of the old artworks, but to approach it as a historical phenomenon, one among the others.

Classical art history evolved in the context of the “great story”, legitimated by its direct contact with the “spirit of the History” and “history of the Spirit”. While historical studies proper are actively dealing with the crisis brought about by the disaster of both entities in the World War II, art history remains confused by the crisis, even more so in the post-communist countries which have lacked contact with the intellectual developments of the post-war decades. I suggest the approach outlined above as one of the possible indicators which might help to evade the essentialist trap.