

Dějepis umění v obecné teorii sociálních systémů*

Bylo to asi půl roku před konáním Valné hromady Umělecko-historické společnosti v českých zemích, když v brněnské seminární knihovně Milena Bartlová rozvažovala nad tématem diskusního odpoledne v rámci této Valné hromady. Navrhla přitom zamyšlení nad budoucností dějin umění – a to ve smyslu otázky „zůstanou v budoucnu dějiny umění takové, jaké jsou dnes, anebo budou vystříhány vědou o obraze, vizuálními studii nebo jinou oborovou disciplínou?“ Já jsem tehdy říkal, že bych vedle tohoto „buď – anebo“ navrhl ještě jinou, do určité míry „prostřední odpověď“, to je: disciplína dějiny umění zůstane stále stejná, přibližně se stejnými předměty svého výzkumu a kladením si ústředních otázek vůči vizuálně zajímavým dílům, ale přesto bude asi poněkud odlišná a my bychom ji v budoucnu možná tak úplně na první pohled nepoznali. Má odpověď přitom nevycházela ze snahy o oportunistické přitakávání oběma předpokládaným soupeřícím stranám, ale byla spjata přece jen s mým vlastním zabýváním se historiografií dějin umění.

Když jsem si totiž už před patnácti lety koncipoval dvousvazkovou metodologii dějin umění (a napsal tehdy první historiografický svazek o Školách dějin umění), již tehdy jsem zdůraznil značně velké množství nově se objevujících historiografických a metodologických prací z oboru dějiny umění.² Tato situace se v následujících patnácti letech vůbec nezměnila, spíše naopak: velmi rychle přibyla ještě další řada publikací, které bývají označovány různými názvy metodických a teoretických iniciativ jako jsou „nové dějiny umění“, „kritická teorie dějepisu umění“, „vizuální studie“, „věda o obrazech“, apod. Zdá se tedy, jakoby v současnosti opravdu vznikla rozhodná poptávka po odlišných, moderních disciplínách, které by mohly nahradit onen tradiční dějepis umění, pěstovaný v univerzitním a muzejním prostředí. Pokud si ovšem položíme bližší otázku, jaké jsou vlastně charakteristiky oné tradiční a údajně zastaralé disciplíny, kterou je třeba nahradit, zjistíme, že odpověď nebude zase tak jednoznačná a jednoduchá.

Dějepis umění jako samostatná oborová disciplína původně vznikl v době osvícenství, avšak známým univerzitním oborem se stal teprve poté, co se v průběhu 19. století propojil s myšlením německého klasického historismu a s hegelovskou filozofickou estetikou. Na sklonku 19. století prošel (podobně jako jiné disciplíny) procesem svého zvědečtění, přičemž ve své výzkumné strategii zdůraznil především roli formální analýzy a stylové a znalecké kritiky uměleckých děl. Neuplynulo však ani půl století a v dějepisu umění začaly být naopak studovány mnohem více kontextuální faktory a různorodé okolnosti vedoucí ke vzniku a recepci uměleckých děl. Frederik Antal tak mohl roku 1949 ve svých zveřejněných úvahách o metodě konstatovat: „Umělecko-historické metody jsou jako umělecká

díla – oboje mohou být datovány“.³ Ovšem proměny dějepisu umění neprobíhaly pouze zjednodušeně v řadě za sebou se objevujících metodických přístupů, ale v každém okamžiku jeho dějin se objevovaly osoby jednotlivých historiků, „ausenseiterů“ – ať již těch, kteří se tvrdohlavě vraceli k myšlení „překonaných“ předchůdců, nebo těch, kteří byli „objevováni“ budoucími historiky umění teprve v pozdějších dobách.⁴ Při tomto způsobu pozorování si ale velmi dobře uvědomíme, že dějiny umění jako obor nebyly nikdy stále stejnou a nehybnou disciplínou, ale že se v různých dobách od sebe dokonce zásadně odlišovaly. Proto ono někdy se objevující tvrzení o dnešní radikální a nebývalé proměně tradiční a strnulé disciplíny se mi zdá být tak trochu vlamováním se do pootevřených dveří proměňující se otevřené vědecké disciplíny. Vždyť z historiografie dějin umění si můžeme dobře představit, že to, co znamenal dějepis umění v době osvícenství 18. století, bylo něco odlišného, než co znamenal na prahu 20. století, a nepochybně bude něco jiného znamenat také v budoucnu. Bylo by ale asi příliš snadné a přitom nesprávné z toho uzavřít, že „dějiny umění“ jsou vlastně jen konvenčním označením historicky různorodě se měnících oborů o uměleckých předmětech a o jejich tvůrcích. Pokuším se proto uvažovat o dnešním stavu disciplíny v několika krocích, v nichž postupně zmíním: a) původ dějin umění v době osvícenství; b) dějiny umění ve funkcionální teorii sociálních systémů; c) vztah dějin umění k současným vizuálním studiím a k dějinám obrazu; a konečně d) dnešní proměny v brněnské vysokoškolské výuce.

Původ dějin umění v době osvícenství

Při všech zmíněných odlišnostech v různých dobách existuje (jak se domnívám) jejich dosud rozpoznatelné společné badatelské východisko. Jak tedy vypadaly dějiny umění v době svého vzniku, v době osvícenství? Bohužel o jejich podobě toho zatím víme jen velmi málo. Před časem však německý historik umění Hubert Locher upozornil na grafický list, který představuje diváky v jednom z prvních umělecko-historických muzeí 18. století, v římském Belvederu.⁵ Různí návštěvníci se zde pohybují mezi vystavenými díly. Osobně jim dávám dobová označení. Je zde zachycena dvojice, která pečlivě obhlíží starý reliéf, dotýká se jej a přeměřuje jej – těmto divákům dávám název „curieux“; potom je zde osamocený muž před sochou, kterou v určité vzdálenosti prohlíží a konfrontuje své vidění s četbou údajů v otevřené knize, kterou drží v ruce – je to zevně rumohrovský „erudita“, který své vnímání obohacuje studiem pramenů a literatury o vystaveném díle. A konečně do místnosti vchází pár, přičemž muž ukazuje na umělecké dílo a vypráví o něm – klasický „cicerone“ římského cestovatelského pro-

středí.⁶ Budoucím historikem umění je každý z nich: ten, který znalecky do detailů prozkoumává umělecké dílo; ten, který se snaží s pomocí pramenů a literatury důsledněji ozvláštnit to, co sám svým pohledem prožívá; a konečně ten, kdo vypráví o různorodých okolnostech, z nichž vyrůstalo umělecké dílo. Tak začínaly dějiny umění jako disciplína. Můžeme si poté představit Carla Friedricha von Rumohra, jak s Vasariho knihou životopisů umělců v ruce prozkoumává italské sbírky a snaží se rozplést tajemství toskánských malířů a umělců 14. a 15. století. Můžeme si představit francouzského úředníka Henry Beyla (jenž později proslul jako romanopisec svým pseudonymem Stendhal), jak s knihou Luigi Lanzioho prohlíží sbírky v Římě a v Miláně a jak později v Napoleonově ruském ležení konstruuje své vyprávění o italském malířství. V takovém pozorování uměleckého díla a ve zjišťování všech okolností, „v nichž a za nichž díla vznikala“, leží evidentně dosud stálé jádro umělecko-historické disciplíny a její odlišnost vůči filozofické estetice, uměnovědám a umělecké kritice (to jsou všechno další disciplíny o umění, které se v pozdním 18. století rovněž zrodily). Z onoho základu se odvíjejí pozdější disciplinární dějiny umění a jejich proměny jako vědeckého oboru.

Dějiny umění ve funkcionální teorii sociálních systémů

Pro objasnění disciplinárních proměn dějepisu umění jako oboru mi snad jako žáku brněnské školy může být dovoleno využít obecnou sociologickou teorii, která je spjata s brněnskou sociologií, tj. *teorii funkčních seberefekčních sociálních systémů* Niklase Luhmanna (1927–1998).⁷ Základní Luhmannovou tezí je uznání faktu, že „existují seberefekční sociální systémy“. Ona seberefekčnost přitom označuje schopnost každého systému budovat si vztah k sobě samému při současném odlišení se od okolního prostředí. Na rozdíl od běžné strukturalistické představy o odlišnosti celku a částí předpokládá totiž Luhmannova teorie diferencí systému a jeho prostředí. K vydiferencování systémů poté může dojít pouze onou zmíněnou seberefekcí. Podle tohoto pojetí mají sociální systémy blízko k organické skutečnosti – tj. jako nějaké živoucí systémy se mohou díky své seberefekční schopnosti neustále odlišně obnovovat (Niklas Luhmann tuto schopnost nazývá *autopoiesis*), stále odlišně pořádat prvky své komplexity a ohraničovat se proti svému okolí. Pokud jsou funkcionálně vzniklé společenské systémy ve stálém kontaktu se svým stejně proměnlivě působícím okolním prostředím, jsou tak nuceny svou celistvost a jednotu vždy stále znovu a znovu ustavovat. S tímtež jevem se setkáváme obecně v systému vědy (na příklad „dějepisu umění“), který se jako seberefekční systém zabývá objekty, které jsou samy o sobě rovněž seberefekčními systémy, jež se historicky samy proměňují (na příklad tím, co je vždy jinak označováno jako „umění“, případně jednotlivými uměleckými díly).

Ústředním pojmem Luhmannovy obecné teorie sociálních systémů je komunikace: vždyť veškeré jednání i poznání je v sociálních systémech konstituováno pouze prostřednictvím komunikace. Komunikace bývá obvykle ve většině jiných teorií vysvětlována metaforou přenosu od toho, kdo předává nějakou zprávu, k tomu, kdo ji přijímá. Podle Luhmanna však není takové pojetí zcela přesné a správné. Komunikace představuje především postupnou selektivní činnost: selekci informace – selekci jejího sdělení – selekci očekávání výsledku.⁸ To znamená, že komunikační akt může být pokaždé pouze syntézou těchto tří selekcí. Je možné pochopit jej opět jen jako seberefekční proces, během něhož je z původní „komunikační nabídky“ teprve v jejím průběhu generován smysl komunikace. To se týká nejen „nabídky“, kterou předkládá hotové umělecké dílo svému divákovi, tak také „nabídky“, kterou předkládá komunikace vědeckého společenství pro pochopení uměleckého díla.

Luhmannova teorie funkcionálních seberefekčních sociálních systémů je přirozeně jako každá obecná teorie poměrně hodně abstraktní. Přesto však je možné některé její teoretické premisy dobře spojit s umělecko-historickými objekty, přístupy a s porozuměním uměleckým dílům. Z hlediska teorie funkcionálních sociálních systémů lze totiž především porozumět dějepisu umění nikoli jako úzce zaměřené dílčí vědecké disciplíně, zabývající se pouhým lineárním „příběhem umění“ nebo „dějinami uměleckých forem“, avšak ani jako nějakému celku k sobě přidružených dílčích oborových disciplín, ale zejména jako seberefekčnímu sociálnímu systému. Ten je konstituován různorodou komunikací o různorodých dílech, která jsou v různých dobách považována za významná díla, případně za díla umělecká. V tomto systému se však neodehrává pouze porozumění těmto historicky měnícím se vizuálním objektům, ale též celá plejáda praktických sociálních činností, které vedou k jejich sbírání, uchovávání, k jejich ochraně a k jejich různým způsobům zpřístupňování vůči veřejnosti.

Dějiny umění v tomto smyslu tvoří funkcionální systém, který sestává z určité komplexity prvků. Ty je možné zřetelně oddělit od jiných prvků vnějšího systému (zabývají se dějinami, uměním, umělci, sběrateli a milovníky umění, uměleckými a výstavními institucemi apod.), případně mohou být ony prvky systémem seberefekčně nově vytvářeny (např. prací s různorodými předměty, kterým dějiny umění v historii přiznávají vždy jinou funkci uměleckého díla, případně činností v oblasti památkové péče, během níž vydělují pojem památky a identifikují její význam, či konečně v oblasti výstavnictví a muzeologie, když zpřístupňují objekty výstavními prostředky). Pokud do takového systému zasáhnou jiné vnější podněty, myšlenky či teoretické iniciativy, může se systém skutečně proměňovat, resp. nově sekonstituovat. Dělá to nikoli automaticky nebo imanentně, ale vlastně *autopoieticky* vždy znovu.

Systém dějin umění může dát svou komplexitu k dispozici tvorbě jiného systému – a naopak: může seberefrenčně zpracovávat komplexity přicházející z vnějšího prostředí. Bylo by tedy možné pochopit systém dějin umění nikoli jako pluralitu různých dílčích oborů (jak se to někdy děje ve snaze oddělit jednotlivé obory z celku, nebo nahradit dějiny umění jinými disciplínami vizuálních a kulturních studií), ale jako mnohotvárnou jednotu – Luhmanovým termínem onu jednotu komplexity a difference, *unitas multiplex*. V této jednotě můžeme systémově teoreticky rozestnat: a) *rovinu mezioborových základů* – sem patří zejména to, co se v němčině nazývá „historikou“ a co je spojeno s různými teoriemi dějin umění; b) *rovinu oborových základů disciplíny a jejich teorií* (architektura, sochařství, malířství, kresba, užité umění a fotografie); c) *rovinu aplikovaných přístupů multidisciplinárních oborů* (např. ve smyslu znalectví, památková péče, muzeologie, výstavnictví a umělecká kritika).⁹

Dějepis umění jako funkcionální sociální systém se tedy ve svých vlastních dějinách sám stále seberefrenčně proměňuje a znovu konstituuje. Navíc do jeho systému zcela přirozeně vstupují nejen používané přístupy vlastní (tj. schematicky řečeno: formově interpretační a kontextuální), ale též heteronomní přístupy odlišných disciplín. To jsou ty přístupy, které fungují v jiném disciplinárním a diskursivním poli, objasňují původně jiný předmět (např. určitou oblast lidské kultury, sociální strukturu, sociální aktivity, lidskou percepci, psychický a psychoanalytický stav člověka, apod.) a jsou vystavěny nad jiným způsobem práce, než kterým je pracováno v dějepisu umění. Zcela přirozeně s takovými metodami pracují odborníci na jejich „domácí půdě“, kteří s pomocí svého vlastního badatelského aparátu hovoří o umění, či uměleckém díle buď z pozice disciplín historie, sociologie, psychologie, antropologie, teologie, nebo z pozice diskursů jako jsou genderové, queer, postkoloniální, apod.¹⁰

Někdy je zvláště díky přívržencům kritické teorie či vizuálních studií předpokládáno, že právě tyto odlišné přístupy budou právě ony, které nahradí údajně sterilní a archaické umělekohistorické přístupy. Význam heteronomních přístupů v dějepisu umění je však odlišný: měl by nám pomoci přiblížit se k problému dějin umění nikoli disciplinárně jinak, *ale jinou optikou*. To, co můžeme naopak udělat ve vlastní disciplíně s produktivním využitím takových přístupů odlišných disciplín a diskursů, nám opět připomene Luhmannova teorie sociálních systémů. Dějiny umění jako vědecká disciplína popisují a analyzují vždy jedinečnou komunikativní situaci. Umělecká díla sama jsou na jedné straně „komunikačním aktem“ (tj. jsou součástí seberefrenčního systému umění a zde nabízejí komunikační nabídku pro generování svého významu), na straně druhé umožňují komunikaci o nich vědeckému společenství (tj. té součásti systému vědy, v němž dochází ke komunikační nabídce v procesu badatelského výzkumu). To znamená, že jednotlivé umělecké dílo je vlastně diskontinuitní: nereflek-

tuje celou kulturu, dobu nebo všeobecnou mentalitu, ale vždy vypovídá něco o jedinečném čase, místu a jedinečném projevu v rámci dobových mentalit – to je o jedinečné komunikativní situaci, v níž je zakotveno v protikladu k jiným dílům a jiným komunikativním situacím.¹¹ Proto již na počátku dějepisu umění hledali osvícenští erudité „všechny okolnosti, z nichž a za nichž určitý objekt vznikl“.

Současně s tím je ovšem v systémové teorii odlišována dobová recepcí uměleckého díla od recepcí pozdější, přičemž každá z těchto recepcí se podílí na produkci významu uměleckého díla odlišně. Pozdější recepcí či nová aktualizace staršího díla není v této souvislosti „lepším“ nebo „adekvátnějším“ pochopením; je mnohem spíše dokladem procesů uvnitř seberefrenčních systémů. Systémově teoretický přístup tak od sebe odděluje dobovou, pozdější a dnešní recepci a vždy zdůrazňuje zkoumání komunikativního aktu v jeho jedinečnosti a konkrétnosti. Takový přístup problematizuje všechny dosavadní umělekohistorické koncepty, které spatřují v uměleckém díle možnost podřídit je jednotné obecnější interpretaci. Konec konců bychom si mohli uvědomit určité spojitosti mezi touto všeobecnou sociologickou teorií a některými konkrétními výzkumy moderních historiků umění, např. v pracích Michaela Baxandalla, Francise Haskella či Wolfganga Kempa (který ovšem Luhmannovu teorii přirozeně dobře zná), aj.

Vztah dějin umění k vizuálním studiím a k dějinám obrazu

Německý historik umění Heinrich Dilly problém vztahu umění a obrazu nedávno poměrně výstižně shrnul slovy: „*Roku 1990 byl problém konečně na stole! Jsou dějiny obrazu před obdobím umění, tvrdil Hans Belting již v podtitulu své knihy ‚Obraz a kult: Tím bylo hlasitě a neodbytně vysloveno přes hranice oboru, co už delší dobu stálo mezi řádky těch uměleckých historiků, kteří byli okouzleni Fernandem Braudelem a Michelem Foucauletem. Vytvářet umělecká díla, stát se umělcem, být a zůstat umělcem, to byl novověký, moderní a západní fenomén (Ernst H. Gombrich by řekl: problém). Obrazy však vytvářeli lidé od samého počátku a velká jejich část se navíc domnívala, že mají před sebou obrazy boží. A dodnes je děláno tisíckrát více obrazů, které jsou prodávány, kupovány a znovu rozšiřovány, než je vytvářeno, vystavováno a pojednáváno uměleckých děl. Přesto udivuje pozdní objevení se Beltingovy teze, že umění nebylo všude a ve všech dobách. Vždyť to věděli již osvícenci. A tak se teprve nyní objevují zprávy o zcela nové obrazové vědě, o nové ikonologii, o image-science, apod.*“

Tato situace je ale vcelku dobře vysvětlitelná. Vždyť role vizuální kultury v lidském životě rapidně stoupla zejména v naší dnešní současnosti. Enormní nárůst obrazů a podstatný význam vizuální kultury dnes tak vedl nejen estetiky, ale též kritiky umění a nakonec i historiky umění k nutně dosud neobvyklému promyšlení vztahu pojmu „umění“ a ob-

raz. Jednou z podstatných výtek, kterou na adresu tradiční disciplíny „dějiny umění“ vnesl na počátku 90. let minulého století Hans Belting, byla ta, že disciplína zůstává netečná jak ke kultovnímu a antropologickému kontextu pravěkých a starověkých (uměleckých) děl, tak vůči proměně celé vizuální kultury současnosti. Dějepis umění se prý pokouší stále (vcelku však marně) hledat určitá estetická kritéria pro umění a uměleckost. Proto při svém nástupním projevu v Karlsruheu roku 1993 (tj. těsně po druhém vydání své proslulé studie o konci dějin umění) hovořil Belting o nutnosti vytvořit novou „vědu o obrazech“. Tehdy ovšem nebyl tak zcela sám. Severoamerický literární historik a historik vizuální kultury W. J. T. Mitchell s podobně znějící argumentací připojil, že nově se vynořující vizuální studia hrozí odsunout dějiny umění a estetiku do pozice dílčích disciplín uvnitř rozšířeného pole výzkumu, jehož hranice nejsou příliš jasné: vždyť v jejich zorném úhlu jsou „filozofické a technické obrazy, film, televize, digitální media, ale též epistemologie vidění, sémiotické studie obrazů a vizuálních znaků, fyziologické a kognitivní studie, vizuální antropologie, apod.“¹²

Tyto výtky jsou ovšem případné pouze tehdy, pokud si uvědomíme, že to, co původně vznikalo v průběhu 18. století jako nová disciplína „dějiny umění“, se zabývalo přece jen něčím odlišným od estetického pojmu „umění s velkým U“ 19. století. Stačí si jen vzpomenout na úvahy umělců a spisovatelů 18. století kolem římské Accademia degli Arcadi, na první veřejné římské kolekce architektonických modelů a kreseb, na popisy a výklady slavnostních machin, každoročně pořádaných colonnovských *chinei*, ohňostrojí, ceremoniálních vjezdů slavnostně vyzdobených vozů či na ciceronství mladého Václava Antonína Kaunitze-Rietberga (a jeho pozdější prosazování zcela určitého vizuálně receptivního způsobu prezentace císařské obrazárny ve vídeňském Belvederu). Ale zmínit můžeme nejen mého osobního hrdinu *původu dějin umění*, jímž je Carl Friedrich von Rumohr, a jeho averzi vůči nově se rodící estetice, ale stejně tak moravského úředníka Jana Petra Cerroniho s jeho zájmem rovněž o ty moravské „umělce“, kteří vytvářeli v 18. století mechanické automaty nebo iluzivní a perspektivní kresebné hříčky, a v neposlední řadě též dobové zkoumání grafických a reprodukčních technik.¹³ To, že dějepis umění se stal slovy současných kritiků estétským postojem, soustřeďujícím se pouze na kánon umění (a formalismus, esencialismus, evropocentrismus, apod.), bylo dáno jednak podstatným významem estetického přístupu v průběhu 19. století, jednak úsilím dějin umění stát se vědeckou disciplínou. A tak dějepis umění – ostatně obdobně jako historická věda – programově zúžil svůj výzkum na „dějiny událostí“, tj. dějiny stylů, dějiny umělců, dějiny forem velkých uměleckých děl, umístěných v muzeích-pokladnicích národní či státní kultury. A stejně tak jako v obecné historii také v dějepisumu umění (i když s určitým opožděním) se nyní mnohem častěji ozývají výroky některých evropských historiků umě-

ní, kteří požadují nové analytické zhodnocení původního osvícenského programu dějin – a rodících se dějin umění – a sledují, jak je nově aktualizován. Když např. André Burguière psal o moderním konceptu historické antropologie, uvedl svou práci citátem, u něhož musel upozornit, že to není snad výrok zakladatele školy Annales Luciena Febvra, ale program jistého LeGrand d'Aussyho, poněkud obskurního současníka velkých francouzských osvícenců.¹⁴ Heinrich Dilly přitom s odkazem na zkoumání historiografie vlastní disciplíny zdůraznil, že dějiny umění mají dokonce svou vlastní tradici výzkumu „obrazů“. Módně užívané pojmy jako „obrazová kritika“, „obrazová analýza“ a „vyprávění o obrazech“ mají své jasně určitelné osudy již dříve v samotných dějinách dějin umění. To ale zjevně znamená, že dějepis umění má ve svých dějinách určitý potenciál, který může být v současnosti nově využít právě vizuálními studiemi a konstituujícími se dějinami obrazu.

O proměně pojmu umění ostatně nepíší pouze historikové umění či historikové vizuality. Wolfgang Iser velmi stručně rozlišil několik základních pozic uměleckého díla v historii: „*Umělecké dílo – kdysi pevně zapuštěné do posvátného, náboženského či sekulárního prostředí, pak vykořeněné a přemístěné do muzea (které má oslavovat jeho autonomii) – našlo nové místo u recipienta a diváka; z muzea bylo umění přeneseno do recipientovy mysli a duše a našlo tam nový příbytek.*“¹⁵ Poté, co je dnes pojem „umění“ osvobozen ode všech možných absolutizací a zastřešujících estetických koncepcí, mohou různé umělekohistorické přístupy objasnit různorodé okolnosti, za nichž vzniká v konkrétní komunikační situaci obrazové dílo: můžeme se ptát, jakou má dílo funkci, jakou modalitu, jak funguje a čím se liší od jiných děl. Kritikové tohoto způsobu uvažování se přirozeně mohou tázat, jsou to ještě dějiny umění? Ale Martin Warnke, jeden z protagonistů „nových dějin umění“ na evropském kontinentě, odpovídá: „*dějiny umění musí dnes převzít odpovědnost za celek vizuální kultury – v tom leží jejich celá budoucnost. Přesto však je třeba udržovat a posilovat humanitní jádro vysoké umělecké činnosti v určitém ohraničeném oborovém předmětu jako důležitou kritickou instanci takového rozšíření.*“¹⁶

Umění, obraz a vysokoškolská výuka disciplíny

Nechci nijak teoretizovat či věštit do budoucna. Jen v krátkosti bych rád na závěr zmínil současný brněnský projekt, s nímž jsme vstoupili do evropské soutěže v programu „*Vzdělání pro konkurenceschopnost*“.¹⁷ Naším cílem je rozšířit skladbu současného studijního programu o výuku předmětů dějin obrazu a antropologie obrazu – a tento nový celek přitom přeměnit důsledně modulárním způsobem. Na rozdíl od pokusů v zahraničí vytvořit zcela nový obor, chce brněnský projekt naopak spíše inovovat umělekohistorické zaměření studijního programu: tj. pěstovat umělekohistorický smysl pro analýzu a význam jednotlivých forem,

témat či materiálů a kriticky prozkoumávat kontextuální okolnosti vzniku a působení vizuálních děl. Tato, v zásadě zdánlivě stále klasicky zaměřená výuka dějin umění by měla být dále rozšířena o tři nové výukové moduly (jeden v bakalářském a dva v magisterském studijním programu) se zaměřením na obraz a antropologii obrazu, které umožní novým posluchačům vytvořit si vlastní kurikulum studia a získat si orientaci v oblasti současné vizuální kultury (jejich významu a hodnocení, ale též jejich rizik). Při pohledu na podobné programy je možné si povšimnout různé iniciativy na tomto poli. Asi nejbližší má brněnský projekt k basilejské „kritické vědě o obrazech“ Gottfrieda Boehma. Deset let poté, co ohlásil „*iconic turn*“, vypracoval Gottfried Boehm roku 2004 projekt národního badatelského střediska pro výzkum a kritiku obrazu, na jehož činnosti se podílejí prestižní švýcarské univerzity a badatelská pracoviště včetně uměleckých a architektonických.¹⁸ Oproti jiným vymezením „vědy o obrazu“ byla v tomto projektu zdůrazňována především praktická multidisciplinarita. Zajímavé však pro tradici brněnského umělecko-historického prostředí se stalo to, že zde má mnohem větší důležitost (oproti jiným teoriím obrazu) výzkum obrazového statutu architektury-stavby a jsou přitom zkoumány další multidisciplinární přístupy k vnímání obrazů (jako např. *ekfrasis*). Cílem zřejmě nemůže být nějaká nově vyprodukovaná obecná teorie vizuálních studií mimo praktický umělecko-historický výzkum; základním momentem sjednocujícím celý projekt je totiž vždy zkoumání konkrétního, jednotlivého díla a jeho různorodých okolností vzniku a recepcí – slovy sociologa Pierra Bourdieua „*často posmutnělé radosti náročného vidění*“.

Facit Přes jistá zjednodušení a přílišnou spjatost současných iniciativ nových dějin umění, kritické teorie a vizuálních studií s určitým, do značné míry módním vědeckým slovníkem, by měly být přirozeně takové iniciativy brány vážně. Když texty „kritické teorie“ zkoumal stejně kriticky severoamerický estetik Michael Kelly, upozornil ze svého hlediska estetika na to, že by se umělecko-historická teorie neměla pokoušet o jakousi novou estetiku či umělecko-historickou sémiotiku, ale měla by mnohem více „*reflektovat*

své vlastní teoretické zdroje, zejména ty, které jsou zakotveny v historiografii teorií umění a v historiografii dějin umění.“¹⁹ A tak se vracím opět zpět k počátku naší dnešní diskuse.

Na otázku „jakou mají dějiny umění budoucnost?“ lze asi těžko jednoznačně odpovědět. Zvláště když toho moc nevíme ani o počátcích naší disciplíny. Zjevně však jsou dějiny umění od poloviny 18. století etablovány jako funkcionální sociální systém – i když se dnes často hovoří o samostatných vizuálních studiích, samostatné teorii památkové péče, samostatné muzeologii (o dvojích dějinách umění), apod. Tento systém se autopoieticky reprodukuje stále znova podobně jako jiné sociální systémy. Dějepis umění jako disciplína bude jistě existovat i nadále, i když nesporně jinak než dnes: stejně tak, jako dnešní dějiny umění nejsou totožné s dějinami umění v polovině 19. století a ty nebyly totožné s těmi projekty, které vypracovávali italská a francouzská osvícenci v polovině 18. století. Pro nás i naše posluchače však může zůstat východiskem to, co si kladl za cíl historik Thomas Nipperdey, když utvářel svůj badatelský historický projekt na základech Luhmannovy teorie:

„[...] *musíme vrátit předchozím generacím to, co kdysi samy vlastnily – tak, jako to vlastní i naše současnost – totiž množství různých budoucností, nejistotu, svobodu, konečnost, protikladnost. Historická věda tím poskytne společnosti nutnou službu: udrží totiž naši budoucnost otevřenou (proti absolutizacím technologického či ideologického druhu) a stabilizuje vědomí naší plurality, naší svobody, naší konečnosti.*“²⁰

Obdobným způsobem bude otevřený systém dějin umění volit zkoumání různorodých témat v minulosti i současnosti – výsledkem tohoto výzkumu jistě nebudou jednoduše „velká vyprávění“, ohraničené epochy a jednou provždy platná a jedinečně správná význam uměleckého díla. Možná se dokonce uskuteční Bourdieuova víra „*vědy o uměleckých dílech*“. Zůstane tak zachována komplexita historického okamžiku vzniku vizuálních děl, ale též našeho pohledu a jiných možných pohledů, současných i budoucích – diskontinuita a otevřenost vůči budoucnosti, *unitas multiplex*.

Jiří Kroupa,

Masarykova univerzita, Seminář dějin umění, Brno

Poznámky

* Tento text diskusního referátu vznikl v souvislosti s dokončováním svazku *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění II*, Brno 2010. Představuje tak určité resumé některých základních tezí tohoto rukopisu. Některé myšlenky a obraty se proto v obou textech opakují, případně jsou ve vydané publikaci dále rozvíjeny a argumentovány ve větší šíři.

¹ Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I*, Brno 1996 (2. rozšířené vyd. 2007).

² Frederik Antal, Remarks on the Method of Art History, *The Burlington Magazine* 91, 1949, s. 49–52; s. 73–75.

³ Dnes často opakovaná jména jsou např. Walter Benjamin, Carl Einstein, Max Rudolph aj.

⁴ Hubert Locher, The Role of the Museum in the Formation of the Art Historical Discourse, *Ars* 38, 2005, s. 3–16.

⁵ Srov. Jiří Kroupa, Erudité a „curieux“ na Moravě raného novověku, in: *Idem, Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno 2006, s. 57–72.

⁶ Niklas Luhmann, *Sociální systémy. Násín obecné teorie*, Brno 2006 (podle německého původního vydání z roku 1984).

⁷ *Ibidem*, s. 164–169.

⁸ Poprvé jsem toto schéma zveřejnil: Jiří Kroupa, Památková péče a veřejnost (Brněnský příklad), in: Ivan Řeholka (ed.), *Památková péče na Moravě*, Brno 2002, s. 281–296.

⁹ K rozlišení teorie a diskursu srov. Wolfgang Iser, *Jak se dělá teorie*, Praha 2009, s. 25–26.

¹⁰ Srov. Kitty Zijlmans, Kunstgeschichte als Systemtheorie, in: Marilte Halbertsma – Kitty Zijlmans (ed.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*,

Berlin 1995, s. 251–277 (podle původního nizozemského vydání z roku 1993).

¹¹ Heinrich Dilly, Bildgeschichten und Bildkritik der traditionellen Kunstgeschichte, in: H-Soz-u-Kult, 20. 01. 2004, <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=390&type=diskussionen>>.

¹² Srov. Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

¹³ W. J. T. Mitchell, Showing Seeing. A critique of visual culture, in: Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, New York, 2002, s. 86–101. (Přetištěno rovněž in: Michael Ann Holly – Keith Moxey, *Art history. Aesthetics, Visual studies*, Williamstown 2002, s. 231–250.

¹⁴ Srov. Jiří Kroupa, Tři návraty k Rumohrovi, in: Kroupa (pozn. 5), s. 345–389.

¹⁵ André Burguière, Historische Anthropologie, in: Jacques Le Goff – Roger Chartier – Jacques Revel (ed.), *Die Rückeroberung des historischen Denkens*,

Frankfurt am Main 1994, s. 62–66 (výběr z originálních textů „La Nouvelle histoire“, 1978).

¹⁶ Iser (pozn. 9), s. 200.

¹⁷ Cit. dle Wolfgang Brassat – Hubertus Kohle (ed.), *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003, s. 167.

¹⁸ Projekt byl schválen pro léta 2010–2013 pod názvem: *Inovace studijního programu dějin umění o zaměření na vizuální kulturu* (<http://www.phil.muni.cz/dejun/CDO>).

¹⁹ Srov. Der Nationale Forschungsschwerpunkt (NFS) Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder, (<http://www.eikones.ch>).

²⁰ Michael Kelly, *The Art Bulletin* 77, 1995, s. 690–695.

²¹ Cit. dle: Zijlmans (pozn. 10), s. 268.

Je třeba nadále učit dějiny umění v jejich tradiční podobě

Pro nastávající školní rok je v případě olomoucké Katedry dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci přihlášeno 270 zájemců o studium jednooborových dějin umění. Pokud vím podobný nebo mnohdy větší počet přihlášených mají další tři víceméně tradiční učiliště – dvě na Karlově univerzitě v Praze a na Masarykově univerzitě v Brně, nehledě k tomu že v zásadě stejné studijní zaměření na obor dějin umění nabízejí další dvě univerzity – v Českých Budějovicích a v Ostravě. Při velmi střízlivém posouzení možnosti přijetí se jeví jako zcela reálné, že v následujícím roce nastoupí ke studiu dějin umění 200 až 250 adeptů (nevyklučuji 300), ze kterých zhruba ze dvou třetin po základním tříletém studiu budou historici umění. Tento předpoklad, spolu se stále se zvyšující návštěvností velkých galerií a muzeí umění, pražská Národní galerie svou strnulostí a téměř nulovými aktivitami je pouze výjimkou potvrzující pravidlo, dovoluje na otázku „Mají dějiny umění budoucnost?“ odpovědět optimisticky – mají. Ostatně optimisticky vyznívají též průzkumy a prognózy sociologů. Pro ilustraci jen názor současného francouzského sociologa Gillese Lipovetského „*Třetí vývojová fáze*“ tedy naše současná společnost „*je epochou masového estetického konzumentství, silící poptávky po umění, krásnu a estetických stylech a zážitcích*“.¹ Navíc recentní, tzv. Florentská výzva: „*Za evropskou výuku dějin umění*“ opět akcentuje potřebnost oboru jako jednoho z nástrojů uvědomění evropské identity a jednoznačně doporučuje rozšířit výuku dějin umění i na nižší stupně škol. Domnívám se, že budoucnost oboru nejméně na jednu až dvě následující generace je zajištěna a že dějiny umění budou i nadále hrát, byť částečně okrajovou, ale přece jen poměrně důležitou roli v životě společnosti.

Hlavní téma našeho odpoledního setkání je ovšem dáno problematikou výuky dějin umění v současné době a v blízké budoucnosti. Mimochodem, jestliže věnujeme svůj čas problematice výuky dějin umění, tak tím zároveň dáváme najevo názor, že dějiny umění budoucnost mají. Byl jsem vyzván k příspěvku zhruba formulujícímu názor se kterým

se v zásadě ztotožňuji – je třeba nadále učit dějiny umění v jejich tradiční podobě. Pojem tradiční ovšem rozhodně nechápu jako determinující a neměnný, tradice je zde jakousi základní rovinou, která je neustále doplňována a inovována současností a současným stupněm poznání. Ostatně jenom možnosti internetu pozměnily způsob, orientaci a výuku, a zdaleka nejenom dějin umění, do zcela nových poloh. Výuka dějin umění, stejně jako většiny humanistických oborů, je podmíněna pokud možno přesnou specifikací základních pojmů – předmětu, metody a cíle. Předmětem stále zůstává umělecké dílo. V horizontální rovině členěné do základních oborů architektury, sochařství, malířství a řady dalších podoborů grafiky, fotografie, užitého umění, multimediálních projevů, prostě celé škály vizuálního vnímání. Ve vertikální rovině jsou to především dějiny těchto oborů a jejich vývoje od nejméně antiky po současnost. Tradiční předmět dějin umění se tedy v zásadě nemění, je pouze obohacován o nové vizuální projevy jak je přináší soudobá technika a její možnosti. Zároveň ovšem právě zde se objevuje základní problém oboru v podobě otázky – co je umělecké dílo?, co splňuje kritéria pro které předmět vytvořený člověkem můžeme považovat za umělecké dílo? Právě zde se dějiny umění pohybují na značně nejisté půdě soudobé skepse k jednoznačným soudům a k jejich vždy přítomné relativizaci. S otázkou co je umělecké dílo se musí vypořádat nejen každý historik umění, ale v podstatě každý konzument umění ve svém subjektivním úsudku. Neexistuje objektivní míra uměleckých hodnot, která by zajišťovala přesnost našeho úsudku „*tak jako v séverském muzeu je uschován v platině prototyp metru*“, řečeno s hrdinou Kunderova románu.² Přesto se domnívám, že jistým východiskem, i při vědomí značného omezení tohoto tvrzení, je to výtvarná kvalita díla, která na základě znalosti vývoje dějin umění a příkladů v tomto smyslu obecně respektovaných, může adeptovi dějin umění poskytnout názor rozlišující umění od ne-umění. Posouzení a hodnocení výtvarné kvality díla, tedy artefaktu v široké škále doprovodných aspektů i nadále budou řešit víceméně