

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

tradiční metodické přístupy. I zde zůstává jako rozhodující formálně analytický a stylově kritický přístup k uměleckému dílu spolu s dalšími metodami kulturně historickými nebo stylově historickými, s důrazem na obsahovou a významovou stránku díla, tedy na ikonografii a ikonologii uměleckého díla a jistě řadu dalších metodologických postupů, které mají za úkol ozřejmit cíl dějin umění.

Zvláštní kategorií metodologie dějin umění zůstává i nadále znalectví. Jeho princip snad nejlépe vystihuje známý Wölfflinův bonmot „*ne všechno je možné v každém období*“. Základem znalectví opět i nadále bude důvěrné poznání materiálové skladby artefaktu, jeho technických a technologických aspektů v celé šíři možných výskytů. Tato část výuky musí být nutně provázána s bezprostředním poznáním a stykem s vlastním dílem. Řešením je velmi úzká provázanost školy s institucemi typu galerií a muzeí umění, s expozicemi starého a současného umění, ale stejně tak s jejich deponitáři, galerijním zázemím a především živým stykem s památkami a uměleckými díly v jejich přirozeném prostředí. Právě časté a bezprostřední poznávání uměleckých děl *in situ* spojené s diskuzí a výměnou názorů by se mělo stát jedním z hlavních nástrojů výuky adeptů dějin umění. Ostatně právě na příkladu důvěrně poznávaných uměleckých děl lze nejsnáze ozřejmit cíl dějin umění.

I nadále zůstává hlavním cílem dějin umění rozeznání kvality uměleckého díla, úroveň a typ této kvality ve vztahu k vnitřní logice díla, rekonstrukce původního kontextu díla, co možná nejpřesnější stanovení autorství, datace, místa vzniku a objasnění funkce díla, vztahu k objednavateli včetně vazeb společensko-sociologických, psychologických a obecně kulturních. Řečeno s Hansem Sedlmayrem analyzovat jednotlivá díla, tedy interpretovat je, rekonstruovat a vysvětlit umělecko-historický proces a jednotlivé jevy zhodnotit.

Vysvětlení a porozumění předmětu, metody a cíle dějin umění zůstává stále v rámci tradiční výuky a zřejmě ještě delší dobu se z tohoto rámce nevymaní. Zatímco předmět, tedy umělecké dílo by měl zůstat v rámci dějin umění v zásadě neměnný, metoda a cíl procházejí a budou procházet většími či menšími proměnami a inovacemi, tak jak je přináší měnící se společnost, rozvinutá digitální éra a proměny poznání ve všech oblastech. Pochopitelně na tyto proměny musí reagovat i výuka dějin umění, stejně jako musí reagovat na měnící se trendy vlastní umělecké tvorby.

Zvláště v posledních letech je tradiční výuka dějin umění obohacována dalšími specializacemi jako je památková ochrana a péče, muzeologie nebo teorie restaurování. Je to pochopitelná reakce na současné společensko kulturní potřeby a díky tomu získávají dějiny umění výrazný přesah z původně spíše teoreticky zaměřené disciplíny k saturování zcela praktických potřeb soudobé společnosti. Naopak dosud jen velmi okrajový zájem je věnován v současné výuce komerční sféře obchodu s uměním, marketingu a gale-

rijnímu managementu nebo edukativním aspektům výchovy diváka. Domnívám se, že i tyto oblasti patří do širšího kontextu dějin umění a že by se měly stát jednou z dalších inovací tradiční výuky oboru.

Jen velmi zhruba a nepřliš systematicky nastíněné názory na současnou výuku dějin umění zatím byly zaměřeny pouze na vlastní obor, na vlastní disciplínu. Historik umění, jak ostatně z názvu profese vyplývá, musí mít velmi seriózní znalost historie, která vytváří základní rámec jeho oboru. Stejně tak jsou dějiny umění humanistická disciplína a k profilu historika umění nezbytně patří i neméně seriózní orientace ve filozofii. K této dvojici determinujících oborů patří celé škála dalších znalostí – jazyková vybavenost, všeobecný kulturní přehled, alespoň přehledová znalost příbuzných oborů a bohužel i mnohdy opomíjený český pravopis. Tedy značná kumulace v podstatě studijních požadavků na budoucího adepta dějin umění, která by měla být zvládnuta v průběhu studia.

V nedávné době došlo ve výuce dějin umění, podobně jako u řady dalších oborů, k výrazné a zásadní změně. Mám na mysli nový systém studia formou tzv. Bolognského procesu, tedy rozdělení celé výuky do základních dvou stupňů – bakalářského studia a možnosti návazného magisterského studia. Vedle sympatické snahy poskytnout vysokoškolské vzdělání maximálnímu počtu zájemců to v našich podmínkách byla do jisté míry reakce na prostý fakt, že za posledních deset let se počet studentů na českých vysokých školách zdvojnásobil. Většina z nás přijala tento nový systém sice bez valného nadšení, nicméně přijala a pokud vím na všech učilištích nový systém zavedla. Postupem času se dokonce ukázalo, že při enormně stoupajícím zájmu o studium dějin umění může být Bolognský proces pro obor v podstatě přínosem. A nejenom pro obor, ale především pro celou společnost je nesporně přínosné jestliže se znásobí počet humanisticky orientovaných, vysokoškolsky připravených lidí. Studijní program bakalářského studia by měl pokrýt základní strukturu studia dějin umění zhruba tak jak byla naznačena v předchozích zmínkách. Při značně širší záběru je nutné počítat s podstatným prohloubením samostudia posluchačů a s absencí přehledových přednášek, ale naopak s prohloubením metodologických sond na vybraných příkladech – konkrétních dílech nebo literatuře. Při značně zvýšených počtech adeptů studia oboru musíme ovšem počítat s faktem, že ne všichni absolventi budou i nadále působit v oboru profesionálně, stejně jako s faktem, že ne všichni absolventi se budou věnovat dějinám umění s badatelským záměrem. Přes toto vědomí a při zachování vysoké náročnosti studia by i nadále měly být dějiny umění otevřeny pro maximální počet adeptů studia především v poloze bakalářského stupně. Návaznost ve smyslu pokračování magisterským studiem pak orientovat na výrazně prohloubenou výuku metodologických a historiografických disciplín spolu

s prohloubenou specializací v oblastech znalectví, památkové péče nebo muzeologie.

Při obhajobě naznačeného modelu studia dějin umění se často setkávám s obavou, že extenzivní nárůst posluchačů může způsobit jistou inflaci oboru a následnou značně problematickou zaměstnanost absolventů. Otázka budoucího uplatnění absolventů už při současných počtech

frekventantů studia dějin umění bude jistě stále vážnějším problémem a k možnostem jeho řešení jsem značně skeptický. Ovšem vysokoškolské studium poskytuje, ostatně stejně tak jako u všech oborů a specializací, především a pouze vzdělání.

Milan Tognér,

Univerzita Palackého, Katedra dějin umění, Olomouc

Poznámky

¹ Gilles Lipovetsky, *Paradoxní štěstí*, Praha 2007, s. 391.

² Ludvík Kundera, *Život je jinde*, Praha 1969, s. 74.