

Univerzita Palackého v Olomouci  
Pedagogická fakulta

# **ŠKOLA MUZEJNÍ PEDAGOGIKY 2**

## **Dějepis umění v současnosti**

**Martin Horáček**

2007

Oponenti: Mgr. Ondřej Jakubec, Ph.D.  
Mgr. Veronika Jurečková

1. vydání

© Martin Horáček, 2007

Kresba na obálce © Martin Fišr, 2007

**ISBN 978-80-244-1867-4**

## **Vážení čtenáři,**

publikace, kterou právě držíte v ruce, byla vydána s laskavou podporou Evropského sociálního fondu a státního rozpočtu ČR. Vznikla v rámci projektu Kvalitativní inovace výtvarně-pedagogických studijních oborů, který pod vedením doc. PhDr. Hany Myslivečkové, CSc., realizovala v letech 2006–2008 Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

Cílem zmíněného projektu bylo koncipování, pilotní realizace a evaluace studijního modulu muzejní a galerijní pedagogiky, který je v budoucnu určen absolventům výtvarně-pedagogických studijních oborů. Ti jeho absolvováním rozšíří svou kvalifikaci pro pedagogické působení v sektoru muzeí, galerií a kulturních zařízení. Snaha tvůrců projektu reagovala na fakt, že v současnosti je kvalifikovaných edukačních pracovníků muzeí a galerií v praxi nedostatek a v ČR se jejich vysokoškolské přípravě dosud žádná instituce systematicky nevěnuje.

Při hledání optimální podoby vysokoškolské přípravy muzejních a galerijních pedagogů vycházel projektový tým z úzkého vztahu tradiční výtvarné pedagogiky a pedagogiky muzejní, resp. galerijní. Ohlasy z praxe, která svým prudkým rozvojem v tomto případě předbíhá teorii, nás utvrzují v tom, že pro výkon profese muzejního pedagoga v oblasti zprostředkování umění jsou absolventi výtvarně-pedagogických studijních oborů (které garantuje např. Katedra výtvarné výchovy PdF UP v Olomouci) velmi dobře vybaveni.

Domníváme se proto, že absolvování dalších speciálních disciplín, např. v rámci dvousemestrálního vysokoškolského studia, může stačit k profilování budoucího muzejního a galerijního pedagoga. Studijní texty vytvořené pro pilotní verzi tohoto studia právě držíte v ruce. Pro potřeby studentů KVV PdF UP jsou vydány v těchto svazcích:

### **ŠKOLA MUZEJNÍ PEDAGOGIKY 1**

**Poznámky k partnerství výtvarné a muzejní pedagogiky –**

**Petra Šobánová**

### **ŠKOLA MUZEJNÍ PEDAGOGIKY 2**

**Dějepis umění v současnosti – Martin Horáček**

### **ŠKOLA MUZEJNÍ PEDAGOGIKY 3**

**Specifika a metody práce s osobami**

**se speciálními vzdělávacími potřebami – Lenka Hetová**

#### **ŠKOLA MUZEJNÍ PEDAGOGIKY 4**

**Nové proudy ve výtvarné výchově – Hana Babyrádová**

**Aktivizační metody v muzejní pedagogice – Helena Grecmanová**

**Kapitoly z artefaktiky – Petr Exler**

#### **ŠKOLA MUZEJNÍ PEDAGOGIKY 5**

**Umění na počátku tisíciletí – možnosti prezentace – Olga Badalíková**

**Financování a řízení kulturních projektů – Veronika Jurečková**

#### **ŠKOLA MUZEJNÍ PEDAGOGIKY 6**

**Stručná teorie a praxe muzejní pedagogiky – Marek Šobáň**

**Prvky dramatické výchovy v kontextu muzejní pedagogiky –**

**David Hrbek**

**Využití intermediálních postupů v animační praxi – Vladimír Havlík**

#### **ŠKOLA MUZEJNÍ PEDAGOGIKY 7**

**Vybrané kapitoly z typografie – základní pojmy a pravidla –**

**Tomáš Chorý**

**Digitální fotografie v muzejní praxi – Petr Zatloukal**

Věříme, že naše studijní texty najdou své čtenáře a že jim budou k užitku. Věříme také, že budou brzy doplněny další literaturou k tak zajímavému tématu, kterým bezesporu muzejní a galerijní pedagogika je.

Za projektový tým

Petra Šobánková  
koordinátor projektu

Veronika Jurečková  
supervize projektu

# Obsah

|                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------|----|
| Vysvětlivky k ikonám .....                                    | 6  |
| 1 Úvod .....                                                  | 7  |
| 2 Předmět: umění .....                                        | 11 |
| 3 Věda: dějepis umění .....                                   | 13 |
| 3.1 Přehled dějepisu umění do druhé poloviny 20. století .... | 13 |
| 3.2 Dějepis umění po roce 1970 .....                          | 21 |
| 4 Vybraná témata současného dějepisu umění. ....              | 27 |
| 4.1 Multikulturalismus a postkolonialismus .....              | 28 |
| 4.2 Kánon uměleckých děl. ....                                | 28 |
| 4.3 Vizuální studia .....                                     | 29 |
| 4.4 Gender v dějinách umění. ....                             | 30 |
| 4.5 Sociobiologie, neuroestetika a „neuroarthistory“ .....    | 31 |
| 4.6 Muzea a galerie .....                                     | 32 |
| 4.7 Památková péče .....                                      | 34 |
| 5 Závěr: české výhledy. ....                                  | 39 |
| 6 Literatura .....                                            | 45 |
| 7 Obrazové přílohy .....                                      | 47 |
| Profil autora .....                                           | 77 |

## Vysvětlivky k ikonám



### **Cíl**



### **Shrnutí**

Ve shrnutí si zopakujte klíčové body probírané látky. Zjistíte, co je pokládáno za důležité. Pokud shledáte, že některému úseku nerozumíte, nebo jste učivo špatně pochopili, vraťte se na příslušnou pasáž v textu. Shrnutí vám poskytuje rychlou korekci!



### **Kontrolní otázky a úkoly**

Prověřuji, do jaké míry jste pochopili text, zapamatovali si podstatné informace a zda je dokážete aplikovat při řešení problémů. Najdete je na konci každé kapitoly. Pečlivě si je promyslete. Odpovědi můžete najít ve více či méně skryté formě přímo v textu.



### **Pojmy k zapamatování**

Najdete je na konci kapitoly. Jde o klíčová slova kapitoly, která byste měli být schopni vysvětlit.

# 1 Úvod

## Cíl



*Po prostudování úvodního textu byste měli dokázat vysvětlit kritické pojetí vědy a vědecké pravdy obecně.*

*„S historiky umění je však potíž, která spočívá v tom, že vycházející z německého původu disciplíny, zaplétají se do sporů, v nichž ztrácejí čas: spory mezi univerzalistickým a partikularistickým historismem, spory mezi formalismem a kontextualismem, mezi unitarismem a diskontinuitou (a dualismem) a v poslední době spory mezi „čistými“ historiky a historiky zdůrazňujícími význam sociálního milieu, strukturalismu, sémiotiky, marxismu, feminismu, psychoanalýzy, rasy a jiných obsesí. Pro vlekrou obskurnost těchto diskusí je zde nemusíme sledovat.“*

(Paul Johnson, *Dějiny umění: Nový pohled*, Praha 2006, s. 662–663)

Cíl následujících rádků je přesně opačný než ten, který doporučuje autor úvodního citátu. Budou se totiž zabývat historiky umění a „spory“ hýbajícími jejich disciplínou, totiž dějinami či dějepisem umění. Čeština, stejně jako důležitější světové jazyky, poněkud mate souslovím „dějiny umění“ (art history, die Kunstgeschichte atd.): není hned jasné, zda se tím myslí vědecký obor, nebo jeho předmět. Proto se disciplíně někdy říká historiografie umění neboli dějepis umění. Rovněž v tomto textu se bude pro přesnost rozlišovat mezi dějepisem a dějinami. Že se „uměním“ myslí tzv. umění výtvarné či vizuální (s tradičními i novými médii a hraničními žánry typu odívání), budiž bráno za automatické.

Existuje silné laické přesvědčení o jakési samozřejmosti dějepisu umění (a ostatně také dějin umění). V tom náš obor neznamena nic výjimečného: lidé z vnějšku mají sklon představovat si, že vědci „dělají vědu“ celkem vzato asi tak, jako když pekař peče chleba, nebo – poněkud případněji – jako když lékař „dělá medicínu“. Že přijdou k čemusi danému (nemoc, problém), na základě předchozího specializovaného vzdělání a zkušeností to pojmenují (objeví) a „poradí si“ s tím.

Dokonce též vědci samotní často propadali různým iluzím o objektivitě předmětů svého zájmu. Fyzikové věřili v reálnou existenci kuliček atomů, sociologové v ohraničené a definované společenské třídy, historikové v „tok dějin“ – a historikové umění v „dějiny umění“. Tyto představy se ukázaly jako neudržitelné – a to ani ne tak díky prohlubující se sumě faktografických zjištění, jako spíš po zaostření na osobu vědce – pozorovatele a metody jeho výzkumu. Jak vlastně pracuje?

Na základě čeho formuluje svá stanoviska? Jakým způsobem spojuje konstatovaná fakta do souvislých celků – hypotéz, příběhů a teorií? Model aktivního vědce, který jakoby klade vnější svět – materiál na pitevní stůl, svým bystrým zrakem a důvtipem za pomoci nejrůznějších vynalezených pomůcek jej kuchá a rozebírá a následně slovy popisuje, jak to uvnitř vypadá, nahradil model vědy jako permanentního dialogu. Vyslovená „zjištění“ se nechápou jako verbální tlumočení či zrcadlo domnělé „skutečnosti“, nýbrž jako produkt interakce mezi vnějším prostředím a vnitřním ustrojením vědce – pozorovatele, mezi podněty bombardujícími vědce smyslové orgány na jedné straně a aktuálním psychofyziologickým ustrojením badatele na straně druhé. Prostřednictvím vzniklých pojmů a hypotéz se utváří badatelova představa o světě, a tedy rovněž představa předmětu jeho zkoumání. Jelikož otázka svobodné vůle (v tomto případě vědce) zůstává nepřístupná jednoznačnému rozřešení, lze stejným právem tvrdit v rodě činném i trpném: *badatel si sám konstruuje svůj studijní předmět, nebo studijní předmět se sám ustanovuje skrze badatele.*

Príslušný vědecký obor možno potom spíš než jako rozšiřující se sbírku „pravd“ o daném výseku světa lépe charakterizovat jako stálé hledání formou diskuse mezi jednotlivými badateli, kteří svá tvrzení navzájem průběžně porovnávají a prověřují (testují). Ta, jež z nejrůznějších důvodů uspokojují nejvlivnější protagonisty, jsou následně uznána za nosná a mění se v základní stavební kameny oboru a základní myšlenkové osnovy, do nichž mohou být pojmenované základní kameny poměrně bez rozporu zasazovány. V případě dějin umění se základními kameny rozumí například data vzniku uměleckých děl, jména umělců, názvy a rozměry staveb apod., tedy vesměs písemnými prameny doložená nebo jinak snadno ověřitelná „fakta“, o nichž není efektivní polemizovat. Vzpomenuté osnově – souboru předpokladů, na kterých je vybudována určitá teorie – se odborně říká paradigma; jen v málokteré době se všichni protagonisté daného oboru shodnou na jediném platném paradigmatu, nicméně zpravidla jich bývá v určitý čas „v oběhu“ jen několik. Paradigmata v podstatě udržují vzniklý obor při dalším životě – vtiskují mu pocit stability, což znamená i smyslu, jak uvnitř oborové komunity, tak také vůči vnějšímu publiku, upevňují jeho pozitivní společenské image a v neposlední řadě bývají zpravidla předkládána oborovému dorostu pod hlavičkou „momentální stav poznání“. Základní kameny se nemění, pozvolna se k nim přidávají další, jak jsou do debaty zapojována dříve neznámá fakta (jména, objekty, události atd.). Může se však s nimi všelijak hýbat, mohou být přemisťovány a přesazovány uvnitř konstrukce paradigmatu, až začne být celé toto dosud pevně působící lešení autoritami zpochybňováno ve prospěch jiného,



opět z nejrůznějších důvodů, nezřídka skrytých, nereflektovaných, či naopak záměrně maskovaných. Protikladnými pojmovými dvojicemi „aktivní – pasivní“, „pozorovatel – pozorovaný“, „subjekt – objekt“, „vědec – věda“, „relativní – absolutní“ či „teorie – praxe“ není možné tento proces „žítosti vědy“ přijatelně popsat – tendence lidského myšlení k pohotovému uvažování v polárních dvojicích, znamenitě osvědčená v tisíciletém boji příslušníků lidského živočišného druhu o přežití v nepřátelské divočině, podivuhodně brzdí jeho rozvoj v ryze lidské, spekulativní sféře.

Člověku třebas jen v základu obeznámenému s proměnami filozofického uvažování Západu i Východu přijde možná zvláštní, že odedávna opakovaná teze o „nemožnosti objektivního poznání“ začala být uvnitř jednotlivých vědeckých oborů hromadně a důsledně zohledňována až ve dvacátém století a zejména v jeho druhé polovině. Hovoří se dnes mezi odborníky více než kdy dříve o „kritické metodické reflexi“, „revizi paradigmát“, „dekonstrukci mýtů“, nebo dokonce o „krizi“ toho nebo onoho oboru. Do takové situace se kolem roku 1970 dostal též dějepis umění.

Nachází se tedy od té doby v krizi? Oponovat lze nejméně dvěma argumenty:

(a) Klíčoví badatelé nebyli vskutku nikdy tak naivní, aby si neuvědomovali podmíněnost a omezenost svého poznání, ačkoli na to téma vesměs meditovali z dnešního pohledu nedostatečně.

(b) Nikdy neměli lidé k dispozici tolik informací o tzv. umělecké tvorbě jako dnes, kdy nakladatelé chrlí na knižní trh stovky dobře prodejných umělecko-historických monografií, vizuálně atraktivní „památky“ celého světa jsou celoročně obléhány turisty, muzea pořádají spektakulární, návštěvnicky přitažlivé výstavy a internet nabízí každému gigantické obrazové a faktografické databáze.

Pokud se ovšem uznalo, že obor je budován dohodou svých protagonistů (a jejich dohodou může též zaniknout), pak nelze revizionistické hlasy zlehčovat. Nejde totiž o nic menšího než o jeho existenci.

V čem tedy spočívá současná nespokojenost s „dějinami umění“? Co jí předcházelo? Je oprávněná? Jaká se nabízejí východiska? Spíše orientačním průvodcem těmito vzrušujícími otázkami než sbírkou odpovědí na ně budou následující kapitoly. Čtenáři však příliš neposlouží, jestliže se neseznámí s prameny, to znamená s texty vlivných představitelů oboru. Je nabíledni, že málokdy půjde o autory české. Překladů významných studií neexistuje mnoho: teprve v posledních letech, s přijetím vzdělávací a zaměstnavatelské politiky Evropské unie usilující celkově o vyšší počet vysokoškolských absolventů a preferující terciární sféru, jakož i díky dlouhodobě velké poptávce uchazečů o „umělecké“

studijní obory, se začal konstituovat potenciálně zajímavý domácí trh pro publikace o teorii a metodice věd o umění. Lze nicméně pracovat již s tím, co je k dispozici, a tak si alespoň pro začátek ušetřit námahu s cizojazyčnými originály. Připojený seznam literatury zahrnuje vybrané důležité programové knihy a stati, jejich sbírky nebo interpretace v českém a slovenském jazyce. Předpokládá se, že si je čtenář prostuduje.

A ještě něco: obecně se rozšířila domněnka, že je jednodušší produktivně uvažovat o umění než třeba o fyzice. Nesouhlasím s tím a domnívám se, že počet specialistů na umění, jejichž názory opravdu stojí za to poznat a kteří k oboru zásadně a pozitivně přispívají, je zhruba stejný jako počet významných fyziků. Zdání obecnější stravitelnosti textů o umění způsobuje jen „lidštější“ měřítko materiálu (děl), to znamená menší míra abstrakce či odtažitosti od „reálných“ problémů. To vyvolává jeden nepříjemný, nicméně fatální následek: za dostatečný předpoklad ke kompetentnímu vyjadřování se o předmětu se považuje v lepším případě „láska k umění“, v horším jen vyřídilka a potřeba komentovat cokoli, co se zdá atraktivním salonním konverzačním tématem.

Profesionalitě v bádání o umění a jejímu zpochybňování se ještě budou některé z odstavců níže věnovat. Prozatím tedy jen varuji čtenáře: pozor na texty a výroky o umění! „Zajímavé“ nemusí být nutně „užitečné“, natož „pravdě podobné“ (když už jsme smířeni s tím, že se nedobereme až k „pravdivému“), a nezřídka ztrátu času nevyváží pochybné poznání získané za její cenu. Zda se předkládané komentáře dočkají stejného posouzení, nezáleží pochopitelně jen na mě – dělal jsem však vše pro to, aby se tak nestalo.



### ***Shrnutí***

- *dějepis umění, jako každý vědecký obor, představuje stálou diskusi mezi jednotlivými badateli*
- *cíle a metody bádání o umění jsou v posledních desetiletích podrobovány kritice a revizi častěji než dříve*



### ***Kontrolní otázky***

1. *Charakterizujte obecně vědecký obor.*
2. *Jak se chápe pravda v kritickém pojetí vědy?*



### ***Pojem k zapamatování***

- *paradigma*

## 2 Předmět: umění

### *Cíl*



*Po prostudování této kapitoly byste měli být schopni nastínit, za jakých okolností se v západní tradici zrodilo konvenční chápání výtvarného umění.*

Je známou skutečností, že výměr pojmu „umění“ se v dějinách proměňoval. Antický starověk oceňoval více literární, rétorské, matematické a jiné dovednosti než architekturu, sochařství nebo malbu. Ačkoli se řada výtvarníků dočkala velké slávy a jejich práce nebyla zle odměňována, všeobecně byli pokládáni za řemeslníky a jejich díla především za dobře fungující užité výtvořky. Teprve v renesanční Itálii se samotní umělci rozhodli své postavení v očích veřejnosti – zákazníků zlepšit a šikovnou propagandou zdůrazňující individuální talent až výjimečnou genialitu dosáhli trvalého povznesení vlastního statutu. Tehdy také začala být zdůrazňována svébytnost výtvarných umění – malby, kresby, sochařství a architektury, k nimž se přiřazovala vybraná (umělecká) řemesla. Kritériem pro „uměleckost“ se stala míra fantazie a autorské invence při vytváření návrhu, ale také zručnost při zhotovení a technologická vynalézavost, teprve v dalším plánu nákladnost a vzácnost použitých materiálů, jež však i nadále hrála podstatnou roli při finančním oceňování díla. Úspěch na rodícím se a prudce se rozvíjejícím trhu s uměním nebyl předpokladem pro ocenění ze strany specialistů, naopak z něj spíše vyplýval, i když ne výlučně. Platilo každopádně až do první poloviny 19. století, že „největší“ malíři (sochaři, architekti) byli zároveň těmi nejproslulejšími a jejich práce se honorovala nejvýše. Renesanční pojetí výtvarného umění jako souboru lidských výtvořů originálně uspokojujících mysl prostřednictvím zrakového vnímání se utvrdilo v 18. a 19. století a s určitými korekcemi platí v podstatě dodnes. Jeho hranice nicméně nebyly a nejsou naprosto striktně stanoveny – mimo ústřední žánry existuje řada projevů, jimž bylo v průběhu historie v systému uměleckých disciplín přisuzováno rozličné postavení a ocenění ze strany publika i autorů (scénografie, oděvní móda, dekorace těla atd.).

### *Shrnutí*



- výměr pojmu „umění“ se v dějinách proměňoval
- v evropské tradici jsou architektura, sochařství, malba, kresba a umělecká řemesla považována společně za výtvarná umění od renesance



***Kontrolní otázka***

1. *Proč se objevilo a kdy se přibližně ustálilo dnes obvyklé pojetí výtvarného umění?*

## 3 Věda: dějepis umění

### *Cíl*



*Po prostudování této kapitoly byste měli být schopni charakterizovat*

- *proměny disciplíny dějepisu umění od antiky po současnost*
- *hlavní teoretické a metodologické směry bádání*
- *přínos klíčových osobností oboru*

### 3.1 Přehled dějepisu umění do druhé poloviny 20. století

Zejména v 19. století se často věřilo, že se nějaký existující jev objasní, když se pozná jeho minulost. Není to tak prosté, nicméně pro alespoň základní porozumění současné uměleckohistorické debatě bude užitečné rekapitulovat předchozí vývoj oboru. Tu je třeba hned zdůraznit podstatnou okolnost: dějepis umění v sobě zdaleka nezahrnuje veškeré vyjadřování o umění, jinak řečeno:

Můžete zasvěceně a přínosně mluvit a psát o uměleckých dílech, aniž byste byli historiky umění anebo sledovali cíle shodné s cíli historiků umění.

Již ve starověkém Řecku a Římě se vedle sebe vyskytovaly různé způsoby (žánry) písemného projevu zaměřeného na umělecké artefakty. V modernizované podobě se praktikují dodnes. Náleží sem

- 1) filozofické úvahy o kategorii krásna ve výtvorech člověka – estetik
- 2) popisy a hodnocení jednotlivých děl – kritika
- 3) technologické návody
- 4) kulturní topografie, průvodce, cestopis
- 5) historky ze života slavných umělců
- 6) nástin dějin jednotlivých oborů jako dějin inovací v těchto oborech
- 7) teorie umění – úvahy o stylu a stylovém pluralismu, o podmínkách a funkci architektury atd.

Křesťanský středověk dovedl ocenit působivý artefakt, stěžejní však pro něj byla jeho kultovní funkce. Píší se nadále recepty, cestopisy a popisy (zvláště chrámových pokladnic a poutních míst), estetika a teorie se podřizují teologii a život umělce se zaznamenává ojediněle. Na antickou mnohotvárnost se snaží navázat renesance: klíčový výkon představuje rozsáhlý biografický soubor od florentského učenice, malíře a architekta, Michelangelova žáka **Giorgia Vasariho** (1511–1574) *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů* (první vydání 1550, druhé pozměněné 1568). Vasari spojuje dějepis s normativní teorií a patriotickou propagandou: nejdokonalejším umělcem všech dob je pro něj Michelangelo, nejvýznamnějším uměleckým centrem Florencie a zlatým věkem umění 16. století. Medailonům převážně toskánských mistrů 15. a 16. století předřazuje úvod, kde periodizuje vývoj umění na starověk, následující dobu úpadku a „*restauraci*“ či „*renesanci*“ umění v Itálii (není zanedbatelné, že vyvolanou z Boží vůle), zvláště v Toskánsku, a tuto poslední fázi opětovně dělí na tři části – dětství (14. století), jinošství (15. století) a zralost („*moderní*“ 16. století). Vývojovou perspektivu se ostýchá domyslet, byť tuší, že z přírody odvozený koloběh, jenž se už jedenkrát naplnil, opět směřuje k nové době úpadku. Ačkoli měl Vasari jasnou představu o kráse, byl si vědom historické podmíněnosti umělecké formy „*místem, časem a jinými podobnými okolnostmi*“, což jej vedlo k pozoruhodně chápavému hodnocení jinak paušálně diskvalifikovaného středověku. Významné je také jeho předsevzetí pátrat po „*příčinách a kořenech slohů*“ – svědčí o schopnosti abstrakce a přinejmenším vůli k formulaci dalšího ústředního tématu, nezatiženého – na rozdíl od vlastenectví a výtvarného normování – ideologií a chápaného čistě odborně. Ne nadarmo bývá Vasari shodně označován za „otce zakladatele“ dějin umění.

Čtenářský úspěch Vasariho *Životů* přivolal zrod řady podobných děl v Itálii i ostatních evropských regionech a zajistil historicky zaměřeným knihám o umění stabilní pozici v knihovnách vzdělanců. Koloniální expanze a vlny exotických mód vzbudily v 17. století rovněž u historiků zájem o mimoevropské umění (Čína). Snahu o širší geografický a časový záběr doprovází zvýšená kritičnost při čerpání z písemných pramenů, součástí odborných pojednání začíná být citace s odkazem na zdroj. Zhruba od počátku 18. století zesiluje význam uměnilovných laiků oproti učeným umělcům a snahy o obhájení univerzální výtvarné normy jsou zpochybňovány ve prospěch subjektivního vkusového úsudku. Estetika, kritika a dějepis umění se kolem poloviny 18. století vyhraňují a profesionalizují, takže se objevují specialisté zaměřeni výlučně na některé ze jmenovaných žánrů, jež začínají rozvíjet svou vlastní nezávislou tradici.

U kolébky „vědeckého“ dějepisu umění (a zároveň klasické archeologie) stojí nicméně muž, který historický výzkum chápal postaru především jako nástroj pro obhájení estetického ideálu, Němec **Johann Joachim Winckelmann** (1717–1768). Jeho zájem a obdiv patřil řeckému sochařství 5. a 4. století př. Kr. a v jeho „*napodobování*“ (přesněji: v odhalení, pochopení a napodobení jeho podstaty) spatřoval východisko z údajně úpadkového baroka a rokoka. V *Předmluvě* ke své nejvýznamnější knize, německy psaným *Dějinám umění starověku* (1764), uvedl: „...mým záměrem je pokusit se o podání vědeckého systému ... Nejprřednějším cílem ... je ... podstata umění, pro niž má jen malý význam historie umělců ... Dějiny umění mají podat poučení o vzniku, rozvoji, proměnách a úpadku umění, jakož i o různých stylech národů, dob a umělců, a pokud možno to vše prokázat na dochovaných dílech starověku.“ Osudy umělců tedy Winckelmanna na rozdíl od Vasariho nezajímají, chápe však podobně vývoj umění jako koloběh cyklů, vrcholících ideálním (vznešeným) stylem a upadajících jeho zhrubnutím, vyumělkovaností či napodobováním (tentokrát povrchním či netvůrčím). Podstatný je jeho důraz na nezprostředkovanou znalost originálu – sám se odstěhoval za studiem nejbohatších sbírek antik do Itálie, i když se paradoxně nechal mnohdy oklamat a za řecké originály pokládal římské kopie. Anonymita řady zkoumaných děl jej přiměla vypracovat metodu stylového rozboru, jež mu je umožnila datovat nebo autorsky či místně připisovat na základě tvarových specifik.

Na potíž s rozpoznáváním římských kopií a zavádějící poměrování umění jedné epochy ideály epochy jiné upozornili krátce po Winckelmannově smrti jeho někdejší soupeřníci, jinak sdílející neoklasicistní normu. Vedle nich se však objevili hlasití obhájci jiných stylových vzorů – například gotiky či dokonce Egypta. I když panující stylový pluralismus od 18. století znevěrohodnil vyjádření legitimující aktuální umělecké cíle pomocí historických vzorů, badatelé až do konce 19. století vesměs nepokryté v této praxi pokračovali. Ti méně kritičtí navíc přejímali pochybnější Winckelmannův nešvar, totiž ztotožňování domněle ideálního umění s ideální morálkou a společenským uspořádáním (jednou Řeků, podruhé středověkých stavitelů katedrál atd.).

Roku 1813 se dějiny umění staly poprvé univerzitním předmětem (v Göttingen). Institucionalizovat se zhruba ve stejné době začala také památková péče. V případě Göttingen nešlo ještě o trvalou katedru, nýbrž o profesuru vázanou na konkrétního přednášejícího – **Johanna Domenica Fiorilla** (1748–1821). Německá střední Evropa se stala ohniskem rozvoje akademického dějepisu umění prakticky až do nástupu nacismu ve 30. letech 20. století, kdy několik set odborníků emigrovalo

do Velké Británie a USA, které od té doby, jistě i díky jazykové převaze, udávají krok oborové debatě.

Jestliže Winckelmannovi protibarokní reformátorský zápal v očích pozdějších generací poněkud ubral na zásluhách o vstup disciplíny do vědecké fáze, Fiorillovu žáku **Karlu Friedrichu von Rumohrovi** (1785–1843) se vavříny neupírají. Psal hlavně o umění italského středověku a renesance, aniž by tím však sledoval explicitně reformátorské záměry. Naopak, jednostranný osobní vkus pokládal za překážku pochopení uměleckého díla. Prosazoval vytříbené formální znalectví, přísnou kritiku pramenů i pojednání jiných badatelů a analýzu funkčních a sociálních vazeb uměleckého díla (mecenát, dobový vkus, charakter zadání, vztah tradice a inovace atd.). Rumohr buduje disciplínu jakoby zdola, když začíná od empirické znalosti materiálů; souběžně se však v Německu uplatňuje pohled podnícený názorem filozofa **Gottfrieda Wilhelma Friedricha Hegela** (1770–1831), spatřujícího v umění jeden z projevů tzv. světového Ducha, nadosobního dynamického principu, jenž se v různých stupních transformuje v časoprostorové fenomény. Vlivná, třebaže komplikovaná Hegelova filozofie pomohla upevnit přesvědčení o oprávněnosti samostatného chápání umění jakožto specifického projevu Ducha vysoké úrovně a dále o dějinnosti umění, tzn. že existuje jeho kontinuální historie a že úkolem historika umění je vyložit jednotlivá fakta tak, aby byla zřejmá jejich příčinná souvislost s celkem dějin umění i univerzálních dějin lidstva, respektive Ducha.

Jak ukázal pozdější vývoj disciplíny, jmenovaná pojetí se nevykloučovala a většina badatelů rozmanitě podle svých individuálních dispozic kombinovala induktivní rumohrovský přístup s hegelovskou deduktivní snahou o všeobecnou koncepci dějin. Na Rumohrových zásadách staví základní umělecko-historická práce dodnes; naopak Hegelovo překombinované učení se od počátku stávalo předmětem nedorozumění a zejména ve dvacátém století se boj proti „hegeliánství“, s nímž se často nesprávně ztotožňovaly teoretické generalizace různé proveniencce i věrohodnosti, stal leitmotivem metodologických reforem nových generací badatelů.

V první polovině 19. století se v Německu objevily první příklady typů odborných umělecko-historických publikací pokládaných posléze za standard: znalecký katalog díla umělce, soupis památek vybraného regionu a souborná popularizující příručka dějin umění s periodizací podle stylů. *Styl* se stal hlavním předmětem vědy nejméně do počátku 20. století. Hegelián **Carl Schnaase** (1798–1875) zdůraznil význam širšího pohledu z časového odstupu: historik umění může podle něj uměleckému dílu na základě aktuálních zkušeností porozumět lépe než jeho autor v době vzniku. Umění (styl), jak dále tvrdil, vyjadřuje dva



nejdůležitější momenty v životě svých tvůrců: náboženské představy a společného národního ducha. Určitý nacionalismus ovlivňoval pohled na umění již dříve (srov. Vasari); v 19. století a v první polovině 20. století však – jako tehdy vůdčí politická ideologie – disciplínu poznamenal zásadně, v dobrém i špatném. Rezervovanější badatelé se spokojili s vypočítáním formálních stylových rozdílů mezi tvorbou jednotlivých komunit, spekulativněji zaměřeni – jako Schnaase – na jejich základě pomocí různých metod odhalovali domnělé národní vlastnosti, nemálo z nich však zabředlo do vykonstruovaných fantasmagorií podporujících politické teze o nadřazenosti (vkusové, morální atd.) vybraného národa nad jiným (například německého nad českým, ale též českého nad německým).

Dějepis umění byl vůbec poměrně otevřený vůči myšlenkovým inovacím zrozeným v jiných oborech lidské činnosti. V druhé polovině 19. století zapůsobil přírodovědecký pozitivismus a zčásti evolucionismus, nejčastěji však jen obecným požadavkem metodické exaktnosti a empirie, poněvadž důsledným a zároveň nenásilným aplikacím bránila slábnoucí schopnost historiků umění obsáhnout prudce přibývajících poznatky přírodních věd, zvláště biologie a psychofyziologie. K výjimkám patřil Francouz **Hippolyte Taine** (1828–1893), sám navíc vynikající psycholog, sociolog, filozof a obecný historik. Taine vnímal umění jako determinovaný výsledek kombinace individuálních a kolektivních psychologických pohnutek, včetně pudů, z nichž část byla historicky proměnná, část ovšem druhově nebo rasově stabilní či podmíněná geografickými podmínkami. Člověk znamenal pro Taina pouze komplikovanějšího živočicha, podřízeného stejným přírodním zákonům jako vše ostatní na zemi. Ze stejné pozice se k umění vyjadřovali někteří evolucionisté, spekulující o původu a významu esteticky přitažlivých struktur u organismů a jejich užitečnosti v boji o přežití.

Dějepis umění jako celek nakonec nedokázal na volání přírodních věd po sjednocení přístupu kladně odpovědět a snad tenkrát ani nemohl, ostatně jako další tzv. historicko-společenské disciplíny, jejichž představitelé od konce 19. století stmelila opačná představa o zásadní metodické odlišnosti od věd přírodních, spočívající v referenci o jedinečných jevech neověřitelných experimentálně. Badatelé měli dost starostí s vymezením specifík svého oboru vůči obecným a kulturním dějinám nebo estetice. Pražský rodák a naturalizovaný Němec **Anton Heinrich Springer** (1825–1891) obohatil metodiku o důležité témata výzkumu námětů a významů zobrazujících výtvarných děl, tzv. ikonografií. Roku 1873 se konal ve Vídni první mezinárodní uměleckohistorický kongres, kde se řešily zejména praktické otázky vyplývající ze vzrůstající agendy oboru, jehož protagonisté již drželi stabilní pozice na vysokých a střed-

ních školách a ve sbírkových a památkářských institucích, odkud úspěšně vytlačovali do té doby stále vlivné a ambiciózní (a nezdědka opravdu schopné) diletanty z řad umělců. Mimořádný přínos pro obor znamenal vynález fotografie, usnadňující srovnávací výzkum a po zlevnění reprodukčních technik v poslední čtvrtině 19. století též popularizaci, když mohl být kvalitními fotografiemi ilustrován výklad v knihách a časopisech a začaly se vydávat turisticky atraktivní pohlednice. Vstříc vzrůstajícímu zájmu laiků vychází na přelomu 19. a 20. století též nová koncepce uměleckého muzea, spojená se jménem generálního ředitele berlínských muzeí **Wilhelma von Bode** (1845–1929) a proměňující slavnostní „chrám umění“ ve vědecko-vzdělávací centrum moderního typu mj. s průkopnickými formami muzejní pedagogiky.

Na přelomu 19. a 20. století se zrodila neobyčejně vlivná koncepce výzkumu „čistého vidění“. Prezentoval se sice jako specificky umělecko-historický (a tak s konečnou platností potvrzující samostatnost oboru), ve skutečnosti však vyšel z psychologické analýzy procesu vizuálního vnímání prostorových forem, kterou v té době provedli dva německy mluvící učenci – diletanty. S jedním z nich – sochařem **Adolfem Hildebrandem** (1847–1921) – se přátelil nejvýznamnější představitel nové metody, Švýcar **Heinrich Wölfflin** (1864–1945). Zdůrazňoval, že „*umělecké vidění ... je v základě neodvislé od zvláštního názoru a od zvláštního ideálu krásy*“, a aniž by popíral význam sociologických nebo obsahových výzkumů, za vlastní předmět disciplíny pokládal studium vývoje formálních prvků podmíněného „*touhou cvičeného oka*“. Svou metodou „*dějiny umění beze jmen*“, charakteristickou sugestivním popisem a rozбором forem, vysvětloval především proměnu italské architektury a malby od rané renesance po baroko a závěry odtud zobecnil pro všechna stylová období, v kterých se prý průběžně střídají klasické a neklasické fáze. Teorie „čistého vidění“ umožnila historikům mj. vyrovnat se s moderními uměleckými směry (impresionismus, expresionismus), jejichž představitelé hájili právo na zachycení světa podle svého osobitého vidění.

Umělecká hnutí a dějepis se ovlivňovaly i v jiných ohledech: nacionalismem vyvolaný zájem o národní folklór podpořil akademický výzkum lidového umění a teoreticky padla také představa o úpadkových fázích uměleckého vývoje. Tím se připravila půda pro přijetí avantgardy a její začlenění do „*toku*“ umění, paradoxně však za cenu konstrukce nového úpadkového období, vůči němuž se moderní proudy vymezovaly – totiž historismu 19. století. Popsaný rozpor nebyl jediný, který poznamenal nastupující modernistický dějepis umění a, viděno s odstupem, zpochybnil jeho filozoficko-metodologické teze. Sekularizace oboru, započatá v éře pozitivismu, sice napomohla žádoucímu zpřesnění badatelského „řemesla“, potřeba zasadit poznatky do soudržného

celku, systému dějin umění a umění v dějinách, však zůstala. Vedlo to k vytváření různých teorií vesměs založených na jediném, nejasně definovaném pojmu – „umělecké chtění“, „dějiny humanity“, „dějiny ducha“ (chápaného ne hegelovsky, nýbrž jako dobově dominantní, kolektivně sdílený světový názor) nebo „cena stáří“ (v památkové péči). Náboženství tak v bádání o umění nahrazovala mystika – podobně jako se tehdy zmocňovala jiných oborů: psychoanalýza psychologie, marxismus sociologie apod.

Popsanou dvojznačnou metodickou směs vědecké poctivosti a pile při materiálovém výzkumu a generalizačního šarlatánství odkázala době mezi dvěma světovými válkami nejvýznamnější středoevropská uměleckohistorická škola přelomu století, vídeňská, v díle svých klíčových představitelů, **Aloise Riegla** (1858–1905) a **Maxe Dvořáka** (1874–1921), rodáka z Roudnice nad Labem. České země poznamenala zásadně: její žáci po roce 1918 obsadili uměleckohistorické katedry v Praze a Brně a rovněž prostřednictvím vlastních odchovanců podstatně formovali domácí oborové ovzduší až do nástupu komunismu.

Metodologické peripetie oboru ve 20. století potvrzují devizu jednoho z nejproslulejších reprezentantů znalectví, specialisty na italskou renesanční malbu, Američana **Bernarda Berensona** (1865–1950): *„Každý zájem o minulost je úzce spojen s problémy současnosti a tak, jak se mění současnost, mění se i postoj k uměleckému dílu. V této skutečnosti leží základní důvod (a nikoli jen v odhalení nového, hodnotného materiálu), že se dějiny umění musí psát v každé generaci stále znovu.“* Zatímco znalectví, nově využívající také materiálové a technologické analýzy (rentgenové paprsky, chemický rozbor, později dendrochronologie zjišťující stáří dřeva ad.) řeší své jasně stanovené úkoly (autorská připsání děl) a v částečně komerční vazbě na rozvíjející se veřejné a soukromé sběratelství má zajištěný slušný společenský statut, výkladový dějepis umění nemůže s podporou automaticky počítat. Přesto se mu daří v celé Evropě, Sovětském svazu a v Americe a jeho rozvoj lze počítat k atributům kulturnosti dané země. Počet badatelů a množství práce natolik stoupá, že se jednotlivé lokální školy převážně zaměřují na vlastní specifické úkoly. Zvýšený zájem o „cizí“ umění, a tedy i vědomostní potenciál k syntetickým přehledům, si udržují především Němci a Američané, přičemž se jejich pozornost soustředí až do druhé poloviny 20. století na umění evropské a konkrétně nejvíce opět na italskou renesanci. Z výhody odstupu od doby a kontextu vzniku díla, konstatované dříve **Schnaasem**, řada badatelů nyní vyvozuje požadavek nezabývat se současnou tvorbou – kritiku tak převážně provozují zainteresovaní umělci, což vede k její trivializaci a zvýšené stranickosti. Situace se ve vyspělých zemích poněkud lepší až s ústupem modernismu v poslední třetině století.

Existenční klid, jenž byl disciplíně dopřán v periodě mezi dvěma světovými válkami, ještě posílil tendence k určitému „akademismu“: většina badatelů souhlasila se zakotvením mezi „historickými“ disciplínami, na platformě „dějin“, ve stále úpornější snaze o stanovení komplexní metody se však rodily nejrůznější interpretační modely stavějící na pojmech v intencích vídeňské školy nebo školy čistého vidění, případně na pojmech převzatých z jiných společenských věd („*struktura*“). Produktivnější než v podstatě svévolné vymýšlení pojmů definujících „vůdčí dobové trendy“ či „stylové podstaty“ se ukázala ikonografie, z níž němečtí badatelé **Aby Warburg** (1866–1929) a **Erwin Panofsky** (1892–1968, od roku 1933 v USA) vyvinuli téměř nezávislou disciplínu, ikonologii. Ikonologickou interpretaci „*vnitřního významu*“ motivů použitých ve zkoumaném díle měly být podle Panofského vyšetřeny „*dějiny kulturních symptomů neboli „symbolů“ obecně (přihlédnutí ke způsobu, jakým byly za různých se historických podmínek prostřednictvím specifických témat a pojmů vyjadřovány podstatné tendence lidského myšlení)*.“ Uplatnění této metody vyžadovalo značné znalosti z dějin mnoha odvětví a velké kombinační schopnosti, výsledky se také vzdalovaly od samotného díla a vize „čistých“ dějin umění. To bylo zčásti kritizováno, jinými vnímáno jako přednost, ba záchrana před oborovou separací. Především však ikonografické a ikonologické studie přinesly – v podání dostatečně vzdělaných autorů – přesvědčivé sondy do mentálního světa tvůrců, objednavatelů a obecnstva, a to i prostřednictvím materiálu stylovým dějepisem přehlíženého (obrázky na kartách, lidové tisky aj.). Přesun zájmu z výtvarné formy na myšlení člověka ocenilo z pochopitelných důvodů laické publikum a také vědecký dorost – v 50. a 60. letech 20. století ikonologie oboru dominovala.

Po druhé světové válce se ještě zrychlil početní nárůst badatelů a uměleckohistorických institucí. O určující roli anglosaského světa již byla řeč. Programově nacionalistické nebo rasové teorie jako diskreditované zmizely ze scény. Památková péče byla postavena před problémem plošně zničených historických měst zejména v Německu a Polsku, muzea před problémem obnovy sbírek uložených v krytech nebo rozchvácených dobyvateli i osvoboditeli. Relativně štedrá podpora v obou politických táborech umožňuje realizaci významných výstavních projektů, rozšiřují se stará a budují nová muzea, na Východě hlavně z konfiskátů někdejších soukromých kolekcí, na Západě přímým nákupem a z dobrovolných darů mecenášů. S prohlubující se specializací vzrůstá podíl týmové práce, vydávají se nové či revidované náročné syntézy, mnohasvazkové soupisy památek a „národní dějiny umění“ s kvalitními reprodukcemi, začíná boom turistických obrazových knih a brožur a výstavních katalogů. Metodologickou diskusi v izolované východní

Evropě načas podvazuje vnucený marxismus. Na Západě pokračuje kabinetní žonglování s pojmy, částečně v souvislosti se spekulativními výklady módního nefigurativního umění, zčásti ve vazbě na neméně módní filozofické (existencialismus), sociologické nebo jazykovědné teorie.

K trvalejším výsledkům – vedle ikonologů – dospěli autoři využívající výsledky experimentální psychologie vnímání. Práce takto zaměřeného **Ernsta Hanse Gombricha** (1909–2001), vídeňského rodáka usazeného od roku 1936 v Londýně, patří k nejpodnětnějším. V knize *Umění a iluze* (1960) na mnoha příkladech nejen ze sféry špičkové malby, ale též kresby, karikatury či optických klamů vysvětlil proměnu iluzivního znázornění v západní tradici cestou neustálého budování a následného korigování formálních schémat v závislosti na očekáváních umělce a publika, psychologických stereotypech vnímání a technických a řemeslných možnostech tvorby. „*Všechny obrazy,*“ citoval na jednom místě **H. Wölfflina**, „*jsou víc poplatny jiným obrazům než přímému pozorování,*“ a dokládal, že „*inovátor nemůže prostě potírat mentální nastavení, díky jemuž vidí motiv v pojmech známých obrazů.*“ Gombrich vynikal mimořádným rozhledem a soustavností a jeho brilantně napsaný *Příběh umění* (1950, přes deset dalších vydání) platí dodnes za nejvydařenější a nejčtenější úvod do disciplíny. Přesto netoužil vybudovat univerzální výkladové schéma a na místo toho doporučoval v dějepise umění metodický pluralismus, odvahu a kritičnost. Nicméně právě jemu bylo souzeno stát se v pozdějším věku doslova ztělesněním údajně překonaného pojetí oboru v očích představitelů nastupující generace tzv. „*kritické teorie*“, jak o tom bude řeč v následujících pasážích.

## 3.2 Dějepis umění po roce 1970

Představa, že obor dlouhodobě stagnuje a vyžaduje důkladnou metodologickou revizi, se podle všeho zrodila v USA mezi mladšími historiky umění na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století. Jejich kritika mířila proti předstíranému objektivismu, který měl ke škodě věci bránit zohlednění užitečných osobních soudů a zkušeností badatelů, či naopak proti zastřenému a neméně falešnému podřizování konkrétních děl hodnotovým nebo interpretačním systémům vytvořeným v podmínkách odlišných od kontextu vzniku analyzovaného díla. Žádal se tedy výzkum na jedné straně přísnější, důkladněji soustředěný na především sociální okolnosti vzniku a fungování uměleckého díla, na druhé straně metodicky velkorysejší a otevřený vůči podnětům z jiných vědních oborů. V každém případě však mělo jít o výzkum reflektovaný, vědomý

si vlastních předpokladů a omezení. Vedle konstruktivních a z tohoto pohledu standardních inovací se však objevily negativistické formy kritiky, popírající fakticitu umění a jeho dějin a návazně požadující zrušení oboru, popřípadě jeho transformaci na jinou formu intelektuální rozpravy. Tyto hlasy se opíraly o filozofické proudy zejména francouzského původu usilující o tzv. dekonstrukci základních předpokladů dorozumění. Jazyk je vykládán nikoli jako služebník myšlenek a výpovědí, nýbrž jejich formovatel, příběh (historie) se chápe jako manipulace vnucující ideologii skrytou v pozadí, umění jako soubor artefaktů elitářsky upřednostněných oproti jiným (neuměleckým) na základě rafinované libovůle. Kdyby šlo pouze o zpřesnění známé a pohříchu zapomínané pravdy o nemožnosti úplného poznání, nebyl by důvod ke znepokojení. Jejím paranoidním přepínáním se však podkopává samotná důvěra v racionalitu, erudici a smysl bádání. „*Kulturní relativismus vedl k zavržení nejcennějšího dědictví veškeré vědecké práce, tvrzení, že se zabývá hledáním pravdy. Protože svědectví minulosti nemohou být více považována za svědectví, náš zájem o ně nemůže být ničím víc než chytrou hrou, která neslouží znalosti, ale jednoduše ukázce intelektuální akrobacie,*“ napsal roku 1987 v polemice proti popsáným trendům **Ernst Gombrich**.

Akademický egoismus, exhibicionismus a mesianismus, materialismus a socialismus ovládl množství západních intelektuálů od 60. let a poskytl živnou půdu pro podryvání autoritativních poznávacích a morálních konceptů. V návaznosti na francouzské teze o „*smrti autora*“ nebo „*konci velkých příběhů*“ psal Němec **Hans Belting** o *Konci dějin umění* (1983). Revizionisté začali své myšlenky prohlašovat za „*nové dějiny umění*“ nebo „*kritickou teorii*“, která se vymezovala vůči předchozí, podle nich dogmatické a nesebekritické „*modernistické*“ vědě.

S odstupem času, na počátku 21. století, je stále nápadnější unáhlelost těchto tezí a jejich účelovost až smyšlenost, včetně umělé konstrukce přehrady mezi „starým“ a „novým“ dějepisem umění. „*Většina z toho ... nejzajímavějšího, co v rámci oboru zvaného historie umění a na jeho hranicích v posledních dvaceti letech vzniklo, co přesáhlo úzké limity konkrétní specializace, ... to... spíše vzešlo z pera autorů, kteří se nepovažovali za představitele revizionistického či kritického dějepisu umění a nestavěli na odív dalekosáhlé metodologické ambice, z nichž mnozí se vyhybali módním sloganům kritické teorie,*“ konstatoval v roce 2005 nejlepší český znalec problematiky **Ladislav Kesner**. Disciplínu se nepodařilo rozpustit: setravávají vysokoškolské katedry i pracovní funkce („historik umění“ např. v muzeu) a – což je důležitější – nadále řada badatelů spatřuje rozdíl mezi uměním a ostatními artefakty a neostýchá se první pojednávat v základu vyčleněně. Mnohých se dokonce požadavky „nových dějin“

dotkly jen povrchně. Znalecká praxe zůstala neotřesená. Nelze přehlédnout nové otázky vznášené reprezentanty kritiky vůči zkoumanému materiálu; jiné pak oproti nim ztratily na naléhavosti. V návaznosti na to se proměnil jazyk a pojmy: řeší se „*repräsentace*“, „*znak*“, „*pohled*“ nebo „*rod*“, na vedlejší kolej byl odstaven dříve dominantní „*styl*“ a sousloví „*dějiny něčeho*“ se do názvů knih dostane jen zřídka. Historická vyprávění nahrazují katalogy a metodicky pluralitní sborníky dílčích analýz. Podpora multidisciplinarity otevírá dveře diletantům, nicméně se nezdá, že by jich psalo o umění poměrně více než dříve. Každopádně jsou více slyšet, neboť společenská autorita profesionálních historiků umění poklesla, stejně jako humanitních intelektuálů obecně, a to vinou jejich vlastního hodnotového relativismu a morální nespolehlivosti. Mystické chápání „*dějin*“ obdařených takřka osobními kvalitami typu „*ducha*“ či „*podstaty*“ nahradila jiná, nehistorizující (a dosti přízemní) mystika, vesměs se nějak točící kolem subjektu příjemce vizuálního zážitku. Jiný osud snad ani důkladně sekularizovanou humanitní disciplínu nemohl potkat.

Zásadní měrou však vzrostl počet teoretických, metodologických a historiografických prací k dějinám umění. Otupily se bariéry vůči estetice a dalším uměnovědám a spojení různorodých východisek, až do 19. století samozřejmé, se s překvapením znovu ukazuje snadným a produktivním, ba i dostatečně „vědeckým“ – podle všeobecně uznaného výměru vědy popsaného zde v *Úvodu* a založeného pragmaticky na souhlasu obce profesionálů. Nově se prověřují práce pozapomenutých badatelů minulosti a nezřídka jsou shledány kritičtějšími než mnohé z „*kritických teorií*“ posledních desetiletí. Důraz na kritickou reflexi je podstatným poselstvím „*nových dějin umění*“, poselstvím – jak už to bývá – přirozeně dvojznačným a individuálně diferencovaným: nadaný a zkušený badatel pozná, kde má svou kritiku zastavit, horlivého zavede do slepé uličky.

## ***Shrnutí***



- *dějepis umění je disciplínou svým založením, zaměřením a vývojem svázanou se západní tradicí myšlení a zkoumání světa*
- *profesionalizace oboru nastala v druhé polovině 18. a první polovině 19. století*
- *v 19. století a v první polovině 20. století je rozhodující přínos badatelů pocházejících z německé jazykové oblasti*
- *od druhé poloviny 20. století platí za nejvlivnější angloamerické prostředí*

- *v uměleckohistorických pojednáních se více nebo méně skrytě odrážejí náboženské, ideologické a morální názory a psychofyziologický stav jejich autorů*



### **Kontrolní otázky**

1. *Pokuste se stručně vylicit teoretické a metodologické inovace v dějepisu umění do konce 18. století.*
2. *Kteří badatelé významně obohatili obor v 19. století a jakým způsobem?*
3. *Jak se disciplína proměňovala v období 1900–1970?*
4. *Vysvětlete pozitiva a negativa „nových dějin umění“.*



### **Pojmy k zapamatování**

- *Dějiny*
- *Styl (sloh)*
- *Znalectví*
- *Duch*
- *Pozitivismus*
- *Evolucionismus*
- *Ikonografie*
- *Ikonologie*
- *Nové dějiny umění*



### **Jména k zapamatování**

*Chronologický přehled jmenovaných historiků a teoretiků umění – v závorce uvedena životní data a nejdůležitější místo nebo místa jejich působení*

- *Giorgio Vasari (1511–1574, Florencie)*
- *Johann Joachim Winckelmann (1717–1768, Řím)*
- *Johann Domenico Fiorillo (1748–1821, Göttingen)*
- *Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831, Berlín)*
- *Karl Friedrich von Rumohr (1785–1843, Německo, Itálie)*
- *Carl Schnaase (1798–1875, Düsseldorf, Berlín)*
- *Anton Heinrich Springer (1825–1891, Bonn, Lipsko)*
- *Hippolyte Taine (1828–1893, Paříž)*
- *Wilhelm von Bode (1845–1929, Berlín)*



- *Adolf Hildebrand (1847–1921, Mnichov)*
- *Alois Riegl (1858–1905, Vídeň)*
- *Heinrich Wölfflin (1864–1945, Basilej, Curych)*
- *Bernard Berenson (1865–1950, Florencie)*
- *Aby Warburg (1866–1929, Hamburk)*
- *Max Dvořák (1874–1921, Vídeň)*
- *Erwin Panofsky (1892–1968, Hamburk, Princeton)*
- *Ernst Hans Gombrich (1909–2001, Vídeň, Londýn)*
- *Hans Belting (1935, Karlsruhe)*
- *Ladislav Kesner (1961, Praha, Brno)*



## 4 Vybraná témata současného dějepisu umění

### Cíl



*Po prostudování této kapitoly byste měli umět popsat*

- některá naléhavá témata a koncepty současné světové rozpravy o dějinách umění vyplývající z působení nových ideologických proudů nebo jiných vědeckých oborů:
  - multikulturalismus a postkolonialismus
  - kánon uměleckých děl
  - vizuální studia
  - gender v dějinách umění
  - sociobiologie, neuroestetika a „neuroarthistory“
- aktuální změny v pojetí muzejní a galerijní práce a památkové péče

Dějepis umění se zrodil v Evropě, dlouho jej pěstovali pouze vzdělání evropští muži solidního společenského postavení, zejména Němci, Italové a Britové, hlavním předmětem jejich zájmu byly výkony antiky a italské renesance a v rozpravě o nich se tříbily pojmy a metodika oboru. Je taková disciplína vhodná pro výklad čínské tušové kresby z 13. století, mexického dělnického politického plakátu z 60. let 20. století nebo performance finské lesbické autorky 90. let 20. století? Pokud ne, jaký nový obor je třeba vytvořit? Pokud ano, jakým způsobem je třeba „tradiční“ dějepis umění změnit?

Takto položené otázky jsou navzdory své zdánlivé oprávněnosti zavádějící – chápou dějepis umění jako monolitický celek několika privilegovaných metod a teorií, jímž zásluhou dostatečně různorodého společenství badatelů a pestré skladby řešených problémů nikdy nebyl. Samotné slovo „dějiny“ nebo „dějepis“ v sobě neukrývá jediný závazný význam: i když se už dějiny nechápou jako nadosobní řídící princip, nýbrž jako praktická mentální konstrukce, pořád dobře slouží jako matrice pro popis a výklad zvolených časoprostorových aktivit a změn.

Pro mnohé nepřijemný, nebo naopak novátorsky vzrušující konfrontační tón do diskuse o pojetí uměleckohistorické vědy nevnesla až „kritická teorie“ posledních desetiletí. Objevoval se například už u příslušníků vídeňské školy v jejich výpadech proti pozitivismu nebo kulturní historii a celkem vzato jde o typickou součást modernistické argumentační dikce. Ukázalo se nicméně, že některá témata je třeba

v dnešní době v rámci oboru diskutovat naléhavěji než jiná – jde například o následující:

## 4.1 Multikulturalismus a postkolonialismus

Přehledné dějiny umění nebo encyklopedie, v nichž široké publikum nejčastěji sbírá informace o oborové problematice (v českých zemích například klasicky překladové *Dějiny umění* Katalánce **Josého Pijoana**) trpí až na výjimky pozoruhodnou vadou: mimoevropská produkce v nich zabírá nepoměrně málo místa, často jde jen o nesourodě připojenou kapitolu. Dlouhá tradice výzkumu evropského umění přinesla samozřejmě nesrovnatelně více poznatků než bádání o asijském, africkém nebo indiánském umění, rozvíjející se sotva jedno století a masivně až po druhé světové válce. Představa o spojení všech těchto kontinentálních, regionálních či lokálních tradic, formálně, sociálně a funkčně rozmanitých a navzájem oddělených, do jediných kompaktních „dějin“ zůstane nadlouho iluzorní. Problém tkví spíš v tom, že daná skladba (a nezdídky rovněž podání) může v nepoučené mysli evokovat představu o celkové hodnotové nadřazenosti evropského umění, míněno klasického – antikuujícího nebo modernistického, potažmo o nadřazenosti evropské (nebo západní) kreativity vůbec. Proti těmto skrytým společenskopolitickým dopadům se staví teorie známé jako multikulturalismus a postkolonialismus. Jde o otázku palčivou také v prostředí Čech, Moravy a sousedních zemí bývalého východního bloku: pro Západ – a dokonce i pro řadu tamějších odborníků – toto území dlouho představovalo kvalitativní periferii a tento předsudek se odbourává překvapivě pomalu. Kupříkladu parlérovské gotice nebo dientzenhoferovskému baroku se dostalo uznání kvůli integraci do německého uměleckého vývoje, avšak brněnskému funkcionalismu nebo maďarské secesi se to pozvolna daří teprve v poslední době díky neúnavné přednáškové a publikační aktivitě několika vesměs původem místních, avšak jazykově lépe vybavených badatelů. Na druhou stranu, zejména Američané v poslední době propadají zájmu o dříve opomíjené kultury a studují je, a to včetně jejich jazyka, čímž se nesporně dominantnímu anglofonnímu světu zpřístupňuje také seriózní lokální badatelská produkce.

## 4.2 Kánon uměleckých děl

Kánonem se v tomto kontextu rozumí soubor vynikajících uměleckých děl, jakýsi ústřední poklad civilizace či lidské tvořivosti, nebo v druhém plánu skupina geniálních mistrů – autorů těchto prací. Dnes

nejlépe dokládají přesvědčivost opakovaného vypočítávání kanonických děl upoceně fronty turistů toužících shlédnout Monu Lisu, Sixtinskou kapli nebo skleněnou kupoli Spolkového sněmu v Berlíně. Nelze automaticky ztotožňovat turistické taháky s kanonickými uměleckými díly – Berniniho sousoší Extáze sv. Terezie, klíčový výkon barokní skulptury ukrytý v jednom nepřiliš nápadném římském kostele, například davy neobléhají. Manipulace turisty a související ekonomické, muzeologické či památkářské profity a rizika představují druhotný problém vyplývající ze zdůrazňování konkrétního kánonu. Z odborného hlediska je především podstatné zjistit, jak a proč se vůbec takový kánon vytvořil či utváří, neboť nejde o nic samo sebou daného. Toto tážení souvisí se stylovým pluralismem, odporem proti europocentrismu či „centrismům“ všeho druhu a v základu jde o vyšetření mechanismu tvorby kvalitativních úsudků a norem vkusu a získání kompetence k nim.

Obzvláště avantgardističtí umělci zatížili a zatěžují problematiku naivním a účelovým subjektivismem a v jejich šlépějích kráčeji negativističtí intelektuálové. Jen síla zvyku udržuje takového Raffaela nebo Michelangela v centru pozornosti zájemců o staré umění, kdežto u současné produkce se na autority přestalo spoléhat. Chybí poptávka po lidech schopných zastat tuto roli; věří se vlastnímu soudu, popřípadě soudu přítele a odborník se hodí nanejvýš k dodatečnému „věrohodnému“ komentování uměleckého výkonu za účelem zvýšení jeho tržní ceny či osobní satisfakce.

Ukázalo se, že hodnocení nelze při vnímání uměleckého díla eliminovat – také proto se záležitost týká dějepisu umění stejně jako umělecké kritiky a estetiky. Vycvičení experti umí pozorovat obrazy strukturovaněji než laikové, jak nedávno potvrdilo experimentální sledování očních pohybů. Námitce, že renomovaní odborníci se ve svých soudech sami příkře odlišují, zatím nelze čelit jinak než poukazem na výhledový prohloubený výzkum, jenž by přesněji stanovil obsah mentálních předpokladů k posuzování míry uspokojivosti (kvality) vizuálně komunikujících výtvorů.

### 4.3 Vizuální studia

Rozšiřování zájmu oboru za hranice klasické triády malba – socha – architektura dospělo k modelu zahrnujícímu veškeré projevy vytvářené vizuality – film, happening, komerční obrazy (reklamy, plakáty), typografii, odborné ilustrace, rentgenové snímky, mapy a další. Disciplína, která se nově konstituovala s cílem vykládat tvorbu, vnímání, „čtení“ a fungování těchto obrazů, nese název vizuální studia (anglicky visual

studies), případně věda o obrazu či antropologie obrazu (německy die Bildwissenschaft, die Bild-Anthropologie). Ambice jejich protagonistů nahradit dějepis umění se zakládaly na kritice kánonu a „umění“ obecně jako množiny výtvorů vydělených od ostatních na základě svévolného kritéria estetické hodnoty a na kritice dějepisu umění jako aktivity upevňující a zpětně (ahistoricky a kolonialisticky) aplikující toto měřítko na kultury, jež s ním samy nepracovaly. Malby a sochy přece třeba ještě ve středověku nebyly oceňovány kvůli své „kráse“, ale pro zcela jiné kvality, týkající se zejména schopnosti zprostředkovat či podnítit určité spirituální emoce a významy.

*„Vím, že je mnoho lidí, kteří popírají existenci standardů pro posouzení kvality. Nejsem jedním z nich. Věřím, že velké umění je vzácné v malbě stejně jako v hudbě nebo poezii, ale tam, kde je nalezneme, jsme konfrontováni s bohatstvím a mistrovstvím prostředků přesahujícím běžné lidské chápání,“* oponoval za všechny odpůrce směřování vysokého s nízkým **Ernst Gombrich** (2001). Východiskem se stal rozumný kompromis: nová pracoviště vizuálních studií nejčastěji vznikají vedle stávajících uměnovědných center a doplňují jejich zaměření. Svěží propagační kampaně a „trendy“ programem dokáží oslovit zejména mladé badatele a uchazeče, avšak k existenčnímu ohrožení zavedených uměleckohistorických ústavů to vede jen ojediněle.

## 4.4 Gender v dějinách umění

Pojem gender (rod, z angličtiny) se stal součástí odborného jazyka především zásluhou feministického hnutí, které jej používá k popisu a interpretaci pohlavní odlišnosti, pokládané nikoli za biologickou daň, nýbrž za sociální konstrukci. V takovém pojetí jsou „mužskost“ a „ženskost“ historicky proměnlivé kategorie, jejichž konkrétní obsah určují ideologové mocenských struktur s cílem udržet privilegia vládnoucí zájmové skupiny. Za tu jsou primárně pokládáni západní muži bílé pleti, podle historického období a místa se zdůrazňují další atributy týkající se náboženského vyznání, společenské třídy nebo sexuální orientace. Nově konstituovaná genderová studia zkoumají, jak se rodová nerovnost v mentalitě, komunikaci a nejrůznějších minulých a současných lidských aktivitách buduje, udržuje a projevuje a současně navrhuji řešení k jejímu odbourání s cílem „rovných šancí“ všem a všude.

V klíčové esejí pro dějepis umění se americká badatelka **Linda Nochlin** táže, *Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?* (1971) Podle ní jsou na vině instituce ovládané muži (umělecké školy, akademie, organizátoři výstav), které dříve ženám neumožňovaly rozvinout žádoucí

dovednosti a prosadit se na trhu s odvoláním na celkový nedostatek jejich výtvarného talentu, a tedy zbytečnost potřebného vzdělávání. Jiné studie si všimají rozdílného zobrazování mužů a žen v historických a současných kulturách, specifik umění, teorie umění a vizuální komunikace žen, Afroameričanů, homosexuálů atd.

Genderový přístup trpí dvěma zásadními vadami: popírá skutečné biologické a kulturně nezměnitelné základy a projevy pohlavních rozdílů a je neobhajitelně univerzalistický a prezentistický, což znamená, že křivdy pocíťované v současné liberální západní společnosti promítá do personálně, časově a geograficky odlišných kulturních okruhů s jinými hodnotovými systémy. Na druhou stranu, konkrétně v dějepise a kritice umění vedle objevných historiografických sond přispívá k odhalení, rozboru a odstranění mnoha předsudků a sankcí pozbyvších svého někdejšího pozitivního významu, a nezanedbatelně tak napomáhá oživení praktické umělecké a teoretické scény. Není bez významu, že v současnosti právě feministicky orientované umělkyně přicházejí na scénu s nadmíru zajímavými autorskými koncepty v tradičních i progresivních technikách, poněvadž na rozdíl od mnohých dalších jednoduše mají publiku „co říct“.

## **4.5 Sociobiologie, neuroestetika a „neuroarthistory“**

Z opačného východiska než genderová studia pohlíží na umění badatelé z oborů sociobiologie a neuroestetika, které se konstituovaly v sedmdesátých letech 20. století. Jejich představitelé vycházejí z přírodních věd, především z evoluční biologie a chápou člověka jako živočišný druh, jehož myšlenkové pochody, sociální chování a hodnotové preference není třeba vysvětlovat zvláštními pojmy humanitních disciplín, jakoby šlo o řádově odlišné jevy bytí. Smyslové vnímání, paměť, vizuální zážitky a divákova reakce na něj, výběr ideálního tvaru, proporcí a příjemné barvy a další podstatné skutečnosti mohou být podle nich přesněji poznány exaktními biologickými a lékařskými metodami, včetně experimentu, a popsány týmě odborným jazykem, jakým se popisují analogické, byť ne tolik rozvinuté fenomény u jiných zástupců živočišné říše.

Skloubit tyto poznatky s historiografií lze zatím jen nepřímou, formou opatrných analogií u procesů, kde se dá očekávat stejný průběh jako v současnosti. Není jich naštěstí zase tak málo a řada je charakteristická pro celý lidský druh, tj. totožná pro obě pohlaví, všechny rasy a sexuální orientace. S ohledem na počáteční stav poznání se prozatím daří vytvářet hypotézy vysvětlující prvotnější a méně sofistikované výtvarné projevy jako tetování a další způsoby zdobení těla nebo náklonnost pro

určité obrazce a ornamenty, rozhodující pro interpretaci pravěkého umění a architektury, lidové tvorby, vizuálního světa dětí, primitivů apod. V budoucnu lze odtud očekávat například důležité příspěvky k vymezení statutu „autora“ uměleckého díla a jeho „talentu“, momentálně buď spíš tušeného a tradičními humanitními teoriemi různě popisovaného, nebo „kritickou teorií“ bezradně popíraného.

Ještě dnes se mnozí uměnovědci obávají výzvy přírodovědců ke sjednocení odborné řeči a podezřívají je z úsilí o získání ideologické převahy a omezení metodické plurality bádání. Rozumnější hlasy, chápající oboustrannou prospěšnost takové spolupráce, se objevují teprve v posledních letech: přední exponent „kritické teorie“, Američan **Norman Bryson**, v roce 2003 přivítal nový koncept lidského subjektu poskytnutý neurovědou a na rok 2008 připravuje **Gombrichův** žák **John Onians** se spolupracovníky první vědeckou konferenci o „*neuroarthistory*“, jejíž „*konečné možnosti a limity nikdo nezná*“.

## 4.6 Muzea a galerie

Vlna historiografického zájmu a kritiky zasáhla také instituce, skrze které obor nejčastěji komunikuje s neprofesionály a ovlivňuje veřejné mínění. Muzeum bylo oprávněně označeno za podstatný nástroj k formování laického názoru na umění a dějiny umění nebo představy o kánonu, v druhém plánu však rovněž k upevňování negativních i pozitivních ideologií všeho druhu, a sice prostřednictvím výběru exponátů, způsobu instalace, ale též architektonického stylu a ikonografie výzdoby budovy (nacionalismus „národních muzeí“, kulturní hegemonismus „etnografických muzeí“, skutečný i předstíraný humanismus, modernismus atd.).

Muzea se z míst tiché kontemplanace milovníků umění před mistrovskými výkony géníů klasické nebo modernistické tradice (Raffaël, Picasso) mění v otevřená multikulturně-vzdělávací centra pro všechny generace. Samozřejmostí se stávají lektorská oddělení s komentovanými prohlídkami a animačními programy, bezbariérový přístup, edukační přednáškové a filmové sály, audioprůvodce a pulty s informačními obrazovkami, restaurace a kavárny a muzejní „shopy“ s širokou nabídkou suvenýrů od vědeckých sbírkových katalogů přes průvodce a reprodukce až po repliky exponátů a originální kancelářské nebo domácí potřeby a módní doplňky dekorované líbivými motivy z kanonických děl (dva zrudnutí andílci z Raffaelovy Sixtinské madony v Drážďanech apod.). Nekonvenční formáty moderního a současného umění (objekty, vi-



deoart, environment) si vynucují změny v instalačním a depozitárním systému.

Skončilo rovněž období, kdy se muzejní novostavby snažily být spíše nenápadné, aby poskytl „neutrální“ pozadí pro vystavovaná díla, obvykle bílé nebo šedé stěny v jednoduchém kubickém prostoru. Dnes, podobně jako v 19. století, se muzea stávají architektonickými dominantami měst, obřimi, nákladnými a nově bombasticky tvarovanými, což výtečně souzní s módním architektonickým směrem dekonstruktivismu a „volných forem“. Tato architektura, jinak nepříliš použitelná pro běžné uživatelské účely, poskytuje silný návštěvnický zážitek sama o sobě, takže se nezřídka stává hlavním magnetem a příčinou turistického zájmu na úkor prezentovaných děl. Dravé liberální prostředí nezajišťuje muzeím automaticky finanční zázemí, dříve zaručené panovnickým dvorem, soukromým majitelem nebo politickým orgánem žádajícím výměnou angažovaný přístup. Muzea se zařazují mezi hráče o klienty na přesyceném trhu zábavního průmyslu a často se vinou finanční nouze a nezájmu veřejných zřizovatelských institucí dostávají do opačného extrému oproti klasické „chrámové“ koncepci: podbízejí se pokleslými show a nechávají se korumpovat finanční oligarchií, požadující oplátkou za sponzorství pronájem prostor a artefaktů nebo dokonce jejich transfer za účelem vyšperkování a „kultivace“ komerčních zábavních středisek (např. zřizované pobočky Ermitáže a Louvru v Las Vegas a Spojených arabských emirátech). Mechanismus zavedených reklamních značek se podepisuje na propastném rozevírání nůžek mezi „top“ muzei s neúnosnou několikamilionovou roční návštěvností a regionálními sbírkami, které navzdory své často nemalé hodnotě zejí prázdnotou v expozicích i zaměstnaneckých kancelářích.

Odborné pracovníky muzeí vystavuje změněná situace naléhavé potřebě nalezení strategie prezentace exponátů a badatelských výstupů vyvažující polohu pozitivně chápaného kulturního elitářství s odpovědnou reakcí na společenskou poptávku a požadavek emocionálního a poznávacího bohatství návštěvnického prožitku, s akceptováním standardních manažerských postupů. Důležitého partnera přitom nacházejí jednak v muzejním pedagogovi, jednak v manažerovi nebo fundraiserovi, jenž by měl mít důležitou pozici ve vedení instituce a při stanovení jejích projektových záměrů. Vzájemný respekt těchto tří protagonistů by měl být upevněn přinejmenším základním vhladem do náplně odborné kvalifikace každého z nich, na což v posledních letech reagují i tradiční vzdělávací ústavy přípravou speciálních výukových modulů, prostřednictvím externích expertů prakticky propojujících akademické modely s realitami sbírkotvorných a výstavních institucí počátku 21. století.

## 4.7 Památková péče

Památková péče shodně s dějepisem umění prošla postupným rozšiřováním své zájmové sféry, přitom asi hlavním popudem bylo vzrůstající rozčarování z neschopnosti modernistických architektů a výtvarníků vytvořit urbánní životní prostředí, jež by se emocionální podnětností a významovým bohatstvím byť i jen vzdáleně vyrovnalo mizejícím starým objektům, vesnicím a městům. K tradičně chráněným stavbám jako kostelům, hradům, zámkům, opevněním a městským palácům přibýly činžovní domy, opuštěné továrny z 19. století, vzorné vilové kolonie nebo lidové stavby. Od počátku 20. století se prosazovala myšlenka plošné památkové ochrany kompaktně dochovaných zastavěných území s vysokou estetickou a dokumentární hodnotou celku (mj. zásluhou **Maxe Dvořáka**).

Trend multikulturalismu se posléze odrazil v ideji světového dědictví, jehož zachování zasluhuje a vyžaduje zájem a podporu celé civilizace. Úmluvu o světovém kulturním a přírodním dědictví přijala Organizace Spojených národů pro výchovu, vědu a kulturu (UNESCO) v roce 1972 a někdejší Československo k ní přistoupilo v roce 1990. Vybrané jedinečné objekty a lokality jsou zařazeny na Listinu světového dědictví; v létě 2007 čítala 851 položku zahrnující převážně kulturní památky a jejich soubory, v menším počtu přírodní území a lokality smíšeného typu, kde se přírodní hodnoty harmonicky snoubí s výsledky lidské činnosti – jde především o parky a kulturní krajinu.

V seznamu se vedle sebe objevují

- kanonické výtvary západního umění (město Benátky, zámek Versailles),
- dlouho přehlížené stopy tradiční přináležitosti k západní kulturní tradici v zemích bývalé komunistické východní Evropy (raně křesťanský hřbitov v maďarské Pécsi),
- svérázná lidová architektura (slovenská vesnice Vlkošinec),
- heroické industriální ruiny a milníky průmyslové revoluce (dělnické město utopického socialismu New Lanark ve Velké Británii),
- fascinující pravěká naleziště (megalitické stavby na Sardinii),
- architektura dobyvatelů i podmaněných v Asii, Africe či Novém Světě (neoklasicistní prezidentská rezidence Monticello a indiánské pueblo de Taos v USA)
- nebo místa – mementa, kde lidstvo dosáhlo svého morálního dna (bývalý nacistický koncentrační tábor v polské Osvětimi).

Prozatím 12 českých lokalit vcelku vyváženě představuje pestré stylové a sociálně-kulturní spektrum domácích výkonů,

- od bývalé císařské metropole (historické jádro Prahy)
- a pyšného centra zbohatlých důlních magnátů pozdního středověku (Kutná Hora)
- přes charakteristicky malebná poddanská maloměsta (Telč, Český Krumlov),
- doklad jedinečného stylového skloubení italské renesance s domácím vkusem (zámek v Litomyšli),
- autorsky originální transformaci dynamického baroka (kostel na Zelené Hoře od Jana Santiniho),
- jeho vyústění v gigantickou skulpturální etudu (sloup Nejsvětější Trojice v Olomouci)
- či svéráznou lidovou adaptaci (jihočeská vesnice Holašovice),
- snově estetizovaná panství (kroměřížské zahrady a lednicko-valtický areál)
- a „politicky korektní“ pozůstatek mírumilovného soužití dvou vyznání (někdejší židovská čtvrť a křesťanský románský klášter v Třebíči)
- po ikonu krabicovité modernistické architektury (vila Tugendhat v Brně).

Nesmílouvavý kapitalismus klade před památkáře podobné úkoly jako před pracovníky muzeí a galerií:

- především daleko razantněji než dříve obhajovat význam zachování hodnot minulosti před veřejností a zvláště před vlastníky a uživateli památek a projektanty jejich úprav;
- podporovat lektorskou a animační činnost v památkových objektech;
- zajistit kvalitní poradenství a finanční výpomoc pro zodpovědné majitele a naopak dosáhnout vymahatelnosti sankcí za způsobené škody pro majitele nezodpovědné;
- zabránit krádežím a vandalismu;
- stát se neopominutelnou součástí komunitního života a vtáhnout do něj dosud nevyužívané kulturní dědictví, včetně drobných památek nechráněných zákonem (Boží muka a prosté kapličky u cest apod.), a to hlavně v chudých nebo řídce obydlených regionech, kde je riziko zkázy největší;
- spojit síly s ochránci přírody a kulturními aktivisty kvůli zamezení plošné likvidaci hodnotné kulturní krajiny vinou dolování, budování

dálnic, chaotické výstavby podnikatelských a obchodních center či satelitních sídlišť;

- nebát se marketingu a turistického průmyslu a zároveň se bránit jeho nepřiměřeným kořistnickým nárokům hrozícím proměnit památku v kulisu.



### **Shrnutí**

- *dějepis umění se potýká s nejistotou při kvalitativním hodnocení vizuálních artefaktů a počinů*
- *snaha o odstranění stop elitářství a předsudků při vymezení záběru studia a výkladu zahrnutých jevů bývá ke škodě věci podporována iracionálními argumenty*
- *od spolupráce s přírodními vědami lze očekávat skutečné zvědečtění disciplíny, včetně lepšího pochopení klíčových pojmů autorství, talentu nebo estetické preference*
- *sbírkotvorné a výstavní instituce, jakož i památková péče, čelí buď nezájmu o spravované hodnoty, anebo jejich komercializaci*
- *jejich hlavní cíl by mělo představovat nalezení strategie prezentace těchto hodnot vyvažující polohu pozitivně chápaného kulturního elitářství s odpovědnou reakcí na společenskou poptávku a požadavek emocionálního a poznávacího bohatství návštěvníckého prožitku*
- *vzrůstá význam zprostředkovatelů mezi dílem a jeho odbornou interpretací a laickým divákem – průvodců, lektorů a animátorů*



### **Kontrolní otázky**

1. *Oč usiluje multikulturalismus a postkolonialismus?*
2. *Co se rozumí kánonem uměleckých děl a jaké jsou problémy s ním spojené?*
3. *Čím se vizuální studia odlišují od dějepisu umění?*
4. *Jak se genderový přístup prosazuje v dějepise umění?*
5. *Které otázky mohou být lépe objasněny při spolupráci s přírodními vědami?*
6. *Charakterizujte současnou situaci výstavních a sbírkových institucí a památkové péče.*
7. *Pokuste se rozlišit pozitivní a negativní trendy v současné uměleckohistorické debatě. Své stanovisko obhájte.*

### ***Pojmy k zapamatování***



- *Multikulturalismus*
- *Postkolonialismus*
- *Kánon*
- *Vizuální studia, visual studies*
- *Věda o obrazu, die Bildwissenschaft*
- *Gender*
- *Prezentismus*
- *Sociobiologie*
- *Neuroestetika, neuroarthistory*
- *Úmluva o světovém kulturním a přírodním dědictví*

### ***Jména k zapamatování***



*V závorce uveden rok narození badatelů a nejdůležitější státy jejich působení (vzhledem k celkovému růstu vědecké mobility od druhé poloviny 20. století již nestačí uvádět jména měst)*

- *Linda Nochlin (1931, USA)*
- *John Onians (1942, Velká Británie, USA)*
- *Norman Bryson (1949, Velká Británie, USA)*



## 5 Závěr: české výhledy

### Cíl



*Na základě studia této kapitoly byste měli být schopni*

- *určit základní problémy minulého a hlavně současného dějepisu umění v českých zemích*
- *vymezit svěží a pozitivní trendy v aplikované sféře galerijní a památkářské činnosti*

Tradice dějepisu umění v českých zemích sahá přinejmenším do osvícenství druhé poloviny 18. století. V 19. století se tu narodilo několik evropsky významných a v teorii aktivních badatelů, působících posléze ve Vídni nebo v německých oborových centrech (**Rudolf Eitelberger** pocházející z Olomouce, **Anton Heinrich Springer** z Prahy, **Moritz Thausing** z Čížkovic u Litoměřic, učitel **Abyho Warburga** **Hubert Janitschek** z Opavy, **Max Dvořák** z Roudnice nad Labem). V druhé polovině století začala zprvu nepravidelná výuka dějin umění v češtině na pražské univerzitě, po první světové válce se otevřela katedra dějin umění v Brně a po druhé světové válce nakrátko v Olomouci (1946–1955, obnovena po Listopadu). Roku 1952 byl v Praze založen Kabinet pro teorii a dějiny umění při Československé akademii věd, pokračující jako Ústav (teorie a) dějin umění, zaměřený na řešení nejzávažnějších oborových výzkumných záměrů. Z hlediska teorie a metodologie představovalo nejnáročnější úkol prvních tří půlstoletí českého uměleckého dějepisectví potýkání s národoveckými sentimenty a předsudky; na další promýšlení teoretických otázek nezbyla až na několik pozoruhodných výjimek energie (**Miroslav Týrš**, **Otakar Hostinský**, **Karel Chytil**, **Vojtěch Birnbaum**) a v posledku shledaná odborná bezvýslednost nacionalisticky laděných úvah patrně zejména zapříčinila rezignaci na soustavnější teoretickou reflexi, kterou i v následujícím čtyřicetiletém období komunismu narušilo jen několik metodologicky vyhraněných badatelských osobností, čerpajících především z programu ikonografie (pražský **Josef Krása**, olomoucký a pražský **Rudolf Chadraba**).

Od devadesátých let 20. století se ke stávajícím ústavům připojily nově založené katedry na katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy, na univerzitách v Ostravě a Českých Budějovicích. Umělecko-historické studijní programy akreditovaly také umělecké vysoké školy. Zatímco normalizační režim nepodporoval personální rozvoj oboru a jen výběrově toleroval výstavní a publikační aktivity nesouvisející s vládnoucí ideologií, po roce 1989 se zvýšil počet specialistů v muzeích

a galeriích, zrodily se dokonce nové instituce a rozsáhlé expozice (1992 Muzeum umění Olomouc, 2006 Arcidiecézní muzeum tamtéž, 1995 expozice Národní galerie ve Veletržním paláci v Praze aj.). V souvislosti se staronovým krajským územněsprávním zřízením proběhla reorganizace Národního památkového ústavu a přibýlo několik tzv. územních odborných pracovišť: každý kraj bude mít své vlastní (Praha, Pardubice, České Budějovice, Plzeň, Locket, Ústí nad Labem, Brno, Olomouc, Ostrava, Kroměříž, Telč, Liberec, Josefov u Jaroměře).

Počet vydaných uměleckohistorických textů ve změněných politických podmínkách zákonitě vzrostl: Ústav dějin umění Akademie věd ČR dokončil reprezentativní jedenáctisvazkové *Dějiny českého výtvarného umění* (1984–2007), stejné pracoviště připravilo nadmíru užitečnou *Novou encyklopedii českého výtvarného umění* (3 svazky, 1995 a 2006) a *Encyklopedii architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách* (2004) a pozvolna vydává řadu soupisů památek v Čechách, na Moravě a v (českém) Slezsku a v Praze (10 svazků do roku 2007). Daří se pořádat výpravné a návštěvnický atraktivní výstavy, grafická úroveň doprovodných tiskovin s nákladnými barevnými reprodukcemi dosáhla západního standardu.

Bylo by nicméně chybou očekávat od českého dějepisu umění jakýsi přímočarý vývoj ve smyslu „dohánění Západu“ i z hlediska metodologické revize a reflexe. Přirozeně přestaly neobratné pokusy o naroubování marxismu do odborné rozpravy; přetrvávají ale určitá specifika, bránící jednoduchému paralelismu a podporující většinové setrvání na bázi znalectví a biografického archivářství, třebaže v poslední době – pod vlivem obnovovaného společensko-právního respektu k osobnímu vlastnictví a kultivovanému životnímu stylu – ve zvýšené míře posílené o analýzu vazeb mezi autorem a jeho mecenášem:

(1) Zdaleka nebyla dokončena základní inventarizace kulturního dědictví, přednostně poutající odborné síly: kupříkladu teprve poslední desetiletí přineslo vědecký katalog naší druhé nejvýznamnější obrazárny, totiž kroměřížské. Řada důležitých staveb zejména z 19. století není dokumentována, autorsky připsána a datována (např. bývalé továrnícké rezidence v pohraničí). Chybí podrobné medailony typu „život a dílo“ význačných umělců, objednavatelů, historiků a kritiků umění. Převažující modernistický estetický a pokrokařský dogmatismus, který záhadně přežil pád svého marxistického ideologického soupevníka, deformuje pohled na umění 20. a 21. století, jehož dějiny se (s čestnou výjimkou architektury) archaicky vykládají jako sled avantgardních rebelií. Některé fenomény jsou vinou badatelského nezájmu reflektovány zcela minimálně (rokoko, dějiny zahrad a parků, skulptura a nástěnná malba 19. století, tzv. oficiální umění let 1939–1989, umělecká kritika).



(2) Trvající podfinancování veřejných a institucionálních knihoven vede k úspornému, velmi výběrovému nákupu zahraniční literatury: tu se pochopitelně sahá po pracích, jež se blíže vztahují k aktuálním domácím problémům, tzn. opět převážně znaleckým – atribučním, případně ikonografickým. „Teorie“, nezřídka demonstrována na geograficky nebo chronologicky vzdáleném materiálu, se při takovém přístupu stává nadbytečnou. Stejná nákupní logika určuje též podobu soukromých knihoven badatelů.

(3) Oproti dřívější době přibýlo překladů důležitých, zvláště anglicky psaných studií, nicméně ve srovnání s jinými domácími humanitními obory (obecná historiografie, filozofie, sociologie) naprosto nedostatečně. Především studentům se tak v kritickém, tvárném věku nedostává podnětů, jež by mohli sdílet, diskutovat a následně využít k produktivnímu generačnímu vymezení vůči svým učitelům. Nedostatečný výcvik v kritickém uvažování vede ojediněle k extrému opačné povahy: mladí badatelé očarováni náhodně dostupným programovým textem „*nových dějin umění*“ zavrhnou v reformátorském zápalu starší tradici (zejména domácí) bez diferencovaného posouzení jejího skutečného přínosu.

(4) Kritika současné produkce byla obvykle přenechána začátečníkům nebo diletantům, opět s výjimkou architektury, která je soustavně reflektována několika solidními původními periodiky. V tomto směru současné umění, otevírající jinde svými formálními a koncepčními inovacemi nové pohledy na uměleckou produkci obecně, není v českém prostředí adekvátně ideově „vytěženo“. Na plnění zásadního úkolu vzdělávat divácký vkus se rezignovalo již dávno.

(5) Konstruktivní metodologickou diskusi blokuje osobní řevnivost mezi některými klíčovými domácími reprezentanty disciplíny, pramenící občas v nepříjemných zkušenostech z minulého režimu a absurdně ústící místy až v paušální odmítání výsledků vědecké práce domnělého institucionálně-mocenského konkurenta.

K mírně optimistické prognóze, co se týče budoucí názorové dynamiky uvnitř domácí oborové debaty, tak svádí ani ne tolik stav akademického prostředí, jako spíš vývoj v aplikovaných strukturách muzejnictví a památkové péče, pružněji reagující na aktuální trendy vyspělého světa, jak byly popsány výše. Je třeba si uvědomit, že ministerstvo kultury obě sféry podporuje spíše formálně než fakticky a vůči zájmům památkové péče se stavělo pod vlivem podnikatelských a stavebních lobbystů prakticky celé polistopadové období rezervovaně až nepřátelsky, ať už bylo v rukou kterékoli politické strany. Navzdory tíživé situaci, kdy legislativa přenechává rozhodování o osudech cenných objektů nekompetentním magistrátním a ministerským úředníkům a sobečtí politikové spojení s nevzdělanými žurnalisty svádějí veřejné mínění k podceňování a přehlí-

žení poradního hlasu odborníků na památkových ústavech, a navzdory přetížení konkrétní případovou administrativou se rodí slibná, autentická domácí debata o památkových hodnotách, smyslu a významu oboru a psychologických, sociálních a ekonomických dopadech jeho praxe, jakož i o konkrétních rekonstrukčních technologiích a přístupech a jejich motivacích. Příznačně pro malé civilizační společenství s převahou nekulturních a destruktivních sil není tato debata pevně institucionálně zakotvená a mocensky „pojištěná“, nýbrž stojí a padá s angažovaností několika jednotlivců, ochotných ji nad rámec svých „denních“ povinností vést i za cenu nepochopení a nevole okolí. Vzrůstající počet těch, kteří své čerstvě nabyté uměleckohistorické vzdělání vnímají jako prostředek pro pozitivní veřejnou službu, působí o to povzbudivěji.



### **Shrnutí**

- *český dějepis umění je v současnosti poměrně početně personálně a institucionálně vybaven*
- *teoretická a metodologická diskuse v akademickém prostředí není tradičně příliš živá a omezuje se zpravidla na příležitostné reflexe západní rozpravy*
- *v aplikovaných oblastech (galerie a památková péče) vystupují osobnosti s větším étosem a jejich aktivity, dosud nepříliš podporované oficiálně, představují cenný příspěvek k obnově komunismem morálně devastované společnosti*



### **Kontrolní otázky**

1. *Jaké základní problémy poznamenávají dějepis umění v českých zemích?*
2. *Která jsou nejdůležitější domácí oborová pracoviště?*
3. *Pokuste se v návaznosti na poznatky z celého textu pojmenovat a zdůvodnit pedagogické a morální aspekty profesí zaměřených na práci s uměním.*



### **Jména k zapamatování**

*Chronologický přehled jmenovaných historiků umění (nezahrnutých ve výčtu za kapitolou 3) – v závorce uvedena životní data a nejdůležitější místo nebo místa jejich působení*

- *Rudolf Eitelberger (1817–1885, Vídeň)*
- *Miroslav Tyrš (1832–1884, Praha)*
- *Moritz Thausing (1835–1884, Vídeň)*
- *Hubert Janitschek (1846–1893, Štrasburk)*
- *Otakar Hostinský (1847–1910, Praha)*
- *Karel Chytil (1857–1934, Praha)*
- *Vojtěch Birnbaum (1877–1934, Praha)*
- *Rudolf Chadraba (1922, Olomouc, Praha)*
- *Josef Krása (1933–1985, Praha)*



## 6 Literatura

- Ján Bakoš, *Periféria a symbolický skok*, Bratislava 2002.
- Ján Bakoš, *Intelektuál & pamiatka*, Bratislava 2004.
- Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy*, Praha 2004.
- Michael Baxandall, *Stíny a světlo: Umění a vizuální zkušenost* (překlad Pavel Pšejja), Brno 2003.
- Hans Belting, *Konec dějin umění* (překlad Jan Hlavička), Praha 2000.
- Ernst Hans Gombrich, *Umění a iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování* (překlad Miroslava Tůmová), Praha 1985.
- Ernst Hans Gombrich, *Příběh umění* (překlad Miroslava Tůmová), Praha 1998.
- Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (ed.), *Kapitoly z českého dějepisů umění I–II*, Praha 1986–1987. + Jiří Kroupa (rec.), in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* F 32–33, 1988–1989, s. 109–112.
- Paul Johnson, *Dějiny umění: Nový pohled* (překlad Markéta Blažková – Klára Cabalková – Pavel Halík), Praha 2006.
- Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie: Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Praha 2005 (druhé doplněné vydání).
- Ladislav Kesner, *Muzeum umění v digitální době: Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, Praha 2000.
- Ladislav Kesner, *Marketing a management muzeí a památek*, Praha 2005.
- Jiří Kroupa, *Školy dějin umění: Metodologie dějin umění I*, Brno 2007 (druhé doplněné vydání).
- Václav Richter, *Umění a svět* (ed. Zdeněk Kudělka – Bohumil Samek), Praha 2001.
- Robert S. Nelson – Richard Schiff (ed.), *Kritické pojmy dejín umenia* (překlad Viera Bečerová – Juraj Cseres – Ľubica Hábová – Ivana Chromiaková – Emil Višňovský), Bratislava 2004.
- Martina Pachmanová (ed.), *Věrnost v pohybu: Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2001.
- Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2002.
- Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění* (ed. a překlad Lubomír Konečný), Praha 1981.
- Hippolyte Taine, *Studie o dějinách a umění* (ed. a překlad Vladimír Mikeš [Václav Černý]), Praha 1978.

- Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I–II* (ed. a překlad Pavel Preiss [Jan Vladislav]), Praha 1976–1977.
- Tomáš Vlček (ed.), *Sloup – váza – obelisk*, Jinočany 2005.
- Edward O. Wilson, *Konsilience: Jednota vědění* (překlad Pavla Sadílková – Jana Spurná), Praha 1999.
- Johann Joachim Winckelmann, *Dějiny umění starověku – Stati* (ed. a překlad Jiří Stromšík), Praha 1986.
- Petr Wittlich, *Literatura k dějinám umění: Vývojový přehled*, Praha 1992.
- Heinrich Wölfflin, *Klassické umění* (překlad V. V. Štech), Praha 1912.

## 7 Obrazové přílohy

*Poznámka k předlohám vyobrazení*

*Podobizny jsou seřazeny chronologicky. Obr. 01–12, 14–20, 22–23, 25, 27–28 jsou převzaty z internetu (stav k 11. 9. 2007). Níže se uvádějí buď identifikační údaje o originálu (autor portréту, místo uložení), nebo zdrojové webové adresy. Obr. 13, 21, 24, 26 reprodukoval autor textu z uvedených knižních zdrojů.*

01. **Giorgio Vasari**, autoportrét, Florencie, Galleria degli Uffizi
02. **Johann Joachim Winckelmann**, portrét Anton von Maron, 1768, Výmar, Kunstsammlungen
03. **Johann Domenico Fiorillo**, busta Johann Christian Ruhl, kolem 1800, Göttingen
04. **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**, [http://www.wpclipart.com/famous/philosophy/Georg\\_Hegel.png](http://www.wpclipart.com/famous/philosophy/Georg_Hegel.png)
05. **Karl Friedrich von Rumohr**, portrét Friedrich Nerly, kolem 1823–1827, Berlín, Alte Nationalgalerie
06. **Carl Schnaase**, repro: Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste 8: Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*, Stuttgart 1879, s. II.
07. **Rudolf Eitelberger**, <http://www.univie.ac.at/kunstgeschichte-tutorium/wienerschule/fotos/eitelberger.jpg>
08. **Anton Heinrich Springer**, busta Carl Seffner, 1892, Lipsko, Kunstsammlung der Universität
09. **Hippolyte Taine**, <http://www.nndb.com/people/388/000098094/>
10. **Miroslav Tyrš**, [http://krajane.radio.cz/images/tyrs\\_miroslav000000000000.jpg](http://krajane.radio.cz/images/tyrs_miroslav000000000000.jpg)
11. **Moritz Thausing**, [http://www.thausing.de/beruhmte\\_Personen/Moritz\\_Thausing/Moritz\\_Thausing02.jpg](http://www.thausing.de/beruhmte_Personen/Moritz_Thausing/Moritz_Thausing02.jpg)
12. **Wilhelm von Bode**, kolem 1905, <http://www.epochtimes.com/b5/6/10/26/n1499630.htm>
13. **Otakar Hostinský**, kresba Max Švabinský, 1908, repro: Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (ed.), *Kapitoly z českého dějepisu umění I*, Praha 1986, obr. 73.
14. **Adolf Hildebrand**, <http://www.adolf-von-hildebrand.de>
15. **Karel Chytil**, foto Studio Langhans, 1910, [http://www.upm.cz/storage/sl\\_40a667e467232.jpg](http://www.upm.cz/storage/sl_40a667e467232.jpg)
16. **Alois Riegl**, <http://www.bda.at/organisation/126/0/5780/texte/2/galerie/>

17. **Heinrich Wölfflin**, [http://www.badw.de/bilder/Mitglieder\\_v/Woelfflin\\_Heinrich\\_GG.jpg](http://www.badw.de/bilder/Mitglieder_v/Woelfflin_Heinrich_GG.jpg)
18. **Bernard Berenson**, foto David Seymour, <http://www.britannica.com/ebc/art-22505/Berenson-photograph-by-David-Seymour>
19. **Aby Warburg**, [http://www.uniurb.it/Filosofia/bibliografie/Warburg/Photo/Aby\\_Warburg.jpg](http://www.uniurb.it/Filosofia/bibliografie/Warburg/Photo/Aby_Warburg.jpg)
20. **Max Dvořák**, <http://www.bda.at/organisation/126/0/5780/texte/3/galerie/>
21. **Vojtěch Birnbaum**, repro: Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (ed.), *Kapitoly z českého dějepisumu umění II*, Praha 1987, obr. 14.
22. **Erwin Panofsky**, před 1961, <http://www.er.uqam.ca/nobel/k21220/images/ErwinPanofsky.gif>
23. **Ernst Hans Gombrich**, foto Ton Hendriks, [http://www.tonhendriks.nl/pages/Ernst-Gombrich\\_jpg.htm](http://www.tonhendriks.nl/pages/Ernst-Gombrich_jpg.htm)
24. **Rudolf Chadraba**, foto Adolf Jankovský, 1977, repro: Pavol Černý (ed.), *Historia artium IV: Sborník k osmdesátým narozeninám prof. PhDr. Rudolfa Chadraby, CSc.*, Olomouc 2002, s. 2.
25. **Linda Nochlin**, foto Rose Lincoln, 2004, <http://www.hno.harvard.edu/gazette/2004/02.26/photos/13-norton1-450.jpg>
26. **Josef Krása**, repro: Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (ed.), *Kapitoly z českého dějepisumu umění II*, Praha 1987, obr. 166.
27. **Hans Belting**, <http://www.editionsdudercf.fr/html/auteur/photos/auteur437.jpg>
28. **Norman Bryson**, 2000, <http://ucsdnews.ucsd.edu/graphics/images/Bryson.jpg>

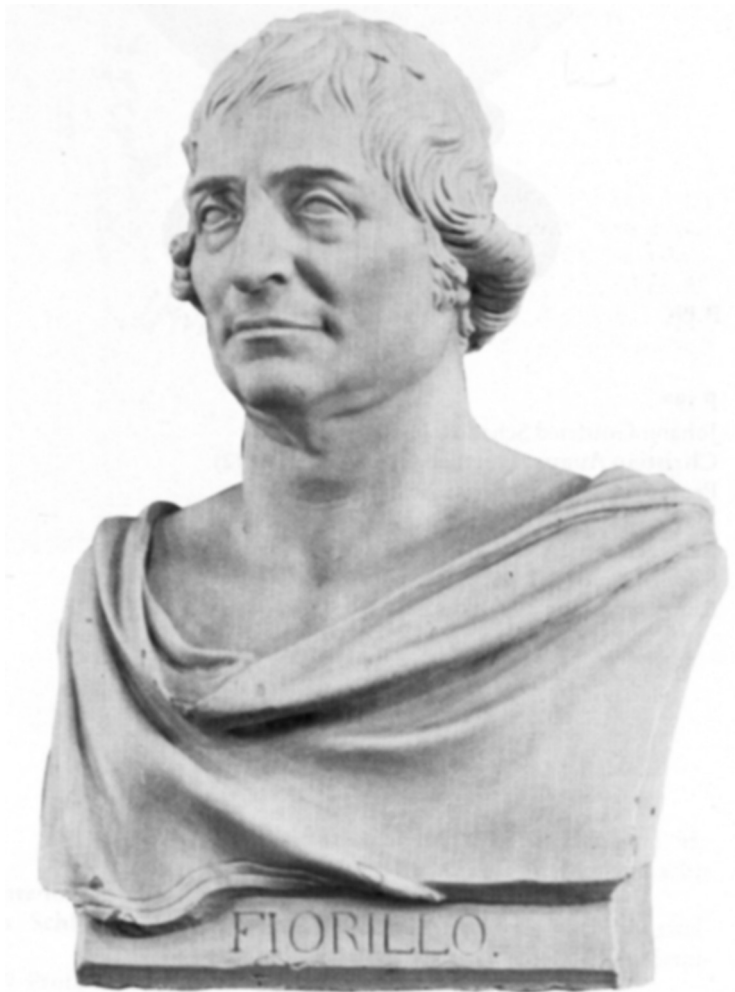




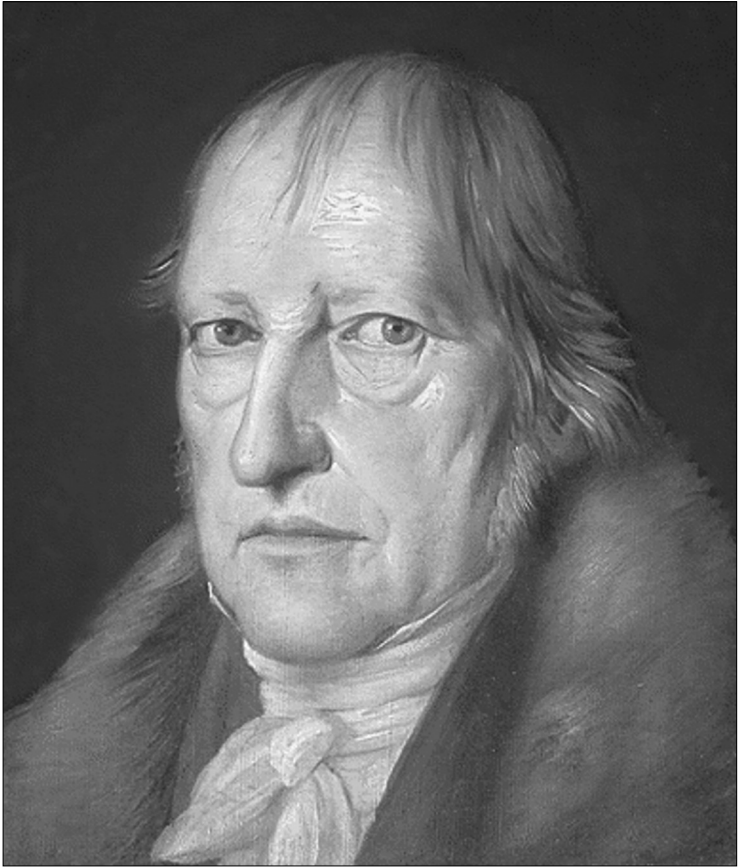
01. Giorgio Vasari (1511-1574)



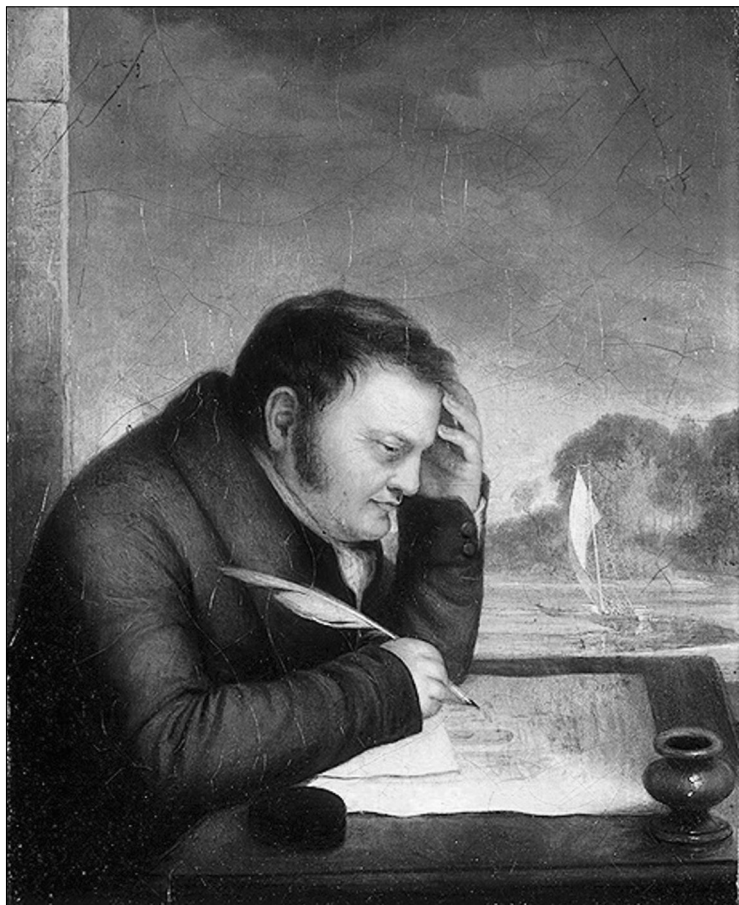
02. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)



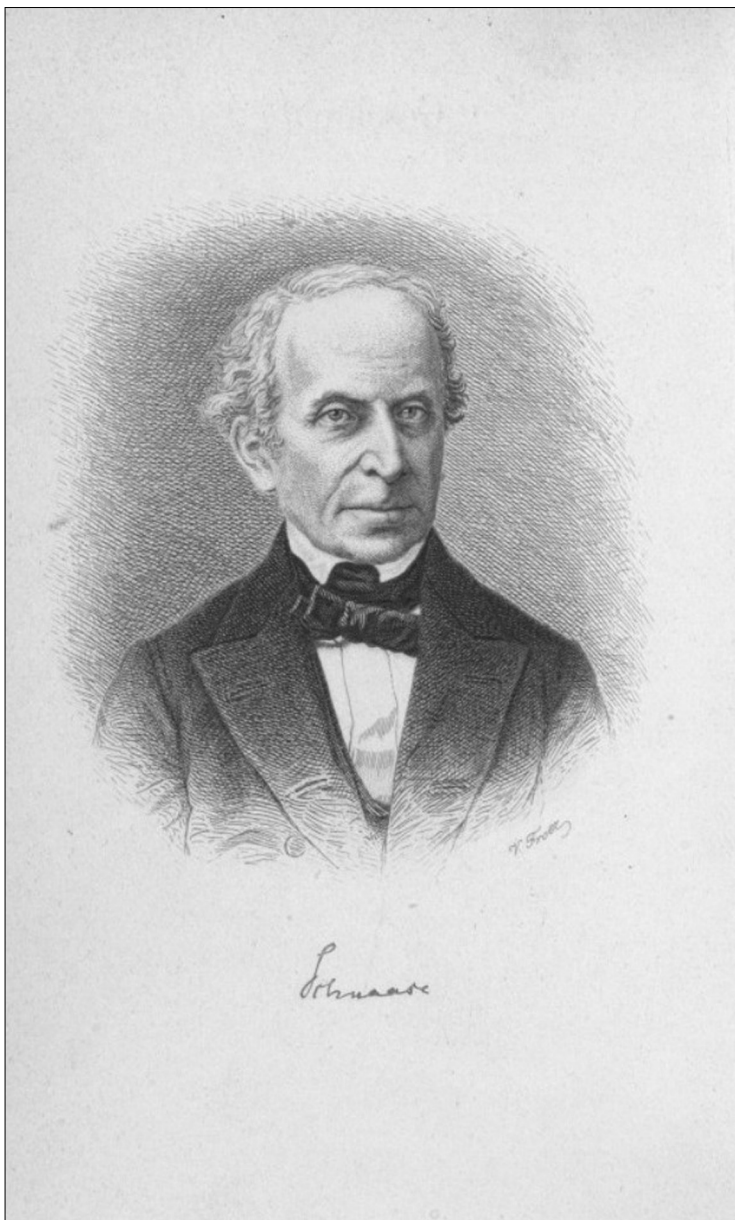
03. Johann Domenico Fiorillo (1748-1821)



04. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831)



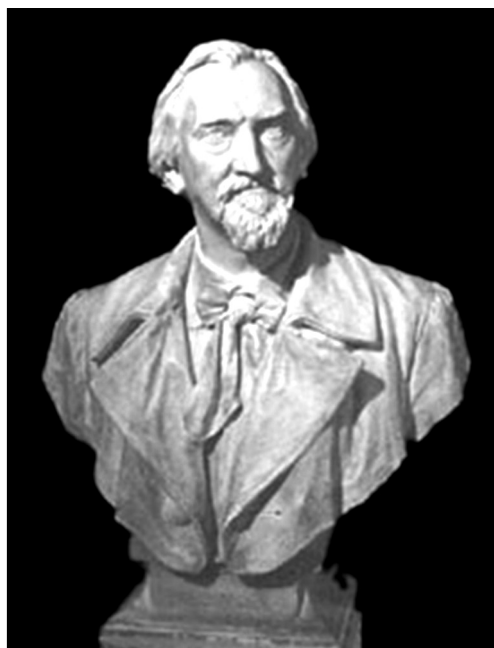
05. Karl Friedrich von Rumohr (1785-1843)



06. Carl Schnaase (1798–1875)



07. Rudolf Eitelberger (1817-1885)



08. Anton Heinrich Springer (1825–1891)





09. Hippolyte Taine (1828-1893)



10. Miroslav Tyrš (1832–1884)



11. Moritz Thausing (1835-1884)



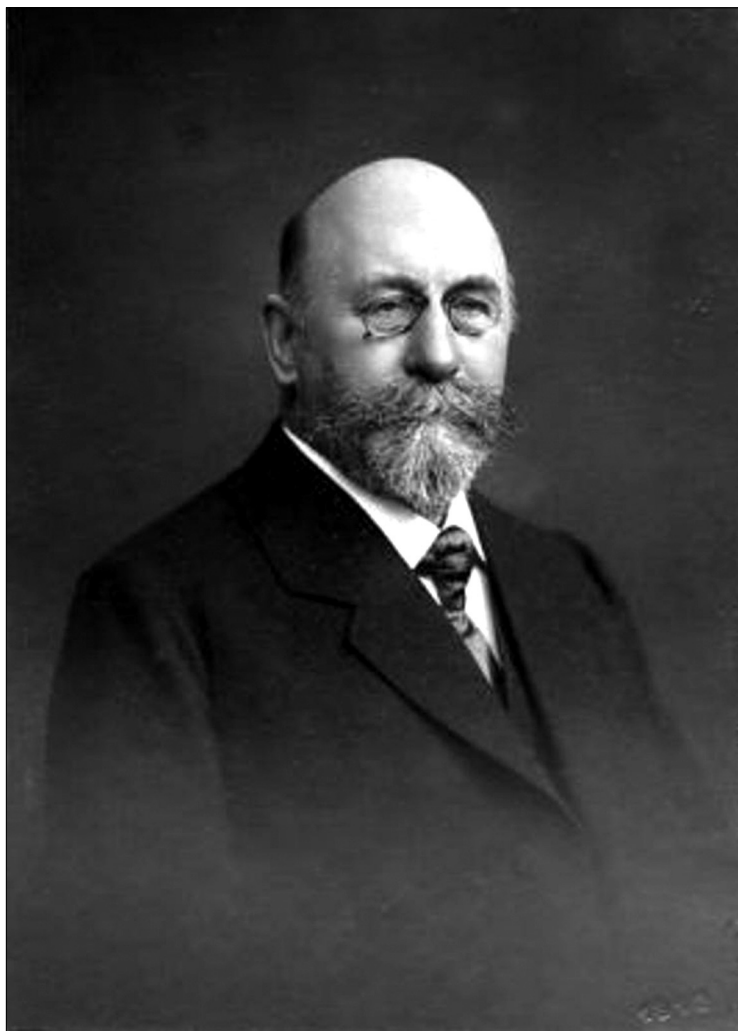
12. Wilhelm von Bode (1845-1929)



13. Otakar Hostinský (1847–1910)



14. Adolf Hildebrand (1847-1921)

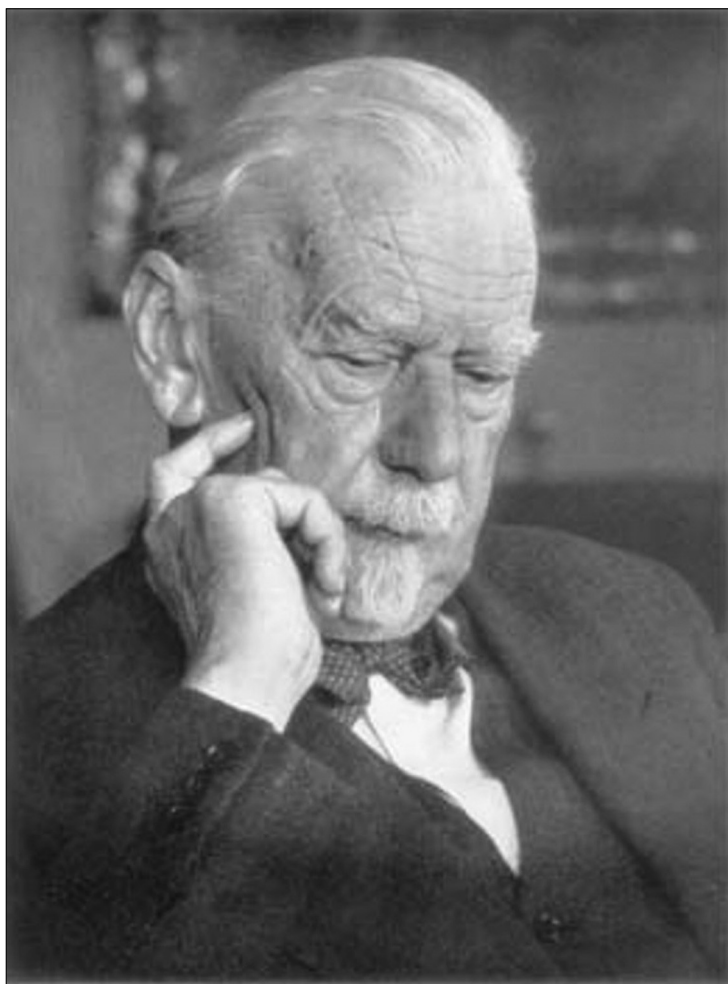


15. Karel Chytil (1857-1934)



16. Alois Riegl (1858–1905)





17. Heinrich Wölfflin (1864–1945)



18. Bernard Berenson (1865-1950)



19. Aby Warburg (1866-1929)



20. Max Dvořák (1874–1921)



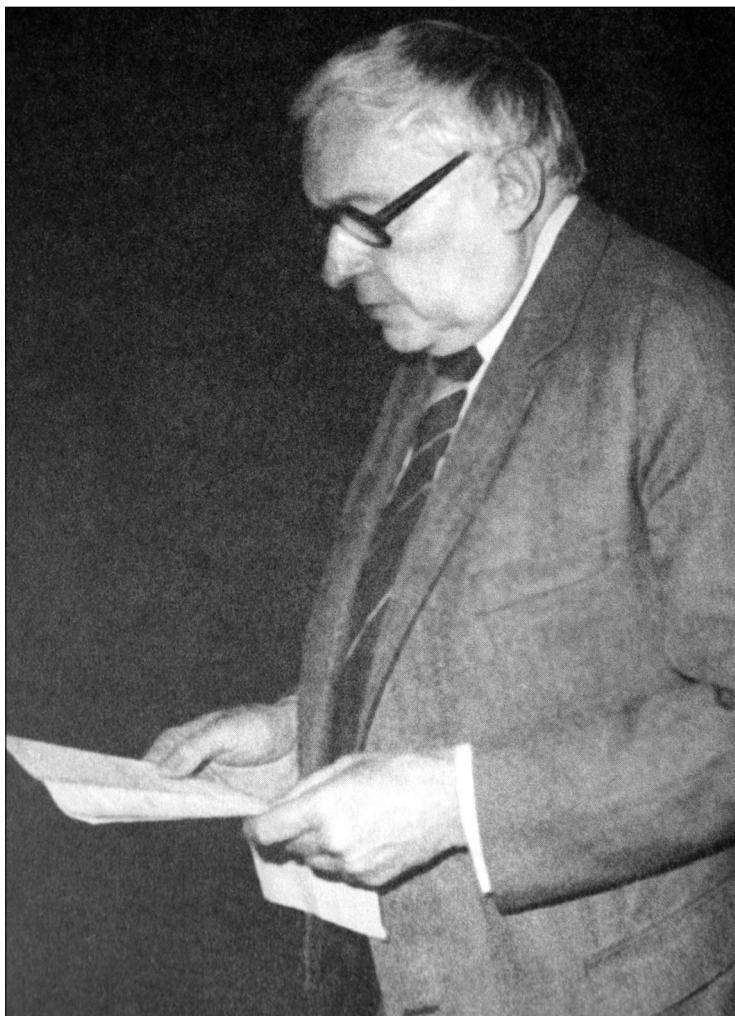
21. Vojtěch Birnbaum (1877–1934)



22. Erwin Panofsky (1892-1968)



23. Ernst Hans Gombrich (1909–2001)



24. Rudolf Chadraba (1922)





25. Linda Nochlin (1931)



26. Josef Krása (1933–1985)



27. Hans Belting (1935)



28. Norman Bryson (1949)

## Profil autora



PhDr. Martin Horáček, Ph.D.

\*1977 v Olomouci

Absolvent Katedry dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Působí jako odborný asistent na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého (od roku 2004) a na Fakultě stavební Vysokého učení technického v Brně (od roku 2005). Zabývá se architekturou 18.–21. století, památkovou péčí, historiografií a teorií umění a problematikou zprostředkování umění veřejnosti. V projektu Evropského sociálního fondu CZ.04.1.03/3.2.15.2/0261 *Kvalitativní inovace výtvarně-pedagogických studijních oborů*, řešeném na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UP, je projektovým koordinátorem.

Pracoviště: Katedra výtvarné výchovy PdF UP

Sídlo: Umělecké centrum UP, Univerzitní 3–5,

771 00 Olomouc

Korespondence: KVV PdF UP, Žižkovo náměstí 5,

771 40 Olomouc

Telefon: +420 585 635 455

e-mail: horacek@pdfnw.upol.cz

## **Škola muzejní pedagogiky 2**

**PhDr. Martin Horáček, Ph.D.**  
**Dějepis umění v současnosti**

Výkonná redaktorka Ing. Lucie Mádrová  
Odpovědná redaktorka Mgr. Lucie Loutocká  
Technická redaktorka RNDr. Miroslava Kouřilová  
Kresba na obálce Martin Fišr

Tato publikace neprošla redakční jazykovou úpravou

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci  
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc  
[www.upol.cz/vup](http://www.upol.cz/vup)  
e-mail: [vup@upol.cz](mailto:vup@upol.cz)

Olomouc 2007

1. vydání

**ISBN 978-80-244-1867-4**

Neprodejné