

**M A S A R Y K O V A
U N I V E R Z I T A**

Filozofická fakulta

Jak vyprávět dějiny umění

Magisterská diplomová práce

MARCELA SEDLÁČKOVÁ

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Kesner, Ph.D.

Seminář dějin umění
Program FF N-DU_ Dějiny umění

Brno 2021

Abstrakt

Marcela Sedláčková, *Jak vyprávět dějiny umění*, Magisterská diplomová práce, FF MU, Seminář dějin umění, Brno 2021.

Hlavním tématem této práce je hledání nové metody vyprávění dějin umění, které jsou jako předmět na středních a vysokých uměleckých školách značně opožděné oproti vědeckému výzkumu. Současné dějiny umění se rovněž potýkají s kritikou exkluzivity a eurocentrismu, kterou tato nová metoda zohledňuje důrazem na (latinské) *ars* jako tvorbu. Obsah práce se skládá z kritické analýzy části umělecko-historické terminologie, vysvětlení nových pojmů, představení nové metody, zhodnocení současného směřování vědeckého oboru (dějin) umění a navrhnutí výukové pomůcky pro onu novou metodu vyprávění.

Klíčová slova: vyprávění, didaktika dějin umění, teorie umění, tvorba, umělecký výzkum, třetí dějiny umění, komplexismus, digitální dějiny umění

Abstract

Marcela Sedláčková, *How to narrate history of art*, Diploma thesis, FA MU, Department of Art History, Brno 2021.

The main theme of this thesis is the search for a new method of narrating art history, which as a subject in secondary and higher art schools is considerably lagging behind scientific research. Contemporary art history also faces the critique of exclusivity and Eurocentrism, which this new method takes into account by emphasizing the (Latin) *ars* as creation. The content of this thesis consists of a critical analysis of part of the art historical terminology, an explanation of the new concepts, an introduction to the new method, an assessment of the current direction of the scientific field of art (history), and the design of a teaching tool for the new narrative method.

Key words: narration, didactics of art history, theory of art, creation, artistic research, third art history, Complexism, digital art history

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci zpracovala samostatně. Veškeré prameny a zdroje informací, které jsem použila k sepsání této práce, byly citovány v textu a jsou uvedeny v seznamu použité literatury a zdrojů.

V Brně 30. července 2021

Marcela Sedláčková

Obsah

Úvod	5
Slovo umění	9
Artefakty	14
Hodnoty	18
Umělecké vynálezy	18
Estetické vynálezy	23
Komunikace	25
Tvorba	29
Jak vyprávět dějiny umění	36
Výzkum umění(m)	40
Komplexní třetí dějiny umění	47
Výukové retikulum	59
Závěr	70
 Seznam obrazové přílohy	 74
Použitá literatura	76
Použité zdroje	80

Úvod

"Mluví se sice o nesmrtelných dílech umění a o umění jako věčné hodnotě; při takových řečech se ale o žádné bytostné věci nehovoří přesně, z obavy, že hovořit o něčem přesně by nakonec znamenalo: myslet. Jaký strach je dnes větší než strach z myšlení? Má řeč o nesmrtelných dílech a věčné hodnotě umění nějaký obsah a platnost? Nebo jsou to v době, kdy se velké umění i se svou bytností člověku vyhybá, už jen nedomyšlené fráze?"¹

– Martin Heidegger, *Původ uměleckého díla*

Cesta dějin umění jako vědeckého oboru nevedla růžovým sadem. Počátky této vědecké disciplíny můžeme vypořádat již v antickém Řecku a Římu v textech Plinia st., Polykleita nebo Pausania. I ve středověku se setkáváme s texty, které zmiňují objekty dnes označované jako umělecká díla. S příchodem novověku se objevují spisy již primárně zabývající se těmito objekty a jejich tvůrci, příkladem budiž známé životopisy Giorgia Vasari. V 19. století se pak začíná psát onen „velký příběh“ a dějiny umění se začínají profesionalizovat. Pro české prostředí je obzvláště důležitou součástí tohoto století vznik a rozvoj Vídeňské školy dějin umění spolu s jejím pragmatickým, formalistickým, idealistickým, strukturalistickým a ideologickým přístupem.

Ve snaze oddělit se od ostatních vědních oborů, jako jsou historie a archeologie, podnikli první historici umění kroky, na které navazovali ostatní, načež jsme se dnes dostali opět do situace, kdy si pokládáme otázku, zda je tento obor opodstatnitelný, co je jeho obsahem a jeho cílem. Jestliže nezkoumáme množinu určitých děl, nesnažíme se hledat prvky patřící do této množiny, co přináší dějiny umění?

Tento problém souvisí s kánonem dějin umění, tedy s exkluzivitou umění. Současná severoamerická kritika přichází se dvěma způsoby vypořádání se s kánonem v dějinách umění. První z nich je zrušení kánonu, odmítnutí pojmů jako umělecká kvalita, hodnota aj. a vytvoření vizuálních studií – vědy o obrazech – mimo dějiny umění. Druhá cesta kánon reviduje.

¹ Martin Heidegger, *Původ uměleckého díla*, Praha 2016, s. 103.

Do této úpravy může spadat jak jeho proměna, tak rozšíření. Kánonu zůstane jeho institucionální role, ale jeho hodnotový žebříček se promění. Jak ale píše i Jiří Kroupa, ke kánonu lze přistupovat ještě dalším způsobem a to badatelsky. To znamená, do kánonů nezasahovat, ale kriticky je přezkoumávat, sledovat jejich funkci ve společnosti i v samotném oboru.²

Poslední dva jmenované přístupy pracují se zachováním (příp. poupravením) kánonu. Nezasahovat do kánonu a zároveň o něm psát však není možné. A snaha upravit jej tak, aby zahrnoval všechny kultury a tím pádem i hodnoty, je problematika dlouhodobá, která zatím nenašla řešení, na kterém by se všichni shodli. Potřeba aliance není lichá, možná se ale jen ptáme špatně. Hledáme definici pro soubor děl, která dnes označujeme jako umění, a který se neustále rozšiřuje o díla nová a vybočující z dosavadních kategorií. První cesta – zrušení kánonu – by znamenala zahrnout do vědního oboru vizuálních studií vše, co má nějakým způsobem zpracovanou svou vizuální stránku. Ona vizuální stránka díla nebo artefaktu by pak byla 6 předmětem zkoumání oboru. Právě proti tomu se staví například David Summers, který navrhuje označení *vizuální umění* nahradit pojmem *prostorová umění*. Jeho snahou je zdůraznit, že se artefakty nachází v jiném prostoru, než ve kterém byly stvořeny.³

Podstatného vlivu kontextu (fyzického, sociálního, politického a jiného) prostředí si je vědomo mnoho dalších odborníků. V této práci ukážeme, proč je nemožné shodnout se na významu slova umění, jaké faktory jeho význam ovlivňují, a pokusíme se na tento pojem podívat z fenomenologické perspektivy. Než totiž začneme hledat odpovědi, je velmi důležité klást ty správné otázky. „*Máme jen takovou kulturu, jakou si dnešními otázkami dokážeme osvojit.*“⁴

Výzva globalizace je záležitost nevyhnutelná. Nepřichází však jako něco nového, s čím se věda o umění do té doby nepotýkala, nýbrž vyzdvihuje problémy skryté i zřejmé, jež byly od počátků s oborem spojené. Úvodní citace Martina Heideggera připomíná, že se dnes ze strachu o vlastní kredibilitu vyhýbáme hledání podstaty a používáme (a snažíme se obhájit)

² Jiří Kroupa, *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2*, Brno 2010, s. 28.

³ David Summers, *Real Spaces*, London 2003, s. 36–37, 58–59.

⁴ Hans Belting, *Konec dějin umění*, Praha 2000, cit. s. 185.

fráze, které možná již pozbyly smyslu. Jestli vůbec nějaký opravdový smysl někdy měly. Onou velikostí umění, jeho nezbytností i nesmrtelností se oháníme tím více, čím se cítíme ohroženi. Umění slouží všem ideologiím, ať už jako reprezentativní médium nebo právě idea něčeho, co nás přesahuje. Jeho význam se jako tekutina přizpůsobuje tvaru, který je žádaný. Tolikrát se ptáme, který tvar je ten správný, a tak málo se ptáme, z jakého prvku je vlastně tato tekutina složená.

Tato práce vzniká v době, kdy se pojem (dějiny) umění skloňuje velmi často i mimo uměleckou obec, mimo sociální bublinu lidí, kteří se mu profesionálně věnují. Počátek 21. století se vyznačuje ohromným vlivem médií, popkultury, vizuálním smogem, úmyslným ničením památek jak ve válečných oblastech, tak v „západní“ civilizaci, bouráním architektonicky hodnotných staveb po celém světě a prodejem uměleckých děl za neuvěřitelně vysoké částky. Dokonce se za několik tisíc dolarů prodalo umělecké „nic“ – neviditelná socha *Io Sono* od Salvatora Garau.⁵

Artefakty, jež přezdíváme umělecká díla, mají ohromný vliv na naši společnost. Spolu s dějinami umění přispívají velkou mírou ke konstrukci národních identit.⁶ Milena Bartlová si všímá oné teoretické překážky, nedostatku terminologie v návaznosti na záležitost národnosti. Ve své studii *Naše, národní umění* uvádí: „Bez nově promyšleného pojmového instrumentáře a sémantické sebereflexe ovšem nebude nová debata o národě možná. Slova totiž mají nemalou váhu.“⁷ Revize terminologického slovníčku není potřeba pouze v oblasti národopisectví, ale i dějin umění.⁸ Matoucí užívání umělecko-historické, nebo chceme-li kritické terminologie, si všímá i Meyer Schapiro ve své známé eseji *Styl*. Poukazuje na užívání termínů jako *barokní*, *klasický* nebo *impresionistický* jak pro označení společných forem

⁵ Tato zmínka není výtkou, jelikož jak bude představeno, estetická stránka věcí není určující pro uměleckou hodnotu. – Taylor Dafoe, An Italian Artist Auctioned Off an ‘Invisible Sculpture’ for \$18,300. It’s Made Literally of Nothing, *Art World*, <https://news.artnet.com/art-world/italian-artist-auctioned-off-invisible-sculpture-18300-literally-made-nothing-1976181>, vyhledáno 6. června 2021.

⁶ Milena Bartlová, *Naše, národní umění*, Brno 2009, s. 14.

⁷ Ibidem, s. 6.

⁸ Srov. rozplynutí pojmu umění u Hanse Beltinga viz Belting (pozn. 4), s. 19.

určitého období, tak zároveň pro společné formy vývojové fáze (podle teorie cyklického procesu).⁹

Do tvorby nového slovníčku dějin umění se pustil David Summers. Jeho práce se setkala s kritikou lingvistického pohledu na pravdu. Přestože se jeho práce může zdát lingvisticky zaměřená, jeho nový slovník, který v *Real Spaces* předkládá, je založený na podmínce lidské přítomnosti, tedy na zkušenostech.¹⁰ Přesto se však Summers dostává do začarovaného kruhu, když se snaží vytvořit jakýsi meta-slovník pro dějiny umění, ale sám nakonec uznává, že je kontingentní. O tom, jak je význam slov podmíněný, více v následující kapitole.

Tato práce si klade za cíl načrtnout možný způsob, jak vyprávět dějiny umění jako celek, tedy pátrat po metodě, jak vybrat ty nejpodstatnější zástupce jednotlivých fenoménů výtvarné tvorby a nedopustit se přitom jednostranné zaujatosti. Proto představuje perspektivu, která se vyhýbá zjednodušenému lineárnímu jmenování epochálních stylů a biografii „vyvolených.“ Postupně rozebere základní slova, s nimiž nová metoda pracuje, zhodnotí současné umělecké a umělecko-historické bádání, obohatí dosavadní příběh a navrhne pomůcku pro tuto metodu. Zvláštní pozornost je přitom kladena na výuku dějin umění na středních a vysokých uměleckých školách.

⁹ Meyer Schapiro, *Dílo a styl*, Praha 2006, s. 289.

¹⁰ C. Oliver O'Donnell, Revisiting David Summers' *Real Spaces*: a neo-pragmatist interpretation, *World Art*, vol. 8, no. 1, 2018, s. 24–25.

Slovo umění

Historici umění, kteří se snaží vyřešit věc globálních dějin umění, se nejprve musí kriticky podívat na materii, se kterou sami pracují – na slova – tak, jak to udělal například David Summers. Problém, který protíná všechny metodologické snahy dějin umění, se točí kolem jedné zásadní, přec nevyřešené otázky: Co je to vlastně *umění*? Umění je v první řadě slovo. Jaký význam mu přísluší, záleží na nás. Minulost slova umění je bohatá, prisuzovaly se mu různé významy, bylo střídavě oslavováno a zpochybňováno. Dodnes se jeho význam přelévá spolu s dobou a tato proměnlivost se stala jeho nedílnou součástí.

Nabízí se pak otázka: Co jsou tedy dějiny umění? Na tuto otázku lze nabídnout více odpovědí, od historie metodologie této vědy přes současné kritické přístupy až po jejich stejně proměnlivou základní ideu. Jak si však všímá Ladislav Kesner, dějiny umění nejsou pouze teorie a přemethodologických postupů, zásadní roli v nich hrají právě slova, přesněji pojmy a koncepty.¹¹ „*Nelze podceňovat, co nám může sdělit slovo. Vždyť slovo je výsledkem dosavadního, před námi proběhnuvšího myšlení,*“¹² líčí ve své knize *Aktualita krásného* Hans-Georg Gadamer. Proto se budeme nyní věnovat slovům podrobněji.

Ve *Slovníku pojmů z dějin umění* od Oldřicha J. Blažička a Jiřího Kropáčka, základní literatuře každého studenta dějin umění na českých univerzitách, nenajdeme definici slova umění, ale pouze sousloví *výtvarná umění* – autory je definováno následovně: „*architektura a urbanismus, sochařství, malířství, kresba a grafika, užité umění včetně průmyslového výtvarnictví, ornament, dnes také fotografie. Každý z těchto základních druhů má zvláštní úkoly i technické, tvárné a výrazové prostředky a postupy. V. u. zrcadlí a zároveň v estetické rovině utvářejí vztahy člověka, společnosti i jedince k světu a všem oblastem bytí a duchovního života,*

¹¹ Ladislav Kesner, Intence, afordance a význam kulturních objektů, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová-Loudová – Lubomír Konečný (eds.), *Orbis Artium*, Brno 2009, s. 59. – Srov. Dan Karlholm, After Contemporary Art: Actualization and Anachrony, *The Nordic Journal of Aesthetics*, č. 51, 2016, s. 35–54.

¹² Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, Praha 2003, cit. s. 15.

*pokud je lze zobrazit, vyjádřit a uskutečnit v hmotném a prostorovém tvaru uměleckého díla (jednotlivého; souboru), vnímatelného zrakem a hmatem, případně za pohybu a prodlévání. Na rozdíl od ostatních umění dílo v. u. působí samo, bez zprostředkujícího činitele, interpreta. (...)*¹³

Tato esenciální definice popisuje nutné a postačující podmínky pro označení objektu jako výtvarného umění – vyjmenovává jeho základní druhy, popisuje jeho souvztažnost s člověkem, charakterizuje jeho vlastnosti. Pozoruhodná je ovšem poslední citovaná věta, která předpokládá, že umělecké dílo, resp. výtvarné dílo, nevyžaduje interpretaci. Proti tomu lze postavit definici kýče od Tomáše Kulky. Ten na příkladu pop artu zdůrazňuje rozdílnost využití kýče od vytvoření kýče. Přestože se můžeme přít o to, jaká interpretace je ta správná, Kulka zdůrazňuje, že pop art na rozdíl od kýče interpretaci vyžaduje.¹⁴

10 Nejprve se ale podívejme na jednotlivé metody, jakými se lze dobírat významu slova umění a na kterých pak staví všechny teorie umění. Již zmíněná esenciální definice (nebo také reálná definice) se užívala pro určení podstaty umění asi nejčastěji. Jde o definici, která určitý předmět charakterizuje, jmenuje jeho vlastnosti, přesněji nutné a postačující podmínky pro toto označení. Této definice můžeme dosáhnout třemi způsoby: empirickým zkoumáním určitých fenoménů, analýzou významu a explikací pojmu.¹⁵ „*Poněvadž má pojmová explikace normativní povahu; tj. jejím cílem není na rozdíl od analýzy významu zjištění nějakého faktického stavu, nýbrž zpřesnění kritérií pro užití určitého pojmu, nemůže být pravdivá, nebo nepravdivá, nanejvýš může lépe, či hůře splňovat výše uvedené podmínky formální správnosti. (...) Úkolem explikace pojmu je tudíž nalézt přijatelnou rovnováhu mezi našimi předvědeckými intuicemi a vědeckými požadavky přesnosti, jednoduchosti a přínosu.*“¹⁶ Může se tak zdát, že naším cílem by měla být právě ona explikace pojmu. Jak ale její

¹³ Oldřich J. Blažíček – Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha 2013, s. 82.

¹⁴ I přesto, že dle jeho názoru pop art neměl velký přínos estetický ani umělecký. – Tomáš Kulka, *Umění a kýč*, Praha 2014, s. 146–147.

¹⁵ Pavel Zahrádka, Definice umění, in: Pavel Zahrádka (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, Brno 2010, s. 15–16.

¹⁶ Ibidem, cit. s. 16–17.

podstata dává znát, tato metoda podporuje neustálou proměnu významu pojmu.

Názor na definici slova umění se tedy nelišil a neliší se pouze v obsahu esenciální definice. Jak víme, teoretici umění si již v polovině dvacátého století pokládali otázku, zda je tato definice vůbec možná, zda její dosavadní metoda vede ke kýženému cíli. Předmětem výzkumu se tak stal sám výraz *umění*.¹⁷ Tato skepse souvisí i s uměleckou tvorbou té doby. Ve dvacátém století přichází mnoho uměleckých směrů a manifestů, které zpochybňují postavení umění, ať už hravým či útočným způsobem. Jako příklady můžeme uvést dadaismus nebo fluxus. Dnes se jako protiargument uvádí díla, která spolu nesouvisí ani žánrem, ani dobou, a tak lze jednoduše nabýt dojmu, že všeobjímající definice založená na nutných a postačujících podmínkách není možná. Jak je ale patrné z uměleckých směrů minulého století, pochybnosti vyvolávaly i objekty z totožné kategorie, a to proto, jakým způsobem se s pojmem umění zacházelo, tedy kvůli jeho sociologickému kontextu.

11

Dostáváme se tak ke způsobům užívání pojmu umění. Na jedné straně označením předmětu jako umění jej můžeme popisovat, použijeme jej tedy jako pojem klasifikační (deskriptivní). Na straně druhé tím, že o něčem řekneme, že je umění, přidáváme tomuto objektu hodnotu. Jde tedy o hodnotící (normativní) význam slova. Podle skeptiků by právě tento hodnotící soud neměl být předmětem analýzy, nýbrž onen popisný, více objektivní popis ano. Morris Weitz pak tvrdí, že umění je pojem otevřený, tedy že jeho podmínky užití jsou proměnlivé.¹⁸

Namísto jedné společné vlastnosti, která by propojovala objekty označované jako umění, se mnoho teorií točí kolem rozmanitých podobností, které Ludwig Wittgenstein nazývá jako rodové podobnosti. Na to navazují Weitzovy sítě podobností, načež podstata umění pro něj ztrácí smysl, jelikož umělecká díla postrádají onu společnou sjednocující vlastnost.¹⁹

¹⁷ Ibidem, s. 17.

¹⁸ Ibidem, s. 19.

¹⁹ Ibidem, s. 19–20.

S Weitzovou definicí umění jako otevřeného pojmu nelze nesouhlasit²⁰ – pojem umění se užíval, a i dnes stále užívá v rozličných kontextech a významech. Sám autor potvrzuje názory dalších filozofů, tedy že umění je ztělesněním sdělení významů.²¹ Morris Weitz se mimo jiné ohlíží na instrumentalistický pohled na umění. Umění pro umění nepovažuje za problém a poukazuje na efekty estetického prožitku, které jsou možná důležitější než prožitek samotný. Připouští, že skrze naše uznání umění (appreciation) se mohou stát lepší instrumenty z nás. Tento postoj dává do kontextu sociálního, konkrétně do souvislosti s rozvojem progresivní společnosti. Varuje však před tím, abychom neredukovali estetický prožitek na službu dobra. Právě kvůli tomu totiž dochází k rozpadu smyslu estetického prožitku, jelikož začne být spojován s nejrůznějšími neestetickými hodnotami. Podle Morris Weitze tak advokát doktríny umění pro umění zastává názor, že umění existuje samo pro sebe nebo vůbec, neboť nepřijme-li tuto dimenzi umění, jeho vnitřní podstatu, stane se umění sluhou a ztratí svou samostatnost.²²

12

Od dělení na klasifikační a hodnotící pojmy nyní upustíme a to proto, že hodnoty dané společností, skupiny lidí nebo jednotlivce určují i onu „objektivní“ deskripci objektů považovaných za umění. Klasifikačním výrazem je například „ženatý“ nebo „občan České republiky,“ jak uvádí Pavel Zahrádka v knize *Estetika na přelomu milénia*.²³ Umění takovýmto způsobem definovat nelze. Příkladem budiž dříve citovaná definice umění podle Oldřicha Blažíčka a Jiřího Kropáčka, která uvádí, že dnes je za umění považována i fotografie, přičemž, jak víme, média využívaná pro uměleckou tvorbu se rozrostla již mnohem dále. To, že jsme začali považovat fotografie za umělecká díla, respektive že fotografie se mohou stát uměleckými díly,

²⁰ Nechápeme zde otevřený pojem jako definici založenou na rodových podobnostech. V tom případě by došlo k vyprázdnění tohoto pojmu, uměním by se stalo vše. Otevřeným pojmem zde rozumíme pojem proměnlivý v čase a místě, jehož podstatou je obecně sama hodnota. Do protikladu (který však tezi potvrzuje) můžeme položit kritiku podobnosti Nelsona Goodmana, jež zastává názor, že „podobnost je relativní, proměnlivá a kulturně podmíněná.“ Mohli bychom tedy říci, že nám nejsou podobnosti nikterak nápomocny. – Nelson Goodman, Sedm výhrad proti podobnosti, *Aluze*, č. 2, 2008, s. 65–70, cit. s. 65.

²¹ „Art is the embodiment of the expressive – of values, as many philosophers have declared.“ – Morris Weitz, *Philosophy of the Arts*, London 1950, s. 203.

²² Ibidem, s. 204.

²³ Viz Zahrádka (pozn. 15), s. 18.

odráží změnu v našem úhlu pohledu a změně zhodnocení tohoto vizuálního média. Ve změně tohoto deskriptivního, a tedy „objektivního“ termínu lze vypožorovat změny v našich normativních standardech.

Je tedy definice slova umění opravdu vyloučená? Pokud bychom dále pracovali touto lingvistickou metodou, pak ano. Za pomoci již zmíněných postupů – empirickým zkoumáním, analýzou významu a explikací pojmů – se můžeme dobrat významu slova umění v jednotlivých epochách, kulturách a zeměpisných šířkách, ne však jeho podstaty. Tento problém se však netýká pouze umění. Toho si všímá také Anna Hogenová, jež pobízí k této cestě: „Čeho je nám třeba? Je nám zapotřebí vrátit se do podstatnosti slova, „počátkovat“ – rodit znovu původnost slov, před jejich používáním pro potřeby jsoucen.“²⁴

Významem slova *Umění* se mimo jiné zabývali Donald Preziosi a Claire Farago v knize s názvem *Art is not what you think it is*.²⁵ Upozorňují na důležitou roli náboženství, které spoluurčuje, co je umění a co nikoliv. Podle jejich názoru nemůžeme svět poznat beze lsti. Jak umění, tak i náboženství totiž nejsou tím, za co je považujeme, nejde o univerzální kategorie nebo neutrální označení, ale historické konstrukce spojené s určitým časem a místem. Nelze je označit ani jako „to“ (řekněme jako věc), protože jde spíše o různé způsoby, jakými věcem přisuzujeme význam.²⁶ Jinak řečeno, umění je chápáno jako pojem hodnotící.

Přestože naše otázky o povaze umění pocházejí z dob moderních, je snad na místě podívat se na doby předcházející a na to, jak se dívali naši předchůdci na „umělecká díla“ a položit si otázku, zdali bychom se neměli navrátit ke kořenům slova, jež nám tvoří vrásky na čele.

²⁴ Anna Hogenová, *Současnost, dějiny, fenomenologie*, Praha 2017, cit. s. 149.

²⁵ Umění s velkým počátečním písmenem zde vychází ze zmiňovaného textu. – Donald Preziosi – Claire Farago, *Art is not what you think it is*, Oxford 2012.

²⁶ Ibidem, s. 2.

Artefakty

Výraznými objekty, které uměleckým dílům přisuzují význam, jsou instituce. Institucionální kritika (dějin) umění nabírá na síle od 60. let 20. století spolu s příchodem termínu Arthura Danta *svět umění*, který vytvořil ve snaze zahrnout mezi umělecká díla i tzv. ready-mades. Autorem institucionální teorie je však George Dickie, který termín svět umění od Danta převzal. Dle něj je umělecké dílo artefakt, jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění).²⁷

14

Měli bychom však mít na mysli, že instituce, jež zasahují do uměleckého provozu, nejsou jen muzea, galerie, aukční síně a univerzity. Ve vědách mimo sociologii i v běžné řeči se pojem instituce používá pro organizaci. V sociologii se však pojmy instituce a organizace odlišují. Jako příklad k porovnání vztahu instituce/organizace můžeme uvést například rodiče/rodina, vysoké školství/univerzita, bankovníctví/banka. „*Instituce je způsob, jak se co dělá. Organizace je tvořena lidmi, kteří něco určitým způsobem dělají. (...) Poznat cizí kulturu znamená zjistit, jak fungují její instituce.*“²⁸ V této rozdílnosti můžeme spatřit kořeny současných tendencí rozdělování dějin umění.²⁹ Dějiny umění jako odborná (univerzitní i muzejní) praxe se sjednotila do organizace, respektive do nadnárodní organizace. Každá kultura má však vlastní instituce, tedy přistupuje k samotnému umění, ať už to znamená cokoli, odlišně. A touto cestou se dostáváme opět k významu slova umění, tentokrát kdo jej stanovuje a jakou důležitou roli zastává. Kulturní instituce určují podobu gramatických pravidel, a právě ony zajišťují podobnost mezi jednáním a symbolickou komunikací, tedy jazykem.³⁰ Když je tedy dějinám umění vyčítáno, že si pojem umění přivlastnily,³¹ jde rovněž o výčitku, že jako nadnárodní organizace prezentují současnou „západní“ instituci umění jako správnou.

²⁷ George Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, *Aluze*, č. 2, 2008, s. 81–90, cit. s. 84–85.

²⁸ Jan Keller, *Úvod do sociologie*, Praha 2010, s. 68.

²⁹ Mimo jiné viz Kroupa (pozn. 2), s. 120–121.

³⁰ Viz Keller (pozn. 28).

³¹ Přestože pod termín umění spadá i literatura, divadlo, film a další.

Můžeme však říci, že umění je institucí (v sociologickém slova smyslu)? Jak píše Pavel Zahrádka: „*Spor o definici umění je tudíž sporem o naše životní hodnoty. Nemůžeme proto někoho přesvědčit o správnosti naší definice umění, pokud jsme ho nepřesvědčili o správnosti naší základní hodnotové orientace.*“³² To souvisí s již řečeným, tedy se premi institucí jednotlivých kultur.³³ Umění však není institucí, nýbrž instituce se ukazují v dílech, která označujeme jako umělecká.

„*Instituce znamená ustanovené, stereotypizované, rutinní způsoby jednání běžné v určité skupině či kultuře.*“³⁴ Když říkáme, že je dějinám umění vyčítána prezentace „západní“ instituce umění, jsou v tom vlastně skryty jiné problémy, a to prezentace „západních“ hodnot (institucí), etnocentrismus.³⁵ Dále můžeme argumentovat tím, že umělecké galerie, prodejní galerie, filozofické fakulty a umělecké fakulty nespojuje žádná instituce umění. Je-li instituce způsob, jakým se co dělá, znamenalo by to, že umění je tvořeno pouze za určitých okolností. Tak tomu ale dle všeho není. Jmenované organizace spojuje předmět jejich zájmu, nikoliv instituce. Jestliže každá z těchto organizací vychází z jiných institucí, spojuje je zájem o artefakty, kterým ale každá z nich přikládá jinou hodnotu (historickou, náboženskou, finanční...). V současnosti snad můžeme říci, že převažuje zájem především o esteticky zpracované artefakty, o objekty, které se staly součástí světa umění. Jak je ale zřejmé, estetické zpracování formy a zařazení (či exkluze) mezi „vyvolené“ nemusí z artefaktu činit umělecké dílo.

Jak po této negaci navázat na premisu Donalda Preziosi a Claire Farago, tedy že umění je podobně jako náboženství metoda prisuzování významu? Náboženství je organizací založenou na institucích jako bohoslužba, svátek, celibát, půst apod. V případě náboženství i umění se tak

15

³² Viz Zahrádka (pozn. 15), s. 36.

³³ V drobnějším měřítku můžeme v tomto případě hovořit i o subkulturách, které skrze umění vymezují své názory odlišné od nejbližšího okolí.

³⁴ Viz Keller (pozn. 28), s. 69.

³⁵ Ibidem. – V této práci se nebudeme věnovat problematice etnocentrismu, ale chtěli bychom připomenout, že je potřebné se touto problematikou zabývat jak v makro, tak mikro měřítku, jelikož v globalizovaném světě jsou proti sobě (někdy nuceně) stavěny velké celky několika kultur, které však nejsou při bližším pohledu jednotné. Proto je termín „západní“ kultury uváděn do uvozovek.

jedná o historické konstrukty závislé na čase a místě. Umění však není toliko podobné náboženství, jelikož se nejedná o organizaci (založenou na institucích). Institucí výtvarné akademie je (kromě školství) tvorba, institucí aukční síně je aukce, institucí muzea či galerie je výstavnictví atp. Slovem umění se pak snažíme zastřešit všechny tyto různorodé koncepty. Není to však zcela nemístná snaha. Anglický pojem označující umění jako *art* pochází z latinského *ars* označující dovednost, metodu, řemeslo, vědění. Tato charakteristika nemá daleko k sociologické definici instituce, která označuje způsob, jakým se co *dělá*.

16 Produkt, který byl vytvořen za pomoci (podle) *ars*, je *artefakt*. Jan Baleka definuje artefakt jako „*v širším smyslu jakýkoli umělý věcný výtvar člověka, ve výtvarném umění smyslově konkrétní výtvar, u kterého je termínem zdůrazňován vedle záměrnosti vzniku také prvek uměleckosti. Artefakt označuje díla z pomezí umění, u nichž není přiřazení do umění zcela jednoznačné z hlediska dobového estetického a uměleckého vědomí, platné klasifikace umění, kulturních a uměleckých tradic, vžití hodnotové soustavy apod.*“³⁶ Slovo artefakt je obdobné v češtině, angličtině i němčině, pochází z již zmiňovaného latinského *ars* a *factus* (udělaný, vytvořený).

Zajímavé je postavit vedle této definice uměleckého artefaktu definici sociálního (či kulturního) artefaktu, který představuje věc, kterou vytvořil člověk a dává nám nějakou informaci o kultuře toho, kdo jej vytvořil. Na rozdíl od archeologického artefaktu nemusí mít fyzickou formu. Sociologická teorie artefaktů Bernarda Blandina rozlišuje řadu pojmů *věc – předmět – nástroj*.³⁷ Tyto pojmy slouží pro označení postupu, „*během něhož přírodní věci nabývají kulturní hodnotu a stávají se nástrojem. (...) V konečné etapě nabývá nástroj řadu společenských funkcí, které se navzájem prolínají.*“³⁸

Artefakty nejsou totéž jako „umělecká díla“ v dnešním slova smyslu.³⁹ Mohou i nemusí to být objekty, které jsou esteticky zpracovány, rovněž

³⁶ Jan Baleka, *Výtvarné umění. Výkladový slovník*, Praha 2010, s. 29.

³⁷ Ivan Pavlů, *Analýza artefaktů*, Hradec Králové 2011, s. 16.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Někteří historici a teoretici umění již termín artefakty ve svých studiích běžně užívají. Návrh na tuto proměnu perspektivy předkládá Ladislav Kesner již v publikaci své

může jít o předměty, které dnes spadají do kategorie design. Mohou to být objekty mnoha účelů, včetně estetického. Mohou to být předměty vytvořené rukama člověka i pažemi stroje. Jsou spjaté s lidskou kulturou, s reálným prostorem člověka.⁴⁰ V tomto pohledu můžeme vidět, co nás lidi napříč všemi kulturami, vyznáními i zvyky spojuje – onen reálný prostor člověka určený naším tělem a jeho vztahováním se k okolí.

disertační práce roku 2000. – Ladislav Kesner, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, Praha 2000, s. 92.

⁴⁰ Podle definice Davida Summerse.

Hodnoty

Umělecké vynálezy

K nalezení významu *umění* a pojítka mezi uměleckými díly si můžeme vypomoci objekty, které za umění nepovažujeme. Skvěle k tomu poslouží falza, která se snaží za umělecká díla vydávat. Tomáš Kulka rozlišuje tři přístupy k problematice uměleckých padělků – formalistický, redukcionistický a historický – a konstatuje, že „*všechny vycházejí z předpokladu, že hodnota uměleckých děl spočívá v jejich hodnotě estetické.*“ Tuto doktrínu nazývá estetickým monismem.⁴¹

18

Do protikladu staví estetický dualismus, kterým se snaží nabídnout řešení problematiky falz. Vysvětluje jej na příkladu obrazu *Avignonské slečny* od Pabla Picassa, který nebyl kladně přijímán v době vzniku ani v dobách následujících. I dnes, kdy toto dílo řadíme mezi mistrovská díla a nechybí v žádné lekci dějin umění dvacátého století, se umělečtí kritici názorově přiklání k dobovým kritikám. I sám tvůrce s malbou nebyl spokojený. Přesto se však dílu dostává velké úcty, a to pro svou originalitu a význam v dějinách umění. Tyto dvě vlastnosti však nespádají mezi kvality estetické, nýbrž umělecké.⁴²

Umělecká hodnota, podle Tomáše Kulky, „*odráží obecný význam inovace exemplifikované dílem pro svět umění a potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití.*“⁴³ Pro její zhodnocení tedy nelze brát v potaz pouze vizuální stránku díla, nestačí mít dobrý vkus a estetickou citlivost. Je nutné znát relevantní období dějin umění.⁴⁴ Tímto se dostáváme k důvodu, proč se slovem umění nemá zabývat pouze estetika, ale i obor dějin umění samotný. O to více, že je třeba znát i následný vývoj umělecké tvorby. Zhodnocení je tedy historické, neboť je třeba teprve vysledovat, zda ta či ona inovace někam vedla.

⁴¹ Tomáš Kulka, *Falzum a hodnocení uměleckých děl*, in: Pavel Zahrádka (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, Brno 2010, s. 190, cit. s. 193.

⁴² Tomáš Kulka pojmem umělecká hodnota označuje inspiraci, narušení tradice, poukázání na nové směry ve vývoji, rozvoj dalšími umělci, faktory ovlivňující hodnoty. – Ibidem, s. 195–196.

⁴³ Ibidem, cit. s. 196.

⁴⁴ Ibidem, s. 197.

Definici uměleckého falza pak Tomáš Kulka podkládá tzv. tezemi zdravého rozumu, které zní: „*Originály jsou hodnotnější než falza. Falzum, které je od originálu vizuálně nerozlišitelné, musí mít stejné estetické vlastnosti, a tudíž i stejnou estetickou hodnotu.*“⁴⁵ Zpočátku na této charakteristice neshledáme nic kontroverzního, nahlédneme-li však do děl filozofů umění, uvidíme, jak se snaží první nebo druhou tezi vyvrátit. To je způsobeno právě oním estetickým monismem. Zatímco estetická hodnota může být přenesena, umělecká nikoliv. Proto jsou originály hodnotnější.

Kritiku estetického monismu shledáme i v textu *Spor o estetickou podstatu umění* Bohdana Dziemidoka.⁴⁶ Estetická koncepce umění je, jak popisuje, zpochybňována na základě několika faktů. Ty předkládají, že estetický zážitek nám mohou poskytnout i neumělecké objekty, a i v případě děl uměleckých se estetický zážitek u jednotlivých druhů umění (divadelní, literární, výtvarné, hudební atp.) liší v příliš velké míře. Dalším faktorem jsou subjektivnost estetického zážitku a vliv dobové kultury.⁴⁷

K pokusu o definici umělecké hodnoty si můžeme pomoci tzv. centrálními artefakty. Ty představují zformované inspirativní myšlenky, na které ostatní navazují a ke kterým se odvolávají. Jako příklad uvádí autoři knihy *Tvorba jako způsob poznávání* mimo jiné Newtonovu a Einsteinovu fyziku, Wittgensteinův obrat k jazyku, Picassův kubismus nebo Schönbergovu atonální hudbu. „*Centrální artefakt je dílo, které buď samo, anebo s několika sobě nejbližšími satelitními díly má zakladatelskou úlohu, má prokazatelný vliv na pokračovatele, a má tedy i relativně nejvyšší tvůrčí hodnotu patrnou zejména z většího historického odstupu.*“⁴⁸

Seznam těchto centrálních artefaktů může připomínat kánon vybraných děl umění. Ten lze chápat ne jako výběr těch „nejlepších a nejhodnotnějších“ děl „vysokého“ umění, ale jako seznam děl, které se staly zakládajícími body v dějinách výtvarné tvorby. Tento „kánon“ prezentuje

⁴⁵ Ibidem, cit. s. 198.

⁴⁶ Bohdan Dziemidok, *Spor o estetickou podstatu umění*, in: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Praha 2010, s. 303–324.

⁴⁷ Ibidem, s. 317–319.

⁴⁸ Jan Slavík – Vladimír Chrz – Stanislav Štech et al., *Tvorba jako způsob poznávání*, Praha 2013, cit. s. 46.

klíčové prvky, které se posléze užívají v nejrůznějších variantách i stylizacích (styling). Do tohoto kánonu centrálních děl bychom pak řadili díla, která přichází s inovacemi v umělecké (*ars*) tvorbě. Mezi tyto inovace patří například zlatý řez, perspektiva, kvadratura, plenér, vynález fotografie a další.⁴⁹ Díla, jež jsou součástí tohoto kánonu, jsou zvolena na základě inovativnosti v *ars* a mohli bychom je s určitou nadsázkou přirovnat k užitným vzorům, které představují novost v technickém řešení a přesahují rámec pouhé odborné dovednosti. Tuto inovativní hodnotu lze však s jistotou vypožorovat až zpětně.

20 Umělecká hodnota je vlastní dílům, která prozrazují vývoj uměleckého vynálezu – v centrálních artefaktech se pak tento umělecký vynález projevuje naplno – a uměleckým vynálezem je nazýván právě proto, že nabývá podoby (realizuje se) skrze díla zpracovaná za pomoci tvořivosti/umění (*ars*), vytvořené umělcem/tvůrcem (*artisan*) v podobě artefaktu. Jde o nová inovativní technická řešení, jež napomáhají tvůrcům jednak dosáhnout požadovaného efektu (pozorovatel vnímá dílo *in effect*u), jednak posouvat tvorbu a estetickou vnímavost dál, objevovat další umělecké a estetické vynálezy.

S pojmem *umělecký vynález* přichází Georg Kubler. Užívá však dvě označení – pojmy umělecký a estetický vynález používá jako synonyma. Sám však ve své knize *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí* zdůrazňuje odlišnost pozdně středověkého vynálezu obrazového jazyka (zobrazení prostoru ve dvou rozměrech), jež označuje jako estetický vynález, od vynálezu olejové malby, jakožto vynálezu technického.⁵⁰

Vynálezy obvyklé (technické), které si dokážeme zběžně vybavit (například v něčem nám ulehčující život nebo přinášející nové potěšení), se od vynálezů uměleckých a estetických podstatně liší. „*Umělecké vynálezy mění vnímavost lidstva. Všechny se vynořují z lidského vnímání a vracejí se k němu, na rozdíl od vynálezů obvyklých, které představují klíč k fyzickému*

⁴⁹ Tempo jejich objevů se poslední tři staletí neuvěřitelně zvýšilo. – Georg Kubler, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*, Praha 2018, s. 112. – Za jeden z prvních uměleckých vynálezů bychom mohli pokládat zobrazení, které bylo umožněno estetickým vynálezem „vidět něco v něčem.“

⁵⁰ Ibidem, s. 112–113.

a biologickému prostředí. Obvyklé vynálezy mění lidstvo jen nepřímou, změnami jeho prostředí; vynálezy estetické rozšiřují lidské vědomí přímo, a to spíše novými způsoby prožívání světa než novými objektivními výklady.“⁵¹

Uměleckou hodnotu však nemají pouze centrální artefakty. Z těch vychází mnoho následovníků, jsou to díla, která měla v dané kultuře významnou roli. Umělecký vynález se nicméně rodí postupně. Sám George Kubler předkládá jako příklad vynález olejomalby, který je sice datován do 15. století, nicméně byl užíván již dříve a v odlišných lokalitách. Některé umělecké vynálezy si předávaly kultury mezi sebou, některé objevily nezávisle na sobě.⁵²

Otázkou zůstává, jak mezi artefakty rozeznáme ty, jež nám vyjevují umělecké vynálezy. K tomu nám může pomoci teorie repliky podle Georga Kublera, jenž obnovuje termín *replikace*, aby se vyhnul negativním konotacím s dnes užívaným slovem *kopírování*. Zároveň tento termín naznačuje opakovatelnost, jež je pro jeho význam důležitá. Ta však není možná bez variací, které se dějí i přes tvorbu replik, jelikož vždy dochází k nenaplánovaným drobným odchylkám, jejichž nashromáždění nás postupně posouvá od původního vzoru. „*Naše dnešní vnímání času závisí na pravidelně se vracejících událostech, na rozdíl od našeho vědomí dějin, které je závislé na nepředvídatelné změně a obměně.*“⁵³ Jak ale Kubler vysvětluje, trvání bez jakéhokoliv pravidelného vzorce je bezčasý chaos.

21

Snad bychom zde odvážně mohli použít přirovnání k velkým a malým uměleckým dílům podle Jana Patočky. Vynálezy se podle Kublera vztahují k variaci a dějinám, zatímco replika k pravidelnosti a času.⁵⁴ Podle Jana Patočky nám pak umění ukazuje, co je svět. Ona velká umělecká díla „*vytyčují životu cíle, hranice a božstva*“ a tak nám mohou analogicky připomenout ony vynálezy. Díla nižšího řádu, jak Patočka označuje repliky, pak z těchto velkých děl vychází.⁵⁵

⁵¹ Ibidem, cit. s. 112.

⁵² Ibidem, s. 110–111.

⁵³ Ibidem, s. 119.

⁵⁴ Ibidem, s. 120.

⁵⁵ Miloš Ševčík, *Umění jako vyjádření smyslu. Filozofie umění Jana Patočky*, Plzeň 2014, s. 28, cit. s. 28.

Umělecká hodnota, jak již bylo naznačeno výše, je poznatelná až zpětně, s historickým odstupem. Pokud se určitá inovace ve výtvarné tvorbě neujme, nenajdou historici její repliky. Tyto repliky vycházejí z centrálních artefaktů, z děl, která měla (a mohou dodnes mít) významný vliv na tvorbu soudobých tvůrců i dalších generací. Tento vliv pak není podmíněně určen jinými kvalitami díla, ale jeho dosahem. Uměleckou hodnotu proto spatřujeme v dílech, jež umožnila postupný vývoj uměleckého vynálezu a pak jeho naplnění v díle nebo dílech signifikantního tvůrce či skupiny tvůrců. Tradičně se vypráví o velkých a rychlých okamžicích, které jsou od sebe odděleny jakýmsi prázdňem.⁵⁶ Umělecké, stejně jako estetické vynálezy se však objevují postupně.

22

Obdobný názor zastává George Kubler i Radek Horáček, kteří upozorňují, že dochází spíše k postupným nepatrným změnám nežli k nárazovým revolučním objevům. Horáček ve své knize *Umění bez revolucí? Proměny soudobého výtvarného umění* vysvětluje tento fenomén na příkladě tvorby impresionistů, kteří ač se zdá a ač se tak vypráví, nepřinesli do tvorby nic tak zásadně revolučního. Práce v plenéru a snaha o zachycení okamžiku, jež je jim přisuzována, byla typická pro tvůrce už čtyřicet let před dobou impresionismu, pro tzv. barbizonskou školu. Volný dělený rukopis, další typický znak impresionistické malby, je výsledovatelný již v 17. století v dílech Franse Halse. V čem byli tvůrci řadíci se mezi impresionisty význační, je hromadné vystoupení s výrazným malířským programem a tvorba díla jako projevu vlastní seberealizace. Horáček tedy vidí jejich tvorbu jako navazování na předchozí tendence. Považujeme-li impresionismus za „zárodek moderny,“ tak proto, že se zde prosazuje nová sociální role umělce.⁵⁷

⁵⁶ Viz Kubler (pozn. 49), s. 124.

⁵⁷ Radek Horáček, *Umění bez revolucí? Proměny soudobého výtvarného umění*, Brno 2015, s. 41–45. – Více o rozdílnosti umělce jako sociální role a jako archetypu viz Marcela Sedláčková, *Prezentace umělce v příručkách dějin umění*, Závěrečná práce, FF MU, Ústav pedagogických věd, Brno 2021.

Přestože estetický monismus chápeme negativně, nic to nemění na důležitém aspektu bytí artefaktu – jeho percepce. Estetika jako vědní obor se zabývá smyslovým vnímáním a tedy způsoby, jakými vnímáme artefakty, ale i jiné objekty jako například přírodu. Estetické vynálezy, které přinášejí inovaci v naší percepci okolí, však spadají i do dějin výtvarné tvorby a to proto, že se manifestují prostřednictvím artefaktů, jež současné dějiny umění zkoumají.

Zajímavým momentem Kublerovy teorie je kritika estetiků, když tvrdí, že jejich teoretické texty jsou často překonány díly umělců, která jsou více bližší filozofické spekulaci.⁵⁸ Když tedy píše, že estetické vynálezy rozšiřují lidské vědomí, můžeme v tom spatřit názor obhájců estetického pojetí podstaty umění, podle kterých nám díla avantgardy rozvíjí estetickou citlivost.⁵⁹ Sám zmiňuje malou distinkci v umění mezi kontemplativní a praktickou praxí, jež je typická pro vědu.

Přestože se estetické vynálezy zjevují skrze nějakou formu (dříve užívaný termín styl), jak píše Jan Patočka, styl není pouze forma. „*Stylové proměny však v podstatě nejsou proměnami v „technice znázorňování předmětů,” jsou to proměny ve způsobu porozumění „bytí a světu,” které jsou v obraze fixovány.*“⁶⁰ Styl v Patočkově podání znamená prozrazení se světa jako porozumění tomu, co existuje ve výtvarném objektu.⁶¹

Významným současným teoretikem, jenž se zabývá otázkou stylu, je Jan Michl, který se mimo jiné věnuje kritické analýze modernismu. Klade si důležitou otázku, jak vyučovat dějiny designu i design samotný, jak vyučovat a vychovávat budoucí designéry.⁶² Jeho kritika modernismu spočívá ve zpochybňování modernistické filozofie, nikoliv však estetiky. Modernistická filozofie totiž podle jeho názoru zavrhlá *styl* (a *styling*) a nahradila jej vyprázdněnou *formou*. Všimá si, že se na vysokých školách v oborech

⁵⁸ Viz Kubler (pozn. 49), s. 113.

⁵⁹ Viz Dziemidok (pozn. 46), s. 319.

⁶⁰ Viz Ševčík (pozn. 55), cit. s. 136.

⁶¹ Ibidem, s. 137.

⁶² Sám autor uvádí, že termín designér používá jak pro designéra, tak pro architekta. Zároveň zde v této práci nevnímáme design oddělený od umění a dějin umění, do kterých může spadat i umělecké řemeslo.

architektury a designu táhne k výuce „metod“ a nikoliv stylingu, který se váže na estetické chápání zkoumaného či tvořeného předmětu. Modernismus totiž staví na *epochismu*.⁶³ Tímto termínem Michl nahradil *historicismus* Karla Poppera kvůli blízkosti k *historismu* označujícímu tvorbu 19. století.⁶⁴ Michlova rozsáhlá kritika tohoto přístupu je dobře shrnuta v následující citaci: „(...) *podle modernistů není nové umění výsledkem jejich vlastních, individuálních nebo skupinových estetických záměrů a preferencí, nýbrž že jde o objektivní estetický výraz doby, jehož jsou architekti a designéři pouze prostředníky.*“⁶⁵ Jestliže pak modernistické vedení na vysokých školách nedokáže přiznat, že i jejich tvorba je ovlivněná módou, že tvoří ve stylu, ač volitelném, není pak podivu, že dochází ke střetu s lidmi jiných estetických preferencí. A v současném propojeném světě, tedy v době širšího pluralismu vkusu a názorů než dříve, je právě ona snaha „vyhovět době“ možná právě ta brzda, která komplikuje komunikaci jak „elit“ s veřejností, tak členů umělecké obce mezi sebou.

24 Tento epochismus souvisí i s metodologií dějin umění a prezentací dějin umění veřejnosti či studentům výtvarných oborů. Přestože současná věda ví, že je skutečná historie uměleckých děl složitější než jejich zařazování do chronologických slohů a stylů, které se sepisují jako vyjmenovaná jména, stále na tomto konceptu staví kromě veřejných přednášek i kurátorské projekty, výstavy národních sbírek, a nakonec i výuka na mnohých středních a vysokých uměleckých školách. Jan Michl proto navrhuje zaměřit se na skutečnost, že tzv. stylové idiomy nejsou pouze věc minulosti, jak se nám to snažil vmluvit modernismus, ale naopak jsou součástí přítomnosti. „*Místo tradiční myšlenky stylu jako výrazu epochy, který je po skončení dotyčné epochy nepoužitelný, bychom měli začít uvažovat o stylových idiomech, modernistických i předmodernistických, jako o souborech estetických vynálezů či objevů dodnes nabízejících rozmanité výtvarné prostředky k různým stylovým účelům.*“

⁶³ Srov. „nové umění“ podle H. Beltinga viz Belting (pozn. 4), s. 41.

⁶⁴ Srov. „periodism“ podle E. H. Gombricha viz E. H. Gombrich, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London 2000, s. 241. – Sledování těchto symptomů doby je předmětem studia i „nových dějin umění.“

⁶⁵ Jan Michl, *Co Bauhaus dal – A co vzal. Kritické úvahy o modernistickém pojetí designu a architektury*, Brno 2020, s. 137–138.

Pojetí stylových idiomů minulosti i přítomnosti jako estetických vynálezů či objevů radikálně mění jejich status a identitu, protože je takto možné považovat je za nezávislé na čase a místě jejich vzniku.“⁶⁶

Komunikace

Dílo však může být hodnotné i po mnoha jiných stránkách, ze kterých může vycházet kritika fyzického provedení artefaktu i jeho obsahu.⁶⁷ Důraz na řemeslo se nemusí nutně vyhýbat konceptuální tvorbě. Jde o řemeslo značně odlišné, oproti předchozím více technologicky založeným znalostem je zde zapotřebí více znalostí z jiných oblastí. Pokud nejde však pouze o hru s matérií nebo idejemi, měl by být artefakt schopen komunikovat. *„Efektivita formulace podporuje očekávané využití díla v jeho funkci – čím je formulace efektivnější, tím větší je šance, že se artefakt ve své funkci prosadí mezi ostatními díly. Pokud se týká přesvědčivosti formulace, ta je přímým poukazem na sociální působnost díla: přesvědčivé dílo vyzývá ke spoluautorství, ke komunikaci, k návaznosti a k pokračování.“⁶⁸* Pokud toho není artefakt schopen, nejde o artefakt, ale pouze o esteticky zpracovaný objekt, tedy o subjektivní záležitost.

Dekorace, např. do bytu, jsou na hranici mezi artefakty a subjektivními objekty. Nicméně mají svůj účel – zkrášlení prostoru, – který jasně komunikují. Proto je řadíme mezi artefakty. Předměty vytvořené například prostřednictvím arteterapie artefakty nejsou. Jde především o ztvárnění vnitřního rozpoložení, není zde snaha komunikovat význam s ostatními, objevuje se zde především osobní symbolika, kterou lze psychologicky ale ne historicky analyzovat. Artefakt může mít praktický (užité umění, design) nebo kontemplativní účel (volné umění). Dekorace, jejíž význam je založený na estetickém vyznění, tedy není volné umění, stejně do této kategorie nespadá esteticky zpracovaný objekt. Volné umění můžeme přirovnat ke svobodným uměním.

⁶⁶ Ibidem, s. 124, cit. s. 124–125.

⁶⁷ Vzhledem k odlišným sociologickým institucím napříč kulturami je tedy obtížné provozovat globální uměleckou kritiku. To nicméně neimplikuje její nemožnost, ale spíše jemnou proměnu formy, kdy se ze vzájemných kritik mohou stát rozhovory.

⁶⁸ Viz Slavík – Chrz – Štech (pozn. 48), cit. s. 46.

Zmíněnou schopnost artefaktu komunikovat můžeme spatřovat ve schopnosti tvůrce protnout *intenci* a *afordanci*, jak je specifikoval Ladislav Kesner.⁶⁹ Intence je pojem, který obecně označuje záměr autora či patrona díla a je vnímána jako zdroj a počátek uměleckého díla. Přesto nicméně existují různé pohledy na intenci. Autor ve své studii Intence, afordance a význam kulturních objektů předkládá intencionalitu jako „*proces, jehož prostřednictvím vzniká význam lidského konání či význam ztělesněný v artefaktech a zobrazeních, a to na vědomé i nevědomé úrovni.*“⁷⁰

Pojem afordance lze označit jako vnímanou možnost či vnímaný potenciál. Afordanci jako „způsobů užití“ může mít artefakt několik. Normativní význam artefaktu se projevuje v tzv. kanonickou afordanci. „*I pro mnohá díla studovaná historiky umění platí, že jejich aktuální užití není totožné s intencí jejich tvůrců či patronů, původních uživatelů. Častá je situace, kdy objekt ve svém životním cyklu prodělá materiálně-strukturální změny, které promění jeho afordance, jindy k posunu ve funkci dochází změnou kontextu, v němž se artefakt nachází.*“⁷¹ „(...) každé jednotlivé tvůrčí dílo [je] relativně neukončené a časoprostorově otevřené – je součástí rozlehlého pole kolektivního procesu tvorby zasazeného v historickém vývoji kultury.“⁷² Artefakty tak „nabízí“ několik afordancí, ale jen některé z nich jsou kanonické, tedy spojené s intencí.

Obsah pojmu afordance můžeme připodobnit k procesu, kdy se z *předmětu* stává *nástroj*, podle teorie Bernarda Blandina, jež byla nastíněna v předcházející kapitole. Nejde o proces spontánní, ale o proces vystavování předmětu situacím, v nichž může být použit. Tento proces může být materiální (např. zkoumání technického typu) i nemateriální (filozofická kritika apod.). Jako instrumentalizace se označuje druhá etapa tohoto procesu, kdy se předmět stává součástí aktivit subjektu jako nástroj. „*Instrumentální vztahy, které podporují fyzické interakce, odpovídají*

⁶⁹ Viz Kesner (pozn. 11), s. 61.

⁷⁰ Ibidem, cit. s. 60.

⁷¹ Ibidem, cit. s. 53.

⁷² Viz Slavík – Chrz – Štech (pozn. 48), cit. s. 46.

fyzikému působení nástrojů na svět. Představují soubor všech možných druhů funkcí, jež může nástroj provádět.“⁷³

Věc námi označenou jako estetický zpracovaný objekt lze spojit s tzv. manuportem, který označuje věci, jež byly přeneseny do lidského kontextu, ale jsou beze známek opracování. Ivan Pavlů tento proces označuje jako negativní instrumentalizace a objekty spadající pod pojem manuport řadí podle Blandina do kategorie *předmětů* (v případě neznámého objektu přeneseného člověkem) a *věcí* (pokud nelze vyloučit jejich přirozený původ). Objekty z kategorie věcí pak nemají pro archeologické bádání žádnou hodnotu.⁷⁴

Ve výtvarné tvorbě bychom tedy mohli rozlišovat *artefakty* a *manufakty*. Artefakty vznikají za pomoci *ars*, které bychom mohli definovat jako dovednost propojení intence a afordance. Dílo či akt, kterému bylo intencí dán význam, dokáže tento význam komunikovat skrze kanonickou afordanci. Jako manufakty zde označujeme *předměty* vytvořené s vnitřní intencionalitou (*in actu*), nicméně bez ohledu na vnější afordance (*in effect*). Jinak řečeno, manufakty prošly rukama člověka, ale neprojevuje se skrze ně kultura. Tyto objekty, které jsme zde označili jako esteticky zpracované objekty, proto nemají pro dějiny výtvarné tvorby (současné dějiny umění) výpovědní hodnotu. Jejich analýza je přínosná v oborech jako estetika či psychologie, které se zabývají vnímáním a významy jednotlivých percipientů.

27

Ladislav Kesner formuluje definici afordance příznačným způsobem ve své analýze památníků obětí Holocaustu v Berlíně. „*Deklarovanou intenci lze naplnit jedině prostřednictvím individuálních prožitků a zkušeností návštěvníků, v interakcích konkrétních lidských subjektů s tímto dílem. Správná otázka tedy zní, jakým způsobem památník aktivizuje a udržuje akty truchlení, komemorace či reflexe svých návštěvníků.*“⁷⁵ Pokud si tvůrce tuto otázku nepokládá a nesnaží se na ni nalézt odpověď, vytvoří manufakt. Důležité je ale konstatovat, že ne všechny kulturní artefakty mají „přesně stanovený funkční program,“ nicméně je spoludotváří

⁷³ Viz Pavlů (pozn. 37), cit. s. 17.

⁷⁴ Ibidem, s. 18.

⁷⁵ Viz Kesner (pozn. 11), s. 65.

kontext zacházení s nimi. „*Tento akční potenciál, spíše než vizuálně zajímavá forma, konstituuje ontologickou podstatu mnoha objektů, které dnes vnímáme jako umění. Tato podstata je jim však historiky umění běžně upírána, maskována pojmem „umění“ (...).*“⁷⁶ Proto Kesner upozorňuje na odlišný pohled uživatele a pozorovatele, na vidění pro akci a vidění pro formu.⁷⁷ Vidění pro akci zahrnuje jak funkční program, tak sociální program. Jinými slovy, mohli bychom hovořit o zahrnutí designu i volného umění pod jednu střechu a předefinovat náš výše uvedený kontemplativní účel na význam sociální akce.

Teze o propojení intence a afordance (nazvané také jako komunikace) lze charakterizovat i následovně slovy Bernarda Berensona: „*Umění je kompromis mezi viděním a věděním, mezi tím, co známe a co vidíme, a mezi tím, co člověk vidí a co může reprodukovat pro druhé.*“⁷⁸ Manufakty nedokážou reprodukovat pro druhé, zatímco artefakty díky výtvarným prostředkům (ustáleným uměleckým vynálezům), stylingu (ustáleným estetickým vynálezům) a symbolickému jazyku (ustáleným znakovým systémům zkoumaným ikonografií a ikonologií) ano.⁷⁹

⁷⁶ Ibidem, s. 68.

⁷⁷ Zde můžeme opět spatřovat estetický monismus podle Tomáše Kulky.

⁷⁸ Viz Kesner (pozn. 39), s. 87.

⁷⁹ Nutno podotknout, že toto vymezení zahrnuje i díla, jež vyžadují od diváka seznámení se s komentářem, tedy rozšíření znalostí o určitém tématu.

Jestliže jsme specifikovali, co jsou umělecké a estetické vynálezy, je nasnadě otázka jejich vzniku. Umělecké vynálezy nemají své konkrétní vynálezce, nýbrž spíše „naplnitele.“⁸⁰ Jejich tvořivost, často spojená s intuicí, je oslavována napříč věky. Pavel Zahrádka navrhuje, že právě tvořivost, umělecká kreativita by mohla sloužit pojmu umění jako jedna z nutných podmínek. Jelikož jde o dostatečně obecnou věc, neurčuje umělci, co má tvořit.⁸¹ Kreativní díla dokáže pozorovatel ocenit i přesto, že je dílo zpracováno estetickým způsobem, se kterým nesouhlasí. Ceněním jejich kreativity si na díle vážíme volby metody provedení, která může být novátorská i již zavedená, a kvality tohoto provedení (technického zpracování). Pokud nám ale pod *kreativitu* spadá novátorství i repetitivní, ale kvalitní tvorba replik, jak z těchto děl vyčleníme ta takzvaná „umělecká“?

Miroslav Lamač v *Myšlenkách moderních malířů* píše: „*V okamžicích tvůrčího procesu umělec vstupuje do neznáma, objevuje, řečeno s Braquem, nepředvídané. Je přitom veden především svým instinktem, zázračnou schopností syntézy, kterou nazýváme intuicí. Ale na této cestě jej může vzápětí následovat jemný a ostrý intelekt. Oscilaci mezi těmito dvěma póly lidské duchovní aktivity v okamžicích tvůrčího vzrušení a intuitivního nalézání lze asi sotva analyzovat. Existuje však dostatek dokladů (...), že tato oscilace existuje.*“⁸² Lamač zde hovoří o tvůrčím procesu, který se vyznačuje určitým způsobem myšlení. Notně připomenout, že artefakty nemusí být hmatatelné. I v Lamačově případě onen tvůrčí proces neodkazuje pouze přímo k tvorbě. Podle Miroslava Lamače „*neexistuje rozdíl mezi teorií jako součástí tvůrčího procesu a teorií jako autointerpretací ex post, popřípadě*

⁸⁰ „Naplnitele“ zde chápeme jako tvůrce, v jehož díle se umělecký vynález naplno projeví. Toto slovo neužíváme ve smyslu modernistickém a hegelovském, tedy naplňujícím požadavky doby. „*V Hegelově pohledu nejsou jednotlivci tvořiví sami za sebe a ze sebe, ale pouze jako nástroje Ducha té které Epoque. (...) Hegelova teorie (...) nabídla architektům a designérům identitu, která byla neskonale přitažlivější než jejich tradiční role expertů vycházejících vstříc vrtošivým lidským objednavatelům. Nabídla jim totiž roli médií, prostředníků, nástrojů Ducha Doby a porodníků historicky nutného výrazu Nové Epoque.*“ – Viz Michl (pozn. 65), cit. s. 155–156. – Srov. Kublerovi „předchůdci“ a „rebelové“ viz Kubler (pozn. 49), s. 139–141.

⁸¹ Viz Zahrádka (pozn. 15), s. 22–23.

⁸² Miroslav Lamač, *Myšlenky moderních malířů*, Praha 1968, cit. s. 7.

programovou manifestací. Rozdíl je pouze v tom, kdy došlo k formulaci teorie a jakou tato formulace má povahu.“⁸³ „Bylo by ostatně chybné chápat i ostatní myšlenky moderních umělců výlučně jen v souvislosti s jejich vlastní praxí. Jsou přirozeně podmíněny i vztahem k umění vůbec i k veškeré lidské činnosti, k životu společnosti atd. Typ systematických teoretiků-umělců je však schopen myšlení umělce doplňovat myšlením profesionálního teoretika. U některých umělců, například u Signaca, Sérusiera, Denise, Lhoty, tvořivá schopnost teoretického myšlení je větší než tvořivá výtvarná schopnost. Teoretik tu převážil nad malířem. Někdy je umělec činný přímo i jako historik a kritik, (...).“⁸⁴ Otázka tedy zní: Můžeme říci, že jsou repliky kreativní, pokud vyzvedáváme teoretické pozadí tvorby?

30

Kreativitu, která se snaží zastřešit tvorbu podle zvyklostí, i tvorbu novátorskou na chvíli ponecháme stranou. Český jazyk nám totiž nabízí dvě odlišná slova – *tvořivost* a *vynalézavost*, která nám mohou napomoci najít hledaný rozdíl. Netvrdíme, že ostatní jazyky tak nečiní, nicméně oba tyto významy často běžně označují jediným termínem, v anglickém jazyce je to typicky slovem *creativity* (*to be creative*). Stejně tak je tomu i ve slovnících psychologie, kdy je heslo *tvořivost* a *kreativita* sjednoceno. Kreativita je pak definována jako „*schopnost pro niž jsou typické duševní procesy, které vedou k nápadům, řešením, koncepcím, uměleckým formám, teoriím či výrobkům, jež jsou jedinečné a přínosné.*“⁸⁵

V této práci nicméně rozlišujeme „dvě kreativity.“ Jednou z nich je *tvořivost*, jakožto akt tvorby, výroby i vymýšlení, kdy proces myšlení má v tomto případě blízko ke konvergentnímu myšlení a dedukci.⁸⁶ Divergentní myšlení a indukce má pak blízko k myšlení typickému pro *vynalézavost*. Tu oddělujeme od *tvořivosti* jako schopnosti najít nové řešení, novou myšlenku či metodu (vč. výše popsaných vynálezů). Z toho plyne, že mnoho lidí včetně umělců je *tvořivých*,⁸⁷ málokdo však *vynalézavý*. Proto zde užíváme namísto pojmu *umělec* slova *tvůrce*.

⁸³ Ibidem, cit. s. 7.

⁸⁴ Ibidem, cit. s. 9–10.

⁸⁵ Pavel Hartl – Helena Hartlová, *Velký psychologický slovník*, Praha 2010, cit. s. 271.

⁸⁶ S těmito pojmy jej ale neztotožňujeme!

⁸⁷ Tato definice nevylučuje, že mohou tvořiví lidé vytvořit díla, která jsou jedinečná, originální a přínosná.

Obdobnou otázku si klade v *Původu uměleckého díla* i Martin Heidegger. Ohlíží se ke starověkým Řekům, kteří stejným termínem označovali umělce i řemeslníky. Onen termín τέχνη ovšem neoznačuje umění ani řemeslo, dokonce ani metodu technického, praktického typu, jde spíše o určitý způsob vědění. „*Vědět znamená: vidět, mít nahlédnuto, a to v širokém smyslu vidění ve významu postřehovat to, co je bytostně přítomné jako takové.*“⁸⁸ Řemeslná stránka tvorby je součástí τέχνη, nicméně nedělá z jejího proveditele umělce. Pro Heideggera je důležitá pravda, která se skrze umění uvádí do díla, zbytnostňuje se, a tak dává vzniknout dějinám.⁸⁹ Stejně jako u teze o vlivu umění na ustavování národa u Mileny Bartlové, i Heidegger vnímá umění jako původ dějinného pobytu národa.

Namísto „dějin umění“ také užíváme sousloví *dějiny výtvarné tvorby*, které do sebe zahrnuje jak díla považovaná za „umění“, tak ve stejné chvíli i díla, která této (proměnlivé) definici neodpovídají. Zahrnují do sebe také tvorbu odlišných kultur. Označení *dějiny výtvarné kultury* v sobě nese uměleckou (výtvarnou) kulturu v jednotném čísle. Definice kultury je však závislá na ní samotné, její vymezení je poplatné v rámci jejího vlastního referenčního systému.⁹⁰ V této logice tedy nelze definovat výtvarnou kulturu jako jednotku, která má svou historii. Dějiny výtvarné tvorby pak umožňují beze strachu o svůj smysl zkoumání artefaktů všech období i kultur, zahrnují díla „vysoká“ i „nízká“ a jejich povaha se blíží k dokumentačnímu bádání *artefaktů*. Skrze artefakty jako *média* tvořivosti i vynalézavosti se pak projevují kultury.

Z pohledu tvořivosti se pak nabízí tato definice: „*Artefakt je médium, jehož prostřednictvím tvořivost nabývá reálnou podobu a tím i potenciální hodnotu.*“⁹¹ Podle Jana Slavíka tato hodnota spočívá v sociálních a kulturních důsledcích artefaktu – „*má vliv na stav a vývoj společenského vědomí a na způsob komunikace a spolupráce mezi lidmi. (...) Artefakt jako*

⁸⁸ Viz Heidegger (pozn. 1), s. 68–101, cit. s. 70.

⁸⁹ Dějiny v heideggerovském neznamenají sled historických událostí, ale spíše započetí něčeho nového. Jsou zároveň něčím, co se musí od-dít zvlášť v každém z nás.

⁹⁰ Bohumil Geist, *Sociologický slovník*, Praha 1992, s. 198.

⁹¹ Viz Slavík – Chrz – Štech (pozn. 48), cit. s. 46.

*materializovaný výsledek tvorby se tímto způsobem prostřednictvím interakce vždy znovu uskutečňuje v procesu svého kulturního uplatňování.*⁹² S tím souvisí Michlova připomínka existence děl minulosti i v přítomnosti, a také s afordancí, která je spojena s praktickým účelem nebo se sociální akcí.

V návaznosti na tento přístup lze chápat *tvůrce* třemi způsoby. Pro vysvětlení si vezmeme na pomoc populární citát o umělecké tvorbě: „*He who works with his hands is a laborer. He who works with his hands and his head is a craftsman. He who works with his hands and his head and his heart is an artist.*“⁹³ První zmíněný člověk pracující mechanickým způsobem je *dělník*. Druhý člověk, který umí pracovat rukama, ale tzv. „zapojí i hlavu,“ je *řemeslník*, v našem případě *tvůrce*. Poslední jmenovaný, tedy tvůrce, který zapojí i srdce, je zde označen jako *umělec*. Pokud bychom chápali umělce jako naplnitele (uměleckého nebo estetického vynálezu), pak zde máme poetickou diferenciaci „tvořících povolání.“

32 Tento citát je chybně atribuován sv. Františkovi z Assisi a dodnes pro jeho autorství nebyl nalezen jediný důkaz. Samotná volba slov (příp. špatný překlad) dává znát, že tyto věty pochází z pozdějšího období.⁹⁴ Téměř shodná formulace je však dohledatelná v magazínu Boys' Workers Round Table z roku 1923, kde stojí: „*He who works with his hands is a laborer; He who works with his hands and his brain is an Artisan; He who works with his hands, his brain and his heart is an Artist.*“⁹⁵ Od původního citátu se liší záměnou slov hlava za mozek a *craftsman* za *artisan*. Pozoruhodné je užití slov *artisan* a *artist* jako termínu mající odlišné významy – jde viditelně o novověké vnímání umění. Artisan označuje řemeslníka (tedy anglicky craftsman) a vychází z latinského *ars*. Jde tedy o člověka, který je zručný a zároveň nad svou tvorbou uvažuje. Artist, česky umělec, pak označuje

⁹² Ibidem.

⁹³ Autor neuveden, Quotable Quote, *Francis of Assisi*, <https://www.goodreads.com/quotes/75455-he-who-works-with-his-hands-is-a-laborer-he>, vyhledáno 3. března 2019.

⁹⁴ Brad Sylvester, FACT CHECK: Did St. Francis Of Assisi Say, 'He Who Works With His Hands And His Head And His Heart Is An Artist?', *CheckYourFact*, <https://checkyourfact.com/2019/10/01/fact-check-francis-assisi-laborer-craftsman-artist/>, vyhledáno 11. dubna 2021.

⁹⁵ Autor neuveden, Editorial, *Boys' Workers Round Table. A Magazine of Applied Ideals in Boycraft*, Vol. 3, No. 3, Mid-Summer 1923, s. 3.

člověka, který tvoří umění. A jelikož dnes nemáme definici umění, není možné mít ani definici umělce. Jediné, co bychom mu snad mohli s jistotou přiřknout, je právě jakási všeobjímající kreativita. Pravděpodobně je ale problém v tom, že jsme naše nové termíny odvozené ze starých jazyků začali užívat způsobem, který neodpovídá jejich původu.

Pokud *ars* označuje způsob práce nebo dovednost (tvorbu, řemeslo atp.), odpovídají termíny vzniklé z tohoto slova (jako *artist*) definici řemeslníka/tvůrce. Stejně tak (český) umělec je člověk, který *umí* – ovládá své řemeslo, případně dokáže zpracovat artefakt podle dobového *decora*. V tomto případě bychom pak v předchozím citátu měli nahradit umělce za *naplnitele*. Co by to pak znamenalo pro pojem umělec (*artist*, *der Künstler*)? Z této analýzy vyplývá, že je nutné se navrátit k chápání umělce jako řemeslníka, tzn. neoddělovat *artisan* a *artist*. Od 19. století se však umělec chápe jako nadřazený řemeslníkovi. To může souviset se snahou budovat nový (čistý) svět, s následnými avantgardními směry a oněmi modernistickými tendencemi. Tyto tendence jsou pozorovatelné do dnešních dnů, přestože se nám v minulém století tolikrát vymstily.

33

(Post)modernistický přístup ke slovu umění můžeme vidět i v jeho interpretaci jako způsobu, jakým se nad něčím *přemýšlí*. Tak také pojmenoval svůj článek Michal Kučerák – Umění jako způsob myšlení.⁹⁶ V něm s odkazem na kvantovou fyziku čtenářům připomíná, že současná přírodní věda dokazuje, že pozorovatel ovlivňuje pozorované. I umění, tedy umělecká díla, je ovlivněno percipientem. „*Uvažovat o umění znamená nejenom mluvit o umělecké tvorbě, ale také o tom, jak je tato přijímána a reflektována – uvažovat o umění znamená dívat se a vnímat ho.*“⁹⁷ Kučerák vnímá umění jako metodu, jako určitý a velice specifický přístup ke světu, nastavení mysli. Konstatuje, že se často v tomto kontextu hovoří o kreativitě, ačkoliv je tím míněno mnoho různých procesů. Nepokládá kreativitu nutně za schopnost vytvářet čistě nové věci či koncepty, ale naopak zdůrazňuje dovednost vyjít s již existujícím – „*kreativní tak může být i to, když pozměníme určité nastavení stávajícího systému, nebo to, když rozložíme*

⁹⁶ Michal Kučerák, Umění jako způsob myšlení, *Škola*, <https://perpetuum.cz/2017/06/umeni-jako-zpusob-mysleni/>, vyhledáno 29. února 2020.
⁹⁷ Ibidem.

*nějakou již existující věc a znovu ji složíme, ale jinak. Kreativní nejsme jenom tehdy, když tvoříme něco nové směrem do budoucnosti, ale taky, když se novým způsobem díváme směrem do minulosti.*⁹⁸ V perspektivě umění jako reflexivity, která nutně porušuje zavedené zvyklosti, můžeme spatřovat vlastnosti blízké avantgardním směrům minulého století – potřebu originality, vymezení se vůči minulosti a stanovování nového normálu. Tedy vlastnosti modernismu kritizované Janem Michlem. Tento přístup je také příbuzný anglo-americké kritické teorii.

Termínu tvořivosti se však Kučerák snaží nalézt konkrétnější podobu a blíží se naší snaze oddělit tvořivost a vynalézavost. Uvádí dílo Kateřiny Šedé, která *„dělá něco, co nevypadá jako umění, (tedy podle toho, jak o umění přemýšlíme), odehrává se v neuměleckém prostředí a zapojuje lidi různého věku a v různých sociálních situacích, kteří se o umění často ani nezajímají.*⁹⁹ Na příkladu projektu *Je to jedno* poukazuje na princip její tvorby, který se často skládá z experimentu zkoumání a poznávání. I zde se setkáváme s kritikou vyprávění umění, tentokrát konkrétně s výtvarnou výchovou na základních školách, která by podle Šedé měla vést k rozvoji vztahového myšlení. Práci umělce Kučerák spatřuje na pomezí práce filozofa a vědce. Umění vnímá jako „jazyk,“ který nutně neposkytuje odpovědi, ale umožňuje se lépe ptát; umění představuje experiment, jde o specifickou reflexivitu světa kolem nás. *„Jeho podstatou je narušování zvyků a stereotypů, naučených vzorců; je to schopnost reagovat na známé situace novým způsobem.*¹⁰⁰ Právě tento popis odpovídá v této práci nastíněné vynalézavosti.

Potřeby zkoumat umění minulosti si všímá i George Kubler. *„Za těchto podmínek a v tak dlouhém čase, v jakém staré obrazy nebo jejich deriváty přežívají, budou malíři určitého temperamentu pociťovat vábení k tomu, aby se jejich výzva setkala se soudobým provedením. Ingres pokračoval v linii, jakou vyznačil Raffael; Manet přijal výzvu, jakou před ním vytyčil Velázquez. Moderní dílo přejímá své měřítko od starého: pokud uspěje, přidává k topografii formové třídy dříve neznámé prvky, podobně jako nová mapa, jaká nás zpravuje o nečekaných rysech důvěrně známého, ale neúplně*

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

poznaného terénu. Někdy se mapa zdá být hotová: nic víc se už k ní nemůže přidat; třída forem vypadá uzavřeně, dokud jiný trpělivý člověk nepřeveze výzvu zdánlivě hotové situace a znovu neuspěje v jejím rozšiřování.“¹⁰¹

A právě na tomto principu se zakládá vznik uměleckých a estetických vynálezů. Umělecký vynález umožňuje vznik vynálezu estetického a *vice versa*. Stejně tak záleží i na znalosti již objevených vynálezů stejné kategorie. Právě díky navazování na předchozí vynálezy lze objevit ty nové. Praví tak i známý výrok Isaaca Newtona o pokroku umožněném postavením se na ramena velikánů.¹⁰²

¹⁰¹ Viz Kubler (pozn. 49), cit. s. 136–137.

¹⁰² Tento výrok má kořeny již ve starověku. – Maria Popova, Standing on the Shoulders of Giants: The Story Behind Newton’s Famous Metaphor for How Knowledge Progresses, *BrainPickings*, <https://www.brainpickings.org/2016/02/16/newton-standing-on-the-shoulders-of-giants/>, vyhledáno 23. 7. 2021.

Jak vyprávět dějiny umění

Tato práce vzniká z popudu otázky, jak vyprávět dějiny umění studentům uměleckých či řemeslných oborů a široké veřejnosti prostřednictvím veřejných přednášek i jinou dostupnou formou. Otázku, co by se měli učit studenti designu a architektury, si položil i již zmíněný Jan Michl. Poznamenává, že školy kladou velký důraz na tvořivost, kterou považují i za svůj cíl, nicméně zapomínají na potřebu osvojování si již poznatého.¹⁰³ A právě to by měly obstarávat *dějiny výtvarné tvorby*¹⁰⁴ – vyprávět o uměleckých a estetických vynálezech spolu s představováním vývoje kánonů (tedy seznámením s historickým vývojem kánonu v určitých regionech).¹⁰⁵ Jakou mírou a které umělecké a estetické vynálezy budou preferovány, pak záleží na zaměření školy a dobové módě.

36 Ačkoliv je cílem školící organizace vychovat schopné tvůrce (řemeslníky) je pravidlem představovat jim dějiny formy (v předmětech dějin umění, výtvarné kultury apod.). Vychovávat objevitele, tedy naplnitele uměleckých a estetických vynálezů je značně obtížné, jestli vůbec možné. „*I dobrá kresba je pořád řemeslo. Teprve výborný kreslíř umí kresbou tvořit, nejenom pracovat.*“¹⁰⁶ Výuka dějin výtvarné tvorby by však měla poskytnout klíče k objevování. Toho docílí mimo jiné užíváním aktivizačních metod.¹⁰⁷

V současnosti se vypráví dějiny géníů¹⁰⁸ a předkládá se (nevysvětluje!) umění jako cosi, co nás přesahuje, co je mimo naše chápání, čemu můžeme pouze věřit.¹⁰⁹ Chaotické 20. století v nás pak zrodilo touhu po ustálení a sjednocení. George Kubler o tomto fenoménu píše ve své knize, která byla

¹⁰³ Viz Michl (pozn. 65), s. 23.

¹⁰⁴ Do tohoto pojmu jsou zahrnuty současné předměty dějin umění (příp. dějin výtvarné kultury) a dějin designu.

¹⁰⁵ „Určitým regiony“ není myšlen důraz na „západní“ kánony, ale spíše v duchu rozvoje regionální výchovy důraz na význam místa pobytu (regionu, kde se škola nachází). – Více např. viz Šárka Uřešová, *Rozvoj regionální kultury a identity v Městské knihovně Dobruška formou estetické výchovy*, Magisterská diplomová práce, FF MU, Ústav hudební vědy, Brno 2021.

¹⁰⁶ Ján Simkanič, Tvrdošíjně tvrdím, že umění se nechápe, ale vnímá, *Deník N*, roč. 2, č. 39, 25. února 2020, s. 12–14, cit. s. 14.

¹⁰⁷ Romana Šimurdová, Rozvoj vizuálních schopností a kompetencí v předmětu dějiny umění, in: Hana Stehlíková Babyrádová (ed.), *Vize v umění a ve výchově uměním*, Brno 2016, s. 159–168.

¹⁰⁸ Tomuto tématu se autorka věnovala ve své závěrečné práci *Prezentace postavy umělce v příručkách dějin umění*. – Viz Sedláčková (pozn. 57).

¹⁰⁹ Viz Simkanič (pozn. 106), s. 14.

vydána poprvé už v šedesátých letech minulého století. „Dokonce i ve společnostech průmyslových, jaké závisejí na neustálé obnově novinek, se skutečný akt vynálezu zdá být většinou nestravitelný. Vzácnost vynálezu v moderním životě odpovídá strachu ze změny. Jak ve vědě, tak i v umění odmítá vynalézavé chování masa lidí.“¹¹⁰ K čemu lze vést nadcházející generace je právě ona vynalézavost. Ta není významná jen v rámci výtvarné tvorby, ale i k životu samotnému a k pohybu v něm.

Jestliže se Kublerovými slovy „čas a dějiny k sobě vztahují jako pravidlo a variace“ a tedy, že „čas představuje pravidelný pořádek pro rozmary dějin“,¹¹¹ jak mluvit o artefaktech vytvořených v minulosti? Touto perspektivou se naskýtá možnost vyprávět o replikách a vynálezech. Repliky představují ono pravidlo a vynálezy odkazují na variace. Každá z variací se časem stává pravidlem a přichází čas k variaci nové. Ta je však umožněna právě východiskem z pravidla, jak Kubler charakterizuje vztah času a dějin.

Toto vymezení nám následně ilustruje, jaký je rozdíl mezi dějinami výtvarné tvorby, archeologií a estetikou jakožto vědními obory, jestliže mají totožný předmět zájmu, tedy artefakty. Naskýtá se odpověď poukazující na odlišný metodický přístup a cíl výzkumu. Zatímco archeologie se svým bádáním snaží rekonstruovat kulturu a život člověka a společnosti¹¹² a zaměřuje se především na *vidění pro akci* ve smyslu analýzy artefaktu jako *předmětu a nástroje*; estetika přemítá nad smyslovými vjemy subjektu;¹¹³ dějiny výtvarné tvorby zkoumají proces tvorby artefaktů. Ona tvorba souvisí převážně s *viděním pro formu*, nicméně i ona forma – podoba artefaktu – předkládá otázku „proč onen artefakt vypadá, jak vypadá“ a s tím souvisí dva důležité aspekty – vidění pro akci (tedy zkoumání afordancí artefaktu) a výzkum hodnot lidských společností. Právě tyto hodnoty, jež jsou odlišné napříč časem a místem, se promítají do současných vizuálních studií, nově zformovaného vědního zaměření.

¹¹⁰ Viz Kubler (pozn. 49), cit. s. 115.

¹¹¹ Ibidem, s. 119.

¹¹² Do života člověka spadají i tzv. ekofakty, předměty vytvořené nebo ovlivněné člověkem, avšak nezáměrně. Poukazují na to, jak člověk ovlivňoval své přírodní prostředí.

¹¹³ Pojem estetika vychází z řeckého *aisthetis* znamenající *vnímání*. – Viz Kesner (pozn. 39), s. 86.

Ať už mluvíme o *pictorial turn* podle W. J. T. Mitchella, *iconic turn* podle Gottfrieda Boehma nebo *visual turn* Angley Dalle Vacche, jedná se zkoumání zobrazení, tedy prvního uměleckého vynálezu (viz pozn. č. 49). Touto logikou by pak měla být vizuální studia zkoumající vizuální zobrazení nikoliv následovníkem dějin umění (které chtějí nahradit), ale jejich podkategorií. To je také blízké přístupu německé vědy, která uvažuje o proměně Kunstwissenschaft na Bildwissenschaft. Jestliže vezmeme v potaz období formování dějin umění, lze možná s nadsázkou říci, že právě díky kritickému sledování slova umění, nebyly pravé dějiny umění nikdy dějinami Umění, ale právě dějinami zobrazení. První zobrazení, která se stala objektem zájmu prvních kunsthistoriků byla právoplatně díla, která jim poskytovala estetický zážitek. Právě proto, že se liší a proměňují naše hodnoty, dáváme přednost různým estetickým zážitkům, respektive naše vnímání se v této souvislosti mění. Stejně tak se měnil kánon dějin umění zahrnující a vyčleňující díla podle dobového kontextu.¹¹⁴ Vizuální studia se zaměřují spíše na reprezentaci v artefaktech než na význam a jsou tedy implicitně vždy zaujatá.

Existuje však možnost zkoumat (již vědomě) umění jako dovednost *ars*, která se skládá z užívání uměleckých a estetických vynálezů (a také symbolického jazyka). Interpretace středověkého pojetí *ars* se zakládá na ovládnutí řemesla pro tvorbu těch „správně“ vypadajících artefaktů. V tomto případě však neoddělujeme minulost od přítomnosti. Vnímáme minulé jako neustále přítomné. Umělecké vynálezy, které se transformovaly do výtvarných prostředků, a estetické vynálezy, které se transformovaly do stylingů, lze objektivně zkoumat i předkládat jako historický vývoj *ars*. Pokud se tedy metoda a styl, v současném vypravování objekty přiřčené konkrétní době a někdy i místu, objeví mimo svůj zařazený časoprostor, nejedná se o *anachronismus*, ale spíše o *aktualizaci*, jak o ní hovoří Dan Karlholm.¹¹⁵

Pak se samo nabízí i objektivní zkoumání kánonu, jak jej předkládá Jiří Kroupa. Kánony označující díla, jež jsou považovaná, se napříč kulturami liší

¹¹⁴ „Historici umění i umělci byli stejně poslušni kolektivního ideálu moderny.“ – Viz Belting (pozn. 4), cit. s. 47.

¹¹⁵ Viz Karlholm (pozn. 11).

a neustále se proměňují. Historik výtvarné tvorby je nicméně může historicky přezkoumávat, sledovat jejich funkci ve společnosti a vyprávět o proměnách hodnot v lidských společnostech.¹¹⁶ Na to se váže tvrzení Davida Summerse o neexistenci jednoho významu uměleckého díla, jenž Kroupa uvedl ve svém článku o Maxu Dvořákovi. V odkazu Maxe Dvořáka (a vlastně i Vídeňské školy dějin umění obecně) Kroupa shledává význačný přínos v chápání proměnlivosti umění a v hodnotě historického porozumění, které naše prožitky neohrožuje, ale naopak umocňuje.¹¹⁷

„Poznání v tradičním slova smyslu, tedy to, na které si přivlastnily patent právě přírodní vědy, je pouze jedním ze způsobů, jakými dáváme našim světům tvar, jakými kategorizujeme prvky naší zkušenosti. Umění je další významnou oblastí, která obohacuje náš rejstřík symbolů a hraje tak nezastupitelnou roli v naší interakci se světem, v jeho hlubším poznání, které mu zároveň vtiskává tu podobu, jakou má.“¹¹⁸ Jestliže tedy považujeme výtvarnou tvorbu za jiný způsob „přivlastňování“ si světa, vyprávění dějin výtvarné tvorby by mělo předkládat jiný způsob poznávání.

39

¹¹⁶ Viz Kroupa (pozn. 2).

¹¹⁷ Jiří Kroupa, Max Dvořák dnes. Od duchovních věd k vědám kulturním, *Opuscula Historiae Artium*, 61/2012, s. 2–11.

¹¹⁸ Štěpán Kubalík, Cokoli se podobá čemukoli jinému. Nelson Goodman a jeho výhrady proti danému, *Aluze*, č. 2, 2008, s. 60–64, cit. s. 62.

Výzkum umění(m)

Kořeny termínu *art based research* najdeme na Stanfordské univerzitě roku 1993.¹¹⁹ Fenomén označovaný také jako *artistic research* (umělecký výzkum) získává postupně na popularitě a v současnosti se již prosazuje i na českých vysokých uměleckých školách. To souvisí s tzv. boloňským procesem a otázkou náplně doktorských studií na vysokých uměleckých školách.¹²⁰

Umělecký výzkum je definován jako „(...) *an effort to extend beyond the limiting constraints of discursive communication in order to express meanings that otherwise would be ineffable. (...) Arts based research represents an effort to explore the potentialities of an approach to representation that is rooted in aesthetic considerations and that, when it is at its best, culminates in the creation of something close to a work of art.*“¹²¹

40 Toto vymezení nám může značně připomenout již zmíněná vizuální studia, která se na rozdíl od ikonologie nezaobírají toliko vyjádřeným významem, ale reprezentací. Slovo reprezentace pochází z latinského *re-praesentatio*, které označuje znázornění či zpřítomnění. Jaký obsah a jakým způsobem je reprezentován, významně ovlivňuje život člověka, proto je reprezentace hodna vlastního důkladného bádání a zhodnocování. Nicméně je na místě ptát se, jaký význam má slovo umění v označení *umělecký výzkum*.

Výše uvedená definice představuje jako výsledek výzkumu založeného na umění „cosi“ blízké uměleckému dílu. Pokud bychom na tento výsledný objekt měli nahlížet perspektivou popsanou v předcházejících kapitolách, znamenalo by to, že vznikne artefakt. Jeho označení vychází právě z procesu tvorby (*ars*), tudíž onen umělecký výzkum by byl totožný s *ars*. Je-li cílem uměleckého výzkumu nová interpretace a zkoumání reprezentace,

¹¹⁹ Tom Barone – Elliot W. Eisner, *Arts Based Research*, Thousand Oaks 2012, s. ix.

¹²⁰ Jan Motal, Od uměleckého výzkumu k radikálnímu bádání, od vědy k diplomacii. Polemický esej, *ArteActa*, 01/2018, roč. 1, s. 23–38, s. 28.

¹²¹ Viz Barone – Eisner (pozn. 119), s. 1. – Překlad autorky textu: Snaha o překročení omezující diskurzivní komunikace a o vyjádření významů, které by jinak byly nevyjádřitelné. (...) Výzkum založený na umění představuje snahu prozkoumat možnosti přístupu k reprezentaci, který vychází z estetických hledisek a který v nejlepším případě vyústí ve vytvoření něčeho, co se blíží uměleckému dílu.

neshoduje se s naší definicí výtvarné tvorby. Chce-li však vyjádřit nevyjádřitelné, má již k výtvarné tvorbě blízko. Právě výtvarná tvorba totiž zpřítomňuje významy, jež nezprostředkujeme běžnou komunikací.

Jednou z metod uměleckého výzkumu, jíž se snaží rovněž vymezit proti klasickému vědeckému výzkumu, je užívání metaforického jazyka. Vědecký jazyk, kterým jsou výsledky vědeckého výzkumu podávány, nemá kvality básnického jazyka, nicméně dokáže objektivně popsat skutečnosti a především dokáže komunikovat s většinovou, ne-li s celou vědeckou obcí, leckdy i s širokou veřejností. Objekty vzniklé během uměleckého výzkumu však mají blíže k manufaktům. Jejich význam není pro ostatní čitelný, proto nepřináší kultuře žádnou přidanou hodnotu.

Jeden z badatelů v oblasti uměleckého výzkumu, Julian Klein, tvrdí, že umělecký výzkum vůbec neexistuje.¹²² Upozorňuje na nemístnou dichotomii uměleckého a vědeckého výzkumu. Věda již dlouho využívá umělecký způsob a formu bádání, stejně tak co je umělecké, není nutně nevědecké. „*Umělecký výzkum a vědecká argumentace jsou tak spíše dvě nezávislé dimenze v jednom společném kulturním a epistemickém prostoru, které se mohou neustále propojovat do nových vztahů.*“¹²³ Pokud bychom tedy striktně oddělili umělecký výzkum od vědeckého a upustili od *ars* a uměleckých a estetických vynálezů, zůstane nám (v době neukotveného pojmu *umění*) pravděpodobně relativní a všeobjímající termín, u něhož se můžeme ptát, do jaké míry se ještě jedná o výzkum.

Jedna z Kleinových pochybností ohledně uměleckého výzkumu je snaha umělců spojit svou tvorbu s výzkumem, tím zvýšit hodnotu jejich uměleckých děl a neoprávněně tak získávat podporu na výzkum. To souvisí s nízkými nebo nulovými odměnami za kulturní produkci, která je navíc ovlivňována, resp. určována zábavním průmyslem. Za umělecký výzkum se pak pokládají díla a akce pojednávající o určitých tématech (např. sociální práce s dětmi z ulice s poruchou chování nebo práce s tématy z oblasti životního prostředí). „*Nyní je důležitější, k čemu umělec „zaujímá stanovisko,*“

¹²² Julian Klein, Umělecký výzkum vůbec neexistuje. A jak se mu povedlo, že z toho nemá obavy, *ArteActa*, 02/2018, roč. 1, s. 73–80.

¹²³ Ibidem, s. 75, cit. s. 75.

než forma, jíž tak činí.“¹²⁴ Pro vyšší zhodnocení děl tedy nelze doporučit zaštitit svou tvorbu uměleckým výzkumem.¹²⁵

Klein si rovněž všímá psychologické stránky věci, a tedy, že umělecké vnímání propojuje několik mentálních procesů. Podle něj „*umělecký výzkum neprovádí výzkum, ale umělecký rozvoj*.“¹²⁶ Upozorňuje, že v terminologii průmyslové výroby se pojmy *výzkum* a *rozvoj* odlišují. Umělecký rozvoj pak vidí v individuálním rozvoji jednotlivých umělců, v rozvoji prezentace uměleckých obsahů široké veřejnosti a v rozvoji „*uměleckých obsahů, metod a pracovních postupů vedoucích k inovaci v různých uměleckých žánrech a formách*.“¹²⁷ Tyto rozvojové aktivity, jak je Klein nazývá, pak mají oprávněný podíl na pokroku v umění, nikoliv však na poznatky spojené s výzkumem.

42 V druhé a třetí jmenované aktivitě můžeme spatřovat invenci estetických a uměleckých vynálezů. Rozvoj jednotlivých tvůrců pak můžeme spojit s učením se *ars*. V tomto bodě se rozcházíme s tvrzením Julia Kleina, že „*může existovat výzkum, který mimo jiné slouží uměleckému rozvoji, ale umělecký rozvoj sám o sobě nemůže přispět k výzkumu, ani být jediným cílem jakéhokoliv výzkumu prováděného uměleckými metodami*.“¹²⁸ Umělecký rozvoj skládající se z objevování estetických a uměleckých vynálezů může totiž být přínosný i vědeckému výzkumu. Ono objevování vynálezů není záhodno označit jako umělecký výzkum, jelikož se nejedná o zkoumání za pomoci „umění“ nebo jehož výsledkem je „umění.“ Ve skutečnosti jde o umělecký rozvoj, jenž čerpá jak z intelektuální činnosti, tak rovněž z intuitivního vnímání.

Přírodní vědy a uměleckou tvorbu spojuje zvědavost, jejich metody pozorování jsou však odlišné. Tento fakt nicméně nevylučuje spolupráci, ale právě naopak k ní vybízí. Jako problém této interdisciplinarity se však brzo projeví nefunkční komunikace a metodika způsobená povrchním rozdělením práce a výměnou nápadů. Pravá interdisciplinarita spočívá v osvojení si některých důležitých znalostí z druhého oboru, k čemuž však

¹²⁴ Viz Belting (pozn. 4), cit. s. 59.

¹²⁵ Viz Klein (pozn. 122), s. 76.

¹²⁶ Ibidem, cit. s. 76.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem, cit. s. 77.

v současné době není častá příležitost.¹²⁹ Umění jako *ars* není totéž, co výzkum. Výtvarné (umělecké) tvorbě však může výzkum předcházet.

*„Umělecký rozvoj má zpravidla za úkol rozvíjet umění dále, zatímco umělecký výzkum může být zaměřen také na jiné cíle, které mohou často ležet částečně nebo úplně mimo vlastní sféru umění.“*¹³⁰ Mluvíme tedy spíše o uměleckých projektech, stejně jako Julian Klein, který svůj článek ukončuje nikoliv popřením existence uměleckého výzkumu, ale pouze tohoto pojmu. Umělecký výzkum podle jeho názoru bude existovat, i když nebude takto pojmenován, a to právě ve formě uměleckých projektů. „Útěchu“ poslední pochybnosti, která tvrdí, že pojem uměleckého výzkumu vznikl pro odklonění pozornosti od nekvalitního umění, uzavírá návrhem ignorovat nový pojem, jelikož onen výzkum probíhá již formou uměleckých projektů.

Polemickou esej o uměleckém výzkumu sepsal také Jan Motal, který umělecký výzkum přirovnává k akademickému hnutí s revoluční atmosférou. Rozlišuje tři druhy postojů akademiků k fenoménu uměleckého výzkumu. Prvními jsou tzv. těšitelé uměleckého výzkumu, kteří jej obhajují a povyšují umělecké školství na rovinu inženýrských či lékařských oborů. Druhým typem jsou tzv. skeptici uměleckého výzkumu. Jak již označení dává znát, nemají v tento fenomén důvěru. Někteří z nich vidí problém ve financování umělecké tvorby, jiní v neporozumění teorii vědy. Poslední skupinou jsou pak tzv. imitátoři uměleckého výzkumu, kteří jsou k pravému fenoménu lhostejní a pouze napodobují těšitele, kteří se dostávají do vedení.¹³¹

Jan Motal se rozhodl tento pojem neignorovat, jelikož hned z počátku upozorňuje na fakt, že výzkum je v současnosti významnou složkou financování vysokých škol a že s tímto problémem souvisí také zhodnocování vědy a jejích výsledků. Připomíná mimo jiné článek Davida Graebera, který mluví o smrti univerzit, které zabil vliv státu a hospodářství a diktát výkonnosti, který sebral vysokým školám ideál autonomie. Tímto se snaží upozornit na ekonomický rozměr problému uměleckého výzkumu

¹²⁹ Ibidem, s. 79.

¹³⁰ Ibidem, cit. s. 77.

¹³¹ Viz Motal (pozn. 120), s. 24–25.

„jako další strategie, jak uspět v byrokratickém závodu o peníze v akademickém prostředí.“¹³²

Florian Dombois vnímá umělecký výzkum a umění v návaznosti na modernistickou tradici jako nástroj pro osvojení aktivity bádání a přirovnává jej k *poiesis*, která překonává distinkci mezi teorií a praxí. Jan Motal si všímá Domboisova příznačného pojmenování modernistické tradice jakožto tvorby Kandinského, Rodčenka a Maleviče, avantgardních tvůrců, kteří tvořili podle požadavků moderní epochy.¹³³ Opět se tu opakuje kritika modernistického přístupu, s jakou jsme se setkali u Jana Michla.

44 „V moderní době je umělec předurčen užívat všechnu svoji techniku (...) k tomu, aby produkoval inspiraci pro pokrok lidstva. Saint-simonovský koncept chápe umělce jako vizionáře. Proveditelnost umělcových vizí testuje vědec, přičemž průmyslník je uvádí do praxe.“¹³⁴ „Teorie uměleckého výzkumu se soustředí na obhajobu produkce sociální inovace tvorbou nových výzkumných trendů v univerzitním vzdělávání, (...). Uměleckému výzkumu lze touto optikou rozumět jako snaze vrátit debatě o univerzitním vzdělávání umělce na jejich místo v modernistickém triumvirátu kormidelníků pokroku, bok po boku vědcům a technologům.“¹³⁵ Jan Motal tedy vnímá pojem uměleckého výzkumu jako způsob, jak nově (postavantgardně) označit modernistický přístup k umělecké tvorbě a jak tuto tvorbu obhájit v soutěži s vědou a průmyslem.¹³⁶

Situace, ve které se nacházíme, má kořeny již ve staletích předcházejících, nejedná se o novotu 21. století. Estetika umělecké tvorby má po Kantovi tajemný subjektivní charakter, zatímco věda a technika stojí na logice důkazů, získaných právě výzkumem. Těmto „bytostným jevům novověku“ se věnoval i Martin Heidegger, který upozorňoval na ztrátu otázky po bytí a na před-stavování pravdivosti. Modernisté (i současní post-modernisté) nenechají hovořit samo bytí, ale „konstruují jeho obrazy na základě našich předchozích předpokladů.“¹³⁷

¹³² Ibidem, s. 26–27, cit. s. 27.

¹³³ Ibidem, s. 27–28.

¹³⁴ Ibidem, cit. s. 28.

¹³⁵ Ibidem, cit. s. 28.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibidem, cit. s. 30.

Umělecký výzkum spadá do kategorie sociologických výzkumů. Do tohoto kontextu jej uvádí i Tom Barone a Elliot W. Eisner v knize *Art Based Research*. V kapitole, jež obhajuje tuto výzkumnou metodu, argumentují tím, že není vždy potřeba, aby výsledkem výzkumu byla konkrétní interpretace, jakým způsobem by měly být vnímání nejrozličnější sociální a kulturní fenomény. Autoři se přiklání k názoru, že v „západní“ tradici se přespříliš dlouho drží snaha nalézt konkrétní a konečné odpovědi na otázky z oblasti humanitních věd, což však není možné.¹³⁸

Současná společnost se dopustila chyby zbožštěním vědy a jejích výsledků, čehož si všímají především fenomenologičtí filozofové a religionisté. Odkaz na tuto skutečnost však není dostatečným argumentem pro nově vzniklé či znovuobjevené myšlenkové přístupy, jež minulostí opovrhují. Vědecký modus je potřebný i nadále. „*Tradition without research would be blind takeover, and innovation without research would be pure intuition.*“¹³⁹ – což nám evokuje Kublerův vzorec a chaos, a především jeho teorii replik.

45

Julian Klein tedy přetváří otázku „co je umělecký výzkum“ na „kdy je výzkum uměním.“¹⁴⁰ To souvisí se spoluprací vědy a umění, přičemž neubírá na validitě ani jednoho. Umění může zůstat subjektivní a proměnlivé a věda neosobní a nadosobní. Klein následně specifikuje otázku – které fáze výzkumu mohou být umělecké? Odpověď čítá několik metod od experimentu přes reflexi až po publikaci. Uměleckou zkušenost předkládá jako formu reflexe, uměleckou vědomost (knowledge) pak jako smyslovou a fyzickou vědomost, protože cílem uměleckého výzkumu je *vnímaná* znalost (a *felt knowledge*).¹⁴¹ Snahy o srovnání uměleckého výzkumu s deklarativní vědomostí (vědeckým výzkumem) jsou tedy liché. Avšak pokud má být umělecký výzkum zpřítomněn v objektu či akci, jakožto uměleckém produktu, aby bylo možné tento výzkum komunikovat s ostatními, je na místě znalost *ars*. Díky tomu nebudou vznikat relativní

¹³⁸ Viz Barone – Eisner (pozn. 119), s. 14.

¹³⁹ Julian Klein, What is artistic research?, *Reflection*, <https://www.jar-online.net/what-artistic-research>, vyhledáno 5. června 2020. – Překlad autorky textu: Tradice bez výzkumu by byla slepým převzetím a inovace bez výzkumu by byla pouhou intuicí.

¹⁴⁰ „*Research as Art*“ na „*When is Research Art*“ – Ibidem.

¹⁴¹ Ibidem.

manufakty, jejichž validace je obtížná, ne-li nemožná, a které víří ony problematické ekonomické vody vysokého školství.

Na uměleckých školách je záhodno pěstovat právě onen umělecký rozvoj, který se nesnaží pouze nově interpretovat již proběhnuvší události a přednesená díla, ale snaží se nalézat nové cesty pro tvorbu jako takovou. Jestliže umění odpovídá výše představené definici *ars* a školy nesou jména jako „umělecká“ nebo „umělecko-průmyslová,“ jejich cílem by mělo být učit studenty, jak propojit intenci s afordancí za pomoci znalosti řemesla, uměleckých a estetických vynálezů, znakového jazyka atd. Oproti uměleckému výzkumu, jenž za pomoci výtvarné tvorby přezkoumává sociální fenomény, umělecký rozvoj objevuje nové nástroje pro *ars*. V tom spočívá jeho hodnota a jeho potřeba ve vysokém školství.

Komplexní třetí dějiny umění

Přestože nás modernismus do dnešních dní ovlivňuje, jeho konec byl již předurčen před několika lety. Konec dějin umění, pojem, který proslavil Hanse Beltinga, se netýkal konce disciplíny, ale konce tradice. V tomto případě konce modernistického kánonu.¹⁴² Belting ve své stejnojmenné knize popsal problémy vědecké disciplíny dějin umění i muzejní praxe, záležitost úspěšnosti umělců a samozřejmě i situaci teorie umění. Jako cestu ven z těchto potíží navrhuje tzv. třetí dějiny umění, které promění metodu vyprávění nebo začnou vyprávět zcela nové dějiny umění.

Staré dějiny ztroskotaly na ideálech minulosti, když předkládaly dějiny velkých vzorů.¹⁴³ Moderní dějiny umění založené na ideálech budoucnosti upadají kvůli odlišným vizím. Třetí dějiny umění, které jsou již odbornou obcí možná bez povšimnutí sepsány, zcela vypouštějí ideály. Beltingova vize třetích dějin umění se zakládala na antropologické metodě a tou se již v současnosti řídí několik historiků umění, kteří analyzují „západní“ díla etnologickým pohledem, což zahrnuje i jejich *vidění pro akci*. Pojem cizí pohled zde reprezentuje perspektivu, kdy se na díla pocházející z kultury nám blízké díváme jako na produkty zcela cizí, vzdálené kultury. Perspektivou, jíž evropští badatelé zkoumali díla afrických kmenů, nyní analyzují díla ze svého vlastního prostředí. To znamená, že je na zkoumaný objekt nejprve nahlíženo jako na artefakt vytvořený člověkem a až poté jako na produkt určité kultury, což je něco, co vychází z *lidského*.¹⁴⁴ Tak jako prostředí se to týká i času. „*Když starému i modernímu umění položíme podobné otázky, změní se i diskurz, který věda o umění vede.*“¹⁴⁵ A to je ona antropologická metoda, jež může psát společné dějiny výtvarné tvorby a z které vyplývá změna pro „umění“ nikoliv pro díla.¹⁴⁶ Přesouváme se tak k dějinám věcí, které objektům přiznávají umělecké i mediální funkce.¹⁴⁷

¹⁴² Viz Belting (pozn. 4), s. 22.

¹⁴³ Ibidem, s. 130.

¹⁴⁴ „(...) *prohlédnout si vlastní kulturu očima etnologa.*“ – Ibidem, cit. s. 190.

¹⁴⁵ Ibidem, cit. s. 185.

¹⁴⁶ „*Díla jsou koncem dějin umění (...) takřka nedotčena.*“ – Ibidem, cit. s. 170.

¹⁴⁷ Srov. ibidem, s. 179.

Tak byla nalezena metoda, jež nám umožňuje zkoumat všechny artefakty, nehledě na jejich místě, jejich původu či vzhledu. Vznikla tak však ohromná skupina objektů hodná výzkumu, a nakonec i hodná vyprávění. Metoda bádání však není to samé jako metoda vyprávění. Proto nyní vyvstává otázka, jak a co vyprávět. Jinak řečeno, jak se vyznat v ohromném množství nashromážděných a zanalyzovaných dat.

Nekonečného nárustu dat a potřeby naučit se s těmito daty vypořádat si všimlo i české školství a do rámcových vzdělávacích programů, jež stanovují povinný obsah výuky, doplňují kompetence a okruhy s tímto spojené. V oblasti dějin umění můžeme tyto tendence nacházet ve snahách tvořit databáze výtvarných děl¹⁴⁸ a využívání algoritmů při jejich analýze.

48 Lukáš Pilka svou prezentaci na brněnské konferenci HUMAIN trefně pojmenoval Jak si prohlédnout milion uměleckých děl.¹⁴⁹ Úkolem historika umění je nashromáždit velké množství obrazových dat ve své mysli, kde je má uspořádaná a pojmenovaná. Lidská paměť má ale své limity. Stejně tak je omezen i náš dosah, přestože žijeme v době internetu, jelikož proklikávání internetem bere čas. I v průběhu velmi úzce zaměřeného výzkumu se může historik výtvarné tvorby ocitnout v situaci, kdy se musí probírat (sta)tisíce reprodukcemi. Co když se však tohoto úkolu zhostí počítač?¹⁵⁰ A co by v tom případě zbylo z historika?

Pilka ve svém příspěvku zmiňuje Franca Morettiho, který zastává názor, že „ne každou výzkumnou otázku lze odpovědět klasickým kvalitativním přístupem. (...) Je zastáncem myšlenky, že zkoumání rozsáhlých kolekcí může přinést nová poznání o abstraktních a často obtížně uchopitelných sociálních jevech, jako je kulturní a ekonomický vliv a jeho vývoj napříč staletími.“¹⁵¹ Využívá k tomu svou metodu nazvanou *distant reading*, která si pomáhá vzorkováním a statistikou. Tato metoda mu pomáhá s odstupem vnímat velké, ale i malé jednotky; můžeme snad říci vidět makro

¹⁴⁸ V současnosti protiepidemických opatření můžeme pozorovat rozkvět snah o digitalizaci muzejních sbírek.

¹⁴⁹ Lukáš Pilka, Jak si prohlédnout milion uměleckých děl, in: Roman Novotný – Alina Matějková (eds.), *Humain*, Brno 2021, s. 80–93.

¹⁵⁰ Nebudeme zde hovořit o umělé inteligenci, jelikož jde spíše o inteligentní recyklaci velké datové sady. O skutečnou umělou inteligenci se nejedná. – Roman Novotný – Alina Matějková (eds.), *Humain*, Brno 2021, s. 9.

¹⁵¹ Viz Pilka (pozn. 149), cit. s. 84–85.



Obr. 1:
Rozptylová tabulka shluku kombinující snímky se zvířaty. Autor: Dominik Bönisch

i mikro a souvislosti mezi nimi. Kvantitativního přístupu v dějinách umění si Pilka všímá u Petera Burkeho a jeho knihy *Italian Renaissance*. I v této knize se setkáváme s fenoménem zájmu o kontext díla více než o dílo samotné. Díla a jejich tvůrce Burke využil k získání povědomí o jejich době, ať už z pohledu ekonomického, politického, společenského či jiného, a také pomocí těchto dat vysvětluje, proč vznikla kulturní centra zrovna ve Florencii, Benátkách a později Římě. Pilka si však všímá problematiky Burkeho bádání, a to získávání mnoha dat o souvislostech pouze ze souvislostí. Vysvětluje to dobou, kdy jeho práce vznikala, kdy ještě nebylo k dispozici „počítačové vidění“ a tak ohromný vzorek děl nebylo možné prohlédnout jedním člověkem. Z jedné výjimky, ze součtu námětů obrazů

z let 1420–1539, vychází Burkeho argument vyvracející ideu renesance jako období významné sekularizace.¹⁵²

Současné dějiny umění s kvantitativními údaji pracují již nyní, ač nešťastně. Užívají termínů jako *více*, *méně*, *vzestup* nebo *úpadek*. Z nich však není zřejmé, o jak velký rozdíl se jedná. V případě, že se vydají kvantitativně zpracovat určitou oblast, jde právě o ono úzké zaměření, které je možné zpracovat lidskou silou, ta však není schopna pojmout umělecká díla v jejich komplexnosti.¹⁵³

Jako jednu z technických možností, která je schopna pomoci vnímat umění ze sbírek celého světa, uvádí Pilka automatickou klasifikaci obrazů pomocí konvolučních neuronových sítí a příbuzných algoritmů – zmiňované „počítačové vidění.“ To umožňuje oddálit náš pohled (jako v případě *distant reading*) a analyzovat umění z další perspektivy – zaobírat se kontextem v širším měřítku.¹⁵⁴

50 Na konferenci HUMAIN zaznělo mnoho dalších příspěvků. Práci s daty se věnovala i prezentace o tzv. novém archiváři.¹⁵⁵ Jde o kurátorský experiment s využitím umělé neuronové sítě, který se snaží překročit mocenský výklad archivního materiálu. Nový archivář je specifický v tom, že se zabývá obsahem, ke kterému nemá klíč – nezná kód, ve kterém byl zapsán, nezná situaci jeho vzniku. Jeho autoři zde využili zmiňovanou metodu *distant reading*. Využívají přitom umělých neuronových sítí, které jsou podkategorií strojového učení a jednou z nejprogresivnějších disciplín umělé inteligence. Autoři se rozhodli onen odstup zdůraznit metodou programování neuronových sítí zvanou *učení bez učitele* (unsupervised learning).¹⁵⁶ Je nasnadě vidět tento postup jako revolučně přínosný, jestliže tak mohou vzniknout, respektive mohou být objeveny nové konotace a souvislosti. Na druhou stranu, „jsme tak konfrontováni s ne-lidskou entitou

¹⁵² Ibidem, s. 85–87.

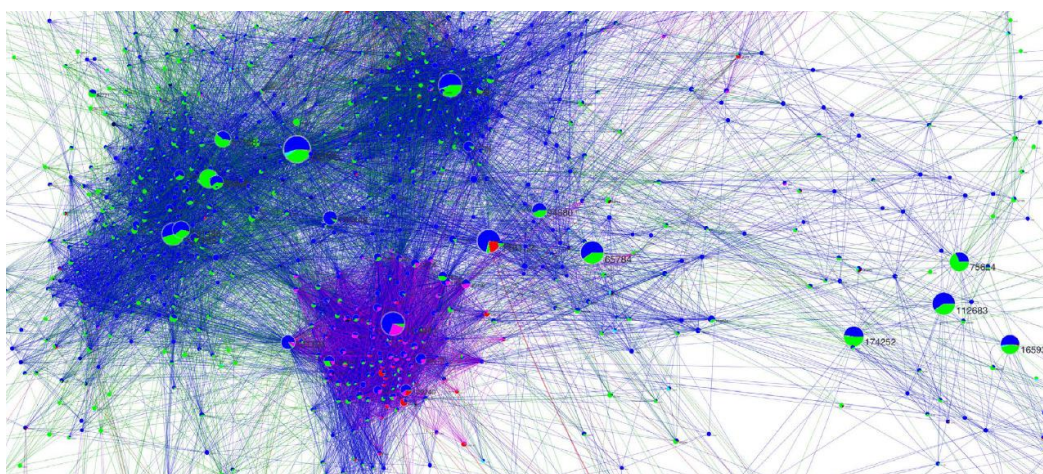
¹⁵³ Ibidem, s. 90–91.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 84. – Jako příklad můžeme uvést kolektivní studii na téma komplexity a entropie v dějinách malířství: Higor Y. D. Sigaki – Matjaž Perc – Haroldo V. Ribeiro, History of art paintings through the lens of entropy and complexity, *PNAS*, Vol. 115, No. 37, s. 85–94.

¹⁵⁵ Jana Horáková – Marika Kupková – Štěpán Miklánek et al., Nový archivář: Využití umělé inteligence v kurátorském projektu Black Box / Černá skříňka, in: Roman Novotný – Alina Matějková (eds.), *Humain*, Brno 2021, s. s. 94–108.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 98–100.

a její kalkulační logikou, která vykonává operace vizuální analýzy stop koronavirové epidemie,¹⁵⁷ přičemž výstupy z našeho hlediska nevykazují často ani obsahovou ani kompoziční shodu či nějakého společného jmenovatele.“¹⁵⁸ Přesto autoři vidí světlou stránku věci a hovoří o naplnění konceptu *live archive*, který se nadále bude rozrůstat a vyvíjet. Ona proměnlivost je typická i pro jakoukoliv vědu, jež se, slovy autorů citovaného textu, proměňuje společně s vývojem a proměnou mapovaného teritoria. Je zde však rozdíl mezi chápáním nástroje jako „podřízeného“ nebo „sobě rovného.“



Obr. 2
Tematické oblasti umění a kultury jsou velmi provázané. Autoři: Maximilian Schich a Michele Coscia

*„Zatímco obvykle bývají umělé neuronové sítě využívány za účelem ověření předem formulovaných teorií dějin umění, epochy a stylů, v našem projektu jsou použity v rámci experimentu, jehož cílem není verifikovat platnost obecně akceptovaných tvrzení, ale objevit nový pohled na umění, jenž se vymyká lidské zkušenosti a dosavadnímu poznání. Cílem je vyvolat k životu ne-lidskou podstatu systému, vyprovokovat jej k nepředvídatelnému chování.“*¹⁵⁹

Vyjevuje se nám zde nyní podstatná otázka, a to, zda mohou být artefakty zkoumány z ne-lidské perspektivy. S tím souvisí otazník, co bude

¹⁵⁷ Autoři využili obrazový materiál v době koronavirové epidemie.

¹⁵⁸ Viz Horáková – Kupková – Miklánek (pozn. 155), cit. s. 107.

¹⁵⁹ Ibidem, cit. s. 108.

obsahem výsledku takového výzkumu. Nabízejí se dvě možnosti: nová ne-lidská interpretace zkoumaných objektů nebo poznání a porozumění lidskému. Interpretace bude hovořit z velké části o zkoumajícím, snaha o poznání souvisí se snahou rozluštit významy do objektů již vložené, nikoliv přidávat nové. Tyto již existující významy však mohou být nelidským pozorovatelem vyloženy nesprávně stejně tak, jako se to děje v lidských mezikulturních výzkumech. Proč bychom se tedy nemohli domnívat, že *lidské* je nepřenositelné?

52 Tendence předat zodpovědnost algoritmům a víra v rozluštění lidských fenoménů něčím ne-lidským možná nemají daleko k modernistickým obrátům k sebenaplňujícímu Duchu doby. Neshledáváme jako možné spoléhat se na zásah zvnějšku, ale předpokládáme o to větší potřebu podívat se dovnitř, i když možná z dálky za využití metody *distant reading*. To nám může pomoci objevit souvislosti „lidskému oku“ neviditelné, přec existující. Spojení lidského a ne-lidského lze zkoumat jako samostatnou otázku. Nicméně v souvislosti s vnímáním artefaktů můžeme nahlédnout tento problém ve zkratce skrze termíny Davida Summerse – pokud je náš reálný prostor určován naším lidským tělem, reálný prostor stroje či jiné formy života bude jistě odlišný.

Data získaná za využití strojového myšlení však mohou být pro obor dějin výtvarné tvorby velmi přínosná. Cesta třetích dějin umění se tak může za pomocí antropologické metody a asistence strojového zpracování dat rozvíjet směrem ke komplexismu. Přírodní vědy s komplexismem již pracují a postupně se tento přístup dostává i do humanitních věd, např. v rámci tzv. *digital humanities*. Přínos komplexismu spočívá v jeho otevřenosti. „*The distributed systems in complexity leverage the relative relationships of postmodernity while maintaining the absolute positions of modernity. The notion of co-evolution allows for the progress suggested by modernism but in the context of unfixed relationships championed in postmodernism. Chaotic systems preserve the modern notion of determinism while generating the unpredictability celebrated in the postmodern.*“¹⁶⁰

¹⁶⁰ Philip Galanter, *Shot By Both Sides: Art-Science And The War Between Science And The Humanities*, *Artnodes*, no. 11, 2011, s. 92–96, cit. s. 95. – Překlad autorky textu:

Modernism	Postmodernism	Complexism
Absolute	Relative	Distributed
Progress	Circulation	Emergence & Co-evolution
Fixed	Random	Chaotic
Hierarchy	Collapse	Connectionist Networks
Authority	Contention	Feedback
Truth	No Truth	Statistical Truth Known to be Incomplete
The Author	The Reader	The Generative Network
Pro Formalism	Anti Formalism	Form as a Public Process & Not Privilege

Obr. 3
Hlavní kvality modernismu, postmodernismu a komplexismu. Autor: Philip Galanter

Philip Galanter toto propojení determinismu i realitivismu vnímá v obecném měřítku jako propojení vědy a umění. Tvůrci tzv. generativního umění, kteří využívají evolučních softwarů, syntetické biologie či „umělou inteligenci,“ dle jeho názoru stojí na mostu, jenž může propojit kulturu přírodních a kulturu humanitních věd. Právě tito tvůrci spojující umění a vědu přetransformovávají otázku „*How can we get our art into the art world?*“ na „*How can we bring the art world to where we already are?*“¹⁶¹

S propojením obrazu a vědy se setkáváme každým dnem častěji. Pro vizualizaci souvislostí mezi mnoha daty využívají vědci všech oborů různé grafy, myšlenkové mapy apod. Tyto pomůcky se již dostávají i do umělecko-historického odvětví. Jako příklad prezentace vztahů mezi umělci, a tím patrného rozsahu vlivu, můžeme uvést grafiku z výstavy *Inventing Abstraction, 1910–1925* v galerii MoMA v New Yorku (viz Obr. 4).¹⁶²

Distribované systémy v komplexitě využívají relativní vztahy postmoderny a zároveň si zachovávají absolutní pozice moderny. Pojem koevoluce umožňuje pokrok naznačený modernismem, ale v kontextu nefixovaných vztahů, které postmodernismus obhájí. Chaotické systémy zachovávají moderní pojetí determinismu a zároveň vytvářejí nepředvídatelnost oslavovanou v postmoderně.

¹⁶¹ „Jak můžeme naše umění dostat do světa umění?“ na „Jak přeneseme svět umění tam, kde už jsme?“ (Překlad: autorka textu) – Ibidem, s. 94–95.

¹⁶² *Inventing Abstraction, 1910–1925, What's on*, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1273>, vyhledáno 17. května 2021. – Online databáze výstavy je dostupná na <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/>.

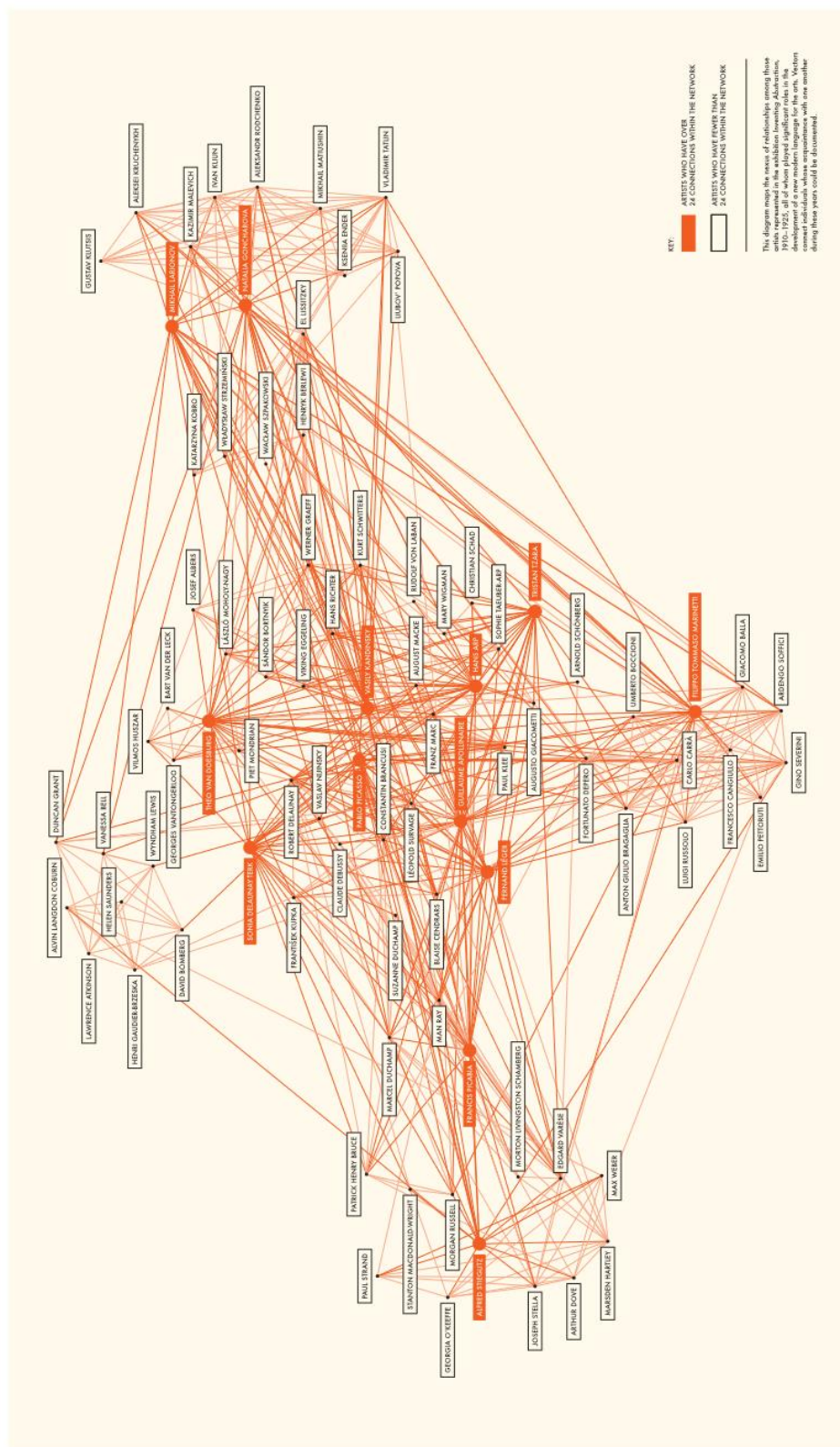
Dále například článek Figuring out Art History, ve kterém Maximilian Schich představuje grafiky založené na datech z klasické archeologie a upozorňuje na potenciál těchto komplexních grafů pro dějiny umění.¹⁶³

Schich rovněž popisuje situaci dějin umění jako oboru, jehož vědci jsou nuceni právě i pod tlakem velkého množství dat vybrat si specializaci. Ti, kteří nejsou dostatečně specializovaní, jsou pak často limitováni na vyučování obecných kurzů pro veřejnost nebo provázení turistů. V odborných kruzích pak vznikají úzce zaměřené studie a nepřehledné souhry dějin umění. Je samozřejmě na místě věnovat se konkrétním mikro tématům, nicméně pohled z dálky, vjem z makro měřítko, může naše bádání a porozumění uměleckému a kulturnímu světu výrazně obohatit.¹⁶⁴ Tomuto pohledu se mnoho odborníků vyhýbá kvůli předpokladu nesourodosti a případné diskriminace, která vychází ze zrelativizovaného pojmu „umění.“ Pokud bychom se však věnovali historii artefaktů jakožto dějinám výtvarné tvorby, jak bylo naznačeno výše, je zde potencialita celkových globálních dějin.¹⁶⁵

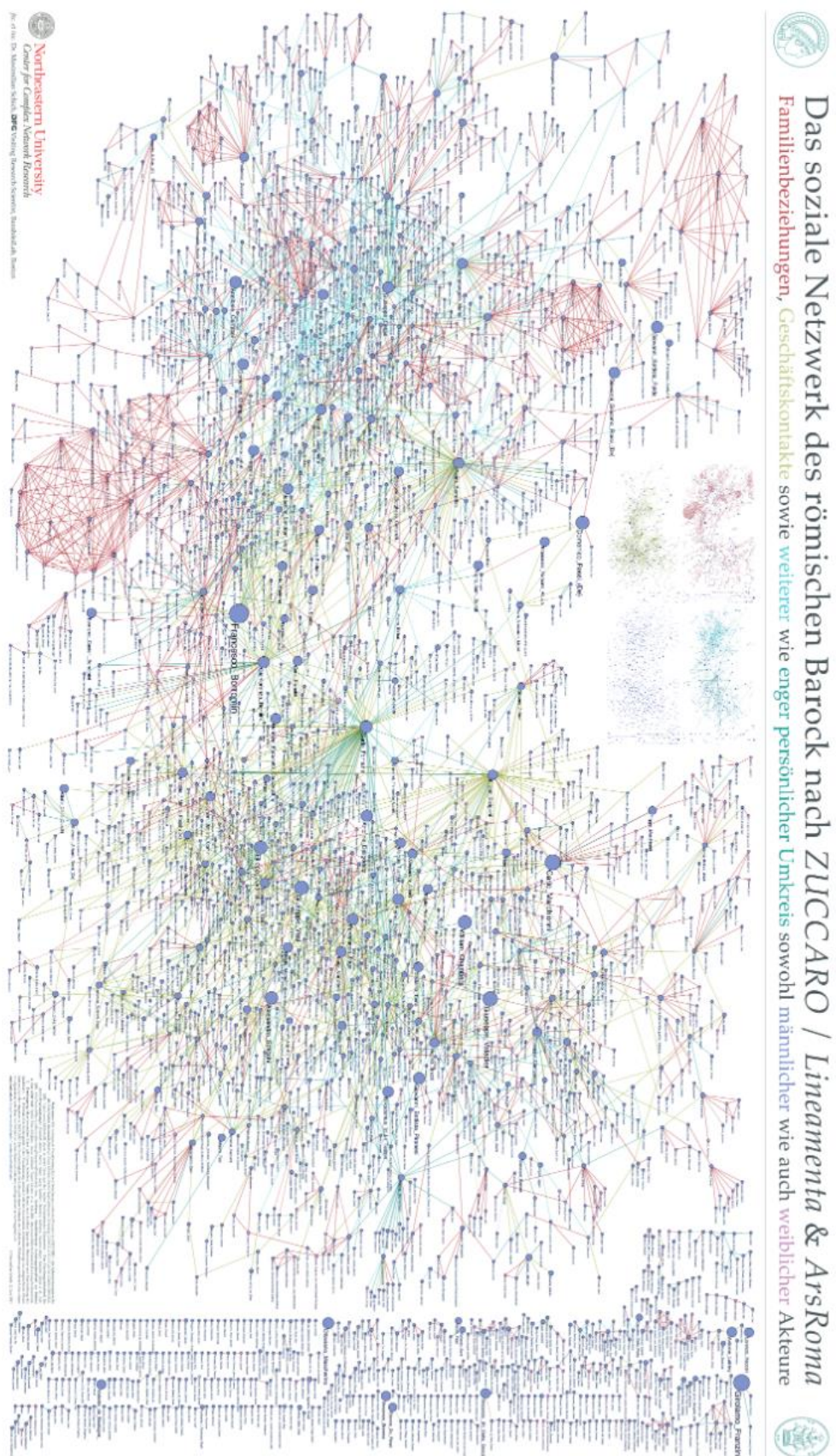
¹⁶³ Maximilian Schich, Figuring out Art History, *International Journal for Digital Art History*, No. 2, October 2016, s. 40–67.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 44.

¹⁶⁵ Pro zapojení komplexismu do dějin umění Maximilian Schich doporučuje zapojit metody komplexní vědy, jako například matice algebry a pokročilou teorii grafů.



Obr. 4
Diagram sítě mezi umělci z výstavy Inventing Abstraction, 1910–1925 (MoMA). Autor: Leah Dickerman a Maasha Chlenova



Obr. 5
Sociální síť římského baroka podle informačního systému ZUCCARO. Autor: Maximilian Schich

*„From the perspective of complexism, texts, authors, and readers are all essential, and in fact all of the active agents are always both authors and readers. The result is complex networks that those studying complexity understand in terms of feedback, chaos theory, and scale-free structures.“*¹⁶⁶

Komplexní přístup tak není exkluzivní, ale naopak zahrnuje do sebe úplně vše. Dějiny výtvarné tvorby pak nejsou jen perspektivou nebo ohraničeným polem. Schich tento problém připodobňuje k potřebě definování člověka, určení jeho povolání či etnicity.¹⁶⁷ Přestože se v současné době aktivně bojuje proti rozdělování (nejen) lidí do různých stereotypických kategorií, nevzniká respekt k chaotické charakteristice, ale vznikají pouze kategorie nové. S tím souvisí povaha modernismu a postmodernismu.

Modernismus reflektoval hodnoty osvícenství ve smyslu snah o dosažení absolutního, vznešeného a ustáleného. Postmodernismus tyto koncepty zavrhuje a preferuje relativnost ve všech směrech. Komplexismus pak nachází smíření absolutního s relativním, představuje svět jako široce propojený proces. Může rovněž navázat na decentralizační fragmentaci altermoderny, ve které se nyní nacházíme, a objevovat spojnice mezi jednotlivými významy. Tento posun souvisí s rozvojem designu, přístupů k němu a pragmatismem. Pravda není vnímána jako sociální konstrukt, ale je poznávána skrze žitou zkušenost,¹⁶⁸ což je přístup fenomenologický.

Jestliže nám komplexismus napomůže zpracovat dějiny artefaktů do jednoho velkého celku, zůstane nezodpovězena otázka vyprávění těchto dějin, respektive jak se orientovat v takovém monumentálním množství dat a jejich spojů, jak za čtyři roky¹⁶⁹ předat základní znalosti a které to jsou. Výsledky digitálních humanitních věd bývají působivé i přínosné, nicméně častokrát postrádají klíč k jejich vizuálnímu čtení a klíč k porozumění jejich

¹⁶⁶ Viz Galanter (pozn. 160), cit. s. 95. – Překlad autorky textu: Z pohledu komplexismu jsou texty, autoři a čtenáři zásadní, a ve skutečnosti jsou všichni tito aktivní činitelé vždy zároveň autory i čtenáři. Výsledkem jsou komplexní sítě, které ti, kteří studují komplexitu, chápou v termínech zpětné vazby, teorie chaosu a bezškálových struktur.

¹⁶⁷ Viz Schich (pozn. 163), s. 47.

¹⁶⁸ Daniel Neville, *Nevolution, Theories*, <https://nevolution.typepad.com/theories/2011/03/complexity-and-the-relational-approach.html>, vyhledáno 8. ledna 2021.

¹⁶⁹ Studium na střední umělecké škole zpravidla trvá čtyři roky. Orientačně takto můžeme odkázat i na studium na vysokých školách, kdy bakalářské studium zpravidla trvá tři až čtyři roky a navazující magisterské další dva roky.

významu. Zde se opět dostáváme k připomínce, že výzkum dějin artefaktů není totéž jako vyprávění jejich příběhů, kterých se na každý artefakt zvlášť váže další ohromné množství. Jedna příběhová linie se však nabízí jako vhodný průvodce v síti artefaktů, a to historie uměleckých vynálezů.

Výukové retikulum

Dějiny výtvarné tvorby ve skutečnosti neexistují. Není je totiž možné vyprávět jako jednolitost. Tento fakt lze odvodit mimo jiné i od popření dějin lidstva u Karla R. Poppera, jenž tvrdí, že existuje „*pouze nepřeborné množství historií, které se týkají všech možných aspektů lidského života.*“¹⁷⁰ Dějiny, jež jsou nám předkládány formou dějepisu, jsou podle Poppera historií politické moci, jež byla na povýšena na světové dějiny.

Dějiny výtvarné tvorby se tak skládají z několika zvláštních historií – historie malířského řemesla, historie znázorňování ženského těla, historie křesťanské ikonografie, historie výtvarné tvorby na území dnešní Francie atp. S tím není těžké souhlasit, nicméně se vkrádá velká pochybnost ohledně možnosti vyprávět neexkluzivně, což je kruciální problematika dneška. „*Jestliže se dnešní umění vůbec vztahuje na dějiny, pak jsou to stále méně takzvané dějiny umění a stále více dějiny nějaké skupiny nebo nějakého přesvědčení.*“¹⁷¹

Jedna z historií spoluvytvářející dějiny výtvarné tvorby je však pojítkem všech historií a hodnotou pro umění (*ars*) samotné, a právě od jejího příběhu je možné rozvádět vyprávění dalšími směry. Tímto pojítkem je historie uměleckých vynálezů, jež je historií inovací samotného *ars*.

Po vytvoření seznamu uměleckých vynálezů, které nás teprve v budoucnu čeká, se od něj bude moci odvíjet osnova dějin výtvarné tvorby, jež se povine chronologicky od počátků lidské tvorby v pravěku až do současné doby, kdy se tvorba přesouvá do virtuálního prostoru a tvůrci spolupracují s vědou jako nikdy předtím. Díky technologiím, jež máme dnes k dispozici, se nicméně nemusíme držet osnovy typu odrážkového seznamu, ale nová osnova může mít podobu konceptu, jež chce sama srozumitelně předat, tedy myšlenkové sítě.

Tvorba myšlenkových sítí má blízko k matematice. Ta, jakožto primární věda přírodovědných disciplín, je o vztazích a souvislostech, nikoliv o číslech. Dějiny artefaktů se pak mohou stát týmž v oblasti

¹⁷⁰ Karl R. Popper, *Život je řešení problémů. O poznání, dějinách a politice*, Praha 1997, cit. s. 160.

¹⁷¹ Viz Belting (pozn. 4), cit. s. 63.

humanitních věd. Obor archeologie z poznatků získaných studiem artefaktů rekonstruuje kulturu; psychologie, neurologie a estetika analyzují lidskou percepci artefaktů; vizuální studia rozebírají reprezentaci zpřítomněnou v artefaktech atd. Dějiny výtvarné tvorby pak obrací svůj zájem na tvorbu artefaktů, tedy na *ars*.

Kmen, od něhož se rozvine síť dějin výtvarné tvorby, je linie objevů uměleckých (a estetických) vynálezů. Od něj lze pak odvíjet vyprávění dle potřeb a preferencí, zapojovat poznatky z různých historií i jiných vědeckých oborů. Pro srozumitelnost vyprávění jsme nuceni najít pojítko v čase, jež bude naším průvodcem. Zde v případě ohledu na vzdělávání na uměleckých školách je historie tvorby právě tím středobodem velkých dějin artefaktů. Nicméně i přesto je kladen důraz na variabilitu a propojenost. Poznatky z různých oborů nelze sjednotit do uzavřené a ucelené teorie, na místě je spíše jejich stavění do vzájemných rozhovorů.¹⁷²

60 Kánon uměleckých vynálezů tedy není předkládán jako jmenovatel nutně společný všem kulturám. K objevům docházelo v různých časoprostorech, a i samotná tvorba je napříč časem a místem vnímána odlišně – od religionistického prožitku po zautomatizovanou technickou výrobu. Jde však o snahu najít způsob, který přiznává, že jde o fenomén kulturní, tzn. ovlivněný (konkrétní) lidskou kulturou, nikoliv univerzální ontologii. Stejně tak i definice přírody je kulturní, jak upozorňuje Jan Motal.¹⁷³

Tento autor také předkládá umělce jako součást týmu zkoumající určitý fenomén. Každý z týmu, např. filozof, neurolog, chemik atp., pohlíží na fenomén z jiné ontologické roviny a výsledkem jejich společné práce je tzv. dialogické zamyšlení. K tomu může dojít, pokud se badatelé nepostaví do pozice těšitele, imitátora nebo skeptika (jako v případě uměleckého výzkumu), ale do role diplomata, který usiluje o symetrickou spolupráci a rozumí hybridní povaze světa. Podle Motala, „*aby mohl být umělec či student*

¹⁷² Jan Motal používá označení „protokol o vzájemném vyjednávání.“ – Viz Motal (pozn. 120), s. 35.

¹⁷³ Ibidem, s. 31. – „*Největším moderním mýtem je idea vědy oproštěné od veškeré mytologie. Věda, která si myslí, že se vzdálila mytologii, se mýlí – zapomíná na svoji performativitu.*“ – Ibidem, cit. s. 32.

umění schopným diplomatem, musí především poznat svoji ontologii, tedy navázat kontakt s kořeny řádu, jenž reprezentuje.“¹⁷⁴ Za tento řád označuje řád lidský. Pokud bychom však zapojili interpretaci umění jakožto *ars*, skládající se ze spojení intence a afordance, oním řádem by mohla být umělecká práce, jež vyžaduje znalost a ovládnutí její praxe i teorie. Uměleckou ontologií by pak byla tvorba.¹⁷⁵ A pokud má být „umělecká škola (...) prostorem pro projasňování hlasu ontologie umělecké tvorby,“¹⁷⁶ pak je místem pro uvlastnění lidského aktu tvorby.

V dějinách umění se běžně vypráví o životě umělce, o stylových/formálních proměnách nebo o znázorněném významu. Přestože jsou zkoumané objekty již postupně vnímány skrze *vidění pro akci* i pro svou funkci a od epochálního představování slohů a stylů se odborníci odklánějí, chybí perspektiva zaměřená na *ars*.¹⁷⁷ Tento přístup se nezaměřuje na řemeslnou tvorbu, protože cílem není vytvořit archeologii techniky.¹⁷⁸ *Ars* zde představuje cestu, prostředek k dosažení účelu. Proto díla, jenž nedokáží nebo necílí využít *ars*, označujeme jako manufakty.

61

Učitel dějin výtvarné tvorby se tedy ocitá v obtížné pozici. Jelikož není historikem konkrétního tématu nebo vědcem konkrétního přístupu, nejde o člena týmu zkoumající určitý fenomén. Ocitá se spíše v pozici zprostředkovatele výsledku tohoto badatelského procesu. Jeho jedinou možností je pak snaha o diplomatické vyprávění komplexní skutečnosti, kterou je nucen značně zjednodušit a přesto nesjednotit.

Ve své závěrečné práci na paralelním studiu autorka této práce představila cíl výuky dějin umění jako potřebu „*představovat posluchačům způsoby, jakými umělci nahlíželi a nahlížejí na svět spíše, než jak svět nahlíží na ně.*“¹⁷⁹ Tuto tezi obhájila z pohledu psychologického vývoje adolescentů, společenské role umělce (sociální role, archetyp) a zasazení tohoto tématu v rámcově vzdělávacích programech předurčujících podobu výuky na

¹⁷⁴ Ibidem, s. 37, cit. s. 37.

¹⁷⁵ Tvorba (a její řád) jakožto akt a vlastnost člověka, nemusí mít daleko k řádu lidskému.

¹⁷⁶ Viz Motal (pozn. 120), s. 37.

¹⁷⁷ Absence zkoumání uměleckých děl z tohoto pohledu může být zapříčiněna tím, že humanitní vědci častěji mluví o umělcích než s nimi. – Viz Klein (pozn. 122), s. 78.

¹⁷⁸ Srov. Belting (pozn. 4), s. 208.

¹⁷⁹ Viz Sedláčková (pozn. 57), s. 26.

českých školách. Naznačená metoda výuky spočívá v proměně otázky „*co jsou dějiny umění a jak je učit*“ na „*co se mohou lidé naučit skrze dějiny umění*.“¹⁸⁰ Odpověď na tuto otázku pak rovněž není, ač se na první pohled může zdát, konkrétní. Budou-li se vyučovat dějiny artefaktů skrze navrhované výukové retikulum, získá student nejen konkrétní znalosti z různých témat, ale především nadhled a pochopení provázanosti světa.

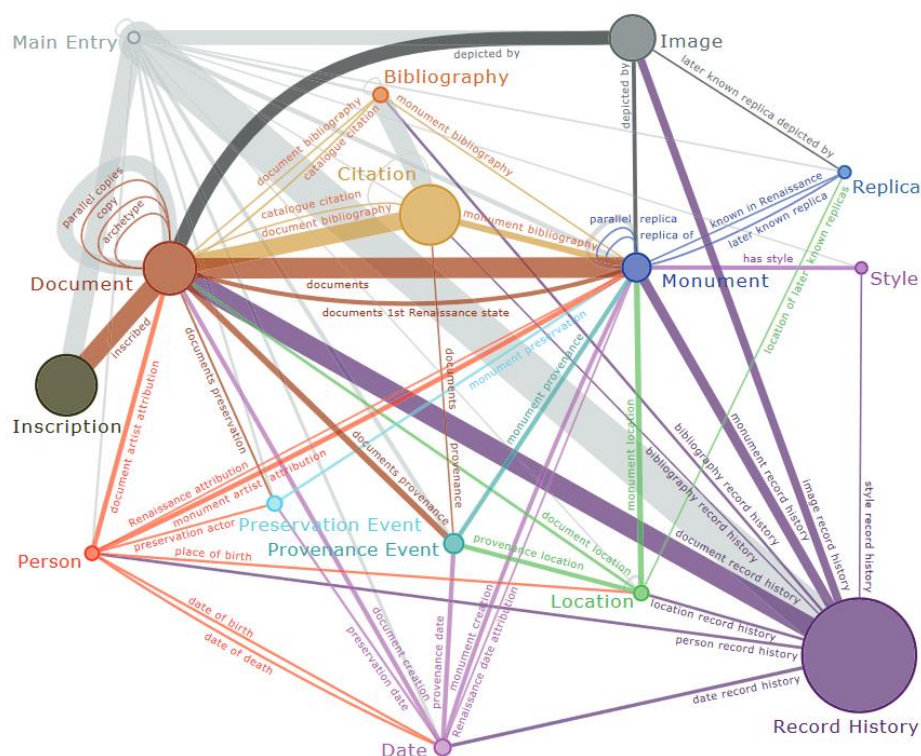
Přestože je pro uvědomění si komplexity dějin výtvarné tvorby potřeba pohled z dálky, je to naopak pohled zevnitř (zaměření na *ars*), ze kterého by mělo jejich vyprávění vycházet. Ona rozsáhlá komplexita je obtížně postižitelná v podobě nějakého seznamu, natožpak shrnutelná do učebnice. Proto je v době, kdy jsou digitální technologie samozřejmostí, na místě uvažovat o dynamické databázi specializované na výuku dějin výtvarné tvorby, jejíž vzhled by mohl připomínat dynamickou myšlenkovou síť.

62 Tato dynamická databáze není příběhem dějin výtvarné tvorby. Jde o prostředek, který umožňuje vyprávět jednotlivé příběhy, jež propojuje do souvislostí. Právě proto, že je určena pro výuku na středních a vysokých uměleckých školách, má tato databáze podobu výše nastíněné osnovy ve formě myšlenkové sítě s kmenem v historii uměleckých a estetických vynálezů. Jejich vznik je totiž založený na hledání řešení problémů (tzv. problem solving), což souvisí s potřebou představovat žákům, jak umělci vnímají okolí a přemýšlejí nad světem. Tím pádem bychom mohli s nadsázkou označit dějiny výtvarné tvorby jako dějiny řešení problémů.¹⁸¹

Tento přístup souvisí rovněž s rozvíjením vizuální gramotnosti. Součástí výuky o artefaktech je i jazyk znaků a symbolů, které využívají. Vizuální gramotnost, která nemusí být nutně spojena pouze s mediální gramotností – a tedy porozumění užitému jazyku – se však prohloubí právě i porozuměním tvorbě. Otevrou se tak dveře k jsoucnům, jež se nám mohou vyjevovat právě i vizuálním způsobem.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 26.

¹⁸¹ „Někdy jde o problém racionální, někdy o umělecký: vždy si musíme být jisti, že každá věc, vyrobená člověkem, vzniká z problému jako účelné řešení.“ – Viz Kubler (pozn. 49), cit. s. 46.



Obr. 6
Datový model CENSUS jako diagram vážených uzlů a vazeb. Autor: Maximilian Schich

Oproti existujícím databázím je tato výuková databáze digitální formou kontextuální učebnice. Online databáze uměleckých děl, jež jsou přístupné ať už veřejnosti nebo odborné obci, jsou samy pouze organizovaným archivním materiálem. Digitalizované muzejní sbírky, databáze umění nebo jiných umělecko-historických materiálů neusnadňují vyprávění,¹⁸² postrádají snahu o zachycení celku.¹⁸³ Jejich účelem je usnadnění výzkumu – rychlejší nalezení studijních materiálů a orientace v nich. Výukové retikulum je snahou o nástroj, jenž bude vyabstrahovanou sítí spojitostí a odkazů.

¹⁸² Internetové zdroje využitelné pro výuku dějin umění jsou přehledně shromážděny v závěrečné práci Sáry Anny Hudcovicové. Jedná se však o databáze a materiály, které vždy poslouží konkrétnímu tématu. – Sára Anna Hudcovicová, *Internetové zdroje ve výuce dějin umění*, Závěrečná práce, FF MU, Ústav pedagogických věd, Brno 2021.

¹⁸³ Jako příklad webu představující dějiny umění jako celek, který si zakládá právě na vzdělávání v tomto oboru, můžeme jmenovat Smarthistory. Příběh „chytré umělecké historie“ se vyvíjí podle časové osy, která je členěna na velké časové úseky. Pro vymezení se proti centralizovanému evropskému vyprávění jsou kapitoly dále děleny podle místa, v nejobecnější rovině na kontinenty. Dále se však struktura členění tradičně do seznamu kapitol a podkapitol. Jak už název v hlavním menu „Histories of Art“ napovídá, jde o přehledně strukturované jednotlivé příběhy týkající se artefaktů z pohledu nejrozličnějších témat. – *Smarthistory*, <https://smarthistory.org/>, vyhledáno 10. července 2021.

Proto si zde vypůjčujeme termín *retikulum*, který rovněž vychází z latinského jazyka. Pojem *retikulární* označuje vlastnost sítě či networku a je odvozen od latinského *rēticulum* (sít', rybářská sít', network ad.). V biologii, přesněji v oblasti neurologie, se pak setkáme s tzv. retikulární formací mozkového kmene, což je termín pro četné množství jader rozprostírajících se v prodloužené míše, mostu a středním mozku. „Tvoří ji multisynaptická sít' většinou malých neuronů (...).“¹⁸⁴ Tato sít', po které jsme pojmenovali naši předkládanou výukovou pomůcku, je charakteristická rozsáhlou konvergencí a divergencí interneuronálních spojení a rozsáhlými oboustrannými spojeními. Tato spojení se pak rozkládají jak ve vertikální, tak v horizontální rovině, tedy mezi různými etážemi a zároveň v jednotlivé etáži.¹⁸⁵ Tyto vlastnosti široce propojené sítě jsou příznačné i pro navrhovanou výukovou databázi.

64 Data v této databázi jsou rozdělena do tří kategorií: hlavní témata, průřezová témata a konkrétní témata. Hlavní témata tvoří onen kmen, centrální linii, po které výuka postupuje na časové ose. Snad bychom tento kmen mohli přirovnat k mozkovému kmenu. Ten se skládá z již jmenované prodloužené míchy, mostu a středního mozku a jeho součástí je právě ona retikulární formace, „tedy skupina vzájemně propojených neuronů (šedé hmoty).“¹⁸⁶ Hlavní témata z naší databáze jsou tedy centrem, jež je retikulárně spojeno s jednotlivými tématy průřezovými a konkrétními.

V případě hlavních témat jde o umělecké a estetické vynálezy, jež navzájem ovlivňují svůj vznik. Jestliže umělecký vynález inovuje *ars*, toto *ars* umožňuje rozšíření lidského vnímání, a tak je podpořen vznik estetického vynálezu. Tato rozšířená reflexe zase umožňuje objevit umělecký vynález, který se ujme jako výtvarný prostředek.¹⁸⁷ Tento kruh však není pravidlem. Spirála vývoje vynálezů je určována dalšími vnějšími okolnostmi jako například střetem více kultur v odlišném systémovém věku, jak bude rozebráno níže.

¹⁸⁴ Jaromír Mysliveček et al., *Základy neurovědy*, Praha 2009, s. 85, cit. s. 85.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 81, cit. s. 81.

¹⁸⁷ Srov. „Eliotův efekt“ viz Kubler (pozn. 49), s. 76.

Vynálezy spojující intenci a afordanci jsou kmenem tvorby, ostatní témata nutně z tohoto kmenu nevychází, ale doplňují kontext, který určil volbu a způsob práce s těmito vynálezy. To odpovídá požadavku schopnosti komunikace pro zařazení díla mezi artefakty, nikterak manufakty. Takže přestože je zde řeč o kmeni, není zde souvislost se stromovou větví se strukturou. Tato síť se podobá spíše zmíněnému mozkovému kmenu, kde se jednotlivosti zpětně propojují.

Uvedená kontextuální témata dělíme do dvou kategorií. Průřezová témata obsahují historie a systémy, které se, jak už dává znát jejich označení, objevují napříč časem a prostorem, přestože jde o fenomény proměnlivé. Mezi tato témata patří například ideál krásy, historie propagandy, historie ženského aktu, mytologie, tělesné vnímání, historie vědy a technologií, historie moci, historie zachycování smrti a další. Do této kategorie by se pravděpodobně zařadila i ikonologie, která se zakládá na znacích a významech, jež nejsou vždy a všude ustálené.

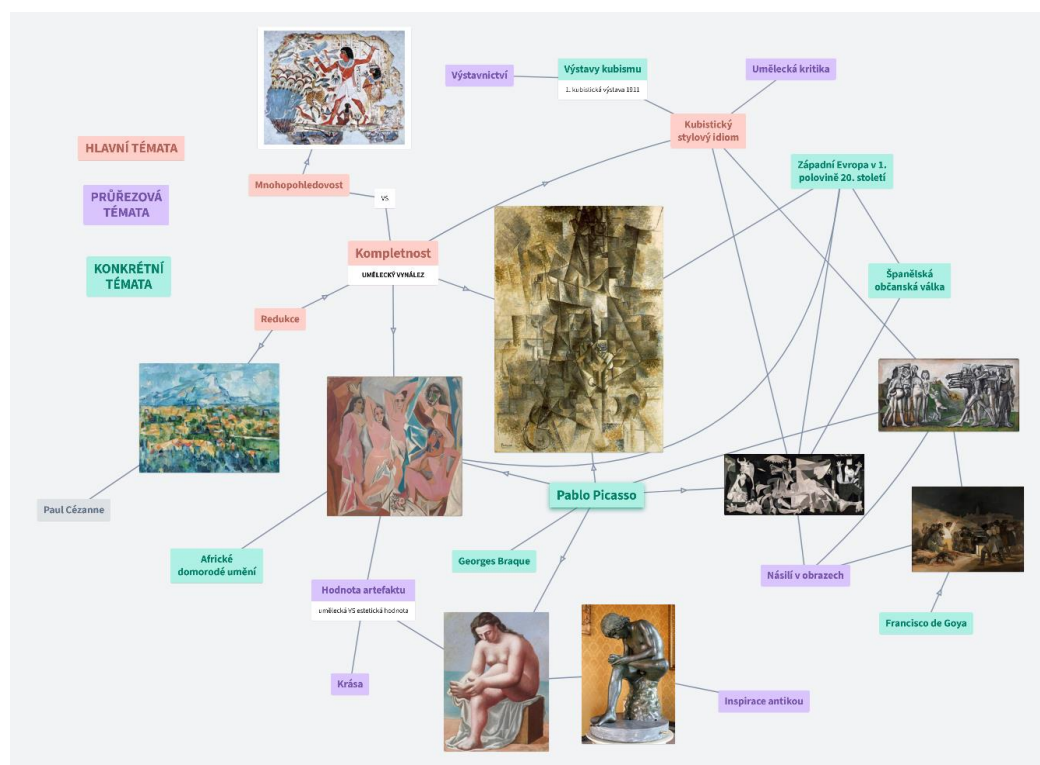
Pokud bychom mohli říci, že se do vyprávění dnes postupně dostávají průřezová témata, tak konkrétní témata, druhá kategorie kontextuálních témat, byla do té doby hlavními osami vyprávění. Patří mezi ně historie malířské techniky, historie muzejnictví, historie obchodu s uměním, historie dějin umění, historie tvorby střední Evropy a také biografické linie (např. život Diega Velázqueze) a kanonické seznamy.

Umělecké vynálezy vznikaly na různých místech odkud se případně šířily dál, stejně tak rozmanitě o ně opadal nebo přetrval zájem.¹⁸⁸ Jejich časová osa tedy nebude odpovídat vývoji tvorby na žádném konkrétním území nebo kultuře. Stejně tak ne všechny objevy navazovaly na předchozí, právě kvůli odlišnému rozvoji a distribuci inovací mezi kulturami. Ty se navzájem ovlivňovaly, a tak můžeme sledovat toto šíření vynálezů, díky kterým mohly být dále rozvinuty další estetické a umělecké objevy. Dynamická výuková retikulární síť pak svými vlastnostmi na tuto různorodou propojenost odkazuje. Jinými slovy, prezentuje průřezová a

¹⁸⁸ Srov. kontinuální a přerušované třídy viz ibidem, s. 158.

konkrétní témata jako kontext ovlivňující tvorbu a *vice versa*, nikoliv jako předurčený lineární vývoj.¹⁸⁹

Všechna uvedená témata nicméně mají svou výpovědní hodnotu. Díky tomu, že bude v databázi umožněn volně pohyb mezi tématy, přičemž bude naznačen jejich vzájemný vztah, může přednášející upravit obsah výkladu podle potřeb – zaměřit se na konkrétní region nebo prezentovat ukázky z více regionů, podle zaměření posluchačů se specializovat například na techniku, zabývat se tématem propagandy, tématem krásy aj.¹⁹⁰



Obr. 7
Ilustrační ukázka návrhu výukového retikula. Autor: autorka textu

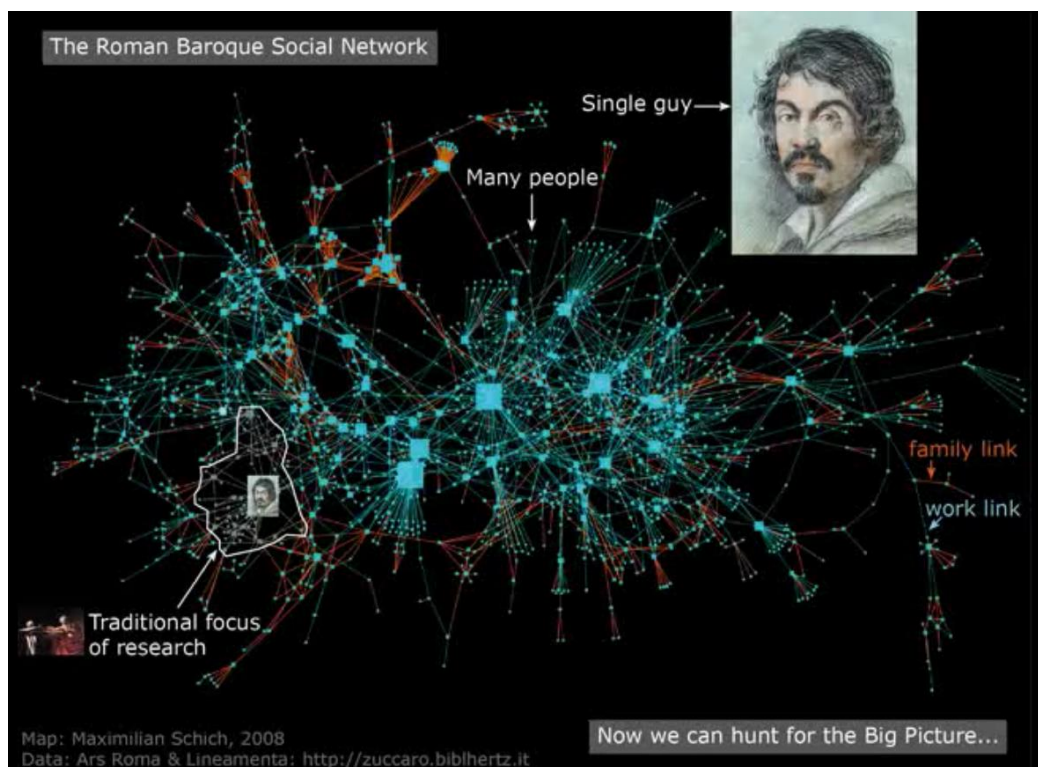
¹⁸⁹ George Kubler v této souvislosti hovoří o průřezu okamžikem, který připomíná spíše mozaiku dílků o různých vývojových stupních spíše než paprscitý vzorec. Neodmítá myšlenku ústředního vzorce, kterým je v našem případě *ars* jako tvorba, v Kublerově případě vnímavost. „Zkrátka, čím úplněji známe chronologii událostí, tím zřetelnější se stává fakt, že simultánní události mají různé systémové věky.“ Ona distribuce pak může narušit kulturní série [viz kontinuální a přerušované třídy (pozn. č. 185)], jak tomu bylo v případě kolonizace domorodé Ameriky. – Viz Kubler (pozn. 49), s. 69, 164, cit. s. 174.

¹⁹⁰ Jde o pomůcku pro výklad, dalo by se říci o předpřipravenou, avšak dynamickou prezentaci. Samozřejmostí je možnost užít kromě výkladu i jiných výukových metod, zapojit různé didaktické aktivity od „slow looking“ po aktivizační metody.

Na obrázku č. 7 můžeme vidět ukázkou provázanosti jednotlivých témat. Vzhled navrhované databáze by byl dynamický a prezentoval buňky do určitého stupně vzdálení se od buňky (v ten moment) primární. Rovněž zde, do ilustračního příkladu, bylo zvoleno pouze několik málo konkrétních artefaktů, nicméně databáze je schopna obsahovat ke každému tvůrci více děl k prezentaci.

Současná výuka dějin výtvarné kultury se potýká s nedostatkem času pro mimoevropské produkty kultury (zde jedno z konkrétních témat) spíše než s nezájmem o ně. Touto cestou by tedy měl vzniknout digitální průvodce s odkazy na databáze potýkající se s jednotlivými tématy. Volba děl, která budou v databázi zahrnuta, by se měla řídit daty získanými díky komplexním dějinám umění. Grafy a sítě vložené na předchozích stránkách (Obr. 1, 2, 4, 5) jsou vizualizacemi vložených dat, případně prezentacemi „počítačového vidění.“ Digitální humanitní vědy užívají grafy a algoritmy pro získání nadhledu a přehledu v dané oblasti a data takto získaná, lze prezentovat jako v podobě působivé vizuální grafiky. Výukové retikulum se liší svým záměrem – odkazuje k výzkumům, jejichž data využívá, nicméně je nepřepisuje do své struktury v jejich plné šíři. Pro ilustraci této problematiky se lze vrátit k síti umělců prezentované na výstavě abstrakce v MoMA v New Yorku (Obr. 1). Z pohledu networku mezi tvůrci (jako konkrétního tématu) budou vybráni k manifestaci ti, kteří jakožto největší a nejtmaší body jsou největšími pojitky ve světě tehdejší umělecké scény. Tato spojení totiž odkazují k vlivu daného tvůrce či fenoménu. Vlivné je totiž to, co má dosah, ne nutně co je kvalitní nebo hodnotné. V dnešní době internetu je tato záležitost o to více patrná. Rozsah vlivu je zásadním (nejen) pro distribuci vynálezů, proto bude abstrahování probíhat právě na základě těchto dat.

Komplexní výzkum zabývající se konkrétním uměleckým vynálezem posléze poskytne data, ze kterých získáme zástupce pro prezentaci této inovace pro *ars*. Díky tomu budou vždy vyzdviženi ti tvůrci či ty okolnosti, které jsou pro dané téma nejpodstatnější oproti současnému pojetí, které je výběrem připomínající ohraničené pole, jak lze vidět na obrázku č. 8. Touto cestou lze najít kompromis mezi inkluzivitou témat a jejich obsáhlostí.



Obr. 8
Sociální síť římského baroka, výřez z videa *High Throughput Humanities*. Autor: Maximilian Schich

Výuková databáze by pak měla být přístupná nejen vyučujícím, ale i studentům. Tato síť svou interaktivitou podporuje zvědavost a kontextuální myšlení nejenom u tvořivých lidí se zájmem o artefakty. Fulltextové vyhledávání by mělo pomoci rozšířit si obzory i čtenářům mimo uměleckou obec. Klíčová je její obsáhlost a přesto stručnost, která má napomoci zorientovat se v lidské tvorbě od jejích počátků. Tato rozsáhlá historie není postižitelná do jedné knihy ani do několikásvazkové edice. Současná doba však skýtá nový postup, odlišný od lineárního čtení dlouhého textu, který vyvíjejí dnešní technologové, konkrétně matematictí informatici.¹⁹¹ Výčetka lineárního čtení a prezentování dějin umění se tak nemusí dotýkat lineárního proudu času, ale poukazuje na lineární vyprávění. Takovýto

¹⁹¹ V tomto kontextu lze zmínit *svobodné strukturování* a počítač jako nástroj podle Zdeňka Hedrlína. – Barbora Jeřábková, *Svobodné strukturování a jeho význam ve vzdělávání, Základní vzdělávání*, <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/22798/SVOBODNE-STRUKTUROVANI-A-JEHO-VYZNAM-VE-VZDELAVANI.html/>, vyhledáno 12. července 2021. – O sítích a směrových grafech se dočteme i v knize Georga Kublera. Tyto grafy mají nevýhodu v nemožnosti zachytit cykličnost. Jak však uzavírá Oystein Ore, Kublerem citovaný autor: „V podstatě to odpovídá postřehům o lidském pokroku, který se nikdy nevrací do předchozích podmínek.“ – Viz Kubler (pozn. 49), cit. s. 75.

způsob vyprávění totiž implikuje pouze jednu zvolenou linii, v našem případě jedno zvolené téma, a tak ideový výběr. Toto výukové retikulum si rovněž ideově zvolilo jednu z linií jako kmenovou. Při jeho tvorbě ovšem prošla současná linie zakládající si na vyprázdněném pojmu „umění“ kritickou analýzou a byla přednesena linie jejímž srdcem je tvorba.

Výukové retikulum tedy umožňuje narativ kontextuálních dějin výtvarné tvorby. Přednášející nepostupuje podle po sobě jdoucích -ismů, neupřednostňuje produkci nejmocnějších zemí nebo „nejkrásnější“ díla, ale soustředí se na *ars*. Na začátku, v období pravěku, se zabývá estetickými a uměleckými vynálezy, které umožnili *něco znázornit* a uvádí kontext tehdejší kultury, která umožnila tento rozpuk tvorby, tzn. rozebírá obsahovou stránku artefaktů, na které se vážou společenské fenomény, technickou stránku ovlivněnou přírodním prostředím atp.¹⁹² V případě umělecké školy nejde o hodinu dějepisu, zeměpisu nebo občanské výchovy, ale o předmět, který má žáky seznámit s uměleckou tvorbou minulosti, na kterou navazují, a proto je zapotřebí obrátit svoji pozornost právě na onu tvorbu. Studenti oboru dějin umění se mají bezpochyby seznámit s tím, co jsou dějiny umění a jak fungují, nicméně odpovědí na námi položenou otázku, tedy co se mohou studenti umění a laická veřejnost naučit skrze dějiny umění, je historie vývoje lidského aktu tvorby a jeho uvlastňování. Kritické teorie se táží, *proč* jsou zrovna *tato* díla prezentována, a získávají tak důležité poznatky. Jako novou osnovu však navrhuji historii průřezového tématu, které se projevuje skrze výtvarná díla. Historie státu, pojetí krásy, etika, ekonomie a další oblasti s tvorbou souvisí a navzájem se ovlivňují, nejsou však těžištěm sdělení. Tvorba je však to zásadní, co dá těmto dílům vzniknout. A právě zde navrhované výukové retikulum nabízí síťovou osnovu pro výuku dějin výtvarné tvorby.

¹⁹² Podobný kontextuální přístup můžeme vysledovat v učebnicích *Světové dějiny lidstva* (1–3) od dvojice Claudia Bernardiová a Eric Vanhaute, jejichž obsah je členěn do čtyř témat: Lidé mění přírodu, Lidé v pohybu, Společenský systém a nerovnost a Světonázory. – Claudia Bernardiová – Eric Vanhaute, *Světové dějiny lidstva 1. Posouvání hranic: Od lovců a sběračů k říším (od 70 000 př. n. l. do 1000 n. l.)*, Olomouc 2021.

Závěr

Sáhne-li laik po knize slibující souhrnné dějiny umění, dějiny architektury nebo dějiny designu,¹⁹³ s největší pravděpodobností otevře soupis biografí nejvýznamnějších umělců či seznam dobových stylů. Ani epochální střídání slohů a stylů naplňujících Ducha doby ani jednotlivé individuální vstupy tvůrců však nedokáží představit dějiny výtvarných děl jako celek. Globalizované dějiny umění se ve snaze vyprávět společný příběh naopak rozdělují, a to kvůli odlišným sociologickým institucím jednotlivých kultur. A jelikož se v jednom státním zřízení vyskytuje několik kultur, houstne atmosféra i v menších měřítkách. Dějiny umění neupadají kvůli rozkolu popisného a hodnotícího pojmu, troskotají právě na sociologické instituci umění, která je fragmentovaná na ohromné množství podmnožin.

70 Možné pojítko společného příběhu umění, příběhu *ars*, nacházíme ve fenoménu tvorby samotné. Gradace tohoto vyprávění nastává vždy v momentě objevení uměleckého a estetického vynálezu. Objev uměleckého typu rozvíjí samotné *ars*, jeho výsledkem je nový umělecký prostředek, jenž napomáhá spojení intence a afordance. Toto spojení umožňující komunikaci díla s aktérem,¹⁹⁴ nikoliv pouze s tvůrcem, činí z daného objektu artefakt.

Věci stvořené člověkem dělíme na artefakty a manufakty. Artefakty jsou objekty zájmu dějin výtvarné tvorby, jelikož ona tvorba v názvu odpovídá *ars*, a právě *ars* dalo vzniknout artefaktům. Manufakty jsou objekty, při jejichž vytváření nedošlo k dostatečnému propojení intence a afordance, nelze tedy hovořit o *ars*.

Pohlédneme-li na lidskou tvorbu touto perspektivou, nahlédneme nepřebornému množství děl. Spolu s komplexivistickým důrazem na propojenost mezi nimi a spojitosti s dalšími fenomény vzniká ohromná souvztažná síť kultury člověka. Vyvstane tak otázka, jak se v této komplikované síti vyznat, které části jsou nejpodstatnější, jaký je smysl

¹⁹³ S obdobnou problematikou se setkává i design, jehož dějiny jsou členěny na různé „design studies.“ Rovněž ani dějiny designu, jakožto multidisciplinárního oboru, nebylo možné sepsat ve všech jeho souvislostech. – Ivan Knobloch – Radim Vondráček (eds.), *Design v českých zemích 1900–2000. Instituce moderního designu*, Praha 2016, s. 9, 12.

¹⁹⁴ Namísto termínu *divák* je zde užito slovo *aktér* a to skrze tzv. vidění pro akci. Dílo může být pozorováno, ale rovněž s ním i jinak zacházeno.

tohoto celku a jak jej předat. V současné době se jako první nabízí univerzální odpověď založená na uctívání vědy a technologií.

Využívání digitálních technologií v humanitních vědách je již pár let běžná praxe. Přestože se může zdát, že zapojení strojového myšlení vyřeší krizi dějin umění, není tomu tak. Jak píše Lukáš Pilka v úvodu jednoho ze svých článků, „*kvantitativní analýzy velkých databází nám však mohou poradit i v obecnějších otázkách (umělecko)historického poznání.*“¹⁹⁵ Zásadní je zde činnost „porady“, nikoliv „rozřešení.“ S tím souvisí autorovo označení „digitální dějiny umění“ pro vědecký obor dějin umění zapojující nejnovější technologie, které mohou simulovat zaniklý svět, imitovat manýru určitého umělce nebo poskytnout obsáhlou propojenou (leč archivní) databázi, a které rozšiřují možnosti výzkumu o odlišný způsob vidění.¹⁹⁶ Něco vidět, ale neznamená vnímat to, dokázat to přechíst a porozumět tomu.

Třetí dějiny umění by se proto neměly stát „digitálními dějinami umění.“ *Digitální* je prostředek, jenž nám umožní a ulehčí *komplexní*. Myšlení digitální je myšlením znakovým a obrazovým, které v sobě nemá věčné podstaty. „(...) věčná podstata „věcní“ ze čtveřiny, z bytí samého, kdežto digitální podstata je volním přidělením jména a to přichází z člověka.“¹⁹⁷ „(...) prstem se nedá ukázat na jádro věci, na její podstatu, a vyslovit její jméno.“¹⁹⁸

Je nutné, abychom komplexní dějiny umění chápali jako nástroj ke čtení pravé skutečnosti. Počítačové klasifikace, vizualizace či simulace pomohou zorganizovat velké množství dat, napomohou nalézat skryté souvislosti. Díky nim se můžeme vyhnout obavám z nemožnosti obsáhnout velké časové úseky i geografické oblasti, jednodušeji rozpoznáme primární a sekundární události. Smysl za nás však nikdo nalézt nemůže. „*Budoucnost patří transdisciplinárním týmům*“¹⁹⁹ a součástí takového týmu, kde najdeme zástupce různých vědeckých zaměření, by měl být i vypravěč.

Tento vypravěč by měl být spojnicí mezi laickou veřejností (příp. studenty) a odborníky. Je povolán nejenom k předávání konkrétních

¹⁹⁵ Lukáš Pilka, Velká data a hledání ztracených světů, *Art & Antiques*, únor 2020, s. 42–49, cit. s. 42.

¹⁹⁶ Ibidem, s. 49.

¹⁹⁷ Anna Hogenová, *Ontologický nouze a dnešek*, Praha 2019, s. 47, cit. s. 51.

¹⁹⁸ Ibidem, s. 77.

¹⁹⁹ Ibidem.

příběhů, ale k učení (se) svého publika *číst* celek. Učitel dějin výtvarné tvorby je pak vypravěčem zaměřeným na *ars* a používá terminologii na toto téma zaměřenou – umělecké vynálezy, estetické vynálezy, intence, afordance, centrální artefakty, repliky a také aktualizace.²⁰⁰ Poslední zmíněný termín neznačí návrat k historismu (k tendencím, které spojujeme s 19. stoletím), ale respekt k předchozím generacím, kdy aktualizace staré metody, přístupu, estetiky apod. značí zhodnocení dané tradice. Jestliže se přítomnost obrací pouze k minulosti, dostane se do kruhu. Když přítomnost staví pouze na budoucnosti, zůstane stát na místě. Zapotřebí je tedy spolupráce obojího, minulosti s budoucností.²⁰¹

72

Vyprávění dějin výtvarné tvorby je rovněž prostředkem k rozvíjení otevřenosti.²⁰² Přestože umělec a teoretik (doplnili bychom i vypravěč) nepracují totožně, je podle Ludvíka Hlaváčka myšlení o umění a myšlení uměním jedním.²⁰³ Dějiny výtvarné tvorby jsou tak podstatné i pro posluchače bez ambice (profesionálně) tvořit. Podle Hlaváčka skýtají dějiny umění ohromný potenciál v podobě zpřítomňování otázek minulosti a jejich postavení na roveň současných nevyřešených situací.²⁰⁴ Navracíme se tedy k pojetí dějin výtvarné tvorby jako dějin řešení problémů.

Tento text se pokusil rozvinout teorii věcí Georga Kublera a přednést způsob, jak prezentovat dějiny umění jako celek. Abychom se vyhnuli pouhým podobnostem, bylo zapotřebí nalézt spojující prvek. Tím se stala tvorba (*ars*), jejíž inovace tvoří základní chronologickou linku pro vyprávění. Příběh, o který bychom měli usilovat, je vyabstrahovaný, nikoliv zjednodušený. Vizualizace algoritmického zpracování vložených dat nám zjednodušují vidění. K abstrahování je nicméně zapotřebí zapojit hluboké čtení a usebírání.

Poznatky obsažené v práci jsou zformulovány do navrhovaného výukového retikula, které představuje abstrakt dějin výtvarné tvorby. Jeho

²⁰⁰ Srov. Karlholm (pozn. 11).

²⁰¹ Náš vztah k minulosti je naším vztahem k budoucnosti. Přítomnost je pak projevem tohoto vztahu.

²⁰² Srov. „učení otevřenosti“ viz Ludvík Hlaváček, Učit znalosti a dovednosti, nebo otevřenost a tvorbu?, in: Alena Bartková – Barbora J. Pivoňková – Zdenka Švadlenková (eds.), *Umělec, vila a bazén*, Praha 2014, s. 384–388.

²⁰³ Ibidem, s. 386.

²⁰⁴ Ibidem.

hlavními tématy jsou umělecké vynálezy, jež určují uměleckou hodnotu, a estetické vynálezy, které odkazují k estetické hodnotě. Průřezová a konkrétní témata pak odkazují k různorodým historiím, jež artefakty formovaly a *vice versa*. Díky otevřenosti a obsáhlosti tohoto retikula, se jeho obsah zaobírá tvorbou jako lidskou dovedností a celospolečenským fenoménem a na této rovině nachází spolupráci a respekt.

Seznam obrazové přílohy

Obr. 1: Dominik Bönisch, Scatterplot of a cluster, which combines images with different animal species, in: Dominik Bönisch, The Curator's Machine: Clustering of Museum Collection Data Through Annotation of Hidden Connection Patterns Between Artworks, *International Journal For Digital Art History*, Vol. 5, 21/2020, s. 5.25.

Obr. 2: Maximilian Schich – Michele Coscia, Subject areas in art and culture are highly entangled, in: Maximilian Schich, Figuring out Art History, *International Journal for Digital Art History*, No. 2, October 2016, s. 44.

Obr. 3: Philip Galanter, Main qualities of Modernism, Postmodernism and Complexism, Philip Galanter, Shot By Both Sides: Art-Science And The War Between Science And The Humanities, *Artnodes*, no. 11, 2011, s. 95.

74

Obr. 4: Leah Dickerman – Maasha Chlenova, Inventing Abstraction, 1910–1925, *Network Diagram*, https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/MoMA_InventingAbstraction_Network_Diagram.pdf, vyhledáno dne 22. července 2021.

Obr. 5: Maximilian Schich, Das soziale Netzwerk des römischen Barock nach ZUCCARO, *Zuccaro*, <http://zuccaro.schich.info/>, vyhledáno dne 18. července 2021.

Obr. 6: Maximilian Schich, The CENSUS data model as a weighted node-link diagram, in: Maximilian Schich, Revealing Matrices, in: Julie Steele – Noah Iliinsky (eds.), *Beautiful Visualization. Looking at Data through the Eyes of Experts*, Sebastopol 2010, s. 232.

Obr. 7: Marcela Sedláčková, Ilustrační ukázka návrhu výukového retikula.

Obr. 8: Maximilian Schich, The Roman Baroque Social Network, *High Troughput Humanities*, <https://youtu.be/q4RLQ2KC-cU>, vyhledáno dne 10. července 2021.

Použitá literatura

Jan Baleka, *Výtvarné umění. Výkladový slovník*, Praha 2010.

Tom Barone – Elliot W. Eisner, *Arts Based Research*, Thousand Oaks 2012.

Alena Bartková – Barbora J. Pivoňková – Zdenka Švadlenková (eds.), *Umělec, vila a bazén*, Praha 2014.

Milena Bartlová, *Naše, národní umění*, Brno 2009.

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

Claudia Bernardiová – Eric Vanhaute, *Světové dějiny lidstva 1. Posouvání hranic: Od lovců a sběračů k říším (od 70 000 př. n. l. do 1000 n. l.)*, Olomouc 2021.

76 Oldřich J. Blažíček – Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha 2013.

Dominik Bönisch, The Curator's Machine: Clustering of Museum Collection Data Through Annotation of Hidden Connection Patterns Between Artworks, *International Journal For Digital Art History*, Vol. 5, 21/2020, s. 5.20–5.34.

George Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, *Aluze*, č. 2, 2008, s. 81–90.

Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, Praha 2003.

Philip Galanter, Shot By Both Sides: Art-Science And The War Between Science And The Humanities, *Artnodes*, no. 11, 2011, s. 92–96.

Bohumil Geist, *Sociologický slovník*, Praha 1992.

E. H. Gombrich, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London 2000.

Nelson Goodman, Sedm výhrad proti podobnosti, *Aluze*, č. 2, 2008, s. 65–70.

Pavel Hartl – Helena Hartlová, *Velký psychologický slovník*, Praha 2010.

Martin Heidegger, *Původ uměleckého díla*, Praha 2016.

Anna Hogenová, *Ontologický nouze a dnešek*, Praha 2019.

Anna Hogenová, *Současnost, dějiny, fenomenologie*, Praha 2017.

Radek Horáček, *Umění bez revolucí? Proměny soudobého výtvarného umění*, Brno 2015.

Sára Anna Hudcovicová, *Internetové zdroje ve výuce dějin umění*, Závěrečná práce, FF MU, Ústav pedagogických věd, Brno 2021.

Dan Karlholm, After Contemporary Art: Actualization and Anachrony, *The Nordic Journal of Aesthetics*, č. 51, 2016, s. 35–54.

77

Jan Keller, *Úvod do sociologie*, Praha 2010.

Ladislav Kesner, Intence, afordance a význam kulturních objektů, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová-Loudová – Lubomír Konečný (eds.), *Orbis Artium*, Brno 2009, s. 59–73.

Ladislav Kesner, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, Praha 2000.

Julian Klein, Umělecký výzkum vůbec neexistuje. A jak se mu povedlo, že z toho nemá obavy, *ArteActa*, 02/2018, roč. 1, s. 73–80.

Ivan Knobloch – Radim Vondráček (eds.), *Design v českých zemích 1900–2000. Instituce moderního designu*, Praha 2016.

Jiří Kroupa, Max Dvořák dnes. Od duchovních věd k vědám kulturním, *Opuscula Historiae Artium*, 61/2012, s. 2–11.

Jiří Kroupa, *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2*, Brno 2010.

Štěpán Kubalík, Cokoli se podobá čemukoli jinému. Nelson Goodman a jeho výhrady proti danému, *Aluze*, č. 2, 2008, s. 60–64.

Georg Kubler, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*, Praha 2018.

Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Praha 2010, s. 303–324.

Tomáš Kulka, *Umění a kýč*, Praha 2014.

Miroslav Lamač, *Myšlenky moderních malířů*, Praha 1968.

Jan Michl, *Co Bauhaus dal – A co vzal. Kritické úvahy o modernistickém pojetí designu a architektury*, Brno 2020.

Jan Motal, Od uměleckého výzkumu k radikálnímu bádání, od vědy k diplomacii. Polemický esej, *ArteActa*, 01/2018, roč. 1, s. 23–38.

78

Roman Novotný – Alina Matějková (eds.), *Humain*, Brno 2021.

C. Oliver O'Donnell, Revisiting David Summers' RealSpaces: a neo-pragmatist interpretation, *World Art*, vol. 8, no. 1, 2018, s. 21–38.

Ivan Pavlů, *Analýza artefaktů*, Hradec Králové 2011.

Lukáš Pilka, Velká data a hledání ztracených světů, *Art & Antiques*, únor 2020, s. 42–49.

Karl R. Popper, *Život je řešení problémů. O poznání, dějinách a politice*, Praha 1997.

Donald Preziosi – Claire Farago, *Art is not what you think it is*, Oxford 2012.

Marcela Sedláčková, *Prezentace umělce v příručkách dějin umění*, Závěrečná práce, FF MU, Ústav pedagogických věd, Brno 2021.

Higor Y. D. Sigaki – Matjaž Perc – Haroldo V. Ribeiro, History of art paintings through the lens of entropy and complexity, *PNAS*, Vol. 115, No. 37, s. 85–94.

Jan Slavík – Vladimír Chrz – Stanislav Štech et al., *Tvorba jako způsob poznávání*, Praha 2013.

Meyer Schapiro, *Dílo a styl*, Praha 2006.

Maximilian Schich, Figuring out Art History, *International Journal for Digital Art History*, No. 2, October 2016, s. 40–67.

Ján Simkanič, Tvrdošíjně tvrdím, že umění se nechápe, ale vnímá, *Deník N*, roč. 2, č. 39, 25. února 2020, s. 12–14.

Hana Stehlíková Babyrádová (ed.), *Vize v umění a ve výchově uměním*, Brno 2016.

79

David Summers, *Real Spaces*, London 2003.

Miloš Ševčík, *Umění jako vyjádření smyslu. Filozofie umění Jana Patočky*, Plzeň 2014.

Šárka Urešová, *Rozvoj regionální kultury a identity v Městské knihovně Dobruška formou estetické výchovy*, Magisterská diplomová práce, FF MU, Ústav hudební vědy, Brno 2021.

Morris Weitz, *Philosophy of the Arts*, London 1950.

Pavel Zahrádka (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, Brno 2010.

Autor neuveden, Editorial, *Boys' Workers Round Table. A Magazine of Applied Ideals in Boycraft*, Vol. 3, No. 3, Mid-Summer 1923, s. 3.

Použité zdroje

Taylor Dafoe, An Italian Artist Auctioned Off an 'Invisible Sculpture' for \$18,300. It's Made Literally of Nothing, *Art World*, <https://news.artnet.com/art-world/italian-artist-auctioned-off-invisible-sculpture-18300-literally-made-nothing-1976181>, vyhledáno 6. června 2021.

Barbora Jeřábková, Svobodné strukturování a jeho význam ve vzdělávání, *Základní vzdělávání*, <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/22798/SVOBODNE-STRUKTUROVANI-A-JEHO-VYZNAM-VE-VZDELAVANI.html>, vyhledáno 12. července 2021.

Julian Klein, What is artistic research?, *Reflection*, <https://www.jar-online.net/what-artistic-research>, vyhledáno 5. června 2020.

80

Michal Kučerák, Umění jako způsob myšlení, *Škola*, <https://perpetuum.cz/2017/06/umeni-jako-zpusob-mysleni/>, vyhledáno 29. února 2020.

Daniel Neville, Nevolution, *Theories*, <https://nevolution.typepad.com/theories/2011/03/complexity-and-the-relational-approach.html>, vyhledáno 8. ledna 2021.

Maria Popova, Standing on the Shoulders of Giants: The Story Behind Newton's Famous Metaphor for How Knowledge Progresses, *BrainPickings*, <https://www.brainpickings.org/2016/02/16/newton-standing-on-the-shoulders-of-giants/>, vyhledáno 23. 7. 2021.

Brad Sylvester, FACT CHECK: Did St. Francis Of Assisi Say, 'He Who Works With His Hands And His Head And His Heart Is An Artist'?, *CheckYourFact*, <https://checkyourfact.com/2019/10/01/fact-check-francis-assisi-laborer-craftsman-artist/>, vyhledáno 11. dubna 2021.

Inventing Abstraction, 1910–1925, *What's on*,
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1273>, vyhledáno 17. května
2021.

Smarthistory, <https://smarthistory.org/>, vyhledáno 10. července 2021.

Autor neuveden, Quotable Quote, *Francis of Assisi*,
<https://www.goodreads.com/quotes/75455-he-who-works-with-his-hands-is-a-laborer-he>, vyhledáno 3. března 2019.