

Jaroslav Anděl

Na nedávném sympoziu o interpretaci uměleckého díla se řada účastníků vyjádřila k současné situaci dějepisu umění. Snad nejvýraznější bylo stanovisko dr. Jaromíra Neumanna, který vyslovil názor, že dějepis umění neztratil své významné postavení a že jeho důležitost naopak v budoucnosti stále poroste.

Avšak sama skutečnost, že historik umění pociťuje stále více potřebu věnovat se otázce statutu dějepisu umění, naznačuje, že postavení celého oboru se zproblematizovalo. Dějepis umění už není jako kdysi oborem, který by ovlivňoval jiné disciplíny a přitahoval jejich pozornost, je tomu spíše naopak. Problematizují se však nejen metody dějepisu umění, ale i samotný jeho předmět - sám pojem umění. Také umění, jak ukazují dějiny uměleckých avantgard, se stalo samo sobě problémem.

Může se zdát, že tyto otázky na symposium o historismu 19. století nepatří. Ve svém příspěvku se však chci pokusit prokázat, že hlavní zdroj zmíněných problémů leží v samých základech a předpokladech vědeckého dějepisu umění, totiž v historismu - v moderním dějinném vědomí, jež se objevilo poprvé až v 19. století. /1/ Ústřední tezí mého příspěvku je tvrzení, že historismus nejen umožnil vytvoření dějepisu umění jako vědecké disciplíny a současně vznik nové podoby historismu v umění 19. století, ale ve svých důsledcích také vedl k odmítnutí toho uměleckého historismu a posléze vede také k problematizování pojmu umění a objektivitě vědeckého poznání. Z tohoto tvrzení pak vyplývá, že vztah dějepisu umění i vztah moderního umění k uměleckým historismům minulého století lze pochopit až z dvojznačného charakteru historismu, z dvojznačnosti dějinného vědomí.

Tento dvojznačný charakter jsem nazval paradoxem historismu. Dříve než se pustím do vlastního sledování dvou stránek historismu, do odkrývání jeho janusovské podoby, pokusím se paradox historismu demonstrovat na příkladu logického paradoxu. Jestliže sám historismus jako vědomí, že všechno má své dějiny a patří své době, podrobíme témuž hledisku, relativizujeme tím jeho platnost, a to podobným způsobem, jako když vyvrátíme Kréťanův výrok, že všichni Kréťané jsou lháři, tím, že ho obrátíme na něj samotného.

Nechci tímto příkladem ani výrazem "paradox historismu" snad říci, že problémy historismu lze redukovat na logické problémy, ale chci pouze úvodem naznačit relativizující moc historismu jako nutný důsledek historického vědomí, který se pokusím doložit ve druhé části svého příspěvku.

V první části se hodlám zabývat historismem jako předpokladem uměleckých historismů 19. století a vědeckého dějepisu umění, a to na příkladu fotografie. Domnívám se totiž, že vztah historismu ve vědě a v umění a konečně celý paradox historismu lze snad nejlépe vyložit právě na fotografii, k jejímuž vzniku přispěla jak věda, tak umění. Fotografie pak ve vědě a v umění, například při formování vědeckého dějepisu umění, sehrála důležitou úlohu. Fotografie jako počátek nové éry reprodukčních technik ve srovnání s tradičními prostředky zobrazování - malířstvím a sochařstvím - které byly společné všem epochám a všem civilizacím, se jeví jako něco jedinečného a v tomto smyslu podstatného pro moderní civilizaci tak, jak vyrostla z evropské duchovní tradice.

Historismus, přírodní věda i fotografie jsou jedinečné v dějinách lidstva a jsou podstatným rysem moderní civilizace. Domnívám se, že jejich jedinečnost je založena na určitém společném principu, totiž na nové koncepci času. Mimoevropské civilizace znaly buď mytickou koncepci času jako věčného cyklu - tj. cyklickou koncepci /mýtus věčného návratu/, nebo koncepci času rozpjatého mezi začátek a konec - tj. finální či eschatologickou koncepci /učení o stvoření a konci světa/. Naproti tomu přírodověda, historismus a fotografie předpokládají novou koncepci času, kterou by bylo možné označit jako koncepci lineární. Zatímco v prvních dvou koncepcích je čas podřízen věčnosti, a proto by mohly být tyto koncepce označeny jako eternalistické, pak třetí koncepci lze nazvat temporalistickou, poněvadž pojem věčnosti zde ztratil místo a smysl.

Vztah lineární koncepce času, jejíž filozofický základ leží v karteziánském rozlišení subjektu a objektu a v principu "more geometrico", k rozvoji přírodních věd je zřejmý a všeobecně známý. Méně byl diskutován vztah této koncepce času ke vzniku historismu jako moderního dějinného vědomí; /2/ snad proto, že historismus jako základ historické vědy není založen na principu matematizace, nýbrž porozumění. Zavedení kritické historické metody však spočívalo právě na zdůraznění jedinečného proti věčnému, na předpokladu, že dějiny pro historika nemají žádný konečný cíl, který lze předem abstraktně definovat. Historismus znamená sou-

středění na jedinečné jevy, spjaté s určitými časovými a prostorovými soubory; proto historismus představuje ještě výraznější ztělesnění temporalistické koncepce času než přírodní vědy, založené na zobecněných kategoriích a na sledování nečasových pravidelností. /3/

Jestliže přijmeme charakteristiku moderního dějinného vědomí jako vědomí jedinečnosti historických jevů situovaných v určitých časových a prostorových souborech, pak fotografii lze označit za objektivaci dějinného vědomí na poli zobrazování, neboť jedinečnost spjatá s určitým místem a chvílí je u fotografie dána již její technologií. Dějiny vzniku fotografie by tudíž bylo možné chápat jako postupné prosazování nové koncepce času v obraze, jako proces postupného přesouvání důrazu z věčného na jedinečné, proces, který se uskutečňoval v dílech výtvarných umělců podobně jako v dílech některých spisovatelů a filozofů, jimž je věnována práce Friedricha Meineckeho o vzniku historismu.

Vskutku se zdá, že mezi prehistorií fotografie a prehistorií historismu existují jisté paralely. Například vznik fotografie a historismu patří minulému století, bezprostředně se však připravoval již v průběhu 18. století. První předpovědi vzniku fotografie - mechanického zachycení iluzivního obrazu, na jehož provedení se již nepodílí lidská ruka - se objevily v beletrii 18. století, nejvýrazněji v románu francouzského spisovatele Tiphaigne de la Roche nazvaném *Giphantie* /1761/; vlastní myšlenka fotografie jako fotomechanického zachycení obrazu tvořeného camerou obscurou pochází z přelomu 18. a 19. století /bratři Niépcové, Thomas Wedgwood/.

Meinecke upozornil, že na formování historismu měly důležitý podíl myšlenka vývoje a myšlenka individuality, které byly rozvíjeny jak osvícenstvím, tak preromantismem 18. století, jak normativním klasicismem, tak citovým romantismem. Oba myšlenkové a umělecké proudy se také podílely na vzniku fotografie. Tak například zmíněný román *Giphantie*, který obsahuje fantastický popis zobrazovací metody připomínající výrazně fotografický proces, patří do literárního žánru *voyage imaginaire*, imaginárního cestopisu, který byl oblíben v 18. století a v němž se prolínala osvícenská alegorie s romantickým exotismem. Jakousi paralelou tohoto literárního žánru byl výtvarný žánr *voyage pittoresque*, který přinášel a reprodukcními technikami šířil obrazy z dalekých krajů. Tento žánr úsilím o iluzivní zpřítomnění vzdálených zemí a důrazem na reprodukovatelnost připravoval bezprostředně vznik fo-

tografie. Ukazuje to činnost nejznámějšího vynálezce fotografie - malíře L. J. M. Daguerra, který v tomto žánru působil a jehož vynálezy dioramatu a daguerrotypie lze považovat v jistém smyslu za rozvinutí tohoto žánru. Dobová kritika totiž často přirovnávala dioráma, které předvádělo obrazy vzdálených míst, k cestě, kterou může publikum podniknout bez námahy, ztráty času a peněz. /5/

Pokud jde o daguerrotypii, její přímou souvislost s žánrem *voyage pittoresque* dokládá nejen Daguerrova činnost, ale také skutečnost, že necelé tři měsíce po zveřejnění vynálezu daguerrotypie přední francouzský malíř Horace Vernet se svým žákem Frédéricem Goupilem vytvořili v Egyptě daguerrotypie pro dílo nazvané *Excursions daguerriennes* s podtitulem *Nejpozoruhodnější pohledy a pamětihodnosti zeměkoule*.

Tato prostorová expanze obrazového námětu, která pokračuje všemi směry až do dnešních dnů, je od počátku doprovázena expanzí obrazové reprodukce. Rozhodujícím krokem k rozvoji technické reprodukovatelnosti byl vynález fotografického procesu negativ-pozitiv Angličanem W. H. Fox Talbotem. Je charakteristické, že tento třetí vynálezce fotografie přišel na myšlenku svého vynálezu právě na cestách, a sice roku 1833 v Itálii, při neúspěšných kreslířských pokusech s camerou lucidou. Tehdy si Talbot vzpomněl na své kresby vytvářené pomocí camery obscury, které prováděl v Itálii v letech 1823 - 1824, a napadlo ho, "jak půvabné by bylo přinutit tyto přírodní obrazy, aby se samy vtiskly na papír a zůstaly na něm zachyceny". /6/

J. W. Goethe ve svém románu *Spříznění volbou*, který byl poprvé publikován roku 1809, jako by popisoval Talbotovu kreslířskou činnost, když se v 10. kapitole 2. části zmiňuje o jednom Angličanovi, "který se zaměstnával většinu dne tím, že přenosnou camerou obscurou zachycoval malebné prospekty zahrady, které kreslil, aby pro sebe a pro jiné vytěžil ze svých cest něco krásného. Ukázal dámám velikou mapu, kterou nosil při sobě, a pobavil je nemálo jak obrazy, tak jejich výkladem. Měly radost, že zde ve své samotě mohly tak pohodlně procestovat svět a vykonat přehlídku pobřeží a přístavu, hor, jezer a řek, měst, pevností a všelijakých jiných míst, která v dějinách měla jméno." /7/

Není bezpečně známo, zda sám Goethe používal camery obscury, které vlastnil, i když to některé jeho kresby z Itálie naznačují. Je však jisté, jak upozornil Meinecke, že Goethe se významně podílel na vzniku historismu myšlenkou dějinného vývoje, kterou plně rozvinul právě během své italské cesty roku 1787. Také sám za-

kladatel kritické historické metody Leopold von Ranke si uvědomil zásadní důležitost původních dobových pramenů a archivního bádání na cestě v Itálii /při studiu zpráv benátských vyslanců/. Bylo by tedy možné říci, že cestování prostorem navozovalo jakési cestování časem a že setkání se vzdálenými místy vedla k objevování vzdálených dob. Tento úzký vztah objevování času k prostorové expanzi se uplatnil nejen v oboru historie lidské civilizace, ale také ve studiu dějin přírody. Stephen Toulmin v knize *The Discovery of Time* ukazuje, jak za nekonečnou expanzí prostoru, kterou otevřel Koperník a Newton, následovala nekonečná expanze času, která znamenala vznik nového historického vědomí. Už Charles Lyell, který dovršil historickou revoluci v geologii, srovnával rozšíření časových měřítek, k němuž došlo koncem 18. století a v první čtvrtině 19. století, s rozšířením měřítek prostorových, které proběhlo v 17. století. /9/ Kolumbovo objevení Ameriky, které se stalo symbolem počátku prostorové expanze evropské civilizace a které bylo jedním z oblíbených námětů historické malby 19. století, dostává v tomto kontextu hlubší význam. Novou pevninou, kterou historická malba objevuje jako Kolumbus, je sám čas; přesněji řečeno, nová koncepce času, kterou jsem v úvodu charakterizoval jako koncepci temporalistickou. Právě touto koncepcí času se historická malba a historismus v umění 19. století odlišuje od historismů předešlých epoch. Moderní historický malíř se, podobně jako moderní historik, snažil ukázat skutečnost, jaká opravdu byla, a nikoli ji předvést kvůli nadčasovému ideálu. Zásada historické správnosti, včetně pojmů jako "dobové prameny", "historický doklad" či "dokument", předpokládala zdůraznění "zde a nyní" historické události; to znamená, že zde již nešlo o její zapojení do obecného a předem daného schématu, ale naopak o její jedinečnost. Tato změna měla zásadní význam jak pro další vývoj výtvarného umění, zejména malířství, tak pro vývoj dějepisu umění jako svébytné vědecké disciplíny. Lze to nejlépe demonstrovat právě na příkladu fotografie, která znamenala nejdůslednější realizaci nové temporalistické koncepce času na poli obrazové techniky se všemi hlavními charakteristikami - zdůrazněním jedinečnosti, časovou a prostorovou redukcí na "zde a nyní", novým standardem obrazové věrohodnosti a s ním souvisejícím novým pojetím obrazu jako důkazu či dokumentu.

Proto by snad bylo možné říci, že historická malba a fotografie jsou dvěma různými stránkami jedné a téže věci, různými formami objektivace moderního historického vědomí. Proto se také

prehistorie moderní historické malby a prehistorie fotografie v mnohém prolínají. Tak lze například ukázat na vývoji malířské ikonografie, jak se jednotlivé náměty stále více vyvazují z rámce biblické a antické tematiky, řečeno pomocí typologie časových koncepcí, jak se uvolňují z vázanosti na cyklickou či finální koncepci času, a tím stále více zdůrazňují "zde a nyní" zobrazovaného předmětu či události. Těmito slovy by bylo možné charakterizovat jednotlivá díla či dobová snahy vedoucí ke vzniku fotografie i moderní historické malby. /10/

Omezený rozsah zde nedovoluje věnovat více pozornosti vzájemným vztahům obou odvětví. Za všechny ostatní souvislosti lze snad upozornit na těsný vztah dvou nejznámějších představitelů francouzské historické malby - Horace Vernet a Paula Delaroche - k fotografii. Vernet, jak již bylo zmíněno, krátce po zveřejnění Daguerrova vynálezu daguerrotypoval v Egyptě pro obrazové album *Excursions daguerriennes*. Paul Delaroche byl oním malířem, na jehož názor, vyjádřený mimo jiné slovy "obdivuhodný objev pana Daguerra prokazuje umění obrovskou službu", /11/ se odvolával ve své proslulé řeči při zveřejnění fotografie známý vědec D.F. Arago. Současně je Delaroche podle tradice autorem výroku vysloveného při prvním spatření fotografie: "Ode dneška je malířství mrtvé!"

Tento výrok, demonstrující ambivalentní vztah umělců k fotografii, by bylo v Delarochově případě možné interpretovat ještě specifičtějším způsobem takto: "Ode dneška je historické malířství mrtvé!" Lze totiž říci, že fotografie tím, že realizovala důraz na "zde a nyní" zobrazovaného výjevu do důsledku, demonstrovala vnitřní rozpor či paradox historické malby, který spočívá ve zdůraznění "zde a nyní" události, která už *byla*. Fotografie tak ukázala cestu k programu realismu, podle něhož měl umělec zobrazovat jen předměty pro něj viditelné a hmatatelné, to znamená, popírat, řečeno Courbetovými slovy, "historické umění aplikované na minulost", neboť "historické umění je v podstatě současné". /12/ Vnitřní rozpor historické malby by bylo možné dále specifikovat s ohledem na její ideologickou funkci jako rozpor mezi návratem do minulosti, jenž měl legitimovat mocenské nároky objednavatele, jako tomu bylo u starších historismů, a mezi zdůrazněním historické jedinečnosti, jež měla diskreditovat legitimitu dosavadní moci aristokracie; jinak řečeno, rozpor mezi trváním či neměnností a mezi jedinečností či vývojem, který je specifický pro moc střední třídy, hlásící se k heslu volnost, rovnost, bra-

trství. Toto heslo bylo v zásadním rozporu s apoteózou minulosti, zdůrazňující neměnnost společenského uspořádání. Proto se historická malba častěji spojuje s národní myšlenkou, s apoteózou minulosti jako apoteózou národa, což vysvětluje důležité postavení a dlouhé doznívání historické malby v zemích vystavených národnostnímu útlaku, jako například v Čechách.

Podobně tomu v tomto směru bylo v samotném dějepise umění, pro nějž národní myšlenka hrála a v mnohém, na rozdíl od moderního umění, dosud hraje důležitou roli. Rozdílná úloha pojmu národa v umění a v dějepise umění 19. a 20. století souvisí s proměnami vztahu mezi historikem umění a výtvarným umělcem. V období uměleckých historismů s jejich požadavkem historické správnosti totiž historik umění zaujímal jedinečné postavení historika umění a uměleckého kritika současně - protiklad mezi oběma profesemi, který je tak charakteristický pro moderní umění, tehdy ještě nexistoval. Tento protiklad se začal vytvářet až odmítnutím uměleckého historismu a nacionalismu, odmítnutím, jehož formulaci lze najít ve statích prvního moderního kritika - Charlese Baudelaira.

Rozlišení funkcí uměleckého kritika a historika bylo bezprostředně spjata také s utvářením dějepisu umění jako svébytné vědecké disciplíny, které probíhalo zejména v poslední čtvrtině minulého století a které je nemyslitelné bez existence fotografie. Až fotografie umožnila přechod od pouhého znalectví na jedné straně a estetických spekulací na straně druhé k dějepisu umění, opírajícímu se o exaktnější vědecké metody. Až fotografie totiž umožnila srovnávání takových děl, jejichž srovnání by bez fotografických reprodukcí nebylo možné, umožnila vytváření nejrozličnějších souborů a jejich klasifikací, dovolila nejen sledovat rozmanité vztahy a souvislosti, ale také je demonstrovat, v neposlední řadě pak umožnila vyvinout pojmy, s nimiž historik umění pracuje dodnes. Tak například slavné Wölfflinovy "Grundbegriffe" vznikaly podle svědectví Heinricha Dillyho na základě srovnávání dvou současně promítaných diapozitivů uměleckých děl, i když, jak upozorňuje jiný autor, Wolfgang Freitag, Wölfflinův vztah k fotografickým reprodukcím byl negativní. /13/

Moderní dějinné vědomí všeobecně a fotografie jako jeho objektivace na poli obrazové komunikace zvláště byly základním předpokladem vědeckého dějepisu umění, umožnily objev různosti, mnohosti a současně individuálnosti a jedinečnosti uměleckých děl různých dob a zemí, objev, který v předešlých staletích nemá ob-

doby. Obrovský rozvoj umělecko-historického poznání však měl a má také svou druhou stránku, druhou tvář, a tou, jak bylo naznačeno v úvodu, je relativismus. Relativismus historismu jako důsledek nové koncepce času, kterou jsme nazvali temporalistickou, se samozřejmě vztahuje nejen na umění, ale také na vědu, v obou sfé-
rách se však uplatňuje odlišným způsobem.

Právě na příkladu fotografie lze dobře ukázat, jak moderní historické vědomí, spjaté s kritickým individualismem a s intelektualizací uměleckého myšlení, vedlo k relativizaci tradičních hodnot a nakonec k problematizování samotného pojmu umění. Eugène Delacroix si dne 19. 11. 1853 poznamenal do svého deníku: "*Dnes večer jsem viděl u Gihauta fotografie Delessertovy sbírky podle rytin Marc-Antonia. Což budeme opravdu věčně pokládat za dokonalé ty obrázky plné nepřesností, nejasností, které ani nejsou všechny dílem tohoto rytce? Vzpomínám si, jak na mne letos na jaře nepříjemně působily, když jsem je na venkově srovnával s fotografiemi podle skutečnosti.*" A o pět dní později si o fotografii Rubensova Vztyčení kříže poznamenává: "*... nesprávnosti, které na fotografii už nechrání ani technika, ani barva, vystupují zjevněji.*" /14/

Snad je z těchto dvou Delacroixových poznámek alespoň zčásti patrné, jak fotografie pomáhala nejen historikovi, ale také umělci vytvářet kritický postoj a analytický pohled, a tím relativizovat dosavadní tradice a hodnoty a urychlovat vývoj či změny uměleckých názorů. Tomuto osudu neunikl ani Delacroix. Paul Gauguin necelé půlstoletí po vzniku citovaných Delacroixových záznamů píše: "*Delacroix věřil, že se bije za barvu, zatímco naopak pracoval pro vítězství kresby. Jeho litografie a fotografie jeho obrazů říkají o něm všechno.*" /15/ Fotografie tedy relativizovala dosavadní umělecké hodnoty a ideály nejen tím, že ukázala jejich časovou i prostorovou omezenost, například zpřístupněním mimo-evropských kultur, ale také tím, že poskytla nový nástroj kritickému, analytickému poznání. Tato relativizace se nezastavila u problematizování jednotlivých, zpravidla předešlých uměleckých názorů, ale vedla nakonec k problematizování samotného pojmu umění. Fotografie v tomto procesu zaujímá významné postavení, ať již v dadaistickém anti-uměleckém programu, uskutečňovaném mimo jiné fotografickými technikami fotogramu a fotomontáže, v pokusu konstruktivistů a produktivistů, usilujících o nové vymezení umělce-va poslání, či v teoretických reflexích Waltera Benjamina, snažících se postihnout, jak vznik fotografie proměnil pojem umění.

Všechny tyto proudy a hnutí a celé moderní umění od svých počátků je však neseno základní snahou překonat relativizující moc historismu. Jak upozorňoval mezi jinými F. Meinecke, historismus jako podstatná součást moderního duchovního postoje zdůrazněním jedinečnosti a skepticismem a relativismem, jež jsou jeho nezbytnými důsledky, vede k ohrožení všech jistot a k jejich rozpuštění v časovém dění. Dva nejčastější způsoby, jak uniknout relativismu dějinného vědomí, jsou podle Meineckeho /16/ buď romantický útěk do minulosti, nebo naopak položení cíle do budoucnosti. Jde tedy o hledání cíle či smyslu dějin, který byl v temporalistické koncepci času vyloučen z úvahy. Proto je charakteristické, že oba pokusy o únik před relativismem dějinného vědomí jsou svým způsobem návratem k dvěma předešlým koncepcím času - koncepci cyklické a koncepci finální.

Domnívám se, že tento celkový pohled může umožnit lepší pochopení vzájemných vztahů jednotlivých moderních uměleckých hnutí a jejich společné východisko; může například pomoci specifikovat na jedné straně celou romantickou tradici moderního umění a její vůdčí motiv, totiž motiv primitivismu, /17/ na straně druhé racionalistický proud a jeho sepětí s vědou, technikou a s myšlenkou pokroku. /18/

Avšak oba tyto způsoby, snad proto, že se v nich umění vrací k předchozím koncepcím času, zůstávají nejen na půdě historismu, aniž by se jim podařilo uniknout nebezpečí relativismu, ale dokonce vedou k mnohem radikálnější relativizaci než historismus samotný. Svědčí o tom alespoň osudy některých avantgardních uměleckých hnutí. /19/

Historik umění obvykle přihlíží podobným pokusům, pokud je vůbec sleduje, z bezpečné vzdálenosti, a proto mu může snadno připadat, že zmíněná nebezpečí relativizujícího historismu se ho netýkají. Avšak i v případě, že by mu mohl být lhostejný statut předmětu jeho disciplíny - umění, nebude mu snad lhostejný statut disciplíny samotné - vědy. Jak totiž ukazují diskuse na poli filozofie a dějin vědy v posledních dvou desetiletích, relativizující působení historismu postoupilo v samotných exaktních vědách z předmětu na metodu, z dějin přírody na dějiny vědy, z přírody na vědu samu. Americký historik vědy Thomas S. Kuhn ve svém známém díle *The Structure of Scientific Revolutions* /20/ uplatnil na dějiny vědy základní předpoklad historismu - vyloučení předem daného cíle dějin a zdůraznění jedinečnosti -, a tím destrukoval pojem vědeckého pokroku. Podobným způsobem relativizuje ve filozo-

fii vědy Paul Feyerabend /21/ svým epistemologickým anarchismem objektivitu a privilegované postavení vědeckého poznání.

Rád bych se na konci svého příspěvku vrátil na jeho začátek, v němž jsem hovořil o paradoxu historismu a o jeho janusovské tváři. Připadá mi totiž, že tento římský bůh se dvěma tvářemi poskytuje inspirující model či metaforu pro úvahy o problémech historismu. Jak známo, Janus, jehož jedna tvář hledí do minulosti a druhá do budoucnosti, byl bohem vchodu a východu a současně bohem počátku. Zdá se, že východiskem ze zmíněných problémů historismu nebude hledět pouze jedním či druhým směrem, to znamená reagovat na fakt historismu tak, jak to dělalo moderní umění, ale spíše se vracet k počátkům historismu a vidět je v souvislosti s moderním uměním jako jeden celek. Tak snad bude moci historik umění přispět k tomu, aby byl nalezen nový počátek, který by navazoval na minulost a hleděl vstříc budoucnosti.

* * *

- /1/ Pojem historismu používám ve svém příspěvku nikoli v úzkém uměleckohistorickém smyslu, nýbrž obecněji, tak, jak je užíván ve filozofické literatuře. Srv. Friedrich Meinecke: Die Entstehung des Historismus, München 1936; heslo Historicism, in: Dictionary of the History of Ideas, ed. Philip P. Wiener, New York 1968, 1973.
- /2/ F. Meinecke, op. cit.
- /3/ George Boas, The Acceptance of Time. in: University of California Publications in Philosophy, Vol. 16, No. 12, str. 249 - 270, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1950.
- /4/ F. Meinecke, op. cit.
- /5/ Například německý list Bohemia roku 1842 upozorňuje Pražany na dvě hostující dioramata, z nichž jedno přináší podívanou na nejpozoruhodnější města a stavební díla Evropy; zpráva končí zjištěním, že "takto můžeme ... podniknout za levný peníz dvě malířské cesty". Bohemia, 1842, č.14 /1. 2. 1842/.
- /6/ W. H. Fox Talbot, The Pencil of Nature, London 1844 - 1846.
- /7/ J. W. Goethe, Utrpení mladého Werthera. Spříznění volbou, Praha 1965, str. 273.
- /8/ F. Meinecke, op. cit.
- /9/ Stephen Toulmin, June Goodfield, The Discovery of Time, London 1965, str. 169 - 170.

- /10/ Charakteristickým dokladem tohoto procesu je spor o obraz *Smrt generála Wolfa* od Benjamin Westa /1771/, na němž byla podána dobová událost nikoli v antických, ale v dobových kostýmech. Srv. Edgar Wind, *The Revolution of History Painting*. in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 2, 1938, str. 116 - 127.
- /11/ F. J. D. Arago, *Rapport sur de Daguerrotype*. in: H. Budde-meier: *Panorama, Diorama, Photographie*, München 1970, str. 214.
- /12/ Gustave Courbet, *Dokumenty*, Praha 1958, str. 232.
- /13/ Heinrich Dilly, *Lichtbildprojektion - Prothese der Kunstbe-trachtung*. in: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, ed. Irene Below, Giessen 1975, str. 153 - 173. Wolfgang M. Frei-tag, *Early Uses of Photography in the History of Art*. in: *Art Journal* vol. 39,2, str. 1117 - 123. Za upozornění na obě stati vděčím dr. L. Konečnému.
- Význam fotografie pro formování uměleckohistorické vědy lze doložit také na počátcích českého vědeckého dějepisu umění. Miroslav Tyrš již roku 1873 ve stati Jan Matějko a jeho *Bathory* /*Osvěta*, 1873, str. 368/ tvrdí: "Zákony uměleckého tvoření dají se právě jen z vynikajících uměleckých děl sa-mých vyvozovat a k tomu nutno, abychom na tisíce viděli a pak aspoň v reprodukcích je porovnávatí mohli. I nejšťast-nější myšlenka musí se takto kontrolovat, zda vskutku prav-divá a všeobecná jest, jinak stane se esthetisování ovšem snadno krasomluvou, kteréžto moudrý člověk a zvláště umělec instinktivně se vyhýbá. Všecky pojmy vědecky platné musí z četných názorů pokud možno bezprostředně pozorovaných vy-vozovány býti a pojmy estetické nečiní tu výjimky pražádné." Podle Renaty Tyršové podkladem Tyršovy práce *O zákonech kom-pozice v umění výtvarném*, jejíž podtitul zdůrazňuje, že je psána na základě původních studií, byly fotografie umělec-kých děl. Miroslav Tyrš: *O umění. Pojednání obecná*. Praha 1932, str. 4.
- /14/ Eugène Delacroix, *Deník*, Praha 1956, str. 242, 244.
- /15/ Paul Gauguin, *Noa-Noa. Před a po. Dopisy*. Praha 1959, str. 390.
- /16/ Friedrich Meinecke, *Vom geschitlichen Sinn und vom Sinn der Geschichte*, Leipzig 1939.

- /17/ Ernst H. Gombrich, The Primitive and its Value in Art. in: Listener, 1979, 15.2., 22.2., 1. 3., 8.3.
- /18/ Ernst H. Gombrich, Kunst und Fortschritt, Köln 1978. Donald D. Egbert, The Social Radicalism and the Arts, New York 1970.
- /19/ Zejména nejradikálnějších proudů - dadaismu a produktivismu -, které byly spjaty s protiuměleckými snahami.
- /20/ Thomas S. Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions, Chicago 1962.
- /21/ Paul Feyerabend, Science in a Free Society, London 1978.

* * *