

TOMÁŠ MURÁR

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR

Evonne Levy and Tristan Weddigen (edd.) The Global Reception of Heinrich Wölfflin's *Principles of Art History*

WASHINGTON, NATIONAL GALLERY OF ART – NEW HAVEN AND LONDON, YALE UNIVERSITY PRESS, 2020, 320 S., ČB. A BAR. OBR.

V roce 1915 byly poprvé vydány *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst* švýcarského historika umění Heinricha Wölfflina.¹ Wölfflin v knize představil, jakým způsobem má historik umění nově přistupovat k poznání výtvarného umění: již neměl jednotlivé umělecké epochy vykládat na podkladu biografického výzkumu významných osobností, jak byly dějiny umění formulovány předními badateli 19. století jako byli Carl Justi či Herman Grimm, ale měl se učit „vidět“ jednotlivé výrazy forem (Darstellungsformen) jakožto podmíněné uměleckým stylem, který byl chápán za specificky dobový „Formsystem“. Proto například linearita výrazu v dílech Raffaela a Dürera měla stejný význam v kontextu vývoje uměleckého stylu, jelikož využívala stejných formálních principů z hlediska své „čisté viditelnosti“ – předpokladu vstupujícího do Wölfflinových dějin umění z teorie umění Konrada Fiedlera a Adolfa von Hildebranda.² Na tomto základě bylo podle Wölfflina možné v jednotlivých stylech sledovat proměnu forem od linearit k malířskosti, od plošnosti k hloubce, od uzavřené k otevřené kompozici, od mnohosti k jednotě a od jasného k složitému pojmání, tedy jak v roce 1915 charakterizoval své základní pojmy dějin umění.

Poprvé jejich ucelenější podobu jakožto univerzální výzkumné metody dějin umění Wölfflin představil již v roce 1911, když 7. prosince v Berlíně přednesl referát nazvaný *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* (tiskem 1912),³ který byl jeho inaugurační přednáškou jakožto řádného člena pruské akademie věd, kterým se stal jako první historik umění. O rok později Wölfflin odešel na univerzitu do Mnichova, s níž je zejména spojována jeho práce na *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Již v Berlíně ale Wölfflin mluvil o nutnosti jasně vymezit proměny uměleckého stylu na základě poznání výrazů jeho forem, a to jak pronikají do divákova vnímání. Tuto problematiku Wölfflin poprvé rozpracoval ve své disertační práci *Prologomena zu einer Psychologie der Architektur* z roku 1886,⁴ na poznání

¹ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915. Navzdory velkému vlivu knihy na český dějepis umění, byl první překlad do češtiny publikován až v roce 2020, viz Heinrich Wölfflin, *Základní pojmy dějin umění. Problém vývoje stylu v novověkém umění*, Praha 2020.

² Viz Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1997.

³ Heinrich Wölfflin, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* 31, 1912, s. 572–578.

⁴ Heinrich Wölfflin, *Prologomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886.

uměleckého stylu ji rozvedl ve své habilitační práci *Renaissance und Barock* o dva roky později.⁵ Hlavní motivy těchto prací – zájem o teorii včítění na základě myšlení Roberta Vischera a Johannese Volkelta a zájem o proměnu uměleckého stylu mezi renesancí a barokem – byly hlavními podklady přednášky v roce 1911, která byla plynule vtělena do knihy z roku 1915. Ta se pak během následujících 100 let stala jednou z nevlivnějších knih v oboru dějin umění, jak to přibližuje kniha *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's Principles of Art History*.

Editoři knihy Evonne Levy a Tristan Weddigen se otázce působení Wölfflinových *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* věnovali od roku 2012, do roku 2015 uspořádali dohromady pět mezinárodních konferencí (v roce 2012 v Curychu, 2014 v Tokiu a Williamstownu, 2015 ve Washingtonu D. C. a v Berlíně).⁶ Zároveň připravili nový kritický anglický překlad Wölfflinovy knihy (od Jonathana Blowera)⁷ a na závěr projektu pracovali na recenzované knize. Tu otevírá úvodní studie Evonne Levy (s. 1–14) a následuje šestnáct geograficky vymezených ohlédnutí po účincích *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.

Horst Bredekamp svou studii začal jakožto biografickou skicu mapující Wölfflinovo působení v Německu. (s. 15–26) Sledoval Wölfflinův vývoj k formulaci knihy v roce 1915, proto se věnoval zejména Wölfflinovu působení v Berlíně, kde byl Wölfflin jedním z nejslavnějších (a nejlépe placených) historiků umění. Studie Oskara Bätschmanna se v návaznosti zabývá Wölfflinovým působením (a jeho dějin umění) ve Švýcarsku po jeho odchodu z Mnichova do Curychu v roce 1924. (s. 27–46) Pozornost autor věnoval také nejslavnějšímu Wölfflinovu žáku, Sigfriedu Giedionovi. Hans Aurenhammer podal důkladný komparativní výklad dvou na formě postavených, ale teoreticky odlišně formulovaných základních umělecko-historických metod raného 20. století vznikajících na jedné straně v Mnichově, na straně druhé ve Vídni. (s. 47–67) Vídeň byla esenciálním centrem pro další proměny dějin umění ve střední Evropě, jak to ve svých studiích potvrdili Wojciech Bałus (s. 247–258) zaměřený na polské dějiny umění a Robert Born zabývající se maďarskými dějinami umění. (s. 259–278) Oba dva paralelně s překlady Wölfflinovy knihy do národních jazyků sledovali přetrvávající vliv myšlení autorů z milieu vídeňské školy.

Důkladné srovnání Wölfflinova binárního pojmového systému jakožto rasově založeného, a proto nutně revidovaného v dějinách umění Henriho Focillona, podal Eric Michaud (s. 199–214). Wölfflinovu metodu z *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* následně představil jako stále přítomnou ve francouzských dějinách umění i ve stínu poválečného strukturalismu. Na další evropskou tvůrčí asimilaci Wölfflinovy metody upozornil Andrea Pinotti. (s. 215–232) Sledoval účinek Wölfflinových dějin umění v Itálii jednak v dějinách umění, jednak v estetice, kdy mimo jiné upozornil, že koncept „čisté viditelnosti“ spojený s Wölfflinovými dějinami umění pochází z kritiky Fiedlerovy teorie umění Benedetto Crocem, do německojazyčného prostředí pronikajícího až v překladech Julia von Schlossera.

⁵ Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888.

⁶ Viz <https://thewolfflinproject.utoronto.ca/the-project/>, vyhledáno 11. 2. 2021.

⁷ Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*, New York 2015.

Tristan Weddigen podal podrobný výklad o závažnosti Wölfflinovy metody ve španělsky psaných dějinách umění. (s. 69–108) Doložil jedny z nejvíce do důsledků promyšlených teorií vytvořených na základě Wölfflinovy knihy z roku 1915, což bylo, jak autor ukázal, podpořeno aplikací Wölfflinových základních pojmů na umění v zemích Latinské Ameriky. Zájemem o působení Wölfflina myšlení v Mexiku, a jeho možnostech pro pojmání místního historického i současného umění na základě metody představené v *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, na Weddigena ideově navázal Peter Krieger. (s. 109–118) Upozornil ale, že Wölfflinova metoda do mexického výkladu umění proniká pouze recentně. Na recepci Wölfflina myšlení v Brazílii svůj výklad orientoval Jens Baumgarten. (s. 279–288) Svou pozornost přitom zacíлил zejména k působení německé historičky umění Hanny Levy Deinhard, která v Brazílii pobývala v letech 1937–1948 a pomohla zde etablovat dějiny umění jakožto samostatnou vědeckou disciplínu, s využitím Wölfflinovy metody v její dialekticky marxistické podobě vypracované Maxem Raphaelem.

Výrazný, ale ambivalentní vztah historiků umění k Wölfflinově knize ve Spojených státech amerických představila Evonne Levy. (s. 139–164) Poukázala na zahrnutí Wölfflina myšlení v novém centru umělecko-historického výzkumu po roce 1933, respektive 1945 a popsala způsob, jak jeho metoda navzdory vlivu ikonologie rozvíjené Erwinem Panofským na univerzitě v Princetonu a kritice Meyera Schapira výrazně formovala americké teoretické přístupy k výtvarnému, zejména modernímu umění. To Levy doložila popisem adaptací Wölfflina myšlení Clementem Greenbergem a Alfredem H. Barrem. Komplementárním k textu Evonne Levy je studie Paula Binskiho o vlivu Wölfflinovy knihy v Anglii. (s. 119–137) Binski nastínil přijímání Wölfflinovy knihy pro její zapojení významu vnímání do procesu poznání historického umění, jak je tento zájem ve třicátých letech patrný v uvažování Rogera Frye či Kennetha Clarka, po druhé světové válce v textech Ernsta Hanse Gombricha – i přes jeho otevřenou nedůvěřivost vůči všem objektivizujícím výkladům výtvarného umění – a Nikolause Pevsnera.

Významným příspěvkem k poznání způsobu práce s Wölfflinovou metodou dějin umění je studie Adi Efal-Lautenschläger o dispozici skrytého vlivu Wölfflinovy formulace stylu v Izraeli v druhé polovině 20. století. (s. 233–246) Efal-Lautenschläger popsala způsob formování umělecko-historické disciplíny, jež po dlouhou dobu záměrně odmítala německojazyčnou tradici první poloviny 20. století, k níž se ale začala obracet v šedesátých letech, a to včetně Wölfflinovy metody. To autorka sledovala zejména ve výkladu tvorby zakladatelské osobnosti dějin umění v Izraeli Mosche Barasche. Stejně zásadními jsou studie hodnotící vliv Wölfflinových dějin umění v jižní Asii, Japonsku a Číně. Monica Juneja podala výklad recepce Wölfflinovy metody jakožto univerzálního nástroje pro kategorizaci mimoevropského umění, jak sám svou metodu z *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* Wölfflin adaptoval v předmluvě knihy *Indische Baukunst* z roku 1920 jeho kolegy z univerzity v Basileji, architekta Emanuela La Rocheho. (s. 165–178) Nejvýznamnějším autorem pracujícím s Wölfflinovou metodou při výzkumu jihoasijského umění, jak Juneja ukázala, pak byl Wölfflinův žák Ludwig Bachhofer.

Shirahawa Yukiko poukázala na určující vliv Wölfflinovy metody dějin umění v Japonsku, a to jako jedné z jejích nejranějších adaptací mimo německy mluvící země. (s. 179–198) Ve dvacátých letech bylo v Japonsku díky Sawakimu Yomokichimu, který v roce 1913 navštěvoval Wölfflinovy přednášky

v Mnichově, vynaloženo úsilí přeložit *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, což se nakonec uskutečnilo až v roce 1936, šest let po Yomokichiho smrti. Jak Yukiko ukázala na pracích dalších badatelů jako Kojima Kikuo, jenž se setkal v Wölfflinem v Curychu v roce 1924, Wölfflinova metoda dějin umění se následně stala výraznou součástí japonské uměleckohistorické tradice. Tento určující vliv Wölfflinovy metody dějin umění v Japonsku sehrál významnou roli i pro přijetí *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* v Číně, jak ukázal Zhang Ping. (s. 289–299) Na příkladu čínských překladů japonských titulů o moderních metodách a dějinách umění sledoval postupně sílící vliv Wölfflinova myšlení, kodifikovaný už ve třicátých letech 20. století v přednáškách Teng Gua. Ping současně upozornil, že je možné v Číně nacházet subtilní působení Wölfflinovy metody během celého 20. století díky jejímu promísení s myšlením dalších autorů jako byli Max Dessoir či Alois Riegl, což mimo jiné vedlo k prvnímu čínskému překladu *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, byť k němu došlo až v roce 1987. Jak je patrné, editorům knihy se podařilo získat pro jednotlivé texty přední osobnosti zabývající se dnes metodologií a teorií dějin umění, přičemž je ale každá samostatná kapitola úzce zacíleným historiografickým výzkumem vlivu Wölfflinových *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* v dané oblasti. Kniha proto nepůsobí jako monografie tematizující ideovou recepci Wölfflinovy metody jakožto problematiku globálně pojímaných dějin umění, ale spíše je historiograficko-topografickým výkladovým slovníkem jednotlivých výskytů Wölfflinova vlivu v globálním měřítku. To na jedné straně umožňuje větší zaměřenost na dílčí problémy, ale zároveň takový přístup neposkytuje ucelenější řešení globální recepce Wölfflinovy knihy jakožto metodologického problému uměleckohistorického oboru. Dozvídáme se proto, co Wölfflinova kniha znamenala například na začátku 20. století v Rakousku či v šedesátých letech v Izraeli, ale čím je Wölfflinova kniha pro dějiny umění dnes, jakožto pro obor odmítající jednotně determinovanou metodu 100 let po vydání *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* – a co taková proměna vypovídá o našem poznání výtvarného umění oproti Wölfflinově – se v knize již nedočteme. Můžeme o tom pouze uvažovat na základě sledování různých recepcí Wölfflinovy knihy po celém světě a komparovat to s naší vlastní zkušeností s tímto titulem. Jednotliví autoři knihy se totiž udržují v jasně vymezených národnostních celcích, bez větších přesahů či snahy o metodologické komparace proměny Wölfflinovy metody napříč jednotlivými zeměmi, což by bylo nutné, abychom mohli uvažovat o Wölfflinově vlivu v rámci globálních dějin umění.⁸ Uzavřenost jednotlivých studií zároveň posiluje Wölfflinovy dějiny umění jakožto sledující jednotlivé národnostní charakteristiky, i přesto, že je v úvodní studii poukázáno na dnešní překonání tohoto způsobu nahlížení na dějiny umění. Metodologicky ale v knize nebyla tato problematika žádným způsobem řešena, jak i vypovídá skutečnost, že recepci Wölfflinovy knihy v jednotlivých zemích zkoumají z většiny s danou zemí spjatí badatelé. Přistupujeme-li k jejich kapitolám samostatně, nikoli jako k navzájem provázaným částem synteticky pojaté monografie vykládající celosvětovou recepci Wölfflinovy knihy jakožto základního problému (současných) dějin umění, ale jako k individuálním analýzám sborníku sledujícího působení Wölfflinovy

⁸ Jak pro výklad historie navrhli Ken Baskin a Dmitri M. Bondarenko, *The Axial Ages of World History. Lessons for the 21st Century*, Arizona 2014.

knihy ve vybraných zemích a obdobích, nacházíme v recenzované knize důležité podněty pro další výzkum.⁹ Pokud by ale byl v knize zároveň vytvořen sjednocující výklad nastíněné problematiky, bylo by možné sledovat způsob, jak se „globálně“ utváří umělecko-historický diskurz, a to jak ve 20., tak i v 21. století. Zajímavým prostředkem by mohla přitom být teorie Pierra Bourdieu publikovaná v roce 2005,¹⁰ zmíněná, ale dále nerozváděná v úvodní studii.

Kniha tak mohla skrze historiografický výzkum vlivu zásadního titulu 20. století otevřít velmi potřebnou debatu o dnešním – globálním – diskurzu dějin umění a jeho metodologických problémech. Co může vlastně pro snahy posledních let formulovat nové přístupy k dějinám umění znamenat různě definovaný (jakoby záměrně vyprázdněný?) význam Wölfflinovy knihy? A to ať už chápeme disciplínu spíše v podobě vizuálních studií, neuro-dějin umění (jak na ně upozorňuje ve své studii Levy) či recentně jako „spekulativní“ dějiny umění, v nichž se stejně jako v myšlení W. J. T. Mitchella či Whitneyho Davise znovu skloňuje Wölfflinovo jméno.¹¹ Mohli bychom se ptát, zdali se jedná o stejně zásadní a univerzální metody pro poznání dějin umění, jak bylo po roce 1915 nahlíženo v mnohých zemích na Wölfflinovy *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, či se jedná o dobově podmíněné, a tudíž nutně omezené přístupy k dějinám umění, které jsou za různými účely různě modifikovány, jak to sledujeme ve výkladech způsobu proměny Wölfflinovy metody v jednotlivých oblastech? A je dnes vůbec možné (a nutné) formulovat metodu dějin umění jako to činil Wölfflin a jeho následovníci? Či je Wölfflinův přístup vrcholem výzkumu dějin umění jakožto samostatné disciplíny, jež je v důsledku v globálním měřítku již zastaralou vědou?

Díličí odpovědi v knize nalézáme: například Horst Bredekamp upozornil na Wölfflinovu teorii vžití jakožto na možný předpoklad současných úvah o „Verkörperung“, jak tuto teorii Bredekamp rozvádí společně se svou berlínskou skupinou.¹² Jinou konceptualizaci Wölfflinovy metody pro současnou dějiny umění podal Peter Krieger, který upozornil, že Wölfflinova: „*formal typology can be converted into an epistemological instrument for interpreting the visual symptoms of the reality crisis of the present.*“ (s. 117) Také Adi Eyal-Lautenschläger poukázala, že: „*Wölfflin's art history can, in fact, be viewed as an art-historiographical challenge, as it incubates our art-historical subconscious, informing our judgements and classifications of works even now.*“ (s. 238) Obdobných osamělých metodologických reflexí v knize nalézáme více, jako například i v poznámce Andrey Pinottiho o možnosti fenomenologické identifikace Wölfflinovy metody pro současnou charakteristiku problematiky

⁹ Důvodem, proč takto knihu pojímat, je i skutečnost, že se s výjimkou studie Roberta Borna jedná o texty přednesené na setkání v National Gallery of Art ve Washingtonu D. C. v roce 2015 – texty z dalších setkání z let 2012–2015 je možné nacházet jako samostatné studie v různých odborných periodikách. Viz Jindřich Vybíral, Birnbaum's Baroque Principle and the Czech reception of Heinrich Wölfflin, *Journal of Art Historiography* 13, 2015, viz <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/vybc3adral.pdf>, vyhledáno 11. 2. 2021. Evonne Levy – Tristan Weddigen, The Global Reception of Wölfflin's Principles, in: Matteo Burioni – Burcu Dogramaci – Ulrich Pfisterer (edd.), *Kunstgeschichten 1915: 100 Jahre heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 2015, s. 428–437. Regine Prange, Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart: Wölfflin und die Avantgarde, in: Eadem – Hans Aurenhammer (ed.), *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2016, s. 87–108. Marshall Brown, Undisciplined Reading: Heinrich Wölfflin's Passions, *Critical Inquiry* 44, 2018, s. 733–744. Příspěvky ze setkání v Tokiu byly vydány jako samostatné číslo *Journal of the Science of Arts* 19, 2015.

¹⁰ Pierre Bourdieu, Les Conditions sociales de la circulation internationale des idées, *Actes de la recherche en sciences sociales* 5, 2005, s. 3–8.

¹¹ Sjoerd van Tuinen (ed.), *Speculative Art Histories. Analysis at the Limits*, Edinburg 2017.

¹² Viz <http://bildakt-verkoerperung.de>, vyhledáno 11. 2. 2021.

„pohledu“ – „the gaze“ – nebo pozorování Monici Juneji, že Wölfflinovy dějiny umění byly implicitně globální metodou díky jejich důrazu na formu ve smyslu „Weltkunstgeschichte“. Avšak tyto jednotlivé poznatky o možnostech Wölfflinovy metody pro dnešní poznávání výtvarného umění jsou bez vztahu k sobě navzájem a bez hlubšího zacílení na zodpovězení otázky, proč mimo historiografický zájem číst Wölfflinovu knihu více jak 100 let po jejím vydání.

Jak přemýšlí italský historik a kritik umění Renato Barilli, v postindustriálním věku jakožto globálním sdílení základních problémů a s nimi i snah o jejich řešení je běžné míšení různých národnostně či historicky formulovaných myšlenkových systémů, bez ohledu na to, zdali filosofických, estetických, či uměleckohistorických.¹³ Díky takto navzájem provázané myšlenkové dimenzi přelomu 20. a 21. století, jak ukazuje Barilli, mohou být různé přístupy využity bez ohledu na jejich původ, jelikož v globálním světě ztrácejí svůj dogmatický předpoklad a mohou být adaptovány na různé problémy. Avšak je-li jeden myšlenkový systém ať již geograficky, či anachronisticky přizpůsoben a následně emulován jakožto základ jiného, je třeba problematizovat význam jeho aktualizace, tedy co může odhalit nového o současnosti a proč by měl být znovu otevírán. Recentně takový výklad Wölfflinových *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* nabídl německý teoretik umění Lambert Wiesing,¹⁴ avšak v *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's Principles of Art History* tato základní otázka „globální“ recepce Wölfflinova myšlení zůstala nezodpovězena.

Nevyužití možnosti kriticky zhodnotit otázky vyvstávající při znovu otevírání významu Wölfflinových dějin umění jakožto předzvěsti první uměleckohistorické metody v globálním měřítku na základě jednotlivých pečlivě zpracovaných „case studies“ považuji za jediný, i když závažný nedostatek v jiných ohledech důležité knihy. Ta nabízí řadu pro obor dějin umění podstatných recepcí Wölfflinových *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, ale neměli bychom k ní přistupovat s očekáváním, že se v ní dozvíme „*what the history of Wölfflin's Principles can offer to a discipline asking about the prospects of a global art history*“ (s. 2), jelikož problémy dnešního přístupu k výtvarnému umění jsou zde pouze implicitně naznačeny podáním nikoli metodologicky problematizované „*global reception*“ Wölfflinovy knihy, ale její historiograficky pojatých „*receptions around the globe*“.¹⁵

¹³ Renato Barilli, *Corso di estetica*, Bologna 1989, s. 11–13.

¹⁴ Lambert Wiesing, *Ich für mich. Phänomenologie des Selbstbewusstseins*, Berlin 2020, s. 124–131.

¹⁵ Text je součástí postdoktorandského projektu *Vídeňská škola dějin umění a umění Michelangela Buonarrotiho: Max Dvořák a jeho žáci Jaromír Pečírka, Charles de Tolnay, Hans Sedlmayr*, řešeného v Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky.