

Ernst Hans Gombrich: jeho koncepcia dejín umenia, metodologické východiská a príspevok k chápaniu moderného výtvarného umenia*

Jana Migašová; jana.migasova@unipo.sk

Abstrakt: Predkladaná štúdia je príspevkom k interpretáciám prínosu Ernsta Gombricha k chápaniu moderného výtvarného umenia. Východiská štúdie vyplývajú z poučenia domácimi i zahraničnými interpretáciami a kritikami Gombrichovej koncepcie dejín umenia (J. Bakoš, F. Mikš, L. Kesner, T. Hříbek, J. Elkins a i.). Základnou hypotézou štúdie je poznanie, že Gombrichovo posmrtno vydané dielo *The Preference for the Primitive* (2002) je napriek legitímnosti výhrad zo strany súčasných kritikov nielen príspevkom k pochopeniu kultúrneho fenoménu „primitivizmu“, ale aj k pochopeniu moderného umenia v perspektíve vlastnej histórie.

Kľúčové slová: Gombrich, Viedenská škola, Popper, evolučná epistemológia, dejiny umenia, primitivizmus, moderna.

Abstract: The paper is the contribution approach to interpretations of Ernst Gombrich's contribution to the understanding of modern fine art. The basis of the paper stems out from knowledge of domestic and foreign interpretations of Gombrich's art history concept (Bakoš, Mikš, Kesner, Hříbek, Elkins etc.). The main hypothesis of the paper is idea that Gombrich's posthumously published work *The Preference for the Primitive* (2002) is, in spite of legitimate critiques on the part of contemporary art historians, not solely contribution to the primitivism phenomenon, but also to the understanding of modern art by its own historical perspective.

Keywords: E. Gombrich, Vienna School, Popper, evolutionary epistemology, art history, primitivism, modernity.

Predkladaný príspevok je motivovaný niekoľkými impulzmi. Prvým impulzom, z ktorého záujem o Gombrichov pohľad na umenie vychádza, je snaha pochopiť fenomén tzv. „primitivizmu“ vo výtvarnom umení na začiatku formovania moderny. Druhým impulzom je prekvapujúci nedostatok interpretácií diel tohto historika umenia na Slovensku, a to aj napriek faktu, že jeho práca *The Story of Art* (1950) sa stala pre štúdium dejín umenia a príbuzných disciplín v našej krajine (a môžeme povedať – v celej Európe) takmer paradigmatickou. S výnimkou brilantného ponoru do Gombrichovej metódy explanácie vývoja umenia zo strany Jána Bakoša (2000), sa slovensky písané texty Gombrichovmu mohutnému dielu zatiaľ vyhýbajú¹. O čosi lepšia situácia je v českom akademickom prostredí, kde náročnú úlohu komplexnejšieho pochopenia a sprostredkovania jeho diela na seba vzal František Mikš. Spolu s Ladislavom Kesnerom usporiadali v roku 2009 konferenciu k nedožitému stému výročiu narodenia Ernsta Gombricha a následne vydali zborník (2010), ktorý po publikovaní skoršej Mikšovej práce (2008)

* Príspevok je výstupom riešenia projektu (VEGA č. 1/0531/17 150 rokov „konca umenia“ v reflexiách a analýzach filozofických, estetických a umenovedných teórií).

¹ Čiastočnú satisfakciu predstavujú štúdie 19. čísla časopisu *Human Affairs* (2009), vydávaného Slovenskou akadémiou vied, ktoré predstavovalo prvú česko-slovenskú reakciu na nedožitú sté výročie Gombrichovho narodenia. Tematické zameranie čísla rámcovo názov: *Relativism versus universalism & Ernst Hans Gombrich*. Anglicky písané texty Jána Bakoša a Ladislava Kesnera sú neskôr upravené a publikované v už spomenutom zborníku z editorskej dielne Kesnera a Mikša. Vysokú úroveň a dôležitosť tohto čísla dokladujú aj štúdie takých expertov, ako Norbert Schneider, Andrew Hemingway a napokon vo svojej kritickej práci aj James Elkins (ktorý však sám svoj vplyvný text nazýva skôr „špekulatívnou štúdiou“).

predstavuje zatiaľ najdiverzifikovanejší príspevok k dielu rakúskeho historika. Práve v tejto knihe figuruje rozsiahla štúdia Tomáša Hříbka (2010) *Proti primitivismu*, ktorá predstavuje ďalší impulz k napísaniu tejto štúdie. Ide predovšetkým o Hříbkovu (2010, s. 119) tézu, že Gombrichov teoretický aparát je nielen nevhodný pre štúdium moderného umenia, ale vedie aj na „scestie pri štúdiu naturalizmu“. Dôsledkom jej čítania bola opätovná snaha o kritické zhodnotenie Gombrichovej poslednej vydanej práce *The Preference for the Primitive* (2002)², ktorá podľa nášho názoru pre pochopenie moderného umenia poskytuje o čosi viac relevantných argumentov, než pripúšťa Hříbek. Pokúsime sa dokázať, že Gombrichova koncepcia vývoja znázorňovania je relevantná nielen pre vysvetlenie modernizmu, ale aj pre pojmá abstraktného umenia.

Predkladaný príspevok teda poskytuje nielen rehabilitáciu Gombrichovej koncepcie moderny a primitivismu, ale tiež kritický prehľad názorov Ernsta Gombricha cez prizmu už posmrtno vydaného diela, v ktorom sumarizoval dlhodobu zbieranú argumenty, postupne publikované vo svojich prednáškach a textoch: *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences* (1952), *The Renaissance Concept of Artistic Progress* (1955); *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960); *The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric* (1966); *Ideas of Progress and their Impact on Art* (1971); *The Primitive and its Value in Art* (1979) a ďalšie. Vzhľadom na to, že Gombrichovo pôsobenie v tzv. Viedenskej škole bolo bohato rozpracované v knihe Jána Bakoša (2000), pre účely predkladanej štúdie sú použité ešte nepreložené prednášky, v ktorých kunsthistorik sám reflektuje „viedenský prínos“ pre jeho koncepciu.

Ako retrospektívne uvádza sám Ernst Gombrich (1984) vo svojej prednáške *Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago*, jeho vlastná vedecká činnosť sa formovala v 30. rokoch 20. storočia (pozn aut.: paradoxne v klimaxe utvárania moderného života, v období vrcholiacich avantgárd) v intelektuálnom prostredí Viedne. Tzv. Viedenská škola (pozri: Bakoš 2000) utvárala tradície rôznych metód, ktoré spájala viera, že historiografia umenia by mala byť prísnu vedou – predovšetkým metodologickým ukotvením interpretácie umenia v objavoch psychológie. Gombrich vo svojej prednáške (1984) pripomína, že jeho učiteľ Julius von Schlosser³ sa zaoberal stredovekým umením a problematikou obrazu *simile*, ktorý neskôr nahradil jeho asistent Hans Hahnloser – na podnet Ernsta Krisa – pojmom *Gedankenbild* (teda *conceptual image* – „konceptuálny obraz“). Ako je známe, problém konceptuálneho zobrazenia sa stal neskôr ústredným problémom Gombrichovho uvažovania o vizuálnom umení (*Art and Illusion*, 1960) a v oblasti teórie vizuálneho zobrazenia sú jeho závery doteraz platné a prínosné aj pre príbuzné disciplíny⁴ (Hříbek 2010; Kesner 2010). Gombrich zdôrazňuje viedenské pôsobenie svojho „veľkého inšpirátora“ –

² Ako je uvedené v štúdiu Jiřího Kroupu (2010), materiál pre vydanie *The Preference for the Primitive* bol pripravený dlhšie, avšak Gombrich vydanie tejto knihy odložil, aby mohol vydať inú publikáciu *The Uses of Images* (1999).

³ Ide o najmä o publikáciu vydanú v Berlíne v roku 1903: *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten* a neskôr vydanú knihu *Die Kunst des Mittelalters* (1923).

⁴ Gombrich v *Umění a iluze* odhaľuje, že všetko umenie je konceptuálne. Umelecký obraz nemôže byť pravdivý, môže sa len viac alebo menej hodiť k vytváraniu popisov. Umelecké zobrazenia teda, podobne ako jazyk, formulujú svet našich skúseností. Verný portrét (podobne ako mapa), je výsledkom, ktorý vzniká dlhou cestou schém a opravovania (popperovsky). Preto (umelecký obraz) nie je verným záznamom vizuálnej skúsenosti, ale konštrukciou systému relácií (vzt'ahov). Ilúziu v skutočnosti vytvárajú naše očakávania – tam, kde môžeme predvídať, nemusíme počúvať / pozerat' (príkladom je impresionizmus – zobrazenie nie je zakotvené na plátne, je našou myšliou iba vyvolané). Je to skôr sila očakávaní, než sila konceptuálnych znalostí, ktorá utvára to, čo vidíme – ako v živote, tak v umení. Na druhej strane každá komunikácia (aj umelecká) pozostáva z robenia ústupkov voči divákovým vedomostiam: „[...] aby sme to zbrnuli: zdá sa, že rozhodujúcim faktom, ktorý by si mal historik uvedomiť, je skutočnosť, že všetky organizmy sú do určitej miery – a ľudské bytosti do miery priamo závažnej – vybavené schopnosťou skúmať a učiť sa metódou pokusov a omylov tým, že preladia z jednej hypotézy na ďalšiu, pokým nenájdu takú, ktorá zaisťuje naše prežitie“ (1985, s. 370).

archeológa a antropológa Emanuela Löwy⁵, ktorý sa zaoberal psychologickými zákonmi zobrazovania prírody v antickom Grécku a formuloval termín *memory image* - „pamät'ový obraz“ (pozri: Löwy 1900). Zásadný vplyv na študentov Viedenskej školy mala kniha Hansa Sedlmayra (1930) o Borrominiho architektúre, v ktorej tento štrukturalista pri interpretácii barokového umenia využil metódy gestaltpsychológie. Ako Gombrich sám priznáva, bez tejto publikácie by sa ťažko odhodlal napísať vlastnú dizertáciu o manieristickej architektúre Giulia Romana (1934) (Gombrich 1984, s. 162). Kladie tiež dôraz na Bühlerovu knihu *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache* (1934) a ďalšie jeho práce, ktoré mali dokázať použiteľnosť analýzy jazyka pre vysvetlenie reprezentácie v iných systémoch, ako je napr. výtvarné umenie. Svoj profesijný, ale i osobný vzťah k Ernstovi Krisovi Gombrich dokladuje nielen spoločným revolučným textom o psychologických základoch karikatúry *The Principles of Caricature* (1940), ale aj úvodom, ktorý napísal pre knihu autorskej dvojice Ernst Kris – Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler* (1934), ktorá vyšla nedávno aj v českom preklade (2008).

K svojim viedenským predchodcom mal však Gombrich aj ambivalentný či kritický vzťah. V jeho celoživotnom kritickom postoji k hegelianstvu (najmä k pozícii *Geistesgeschichte* – predpokladu, že umenie určitého obdobia musí byť výrazom svojej doby) a relativizmu v dejinách umenia demaskoval *Kunstwollen* („umelecké chcenie“) Aloisa Riegla (1893) ako variant Heglovho pojmu „umeleckého génia národa“, teda ako akúsi transplantáciu Heglovho pojmu „absolútneho ducha“. Riegl, na rozdiel od Gombricha, trval na tom, že umenie predstavuje tvorbu, ktorá sa vyznačuje skôr nevyhnutnosťou, než slobodnou voľbou alternatív. Naopak Gombrich uprednostňoval ponímanie umenia ako výsledku individuálnej zručnosti (*skill*) na strane jednej a sociálnej komunikácie na strane druhej (Bakoš 2000, s. 143-144).

Pre Gombricha (Mikš 2008, s. 65-67) je úprimne priznanou bázou vedeckého skúmania evolučná epistemológia Karla Poppera⁶ (pozri: Popper 1935), ktorej centrálnym problémom je skúmanie rastu vedeckého poznania⁷. Môžeme súhlasiť s postrehom Jána Bakoša (2000, s. 133), že Gombrich zámerne zastáva „pozíciu neveriaceho Tomáša“ a metóda falzifikácie je epistemologickým základom pre Gombrichovu snahu o „likvidovanie mýtov“. Popper aj Gombrich – obaja verili, že nejestvuje rozdiel medzi vedcom a umelcom v procese tvorby – aj jeden, aj druhý vychádzajú z dostupných znalostí (tradície zobrazovania), opierajú sa o intuíciu a predstavivosť, využívajú proces spätnej väzby, metódu pokusu a omylu.

Gombrich (1979) vo svojej práci *The Sense of Order* prisudzuje svetu umenia autonómnosť, čo zakladá na objavoch evolučnej teórie. Pre Gombricha autonómia sveta umenia nie je autonómiou v zmysle Rieglom – umenie nevzniká pôsobením voluntaristického determinizmu (*Kunstwollen*), umenie vzniká – v duchu Popperovej situačnej logiky – ako riešenie problému a poučenie sa z chyby. Vývinovú otázku umenia zakladá na darwinovsky definovanom momente „prirodzeného výberu“. Avšak je to popperovský aktívny darwinizmus. Narastanie poznania nie je kumulatívny proces – rastliny, zvieratá, aj ľudia „riešia“ svoje problémy metódou vzájomného boja a selekcie (Bilasová 1999, s. 102). Prirodzený výber je zároveň

⁵ Emanuel Löwy (1857-1938) bol klasickým archeológom, no do metodológie svojej práce zapájal aj výsledky psychológie. Bol ovplyvnený prácou Ernsta von Brücke a osobnosťou Sigmunda Freuda. V jeho záujme figurovalo aj vážové maliarstvo antického Grécka. Do roku 1915 pôsobil na rímskej univerzite a do roku 1938 vo Viedni.

⁶ V predhovore knihy *Sense of Order* (1979) Gombrich cituje Popperovu knihu *Objective knowledge* (1972). V predvojnovovej Viedni sa Gombrich a Popper stretávali, filozof urobil na Gombricha svojou knihou *Logik der Forschung* (1934) zásadný dojem.

⁷ Analogicky centrálnym problémom Gombrichových dejín umenia sú progresívne procesy a regresívne momenty v napredovaní naturalizmu.

chápaný ako výsledok vzájomného pôsobenia medzi slepou náhodou a tlakom selekcie vonkajšieho prostredia.

Tento proces približuje Viera Bilasová v súvislosti s Popperovou koncepciou rozčlenenia univerza na svety I. až III.⁸ (1999, s. 109): „*Autonómnosť tretieho sveta je dominantná myšlienka jeho evolučnej epistemológie. Napriek tomu ju chápe ako parciálnu autonómnosť, pretože nové problémy prinášajú neustále nové riešenia, ale i nové konštrukcie a neočakávané problémy, ktoré sprevádzajú nové odmietania (new refutations). Jednoznačne to považuje za dôkaz spätnej väzby, ktorá existuje medzi svetom III. a II. Tento proces popisuje zjednodušenou schémou: P1_TT_EE_P2. Problém P1 smeruje k tentatívnej teórii TT, ktorá môže byť čiastočne alebo úplne chybná, čo je spravidla dôvod na elimináciu chyby EE, ktorú realizujeme buď kritickou diskusiou, alebo experimentálnym testovaním. Tento proces sa dostane do svojej záverečnej fázy a tou sú nové problémy P2 vytvorené našou tvorivou konštrukciou.*“⁹

Ako Popper, tak aj Gombrich vychádzajú z predpokladu, že naše poznanie nezačína vnímaním, ale „problémom“, na základe ktorého vnímame. Z hľadiska evolučnej biológie sú naše zmysly nástrojmi pre riešenie biologických problémov (Mikš 2008, s. 65). Nezaujaté pozorovanie nejestvuje, je to vždy cieleňá aktivita a je riadená kontextom očakávania. V živote a vo vnímaní hrajú dôležitú úlohu naše ciele, prania, preferencie. Tie určujú naše interpretácie, ktoré sa snažíme preskúmať, verifikovať, falzifikovať. A tu sa dostávame ku kľúčovému pojmu Gombrichovej poslednej práce, k pojmu preferencie – v popise tzv. „selekčného tlaku“: „[...] *takto nepriamo môžu činnosti, preferencie, sympatie, antipatie, ciele a zručnosti jednotlivéj živej bytosti ovplyvniť selekčný tlak, ktorému je vystavená a tým ovplyvniť aj výsledok prirodzeného výberu*“ (Bilasová 1999, s. 103). Preferencia je teda súčasť prirodzeného výberu v procese riešenia tzv. biologického problému. Na základe uvedeného je preferencia primitívneho v Gombrichovej (2002) interpretácii moderny ukazovateľom výberu primitívneho módu zobrazovania, čo indikuje východiskovú problémovú situáciu. Túto problémovú situáciu Gombrich nazýva „averziou“ voči určitému štýlu.

To, čo si všima Ján Bakoš (2000) v opise Gombrichovho myslenia o umení je dôležité. Gombrich totiž odmieta štýl ako výraz doby a v momente, kedy prichádza na to, že v časoch manierizmu Giulio Romano¹⁰ používa paralelne dva odlišné štýly. Akceptuje Schlosserov koncept štýlu ako jazyka, teda priznáva, že špecifický štýl nesie špecifické posolstvo pre špecifického prijímateľa. Preto zdôrazňuje význam donátora či zadávateľa pre umeleckú tvorbu. Inak povedané, pre Gombricha existujú sociálne determinanty použitia štýlu. Ako uvidíme neskôr, v procese výberu štýlu zohráva úlohu nielen nasledovanie požiadavky zadávateľa či témy, ale aj aspekty „vkusu“, ktoré súvisia s morálnymi zábrami a to je už príspevok neskoršej Gombrichovej tvorby (2002). Ak hovoríme o výbere štýlu, možno zjednodušenie povedať, že autor (v Európe) si podľa Gombricha „vyberal“ zo škály štýlov či spôsobov reprezentácie, ktorá sa nachádza medzi dvoma pólmi alebo povedzme módmí: primitívnym na jednej strane a imitatívnym na strane druhej (antropologicky založený bipolárny konvencionalizmus).

⁸ Ide o navzájom neizolované svety: svet III. Je nový objektívny svet produktov ľudského ducha, svet mýtov, rozprávok, ale i vedeckých teórií, poézie, umenia a hudby. Svetom I. je fyzikálny svet a svetom II. je subjektívny, resp. psychologický svet. Medzi svetom III. a svetmi I. a II. fungujú vzťahy spätnej väzby, ktoré považuje za rozhodujúci faktor narastania poznania (pozri: Bilasová 1999, s. 106).

⁹ Z tohto hľadiska nie je umelecké dielo interpretované ako „konečný produkt“ (konečné riešenie), ale ako akýsi medzičlánok v procese poznávania a riešenia problémov. Preto ani impresionizmus nemôže v Gombrichovej koncepcii predstavovať akýsi záver, konečné, bezchybné riešenie problému naturalizmu a popperovsky predsa možno predpokladať, že „riešenia impresionizmu“ prinášajú nové problémy, novú situačnú logiku, čo sa aspoň z pohľadu výtvarnej formy potvrdilo príchodom postimpresionizmu a avantgardných experimentov.

¹⁰ Pozri poznámku č. 8.

Tomáš Hříbek (2010, s. 117-163) sa vo svojom kritickom príspevku usiloval obhájiť stanovisko, že Gombrichovo problematické poňatie moderného umenia vyplýva z jeho popperianskej metódy. Hříbek ukazuje, že Gombrichova predstava o moderne sa začína tam, kde končí impresionizmus ako završenie naturalizmu. Problém, ktorý podľa autora vyrástol v Gombrichovej koncepcii, je nevysvetliteľnosť (dominancie) abstraktného umenia: „*Abstraktní umění však v této historii umění jako vědy nemá žádné místo, protože na něj popperianské kritérium nelze uplatnit*“ (Hříbek 2010, s. 142). Autor ďalej ukazuje, že Gombrich považuje abstrakciu za módu, dokonca Mondrian je chápaný iba ako „ľúbivý ornament“. Iste, Gombrichov prístup k moderne a k abstrakcii sa vyvíjal a to neuniklo ani Hříbkovi, keďže predstavuje aj umiernennejšie prístupy k op-artovým umelcom ako Bridget Riley alebo Lawrence Gowing. Toto postupné zmäkčovanie Gombrichovej kritiky moderny a abstrakcie aj podľa autora vrcholí v teoretickej báze pre modernu – v knihe *The Preference for the Primitive* (2002), ktorá je tu chápaná ako pokus vysvetliť postnaturalistické umenie ako oprávnenú reakciu na „excesy naturalizmu“. Táto „prirodzená reakcia“ je nazvaná primitivizmom, teda legitímnym uprednostňovaním úprimnejšieho, spontánnejšieho, neškoleného umenia pred zjemneným, strnulým a stagnujúcim akademizmom. Napriek čiastočne správnej interpretácii tejto Gombrichovej koncepcie zakončuje Hříbek (2010, s. 148) svoje úvahy nie úplne správnym kritickým zhodnotením: „*V každom prípade je však i tento novější model moderního umění neadekvátní. Důvodem je skutečnost, že nadále klade celou váhu na vizuální aspekt výtvarního díla na úkor jeho obsahu. „Dětské čmáranice“ Picassa, Kleea nebo Dubuffeta nemají tentýž význam jako kresby dětí nebo duševně chorých. Díla minimalistů Franka Stelly nebo Donalda Judda nemají nic společného s totemy či jinými rituálními předměty. Dějiny výtvarného umění nepochopíme, pokud je budeme považovat za oscilaci mezi naturalistickými a „primitivními“ styly zobrazení.*“ V tomto bode sa nachádza slabé miesto Hříbkovej kritiky. Autor totiž neberie do úvahy dôležitý fakt, a teda, že primitivizmus a primitivistické diela (a v podstate aj avantgardné diela) sú neoddeliteľne späté so špecifickým okruhom tém a motívov a Gombrich implicitne hovorí o forme a štýle ako o komunikantovi, v súlade s notoricky známou McLuhanovou (1964) vetou „*the medium is the message*“. Gombrich netvrdí, že Dubuffetovo dielo má ten istý význam ako detská kresba, vysvetľuje však, prečo Dubuffet zaujal anti-kultúrny postoj, v ktorom preferuje detský, neškolený prejav. V takomto vysvetlení podáva správu o zmene kultúrnej úlohy umeleckého diela. Odhliadnuc od subjektívnej nevôle voči moderne, Gombrich predsa popperovsky interpretuje vývojové aspekty prejavov umelcov, ale dielo samotné chápe schlosserovsky. Predpokladáme, že motív, námet, téma, obsah predstavujú súčasť „problému“, na ktorý autor reaguje „výberom“ štýlu. Zdá sa, že pre Gombricha naratív nepredstavuje samostatný interpretačný problém, resp. ikonografia nie je oddelená od zložky formy / štýlu a skutočný problém pri chápaní diela pre neho predstavuje práve štýl, resp. dôvod jeho výberu. Ak sa totiž Gombrich snaží opísať primitivizmus ako kultúrny fenomén, otvorene sa hlási k najdôležitejšiemu východisku pre svoju koncepciu už v predhovore k *The Preference for the Primitive*. Je to slávne dielo Arthura Lovejoya a Georga Boasa z roku 1935 – *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (1997), v ktorom je *cultural primitivism*¹¹ chápaný ako kultúrny postoj, nie ako štýlová poloha.

Gombrich (2002) vychádza zo svojej skúsenosti – z poznania špecifického druhu vkusu (vkusu avantgárd), ktorého prejavy vyvrcholili počas jeho života. Moderna pre neho predstavuje príklad mohutného dištancovania sa (*revulsion*) od imitatívneho, iluzívneho zobrazovania, čo vyústilo k preferencii primitívneho a k radikálnemu narušeniu percepčných návykov. Ďalším predpokladom je akýsi, povedzme, intuitívny postreh (hypotéza), že nadmiera potešenia a príjemnosti pôsobiacich na zmysly vedie postupne k znechuteniu. Ľudská bytosť teda má, podľa Gombrichových (2002, s. 7) predpokladov, akýsi „vrodený

¹¹ Lovejoy a Boas (1935) rozdeľujú kultúrny primitivizmus a chronologický primitivizmus. Kultúrny primitivizmus je, zjednodušene povedané, chápaný ako nespokojnosť civilizovaných s civilizáciou.

mechanizmus indikácie prekročenia miery“, čo jedinec nadobúda aj počas procesu edukácie spoločne s požiadavkami spoločnosti na sebakontrolu. Táto dištancia od „perfekcie“ umenia má byť psychologickým princípom, ktorý má odhaliť príčiny „regresívneho štýlu“¹² v moderne.¹³ Zároveň sa naozaj stavia na pozíciu historicizmu a relativizmu – ako si správne všimol Hříbek – pokiaľ hovorí o kolektívnom, dobovom vkuse a kolektívnej averzii voči vkusu predchádzajúcej epochy. Prevládajúci vkus však vždy dokladuje na dielach a názorových demonštráciách jednotlivcov uvedeného obdobia a svoju hypotézu o striedavo vracajúcich sa obdobiach preferovania primitívneho demonštruje individuálnymi príkladmi, postupuje teda súhlasne s deklarovanou metódou deduktívne. Napokon, pri Gombrichovi netreba zabúdať, že je verný Viedenskej škole umenia a ducha kritického racionalizmu (svoje hypotézy neustále dokladá dôkazmi v podobe pramenných materiálov patriacich k predovšetkým dobovému estetickému, umelecko-teoretickému diskurzu). Totiž to, čo už bolo mnohokrát odhalené a demonštrované – teda moderná preferencia primitívneho (napr. kmeňového umenia) – u Gombricha revolučne nevychádza z formového očarenia, ale je dôsledkom vkusových požiadaviek, ktoré sú antropologicky zakorenené (antropologické konštanty). Otázky vkusu a morálky otvárajú brány k problémom averzie a preferencie, keďže pre Gombricha je prvotným problémom v momente štýlovej zmeny práve averzia. Snaží sa zistiť, z čoho táto averzia vyplýva.

Potvrdenie svojich hypotéz nachádza Gombrich (2002, s. 31) napríklad v Ciceronovej kritike rečníckeho umenia, ktorý si bol vedomý limitov rečníckeho majstrovstva: „čím viac umelec ľichtí zmyslom, tým viac mobilizuje odpor proti tomuto pôsobeniu“ – a to nie iba u ľudí „drsného vkusu“, ale aj u ľudí obyčajných davov.¹⁴ Otázku pôsobenia „rečníckych zručností“ dopĺňa Gombrich Quintilianovými vkusovými pozíciami: starobylosť prináša do rečníctva závan čistoty a majestátnosti. Na základe príkladov dospieva k čiastkovému záveru – antické authority, ktoré nám znechali dedičstvo klasiky, nám zároveň pomohli zachovať „semienka, zárodoky primitivizmu“.

V otázke „umeleckej nezručnosti“ stredovekého umenia Gombrich už nemá potrebu vysvetľovať, že nejde o nedostatok schopností (to už pred ním urobil Riegl). Polemizuje s Dvořákom, ktorý tvrdil, že stredoveké umenie nemá ambíciu dokonalosti, ale ambíciu naplnenia kresťanských hodnôt. Pre popretie tohto tvrdenia Gombrich nastoľuje argument fenoménu „umeleckej súťaže“, ktorú poznáme od čias antiky (spor Parrhasia a Zeuxia). Gombrich (2002, s. 40) namietá, že aj v prípade byzantských mozaík ide o snahu o dokonalosť, avšak sa tu spájajú požiadavky oboch kultúr – východnej i západnej. Inak povedané, stredoveký „kult nádhery“ sa prejavuje snahou o „nádheru materiálu“, nie o snahu predbehnúť súperov v imitácii skutočnosti. Tu autor naznačuje (či dokazuje), že preferencia primitívneho módu zobrazenia nezavrhne možnosť technologického progresu.

Iste, to sú príklady či doklady návratu „drsného“ vkusu v dejinách kultúry. Avšak, ak chceme uvažovať o preferencii primitívneho v zmysle moderny, je potrebné preveriť vkusové pozície 18. storočia. Podľa autora (2002, s. 177-194) sa k preferencii primitívneho mnohé názorové stanoviská približovali z troch hľadísk: 1) Shaftesburyho nasledovanie platónskych myšlienok a presvedčenie, že muž nemá byť zvädzaný potešením z umenia; 2) averzia voči „pápežskému“, „katolíckemu“ umeniu z pohľadu predstaviteľov

¹² Je regresívnym iba z pohľadu predstavy vývoja ako zdokonaľovania imitácie.

¹³ To sa spája s inou hypotézou, ktorú formuluje na základe poznania práce A. Lovejoya a G. Boasa, že vývoj umenia nemusí postupovať od vkusu tvrdého k vkusu jemnému, ale naopak (Gombrich 2002, s. 8).

¹⁴ To, čo robí tieto diskusie relevantnými pre našu tému je implicitný tranzit medzi evolucionistickou históriou umenia a relativistickou koncepciou, ktorá vidí každú fázu ako príklad špecifického štylistického módu. Inak povedané – neskoršie umenie nie je lepšie ako skoršie umenie, je iba iné. Ale tento rozdiel nie je technický, ale skôr psychologický (Gombrich 2002, s. 28-29).

anglikánskej či protestantskej cirkvi (dokonca aj Francúz J. J. Rousseau sa vyznáva k averzii voči katolicizmu z pozície kalvinistického tábora); 3) zmena vkusu (E. Burke): preferencia vznešeného pred krásnym – vznešené má blízko k bázni a strachu, zatiaľ čo krásne má niečo z erotického šarmu.

Za prvý manifest primitivizmu považuje Gombrich Goetheho názory o gotickej architektúre (pozri: Goethe 1773), kedy apeluje na drsný vkus a odmieta „chorú sentimentalitu“ a „zjemnelú priemernosť“. Avšak bol to podľa autora impulz Herdera, ktorý premenil morálnu superioritu divochov na estetickú preferenciu. V súvislosti s francúzskou revolúciou Gombrich (2002, s. 81) podnikol dôležitý interpretačný krok: ak revolúcia konfrontovala každého s voľbou, ktorej nikto nemohol uniknúť (výber politického presvedčenia), analogická udalosť sa stala vo svete umenia, odkedy si módy zobrazenia „volíme“.

Pôdu pre preferenciu primitívneho pripravilo aj rozoznávanie dvoch systémov hodnôt – hodnôt *mimésis* a hodnôt „dekoru“, ktorá bola spájaná s artefaktmi divochov či barbarov. Potvrdenie tohto procesu Gombrich dokladuje výstavou *Great Exhibition* (v Krištáľovom paláci, 1851), keď Owen Jones odporúča poučiť sa od divochov kompozícií (Gombrich 2002, s. 185). Iste do tohto kontextu treba zaradiť aj Ruskinove idey či obdiv japonizmov v umeleckej praxi. Ďalšími príbuznými tendenciami sú príklon k ľudovému umeniu (napr. P. Gauguin, G. Courbet a Champfleury) a estetické krédo volania po pravde materiálu. Tieto pohyby sú dokladom vzrastajúcich pochybností o nadradenosti európskeho umenia na konci 19. storočia.

Ako neúnavný „vyvracač mýtov“ Gombrich považoval za potrebné hovoriť o tom, že práve darwinovská teória evolúcie dala nový význam pojmu primitívne (ale aj kmeňové). Vyvinul sa názor, že kresby primitívneho národa sa podobajú kresbám batoľat'a. Gombrich (2002, s. 196) ich jednoducho vylučuje inými pozorovaniami, ktoré ukazujú, že niektoré kmene majú omnoho vyvinutejšie techniky navigácie či znalosti medicínskych vlastností rastlín, čím deti nedisponujú. Ponúka prípad Picassových „slečien“, Matissovho fauvizmu či Gauguinových exotizmov – a hodnotí ich ako psychologickú reakciu, ktorá bola popísaná vyššie – nadmiera príjemnosti spôsobuje pocit presýtenosti a to mobilizuje obranný systém proti tomu, čo je príliš vábivé. Avšak to, čo Rubin (pozri: Rubin 1984) opisuje ako „fundamentálny obrat“ nebolo podľa Gombricha výsledkom radikálnej revolty, ale evolúcie ako hĺbkového procesu zacieleného na zmenu mentálneho nastavenia (*mental set*), v ktorom umenie malo byť percipované (Gombrich 2002, s. 218).

Je dôležité, že Gombrich (2002, s. 235-240) argumentuje v intenciách termínov psychoanalýzy – pojem primitívne má byť derivovaný od pojmu „progres“. To neznamená, že progres už nejestvuje (napr. technologický progres súčasnosti), ale znamená to, že prínos progresu je menej stabilný než sme dúfali. Problémovú situáciu, v ktorej sa moderna ocitla a musela na ňu reagovať zmenami mentálneho nastavenia opisuje psychoanalyticky: nadišiel čas nutnosti regresu do raných stupňov nášho vývoja, v ktorých nie sme „pánmi samých seba“, do najprimitívnejších vrstiev mentálneho života, kde vládnu inštinktívne sily. Gombrich implikuje, že sa umelec moderny dostal do stavu „vzdoru“ voči kontrolným mechanizmom sveta umenia. A tak sa na sklonku života Gombrich „st'ážuje“, že psychoanalýza predsa len ešte nepovedala dost' vo vzťahu k interpretácii umenia. Vo výpočte „pôvabov regresu“ do stavu podvedomia sa napokon dostáva k Duchampovmu gestu pretvorenia Da Vinciho *Mony Lisy* a interpretuje ho ako „detskú radosť z čmárania po plagátoch“ či fekálne vtipy: považujeme ich za „sprosté“, avšak práve pre túto príčinu oceňujeme vzdanie sa konvencie ako aktu oslobodenia (podobne interpretuje aj tendenciu art-brut či väčšinu happeningov).

V rámci revidovania svojich starých tvrdení uvažuje nad tým, že vývoj mimetickej zručnosti si vyžaduje úsilie niekoľkých generácií. V knihe *Art and illusion* (1960) však nevenoval pozornosť vytváraniu sôch,

ktoré sú predsa zobrazením z 3D do 2D. Pomáha si lingvistikou a používa termín „dištingtívnych vlastností“ – elementov, ktoré sú potrebné na to, aby slovo či fonéma bola rozpoznateľná. Taktisto sochár použije dištingtívne vlastnosti pre transformáciu materiálu (médiu) na obraz či model pripodobujúci sa realite. Avšak projekcia 3D na 2D je iným procesom. Zatiaľ čo realistické sochárstvo poznáme aj z kmeňového či starovekého egyptského umenia, dvojdimenzionálne, perspektívne či dokonca iluzívne zobrazenie je pomerne zriedkavosťou. Tento proces prirovnáva zážitku z lietania. Aby umelec mohol použiť perspektívne zobrazenie, ktoré sa riadi geometrickými zákonmi, „musí sa vzdať“, odmyslieť si či nevšímať si svoje vlastné ukotvenie v priestore a svoje prirodzené videnie. Na druhej strane, na základe príkladov transponovania majstrovského iluzívneho diela do jazyka detskej či naivnej kresby, je vidieť základnú snahu „ukladania“ postáv na dolnú základnú líniu (zem). Nazýva ju „gravitačným ťahom na základňu“. Je presvedčený o tom, že takáto redukcia prichádza napríklad v stredoveku zámerne – „nepotrebovali lietať, tak ich umenie ostalo blízko zeme“ (Gombrich 2002, s. 288).

Existuje mnoho ľudí, ktorí zamietajú existenciu štandardov pre posudzovanie kvality. Gombrich však nie je jedným z nich. Verí, že veľké umenie je zriedkavé a tam, kde ho nachádzame, sa konfrontujeme s bohatstvom a majstrovským zvládnutím prostriedkov, ktoré presahujú obyčajné, bežné ľudské porozumenie. Preferencia primitívneho je preto pochopiteľná reakcia – pre obohatenie umeleckých prostriedkov rastie aj risk zlyhania. Aj tu Gombrich (2002, s. 269-291) ostáva verný Popperovmu názoru na proces nadobúdania vedeckého poznania: najprv existuje problém, potom prichádzajú pokusy o jeho riešenie a proces vylúčenia chyby. Výsledkom je nová situácia s novými problémami. Umelecké štruktúry sa teda menia iba postupne, v logike spätno-väzbového procesu prispôsobovania. Tradícia je však vždy východiskovým bodom našej aktivity, preto primitivizmus nie je návratom k začiatku.

Ernst Gombrich je presvedčený, že preferencia primitívneho predsa len predstavuje posun, korekciu predošlých jazykov umenia k ešte citlivejším artikuláciám. Pôvodná škála výrazu teraz obsahuje oboje – regresiu aj ušľachtilosť. Napokon dokladuje svoje domnienky dvoma veľkými osobnosťami moderny – P. Picassom a P. Kleeom. Picasso „brá na rozličné výtvarné prostriedky ako na organ a používa klasické i primitívne koncepcie tak, ako ho duša poháňa, Klee ako objaviteľ významov umeleckých výrazov si dal za cieľ učiť sa od detí, avšak bez toho, aby bol detinským. [...] Čím viac preferujeme primitívne, tým menej sa primitívnymi stávame“ (Gombrich 2002, s. 297).

Z uvedených rozsiahlejších interpretácií a reflexií Gombrichovho posledného vydaného diela vyplýva niekoľko zásadných pozícií. Pri vysvetľovaní moderny sa nevzdáva popperiánskej metódy a chápe ju ako postupne konštruované riešenie problémovej situácie, ktorú ukotvil vo svete estetiky. Zmenu vkusu chápe ako dôsledok antropologicky ukotveného zmyslu pre mieru, ktorá má blízko morálnym limitom. Takúto hypotézu dokladá analogickými, podobnými „vkusovými situáciami“, ktoré nachádza v priereze dejín našej civilizácie. Napokon opisom týchto dejinných situácií napĺňa vyše tristostranový spis. Prostredníctvom psychoanalýzy argumentuje, že umelec koriguje svoj predošlý jazyk tak, aby komunikoval s recipientom, s ktorým zdieľa iné, postupne zmenené mentálne nastavenie. Kritériom hodnoty je implicitne formulovaná citlivosť artikulácie, ktorá – ak chceme odpovedať na výčitku Tomáša Hříbka (2010) – je naozaj v závere *The Preference for the Primitive* (2002) kritériom, ktoré radí P. Picassa a P. Kleea medzi *great artists*, teda aj vedľa Rafaela. Nie je však pravdou, že sa dopúšťa relativistickej nivelizácie všetkého: afrického umenia, ruskej ikony, Picassa, Kleea a Rafaela. Africké umenie je v jeho koncepcii inšpiračným zdrojom pre obohatenie škály jazykov umenia, je teda inštrumentom v situačnej logike. Hříbek (2010, s. 141) kritizuje, že Gombrichov model je pre vysvetlenie abstraktného umenia nefunkčný. Ak je totiž popperiánske pojmá dejín naturalizmu sledom *makings* and *matchings* v prospech ilúzie skutočnosti, abstrakcia nemá v takomto modeli faktor, na základe ktorého by bol vykonaný *matching*. Uzatvára, že

abstraktné umenie nemá v takejto histórii umenia žiadne miesto, pretože na neho nie je možné uplatniť popperiánske kritérium. Autor však nepočítal s tým, že moderný obraz nesie inú kultúrnu úlohu a že faktor, podľa ktorého môže byť vo vývoji abstraktného umenia vykonávaný *matching*, nemusí mať základ v ilúzii, ale v komunikácii – v citlivosti artikulácie posolstva o skutočnosti. *Matching* tu teda nie je chápaný ako „zhodný“, ale ako „zodpovedajúci“ realite. V takom prípade možno uvažovať o potencialite využitia popperiánskeho modelu aj pre vysvetlenie moderného umenia. Navyše, pozorné čítanie *The Preference for the Primitive* (2002) ukazuje, že príchod moderny spolu s preferovaním primitívneho prináša druhý hodnotový systém založený na „dekore“, ktorý tiež otvára priestor legitimity abstraktného umenia.

Literatúra:

- [1] BAKOŠ, J. 2000. *Štyri trasy metodológie dejín umenia : viedenská škola dejín umenia: ikonológia & semiotika : československý štrukturalizmus : ruská historiografia umenia*. Bratislava: Veda. ISBN 80-224-0601-5.
- [2] BAKOŠ, J. 2009. Introductory: Gombrich's Struggle Against Metaphysics In: *Human Affairs* [online]. roč. 9, č. 19, s. 239-250. [cit. 2017-06-27]. ISSN (online) 1337-401X <https://www.degruyter.com/view/j/humaff.2009.19.issue-3/v10023-009-0037-5/v10023-009-0037-5.xml?format=INT>
- [3] BAKOŠ, J. 2010. Gombrichův zápas s metafyzikou. In: Mikš, F. a L. Kesner, eds. 2010. Gombrich. *Porozumět umění a jeho dějinám : K stému výročí narození E. H. Gombricha*. Brno: Barrister & Principal, Masarykova univerzita s. 85-116. ISBN 978-80-87029-57-2.
- [4] BÜHLER, K. 1934. *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena: G. Fischer.
- [5] ELKINS, J. 2009. Ten Reasons Why E. H. Gombrich is not Connected to Art History. In *Human Affairs* [online], roč. 9, č. 19, s. 304-310. [cit. 2017-06-27]. ISSN (Online) 1337-401X <https://www.degruyter.com/view/j/humaff.2009.19.issue-3/v10023-009-0044-6/v10023-009-0044-6.xml>
- [6] GOETHE, J., W. 1773. Von deutscher Baukunst. In: Herder, J. G., Goethe, J., W. a Möser, J. *Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*. Hamburg: Bode.
- [7] GOMBRICH, E., H. 1934. Zum Werke Giulio Romanos [1. Die] : Der Palazzo del Te. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. Roč. 8, s. 79-104. ISSN 2195-9161 - 2195-9153
- [8] GOMBRICH, E. a E. KRIS. 1938. The Principles of Caricature. In: *British Journal of Medical Psychology*, Roč. 17, č. 3-4, s. 319-342. ISSN: 2044-8341.
- [9] GOMBRICH, E., H. 1979. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art, The Wrightsman Lectures*, Oxford: Phaidon.
- [10] GOMBRICH, E., H. 1984. Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago. In: *The Gombrich Archive* [online]. [cit. 2017-06-27]. <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2014/02/showdoc22.pdf>
- [11] GOMBRICH, E. 1985. *Umění a iluze : studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon.
- [12] GOMBRICH, E., H. 1999. *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. Londýn: Phaidon. ISBN 978-0714839691.

- [13] GOMBRICH, E., H. 2002. *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. Londýn, New York: Phaidon. ISBN 0 7148 4632 5.
- [14] HAHNLOSER, H., R.. 1935. *Villard de Honnecourt*, Viedeň: Anton Schroll.
- [15] HRÍBEK, T. 2010. Proti primitivismu. In: Mikš, F. a L. Kesner, eds. 2010. Gombrich. *Porozumět umění a jeho dějinám : K stému výročí narození E. H. Gombricha*. Brno: Barrister & Principal, Masarykova univerzita s. 117-164. ISBN 978-80-87029-57-2.
- [16] KESNER, L. 2009. Gombrich and the Problem of Relativity of Vision. In: *Human Affairs* [online], roč. 9, č. 19, s. 266-273. [cit. 2017-06-27]. ISSN (online) 1337-401X <https://www.degruyter.com/view/j/humaff.2009.19.issue-3/v10023-009-0040-x/v10023-009-0040-x.xml?format=INT>
- [17] KRIS, E. a O. KURZ. 1934. *Die Legende vom Künstler*. Viedeň: Krystall-verlag.
- [18] KRIS, E. a O. KURZ. 2008. *Legenda o umělci. Historický pokus*. Praha: Arbor vitae, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze. ISBN 978-80-87164-06-8.
- [19] KROUPA, J. 2010. Gombrichův návrat k Jacobu Bruckhardtovi. In: Mikš, F. a L. Kesner, eds. 2010. Gombrich. *Porozumět umění a jeho dějinám : K stému výročí narození E. H. Gombricha*. Brno: Barrister & Principal, Masarykova univerzita s. 15-34. ISBN 978-80-87029-57-2.
- [20] LOVEJOY, A. a G. BOAS. 1997. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Londýn: Johns Hopkins U. Press. ISBN 0-8018-5611-6.
- [21] LÖWY, E. 1900. *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, Rím: Von Loescher.
- [22] MCLUHAN, M. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: New American Library. ISBN 9780451627650.
- [23] MIKŠ, F. 2008. *Gombrich. Tajmenství obrazu a jazyk umění : Pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister & Principal. ISBN 978-80-7364-045-3.
- [24] MIKŠ, F. a L. KESNER, eds. 2010. Gombrich. *Porozumět umění a jeho dějinám : K stému výročí narození E. H. Gombricha*. Brno: Barrister & Principal, Masarykova univerzita. ISBN 978-80-87029-57-2.
- [25] POPPER, K., R. 1935. *Logik der Forschung*. Viedeň: Verlag von Julius Springer.
- [26] POPPER, K. R. 1998. Život je řešení problémů. – O poznání, dějinách a politice. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0686-7.
- [27] RIEGL, A. 1893. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: George Siemens.
- [28] RUBIN, W. 1984. "Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern. New York: Museum of Modern Art. ISBN 0870705180.
- [29] SCHLOSSER, J. 1902. Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Roč. 23, s. 279-339.
- [30] SCHLOSSER, J. 1923. *Die Kunst des Mittelalters*. Berlin Neubabelsberg: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- [31] SEDLMAYR, H. 1930. *Die Architektur Borrominis*. Mníchov: Piper.

- [32] SEDLMAYR, H. 2016. The Architecture of Borromini. In: *Journal of Art Historiography* [online]. Roč. 8, č. 14, s. 1-114 [cit. 2017-06-27]. ISSN 2042-4752. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/06/johns-sedlmayr-translation.pdf>

Mgr. Jana Migašová, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
jana.migasova@unipo.sk

www.casopisespes.sk
