

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

STATUS UMĚLCE

POSTAVENÍ UMĚLCE V DĚJINÁCH ZÁPADNÍ KULTURY

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Autorka práce: Šárka Klíková

Studijní obor: Estetika

Ročník: Čtvrtý

2012

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 25. dubna 2012

Šárka Klípková

Velmi děkuji všem, kteří mě při psaní práce podpořili, především vedoucímu bakalářské práce Mgr. Denisovi Ciporanovi, Ph.D. za jeho cenné rady, trpělivost a ochotu.

ANOTACE

Práce se zabývá proměňujícím se společenským postavením umělců v dějinných epochách od antiky, přes středověk a renesanci až po současnost v souvislosti s proměnami chápání umění. Pro podrobnější rozpracování těchto, z hlediska zkoumané problematiky, stěžejních období studentka vychází jak z primárních textů filozofické estetiky reflektující problematiku povahy umění a umělecké tvorby, tak z doplňkové literatury historického charakteru.

ANNOTATION

The bachelor thesis deals with changing social status of artists during different historical periods in context of changes of art comprehension. It covers the time span from ancient history through Middle Ages and the Renaissance up to the present times. The student's thesis is based on both – primary studies of philosophical aesthetics reflecting the issues of nature of art and artistic creation, and on complementary historical literature. Key periods are reviewed in a detailed way in terms of analysed issues.

OBSAH

Obsah	6
1. Úvod	8
2. Antika a starověk	10
2.1 Systém umění v antice.....	11
2.2 Status umělce v antice a starověku.....	12
2.2.1 Počátky umění a první umělci	12
2.2.2 Řecko a Řím	14
2.2.3 Zánik Říma	15
2.2.4 Egypt	16
2.2.4.1 Místo pravdy	17
2.2.5 Význam umělců pro antickou a starověkou společnost	19
3. Středověk	20
3.1 Systém umění ve středověku	20
3.2 Status umělce ve středověku.....	22
3.2.1 Rozvrstvení společnosti	22
3.2.2 Umělci v anonymitě	23
3.2.3 Dvojitý status umělce	23
3.2.4 Umělci a církevní hodnostáři	24
3.2.5 Narůstající společenská prestiž umělců	25
3.2.6 Umělec jako šlechtic	25
4. Renesance	26
4.1 Systém umění v renesanci	27
4.2 Status umělce v renesanci.....	28
4.2.1 Původ umělců	28
4.2.2 Vzdělávání a výchova umělců	29
4.2.3 Požadavky na vzdělání umělců	31
4.2.4 Univerzální renesanční člověk	31
4.2.5 Organizace umění	32
4.2.6 Zaměstnání umělců	32
4.2.7 Status umělců	33
4.2.7.1 Pozitivní vnímání	33
4.2.7.2 Negativní vnímání	34

4.2.7.3 Umělec jako specifická individualita	35
5. Současnost	37
5.1 Systém umění v současnosti	37
5.1.1 Definování pojmu umění a teorie umění	40
5.2 Status umělce v současnosti.....	42
5.2.1 Počátky moderního umění	42
5.2.1.1 Osobnost umělce	44
5.2.1.2 Přelom 19. a 20. století – zrod moderního umění	45
5.2.1.3 Odstup od západní kultury	46
5.2.2 V průběhu 20. století	47
5.2.2.1 Umělci a válka	47
5.2.2.2 Umělci a konzumní společnost	49
5.2.3 Současný pohled	50
6. Závěr	52
7. Použitá literatura	54

1. ÚVOD

Na stránkách této bakalářské práce se budeme zabývat umělci. Konkrétněji tím máme na mysli reflexi proměňujícího se společenského statusu umělce v dějinách západní kultury. Ústředním tématem práce je konstruktivní popis proměňujícího se společenského postavení umělců od dob antického starověku až po současnost.

Abychom však mohli lépe porozumět rozdílům mezi umělcem žijícím v antickém Řecku a postmoderním umělcem 21. století, bylo třeba tuto problematiku zasadit do širšího kontextu, jenž by pomohl dovysvětlit okolnosti a příčiny přispívající k určitému společenskému postavení, více či méně respektovanému, které umělci v popisovaných dějinných epochách zaujímali.

Pro přehlednost a názornost si v práci postupně rozebereme největší mezníky v chápání umění – období, v nichž došlo k zásadnějším změnám ve vnímání osoby umělce a umění jako takového. Práce je tak přehledně členěna do čtyř základních, chronologicky po sobě jdoucích kapitol, od antiky a starověku, přes středověk, renesanci až k poslední kapitole mapující období počínající přibližně dobou průmyslové revoluce a končící současným 21. stoletím.

Všechny čtyři základní kapitoly jsou analogicky strukturovány. V úvodu jednotlivých kapitol nechybí charakteristika daného časového období, která pomáhá dotvořit výchozí představu o tehdejší společenské situaci, o tom, co společnost žádala, jaké priority a hodnoty vyznávala a čím naopak opovrhovala. Zabýváme-li se umělci, nelze opomenout ani samotné umění, zejména systém uspořádání umění, jenž napříč staletími procházel většími či menšími proměnami a přímo souvisí s naším tématem. Z tohoto důvodu je součástí každé základní kapitoly i popis systému umění, specifického pro danou dobu. Poté již následuje ústřední téma každé části – status umělce v dané historické epoše. Část čtvrté kapitoly, věnující se umělcům z pohledu posledních dvou století, je věnována také moderním a postmoderním teoriím umění, které začaly výrazně doprovázet svět umění a umělecké tvorby. Každá z teorií přispívá vlastním specifickým způsobem k vnímání, porozumění a definici světa umění a individuálně přistupuje i k pochopení osobnosti umělce.

Cílem této práce je přehledným způsobem poukázat na změny v chápání umění, napříč staletími lidských dějin, s důrazem na proměňující se společenský status umělců. Poukážeme na fakt, že svět umění je komplikovaným systémem, jenž vybízí k nekonečným diskuzím, které nemají jednoznačného vítěze, a oblastí realizace více či méně výrazných a odvážných osobností, které jej fakticky tvoří a jsou jeho skutečnou podstatou.

Na závěr úvodu si dovoluji odcitovat několik vět, jenž dle mého názoru výstižně, ale zároveň provokativně, vystihují rozporuplnou atmosféru, kterou svět umění a fenomény s ním spojené doprovází.

„Umění ve skutečnosti neexistuje. Existují pouze umělci. Kdysi to byli lidé, kteří si vzali barevnou hlinku a na zed' jeskyně načrtli tvary bizona; dnes si někteří kupují barvy a navrhují plakáty na reklamní plochy; dělali a dělají i mnoho jiných věcí. Nazývat takovou činnost uměním můžeme tehdy, když si uvědomíme, že toto slovo znamená v různých dobách a místech velmi různé věci, a také pokud je nám jasné, že Umění s velkým U neexistuje.“¹

¹ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997, s. 15.

2. ANTIKA A STAROVĚK

Prvním stěžejním obdobím, ve kterém se budeme zabírat statusem umělce, je období antiky, ale zaměříme se rovněž i na společenské postavení umělců ve starověku – konkrétněji tím myslíme život umělců ve starověkém Egyptě. Monumentální epochu antiky, dějiny řecko – římské, můžeme datovat přibližně od 8. st. př. n. l. do 5. st. n. l., v němž zanikla Říše západořímská a od něhož historikové mluví o nové etapě lidských dějin – o středověku.

Řekne-li se antika, tak jistě většině lidí spontánně vytanou na mysli asociace jako Římská říše, starověké Řecko, kolébka evropské kultury a celá řada dalších pojmů.

Od 20. let 20. století se v evropské odborné literatuře čím dál častěji objevují studie zkoumající vliv antických civilizací na evropskou kulturu. Antická kultura byla již od dob novohumanismu idealizována a byl jí přičítán neobyčejně vysoký vliv na výchovu a charakterové utváření člověka. „*První práce, které se zabývaly úlohou antického kulturního dědictví v evropské civilizaci, vycházely ještě z novohumanistických představ o antice a věnovaly pozornost hlavně těm obdobím, která čerpala z vrcholných období klasického starověku, tj. z antické kultury 5. - 4. st. př. n. l. a z římské kultury na přelomu našeho letopočtu. Odtud čerpala podněty evropská renesance, klasicismus a novorenesance, které zdůrazňovaly „vzorovost“ a výchovné zdokonalující působení antických vzorů.*“² Samotná evropská kulturní tradice má své kořeny právě v antice – v kultuře starověkého Řecka a Říma. Osobitost evropské kultury pramení přímo z antického životního postoje, ze způsobů antického myšlení a z forem antického umění. Můžeme všeobecně říci, že dějiny evropské kultury nám podávají svědectví o neustálém návratu k počátkům. Všechny epochy se k těmto počátkům lidské kultury vracely právě do antiky jako k nevyčerpatelnému zdroji duchovních hodnot a typických životních postojů, jimiž je možno se inspirovat a s nimiž je nezbytné konfrontovat aktuální přítomnost. Antika je zkrátka pro evropskou kulturu zdrojem, neustálou inspirací a vodítkem.³

² VARCL, Ladislav a kol.: *Antika a česká kultura*. 1. vyd. Praha: Academia, 1978, s. 6.

³ Srov. VARCL, Ladislav a kol.: *Antika a česká kultura*. 1. vyd. Praha: Academia, 1978, s. 5.

2.1 SYSTÉM UMĚNÍ V ANTICE

Jako počátek našeho zkoumání proměn společenského statusu umělců jsme začali u antiky i z toho důvodu, že antický pohled a názor na umění přetrval až do 15. století. V evropské kultuře tak mluvíme o časovém rozpětí přibližně 2000 let. A jelikož společenské postavení umělců je úzce spjata právě i s vnímáním umění samotného, popíšeme nyní ve stručnosti antický systém umění.

Řecký výraz pro umění a jeho latinský ekvivalent *ars* nejsou přímo označením krásných umění v moderním smyslu, ale byly tak nazývány všechny druhy lidských činností, včetně řemesel a vědy.⁴ Nejstarším řeckým výrazem pro umění je *techné* jenž zahrnuje dvě významové oblasti, a to oblast biologickou a řemeslnou. Biologický okruh se ještě dále rozděloval na dva pojmy. Výraz *tiktein* znamenal zrození, stvoření či také puzení. Druhý z pojmů – *teknón* zase označoval dítě. Okruh řemeslný se rovněž dělil na další pojmy, z nichž *technazein* byl chápán ve smyslu řemeslné tvorby a zpracovávání obecně. Pojem *tektón* byl již přímo označením osoby řemeslníka. Pojem *techné* označoval velmi širokou oblast. Nebyl jen synonymem pro pojem umění, tak jak jej vnímá převážná část laické veřejnosti dnes, ale oproti dnešnímu chápání byl antický pohled na oblast umění daleko obsáhlejší. Na druhou stranu je potřeba říci, že takové činnosti jenž bychom dnes do oboru umění bez váhání zařadili, naopak pojem *techné* vůbec neakceptoval (např. literární tvorbu, poezii, aj.). Termín *techné* byl úzce spjat s něčím, co se bezpodmínečně řídí nějakými pravidly, s většinou lidských činností jako válečnictví, lékařství, právnictví, atd.).⁵

Když řečtí autoři začali dávat do opozice umění a přírodu, mysleli umění ve smyslu veškerých lidských činností. Platón kladl umění nad pouhou rutinu. Platónův žák Aristoteles zase umění považoval za jednu z tzv. intelektuálních ctností. Pro stoiky bylo umění jakýmsi systémem poznávání a podobně jako u Aristotela taktéž určitou morální ctností.⁶ Aristoteles navíc rozlišoval příčiny, které vedly k umělecké tvorbě – umění z nutnosti něco vytvořit, umění provozované pro potěšení, pro vyvolání požitku z krásna či umění imitativní, jenž záměrně něco či někoho napodobovalo. Kladl důraz na důležitost hudby, kresby, gramatiky a aritmetiky.⁷

⁴ KRISTELLER, Paul Oskar: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 1951, Vol. 12, No. 4, s. 498.

⁵ MRÁZ, Milan: Předmluva. In ARISTOTELĚS: *Poetika*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1996, s. 29-30.

⁶ KRISTELLER, Paul Oskar: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 1951, Vol. 12, No. 4, s. 499.

⁷ KRISTELLER, Paul Oskar: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 1951, Vol. 12, No. 4, s. 504.

Ústředním pojmem ve vnímání umění v antice je *mimesis* – princip mimetické hry, nápodoba. Ze shromážděných spisů Platóna a Aristotela vyplývá, že považovali poezii, hudbu, tanec, malířství a sochařství za různé druhy imitace. Takovéto vnímání umění ovlivnilo mnoho autorů dokonce ještě i v 18. století. Ovšem žádná z prací těchto antických filozofů nemá systematický charakter v nějakém strukturovaném výkladu. I přesto ale můžeme vysledovat, že je zcela opomíjena architektura a hudba s tancem jsou vnímány jako součást poezie, nikoli jako samostatná umění. Malířství se sochařstvím jsou pak kladeny na stejnou úroveň jako další poddruhy poezie a hudby.⁸

Za jednu z nejrespektovanějších uměleckých disciplín byla v antice považována poezie. Vysoce ceněna byla také hudba. Vzdělávání v tomto druhu umění zahrnovalo vyučování hry na hudební nástroj, ale také již zmiňovanou poezii a tanec. Ostatně Platón a Aristoteles nepovažovali hudbu a tanec za dvě samostatná, individuální umění, ale chápali je jako základní prvky lyriky a dramatické poezie.⁹ Je na místě podotknout, že pojem „hudba“ měl již v antice dosti odlišný význam vzhledem k tomu, jak chápeme hudbu v současnosti. *„Antický pojem označující toto umění totiž zahrnoval do hudby mnohem více než je tomu v dnešní době. Máme na mysli zejména pythagorejský objev číselných proporcí základních hudebních intervalů, který vedl k teoretickému vyzdvižení matematického základu hudby. Následkem čehož mohla vstoupit hudební teorie do aliance s matematickými vědami a toto spojení pak vydrželo až do raného středověku.“*¹⁰ Umění vizuální – malířství, sochařství a architektura kupodivu neměla ve starověku takovou intelektuální a sociální prestiž, jakou třeba mají někteří umělci a jejich díla z těchto uměleckých žánrů v době dnešní.¹¹

2.2 STATUS UMĚLCE V ANTICE A STAROVĚKU

2.2.1 Počátky umění a první umělci

Podle Giorgia Vasariho byla počátkem umění příroda. Předlohou a modelem pak svět sám o sobě a boží světlo, které lidský druh povýšilo nad ostatní živé tvory a učinilo jej podobným Bohu. *„Prostí chlapci, drsně vychovaní v lesích, začali, puze svým živým duchem, kreslit sami od sebe, pouze podle příkladu těchto krásných obrazů a*

⁸ Tamtéž.

⁹ KRISTELLER, Paul Oskar: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 1951, Vol. 12, No. 4, s. 500-502.

¹⁰ KRISTELLER, Paul Oskar: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 1951, Vol. 12, No. 4, s. 501-502.

¹¹ KRISTELLER, Paul Oskar: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 1951, Vol. 12, No. 4, s. 502.

soch přírody, jak nemáme tím spíš pokládat za pravděpodobné, že první lidé, kteří byli o to dokonalejší a o to vyššího ducha, oč měli bliž ke svému počátku a božskému stvoření, a kteří měli za vůdce přírodu, za učitele nejčistší rozum a za vzor překrásnou předlohu přírody, nepoložili sami od sebe základy těchto nadmíru ušlechtilých umění, aby je posléze od malých počátků postupným zlepšováním přivedli až k dokonalosti.“¹²

„Životem a slávou umělců jsou totiž jejich díla, a protože čas, který ničí vše, zničil nejen ta první, ale i mnohá další, a v té době nebyl nikdo, kdo by o nich psal, nemohla je následující pokolení poznat byt' jen tímto způsobem, a tak se už nic neví ani o umělcích, kteří je vytvořili; a když pak začali spisovatelé psát o tom, co bylo před nimi, nemohli pochopitelně mluvit o těch, o kterých neměli žádné zprávy, a tak byli pro ně prvními ti, kteří vymizeli z paměti poslední. Je to asi tak jako s Homérem, který se podle obecného mínění označuje za prvního básníka ne proto, že by před ním nebyli žádní básníci, neboť jistě nějakí byli, třebaže na tak význační, ale proto, že o těchto prvních básnících, ať byli jacíkoli, se už přede dvěma tisíci roky zhola nic nevědělo.“¹³ Básníci ve starověkém Řecku byli vnímáni jako umělci, jenž jsou nadáni a inspirováni múzami. Tato představa se objevila již u výše zmiňovaného řeckého básníka Homéra, a také Hesioda. Podobně o básnících přemýšlel i Platón v dialogu Ion, kde můžeme zjistit, že Platón považoval poezii za jednu z forem božského šílenství. Dokonce přirovnával božské šílení básníka k šílenstvím milenců nebo náboženských proroků.¹⁴ Jestliže básník tvoří bez účasti rozumu, pokládá ho Platón za božského člověka, kterého inspirovali bůh a múzy. V poezii spatřoval božskou inspiraci a básníka vnímal jako božského muže – prostředníka mezi bohy a lidmi, skrze něhož sami bohové promlouvají. „Básník je totiž něco lehoučkého, prchavého a posvátného; není schopen básnit, dokud se mu nedostane boží inspirace a dokud je při vědomí, tedy dokud v něm převládá rozum. Pokud ten ho má v moci, není žádný člověk schopen básnit a skládat věštby. Básníci tedy říkají o svých námětech mnoho krásného, ..., nikoli proto, že umějí skládat básně, nýbrž protože se jim dostalo daru božího, a právě proto je každý schopen krásně opěvovat jen to, k čemu ho Múza povzbudila.“¹⁵

¹² VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976, s. 68.

¹³ VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976, s. 68–69.

¹⁴ KRISTELLER, Paul Oskar: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 1951, Vol. 12, No. 4, s. 500–501.

¹⁵ PLATÓN: *Ión*. In *Dialogy o kráse*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979, s. 20.

2.2.2 Řecko a Řím

V antice lidé obecně manuální prací pohrdali, a tak manuálně tvořící umělci, jako malíři či sochaři, zaujímali v tehdejší společnosti nízké sociální postavení. Syrský rétorik Lucian zase prohlašoval, že spousta lidí sice obdivuje velká díla významných sochařů, ale jen málokdo z těchto obdivovatelů by se chtěl sochařem také stát. Lucianův názor sdílela celá řada tehdejších myslitelů a spisovatelů. Plotinos dokonce srovnával myšlenky Boží mysli s koncepty malířů, sochařů a architektů.¹⁶

I když staří Řekové a Římané pohrdali manuální prací a spíše vyznávali filozofii a podobné duchovní disciplíny, tak dokázali vynikající díla malířství a sochařství opravdu ocenit. Umělci, jejichž díla vzbuzovala obdiv, byli odměňováni udělováním občanství a nejvyšších hodností.¹⁷

„První, kdo z Řeků maloval barvami, byl Korintčan Kleofantos a první, kdo objevil štětec, byl Apollodóros. Po nich následovali Polygnótos z Thasu, Zeuxis, Tímagorás z Chalkidy, Pýthios a Alaufon, vesměs umělci neobyčejné proslulosti, a posléze přeslavný Apellés, kterého měl pro jeho umění ve velké úctě a vážnosti i sám Alexandr Veliký.“ „...„*Ve velké míře se pak v Řecku provozovalo sochařství, jímž se zabývalo množství význačných umělců, mezi jinými takoví vynikající mistři jako Athéňané Feidiás a Práxitelés nebo Polykleitos.*“ Většina vynikajících umělců starověku ovládala mimo umění, kterým se prezentovala – např. malbou, sochařstvím aj. - také umění poezie a vyznala se též ve filozofii.¹⁸

V Římě rozkvétalo malířství takovým způsobem, že umělec Fabius dal podle něho jméno svému rodu a svá díla podepisoval jako Fabius Pictor. *„Otrokům bylo provozování tohoto umění v městě veřejným výnosem zakázáno; a lidé vzdávali umění a umělcům neustále tak velkou úctu, že se do Říma posílala k triumfům s kořistí jako divy vzácná umělecká díla a že stát propouštěl vynikající umělce z otroctví a projevoval jim uznání čestnými odměnami. Římané sami chovali k umění takovou úctu, že za dobývání Syrákús nejen dbali na to, aby při ničení města ušetřili jednoho tamějšího slavného umělce, ..., ale taky hleděli, aby nezapálili čtvrť, kde byl jeden jeho překrásný obraz, který pak byl s velikou slávou přinesen v triumfu do Říma. Tak během času oloupili*

¹⁶ KRISTELLER, Paul Oskar: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 1951, Vol. 12, No. 4, s. 502–503.

¹⁷ VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976, s. 66.

¹⁸ VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976, s. 65.

*skoro celý svět a svezli jak umělce, tak jejich vynikající díla do Říma, který tím nesmírně získal na kráse;*¹⁹

2.2.3 Zánik Říma

Za císaře Konstantina začalo umění v Římské říši upadat, neboť hlavním městem císařství učinil místo Říma řeckou Byzanc, a tím pádem odešli do Řecka nejlepší umělci té doby a spolu s nimi i nepřeberné množství kvalitních uměleckých prací.²⁰

Historikové uvádějí stovky důvodů, které zapříčinily konec Římské říše. Byl to v podstatě souhrn celé řady faktorů - politických, vojenských, ekonomických, psychologických a mnoha dalších - jenž nakonec byly spouštěčem postupného úpadku a následného zániku římského impéria. Konečný rozvrat způsobily dva faktory: vnitřní slabost a vnější nepřátelské útoky. Římskou říši zahubily její vlastní vnitřní rozpory, které jí znemožnily úspěšně se bránit nájedníkům.²¹ V různých končinách světa povstaly proti Římanům takřka všechny barbarské národy, což přivedlo nejen zkázu celé rozsáhlé říše s velkolepým Římem v čele, ale také záhubu pro všechny nejvýznamnější umělce, sochaře, malíře, architekty a jejich díla.²² *„Co však způsobilo uvedeným povoláním nekonečně větší ztráty a škody než všechny tyto věci, byla přílišná horlivost nového křesťanského náboženství, které po dlouhém, krvavém zápase konečně za pomoci hojných zázraků i upřímných skutků porazilo a zničilo starou víru pohanů. Když totiž začalo s velikým zápallem a veškerou pilí odevšad odstraňovat a vymycovat všechno, z čeho by mohl vzejít hřích, zničilo nebo strhlo nejen všechny podivuhodné sochy, malby a ozdoby nepravých božstev pohanů, ale také pomníky význačných osobností, ...zničilo nejuctívanější chrámy pohanských božstev, aby mohlo postavit kostely sloužící křesťanům, ...A třebaže to křesťanské náboženství nedělalo z nenávisti vůči umění, nýbrž jen aby potupilo a ponížilo pohanské bohy, měla tato nadmiru zanícená horlivost přece jen za následek takovou zkázu těchto úctyhodných povolání, že naprosto vymizela.*²³

¹⁹ VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976, s. 66.

²⁰ VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976, s. 71.

²¹ GRANT, Michael: *Pád říše římské*. 1. vyd. Praha: BB art, 1997, s. XI.

²² VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976, s. 72.

²³ VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976, s. 73.

2.2.4 Egypt

Zabýváme-li se uměním a postavením umělce ve starověku, nemůžeme opomenout Egypt. Neboť jako se my dnes učíme od Řeků, tak se Řekové učili od Egyptanů.

Egyptská společnost byla přísně hierarchizována. Nejvyšší postavení zaujímal panovník – faraon, který se při správě říše opíral o množství úředníků. Nejvyšším královským hodnostářem pak byl vezír, jenž měl na starost veškerou státní administrativu. Horní vrstvu společnosti tvořila královská rodina, členové dvora, vysocí úředníci a kněží. *„Bohové v podobě kultických obrazů obývali chrámy a ovládali zemi, ...K jejich neustálé a nanejvýš intenzivní obsluze byl vyčleněn celý zástup kněží. Bohové museli být třikrát denně pomazáváni, oblékáni, krmeni a vzýváni. Proto neudivuje, že v pozdním starověku platil Egypt za „nejsvětější zemi“ a „chrám světa“.*²⁴ Váženému postavení se těšili také tzv. písaři - lidé vzdělaní v písmu a matematice, jenž pracovali jako úředníci, stavitelé, geometři či inženýři. *„Relativně dobré postavení měli i někteří řemeslníci, k nimž byli počítáni i umělci (sochaři, malíři) a lékaři. Hojného uplatnění docházeli při bohaté stavební činnosti, při zhotovování potřeb každodenního života – nádob, nábytku, látek šperků. Důležitá byla i výroba zbraní.*²⁵ Nejnižší stupeň společenského žebříčku zaujímali zemědělci, otroci a váleční zajatci.

Starí Egyptané věřili v posmrtný život, a proto také kladli velký důraz na obřad pohřbívání – balzamaci těla a mumifikaci, dbali na pečlivou výzdobu místa posledního odpočinku. Nejzřetelnější to je u samotných vládců Egypta. Faraon byl pokládán za přímého zástupce nejvyššího boha, Amona-Re, na zemi. *„Král byl považován za božského tvora, který lidem vládne, a po svém odchodu ze země vystoupí znovu k bohům, z nichž vzešel. Pyramidy tyčící se k nebi mu pravděpodobně měly při výstupu pomoci. V každém případě ochránily jeho svaté tělo před rozkladem. Egyptané věřili, že tělo musí být zachováno, má-li duše na onom světě dál žít, ...Pyramida byla postavena pro královu mumii, která byla uložena do kamenné rakve přímo uprostřed kamenné hory. Kolem dokola pohřební komory byla všude napsána zaklínadla a magická slova, která mu měla v cestě na onen svět pomáhat.*²⁶ Do pohřební komory nebylo uloženo jen tělo zesnulého panovníka, ale také velké množství rozličných

²⁴ ASSMANN, Jan: *Egypt ve světle teorie kultury*. 1. vyd. Praha: Oikoyomenh, 1998, s. 45-46.

²⁵ SOUČEK, Jan: *Dějiny pravěku a starověku*. 2. vyd. Praha: Práce, s. r. o., 1997, s. 35-36.

²⁶ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 55.

uměleckých předmětů, které zemřelý pro svou posmrtnou cestu potřeboval. Egypťané věřili, že pro úspěšný posmrtný život panovníkovy duše nestačí zachovat jen fyzické tělo pomocí mumifikace, ale je třeba tuto proceduru ještě podpořit zachováním podoby krále, aby bylo jisté, že bude žít věčně. Zde nastoupila zodpovědná práce sochařů, kteří vytesali královu hlavu z tvrdé žuly a uložili ji do hrobky. Egypťané používali pro sochaře výraz „ten, který udržuje při životě“.²⁷ „Egypťští umělci zobrazovali skutečný život zcela jinak než my. Snad je to dáno rozdílným účelem, jemuž jejich obrazy měly sloužit. Nejvíce záleželo nikoli na kráse, nýbrž na úplnosti. Umělci měli za úkol zachovat všechno tak jasně a celistvě, jak to jen bylo možné. Proto si nepožívali skici podle živých předloh. Kreslili podle paměti, podle přísných pravidel, ..., Jejich metoda se vlastně podobala spíše práci kartografa než umělce.“²⁸ „Egypťské umění nebylo založeno na tom, co umělec v daném okamžiku viděl, nýbrž na tom, o čem věděl, že to patří k danému člověku nebo k danému výjevu.“²⁹

Z výše uvedeného je zřejmé, jak důležitou a významnou roli umělci ve starověkém Egyptě zastávali. Náboženství, víra v posmrtný život a s tím spjaté rituály tvořily neoddělitelnou součást života Egypťanů a umělci se přímo podíleli na výsledném úspěchu či neúspěchu celého rituálu pohřbívání a byli tak spoluodpovědní za nesmrtelnost panovníkovy duše.

2.2.4.1 Místo pravdy

Život umělců ve starověkém Egyptě lze dobře ilustrovat na příkladu starověké vesnice, či sídliště, nazývané *Set Maat (Místo pravdy)*, kde se dnes nachází významná archeologická lokalita Dér el-Medína, která leží přímo naproti Luxoru.

Vesnice existovala někdy během období Nové říše (cca 1550 – 1069 př.n.l.). Ve vesnici žili dělníci a umělci se svými rodinami, jejichž úkolem bylo zvelebovat královské hrobky v Údolí králů a v Údolí královen. Obyvatelé byli označováni staroegyptským titulem jako *Sloužící v domě pravdy* (tento titul označoval kohokoliv, kdo pracoval v nekropoli na západním břehu Nilu).

Obyvatelé vesnice se těšili váženému a prestižnímu postavení, které se odvíjelo od jejich velké odpovědnosti za ochranu cenných sbírek zádušních předmětů, které byly ve vesnici shromažďovány. S výhodami plynoucími z významného postavení ovšem i

²⁷ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 58.

²⁸ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 60–61.

²⁹ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 61–62.

na druhou stranu přímo souvisela velká omezení vyplývající z bezpečnosti. Vesnice byla v důsledku jakýmsi státem ve státě, tvořeném uzavřeným společenstvím rodin uměleckých pracovníků. Byla obehnaná zdí a neustále střežena. Obyvatelé byli přímo podřízeni samotnému faraonovi a jeho místodržiteli. Umělci mohli zůstat svobodní nebo se oženit a založit ve vesnici rodinu. Děti navštěvovaly tamější školu a spory byly řešeny vesnickým soudním tribunálem. Bylo by však mylné domnívat se, že umělci, žijící ve vesnici, tak v podstatě neměli daleko od života zneužívaného otroka. Stát si totiž moc dobře uvědomoval, že aby umělci mohli vytvářet prvotřídní díla požadované vysoké kvality, potřebují pro podporu tvůrčího procesu klidné zázemí, a tak jim byly poskytovány veškeré věci denní potřeby. Obyvatelé měly k dispozici prádelnu, vlastní hrnčíře, rybáře, tkalce, zahradníky i vědmu a samozřejmě také lékaře. Denně byla v karavanách dovážena čistá voda. Ve vesnici byla i menší chrámová stavba zasvěcená bohyním Maat a Hathor, což byly ochránkyně uměleckého kultu. Rodiny řemeslníků a umělců bydlely v bíle natřených jednoposchodových domech o přibližné výměře 70 m². V každém domě byla místnost určená k uctívání předků.

Aby se dělníci po pracovním nasazení mohli oddávat i odpočinku, byli tito umělečtí pracovníci obvykle rozděleni na dvě skupiny. Podle loďařského pojmosloví na levobok a pravobok. Tyto dvě skupiny se pak v pravidelných intervalech střídaly v pracovní činnosti. Někteří pracovali venku, jiní zase ve specializovaných dílnách na výrobu soch či sarkofágů. Profesionálním umělcům byla poskytnuta ta výsada, že se kromě prací na předmětech určených pro hrobky egyptských panovníků a příslušníků královského dvora, mohli věnovat i zakázkové výrobě pro movité zákazníky mimo vesnici. Významní umělci si také mohli postavit vlastní hrobku na pahorkatině nad vesnicí. Objeveno bylo asi pět set takových hrobek, z čehož padesát tři mělo i výzdobu. Podle archeologických objevů byl v jedné z okázale zdobených hrobek pohřben malíř Sennedžem se svou rodinou. V hrobce byl spolu se sarkofágy nalezen i nábytek z umělcova domu, obřadní sošky, kanopy a další nádoby. Umělcova hrobka vyniká nádhernou malířskou výzdobou, která jako celek znázorňuje cestu a život na onom světě. Sennedž je se svou manželkou odváděn bohem Anubisem do dalšího života, kde jsou zobrazeni, jak bez zjevné námahy a ve svátečním oděvu vykonávají běžné zemědělské práce.³⁰

³⁰ SOCHA, Vladimír: Svět Sloužících v Místě pravdy. *Živá historie*, 2010, No. 12, s. 58-59.

2.2.5 Význam umělců pro antickou a starověkou společnost

Na předešlých stránkách jsme se pokusili pohlédnout a systematicky zmapovat všeobecný pohled na umění a především umělce v období antiky a starověku. Z výše napsaného lze vyvodit, že umělci se v této epoše těšili společenskému uznání. Byli nepostradatelnou složkou společnosti. Velmi významně se podíleli na budování a kultivování úspěšné společnosti. Za umělce byl považován jak řemeslník, tak i vědec či lékař. Je třeba si uvědomit, že velmi významnou a stěžejní roli mělo náboženství. Propracovaný systém polyteistického náboženství v Římské říši, Řecku a Egyptě to jen potvrzuje. Lidé náležitě uctívali svá božstva. Viděli v nich respekt vzbuzující autority, které velmi výrazně ovlivňovaly jejich životy, a tak bylo potřebné a životně nutné je náležitě uctívat, pečovat o jejich spodobnění a budovat jim odpovídající svatostánky, což bylo mj. úkolem umělců – návrhy, realizace, výzdoba chrámů uměleckými předměty.

Pro materiálně založeného člověka 21. století je možná těžké si představit, že dříve mělo náboženství a mystika v životě našich dávných předků tak výraznou a určující úlohu, která ovlivňovala jejich každodenní život. Nešlo jen o to zajistit nezbytné prostředky pro lidské přežití a zajištění bezpečnosti (produkce potravin, organizace armády,...) – i tyto činnosti ovšem byly chápány jako jistý druh umění. Náboženská víra a rituály tvořily stejně důležitou a rovnoprávnou složku života jako činnosti zajišťující základní lidské potřeby. A jak už bylo několikrát zdůrazňováno, byli právě umělci pro podporu duchovního života nepostradatelní, což je slovo, které zároveň dokonale vystihuje jejich význam a postavení ve starověku.

3. STŘEDOVĚK

Po tom, co jsme se zabývali společenským postavením umělců v antice a starověku, se v rámci této práce nyní přesuneme do doby středověku. Budeme se tedy pohybovat v časovém období přibližně od roku 476 n. l. až do roku 1492. Od data objevení Ameriky už totiž můžeme mluvit o nové epoše dějin – o novověku. Období středověku postihuje více než deset století lidských dějin, během nichž se společnost velmi výrazně proměňovala.

Ve stručnosti lze říci, že věk středověku se pro historickou přehlednost dělí, ostatně i jako jiné historické etapy v této práci, do několika úseků. Rozlišujeme tak středověk raný, vrcholný a pozdní. Společnost se od dob rozpadu vyspělé západořímské říše znovu rozvíjela od barbarských kočovných kmenů a primitivních kultur až po vyspělá království s vybudovaným správním aparátem. Že to nebyla cesta nijak idylická, jistě není potřeba nijak zvláště zdůrazňovat. Středověk je protkán bezpočtem válečných konfliktů, výboji osmanských Turků, morovými ranami a hladomory, Křížovými výpravami, dominantní mocí papežství a křesťanské víry, zámořskými objevy, poznáváním nových národů a kultur, stěžejní byl rozvoj měst, obchodu, systému vzdělávání atd.

„Renesanční myslitelé se dívali na toto období jako na „střední věk“, v němž se nedosáhlo ničeho významného. Tento termín se ujal, ale při zpětném pohledu vidíme, že dějinami plyne ustavičný tok umělecké a intelektuální tvořivosti. Naši představivost uchvacují jen katedrály a iluminované manuskripty, neboť mnohé hrázděné domy zmizely a písně nebyly zaznamenány. I když byl středověký kulturní život velkolepý, náš pohled na něj může být ve skutečnosti velmi deformovaný.“³¹

3.1 SYSTÉM UMĚNÍ VE STŘEDOVĚKU

Ve středověku se umění rozdělovalo do dvou kategorií – svobodná umění a mechanická nebo také jinak řečeno umění vulgární. S tímto dělením se ale také můžeme setkat již v antice v Aristotelově díle Poetika. Ve středověku se ještě neuplatňovala teorie krásných umění, rozlišovala se jen umění svobodná (ušlechtilá) a umění mechanická - manuálně vykonávaná. „*Středověk sice slučuje estetické s uměleckým, nicméně má jen skrovné povědomí o tom, co je specificky umělecké.*

³¹ BELL, Andrew: Kulturní život. In STEVENSON, John: *Dějiny Evropy: od nejstarších civilizací do počátku třetího tisíciletí*. 1. vyd. Praha: Ottovo nakladatelství, s.r.o., 2004, s. 163.

Středověku zkrátka chybí teorie krásného umění, pojem umění, jak ho chápeme dnes, umění jako vytváření děl, která za svůj primární účel považují estetické použití, a to s veškerou důstojností, kterou takové zaměření obnáší. Osudy středověkých systémů různých umění nám naznačují, jak bylo těžké definovat a přesně hierarchizovat různé výrobní aktivity. Středověká členění se ani jednou nepokusí oddělit krásná umění od umění užitečných (anebo od techniky v úzkém slova smyslu), pouze rozlišují ušlechtilější a manuální umění.“³²

Svobodná umění (latinsky *artes liberales*) jsou založena na duchovních, intelektuálních činnostech a schopnostech jedince. Tato umění byla hlavním předmětem výuky na středověkých univerzitách, konkrétně se mezi ně řadila gramatika, rétorika, logika, aritmetika, geometrie, astronomie a hudba. Mluvíme tak o sedmi svobodných uměních, z čehož tři umění – gramatika, rétorika a logika – patřila k základnímu vzdělání označovanému jako *trivium* a zbylá čtyři umění – aritmetika, geometrie, astronomie a hudba tvořila pokročilejší studium tzv. *quadrivium*.³³

Pro dělení mechanických umění existovalo několik verzí. Pro naši představu, co tato umění zahrnovala, postačí, když si uvedeme jednu z prvních verzí, kterou popsal theolog 11. a 12. století Radulf Ardenský. Rozlišoval tato umění: *ars victuaria* – umění sloužící k nasycení lidí, *ars lanificaria* – umění odívání, *architectura* – umění stavby příbytků, umění *suffragatoria* produkující prostředky potřebné pro přepravu a dopravu, umění léčitelství *medicinaria*, *negotiatoria*, které se zabývalo výměnou zboží a konečně umění vojenské tzv. *militaria*. „Podle klasifikace z 12. století, běžné ještě v renesanci, malířství, sochařství a architektura nepředstavovaly „svobodná“, nýbrž „mechanická“ umění. Byla rovněž špinavá; urozený muž by si nerad zašpinil ruce při zacházení s barvami.“³⁴

Stejně jako v antice a starověku i ve středověku hrálo náboženství klíčovou roli. I když tentokrát namísto starověkého polyteismu se středobodem víry stalo monoteistické křesťanské náboženství. Církev nabývala megalomanských rozměrů a disponovala neuvěřitelnou mocí, jež ovlivňovala a kontrolovala každodenní život tehdejší společnosti a jejíž vliv se tedy logicky odrazil i v umění. Ve středověku sloužilo umění didaktickým a utilitárním účelům. Jelikož drtivá většina prostého

³² ECO, Umberto.: *Umění a krása ve středověké estetice*. 2. vyd. Praha: Argo, 2007, s. 143.

³³ KRISTELLER, Paul Oskar: *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*. *Journal of the History of Ideas*, 1951, Vol. 12, No. 4, s. 507.

³⁴ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 91.

obyvatelstva byla negramotná, nemohl si prostý člověk sám číst v Bibli a vykládat si její poselství vlastním zdravým rozumem. Byl tak odkázán na výklad církve, jejích hodnostářů a umělecká díla jako obrazy, sochy fresky apod., která jejich výklad doplňovaly. Kostelům se tak např. říkalo „bible chudých“. *„A jestliže bylo na jedné straně pro prosté věřící snadné převést si pravdy, které se jim podařilo postihnout, do obrazů, postupně dokonce i ti, kdo sami doktrínu vypracovávali, teologové a univerzitní mistři, začali do obrazů převádět pojmy, které by obyčejný člověk v jejich strohé teologické formulaci nepostihl. Odtud pak vychází velká kampaň, ..., která si klade za cíl vychovávat prosté lidi pomocí potěchy z obrazu a alegorie, tedy prostřednictvím malířství, ...“*³⁵

3.2 STATUS UMĚLCE VE STŘEDOVĚKU

3.2.1 Rozvrstvení společnosti

Středověká společnost se dělila do několika stavů podle kritéria moci a podle příslušnosti k duchovenstvu nebo laické veřejnosti. Nejznámějším je asi tzv. trojfunkční schéma, dělení na trojí lid. Nejvýznamnější složku společnosti tvořilo duchovenstvo, jenž bylo představitelem nejvyšší společenské funkce, soustřeďovalo totiž magickou a právní moc. Druhý stav tvořili ti, kteří bojovali a představovali funkci fyzické síly, tedy rytíři a válečníci spolu se šlechtou. Funkci plodnosti zastupovali ve společnosti nejnižše postavení, ti, kteří pracovali a zajišťovali obživu dvěma výše postaveným stavům duchovenstva a šlechty, příslušníci rolnického stavu.³⁶

Samozřejmě, že tyto tři stavy zcela nepostihují úplné složení středověké společnosti. Je to jen jakési základní rozdělení. Určité typy středověkého člověka byly postaveny mimo tři stavy nebo zaujímaly místo až na samém okraji společnosti, či z ní byly dokonce vyloučeny. Takovými typy byly žebráci, kacíři, židé, lichváři, námořníci, vyhnanci, zločinci, herci, žoldnéři, prostitutky, malomocní. Ale také ženy a v neposlední řadě i umělci měli ve společnosti specifické postavení a nebyli zahrnuti mezi trojí lid.³⁷

³⁵ ECO, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*. 2. vyd. Praha: Argo, 2007, s. 74.

³⁶ LE GOFF, Jacques: *Středověký člověk*. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 17.

³⁷ LE GOFF, Jacques: *Středověký člověk*. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 21-26.

3.2.2 Umělci v anonymitě

Středověk je mj. charakterizován také jako epocha, ve které vzniklo ohromné množství uměleckých děl, bohužel v nemalém množství anonymních, jelikož na nich chybí umělcova signatura a není tak snadné jejich autora dopátrat. Takováto neoznačená díla pocházela od skromnějších umělců, jenž neprahli po společenském uznání a obdivování svých děl, ale odměnou jim byl pocit, že mohou svým nadáním přispět ke kolektivním snahám o udržení a rozšíření náboženské víry.³⁸

Zatímco v raném středověku byla podepsaná umělecká díla spíše výjimkou, v antice byla taková praxe naprosto běžná. Ale i přes svou sounáležitost se spolupracující komunitou umělců chtěl středověký umělec hrdě prosazovat i své vlastní tvůrčí nadání, být známý a žádaný ve společnosti zadavatelů a obdivovatelů umění, čehož šlo nejlépe dosáhnout právě signováním vlastních prací.³⁹

3.2.3 Dvojitý status umělce

Až do 14. století neexistoval pojem, jenž by mohl být vnímán jako synonymum dnešního pojmu „umělec“. Umělci a řemeslníci byli označováni společným termínem *artifices*. Zejména v raném středověku zaujímal umělec podobné postavení jako jeho antičtí předchůdci. Jako osoba manuálně pracující byl vnímán spíše s opovržením. „*Cejch podřadnosti ulpívající na každém, kdo se nevěnoval činností intelektuálním a pracoval manuálně, platný v antickém světě, zůstal obecně diskriminačním kritériem i po řadu staletí středověku.*“⁴⁰ Ve 12. století začala mechanická umění vedle umění svobodných nabývat na váženosti a od 13. století začal výrazněji vzrůstat i společenský status umělců. Jednou z příčin mohla být i umělecká inspirace čerpající z období antiky. Zejména italská města podporovala rozvíjející se nadané umělce a záliba měšťanů ve všem krásném a slavném narůstala.⁴¹

Mezi umělci byla určitá hierarchie závislejší na jejich společenské prestiži. Protože zdaleka ne všemi umělci společnost opovrhovala a naopak. Vysoce vážen a ceněn byl architekt, ale ještě uznávanějšímu statusu se těšil zlatník, neboť pracoval s jedním z nejcennějších materiálů v tehdejší době, a také kovolijec. Poměrně dobré

³⁸ CASTELNUOVO, Enrico: Umělec. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 184.

³⁹ LE GOFF, Jacques: Středověký člověk. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 26.

⁴⁰ CASTELNUOVO, Enrico: Umělec. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 185.

⁴¹ LE GOFF, Jacques: Středověký člověk. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 26-27.

postavení zaujímali ve středověké společnosti i skláři, protože ovládali složité technologické postupy. Samozřejmě, že se ale našli uznávaní jednotlivci i z jiných uměleckých oborů. Stejně jako později v renesanci nebyl ani ve středověku výjimkou jedinec, který se úspěšně realizoval ve více tvůrčích činnostech a ovládal různé techniky tvorby.

Objednavatelé uměleckých zakázek i mecenáši umělců byli na společenském žebříčku mnohem výše než umělci samotní. Jejich vzájemný vztah byl velmi nerovný. Ve srovnání s vyšší třídou mecenášů a urozených, mocných zadavatelů byla umělcova společenská úroveň v podstatě nulová. Výjimkou však byli zlatníci, jejichž společenské postavení bylo opravdu vysoké. Hrdě se pod svá díla podepisovali a se svými mecenáši měli takřka rovnocenné postavení.⁴² *„Zlatnictví bylo po celá staletí jedním z nejprogresivnějších oborů středověkého umění. S ním se poměřovali nejlepší tvůrci, v jeho rámci byla vytvářena nejnovější a nejvýznamnější díla a docházelo k nejodvážnějším experimentům. Hodnota používaných materiálů, jejich cena a nedostupnost, to všechno představovalo jakousi výzvu umělci, ..., současně však zlatnické dílo zůstávalo – vzhledem k vysokým nákladům, které si vyžadovalo, i vzhledem k okázalému vzhledu a bezpočtu biblických odkazů, které se v něm daly najít a přečíst – tou nejvyšší možnou poctou objednatele Bohu, Panně Marii nebo patronovi. Tento mimořádný význam a důležitost díla si proto vyžadovaly co nejlepšího tvůrce.“*⁴³

Významnou úlohu ve středověké společnosti měli iluminátoři. Nejdůležitější a nejprestižnější místo z jejich řad zaujímal *scriptor*, nebo-li opisovač textů. Jeho práce se považovala za intelektuálněji a vznešeněji než malířské umění, neboť opisovači pracovali s texty světců a se slovem Božím.⁴⁴

3.2.4 Umělci a církevní hodnostáři

Církevní hodnostáři nebyli jen zadavateli či donátory umělců, ale řada z nich bezprostředně do umělecké produkce zasahovala nebo se dokonce jako plnohodnotní umělci na realizaci děl i podíleli. Příkladem za všechny může být biskup Bernwardus z Hildesheimu, jenž žil na počátku 11. století. Nejenže velmi aktivně provozoval

⁴² CASTELNUOVO, Enrico: Umělec. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 186-189.

⁴³ CASTELNUOVO, Enrico: Umělec. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003, s.189.

⁴⁴ CASTELNUOVO, Enrico: Umělec. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 192.

mecenášskou činnost, ale jako umělec aktivně tvořil na poli svobodných i mechanických umění. Realizoval se jako malíř, stavitel a architekt. Věnoval se psaní, kovářským a lитеckým technikám. V neposlední řadě také vynikal svým umem v broušení polodrahokamů a cizelování stříbrných a zlatých předmětů. Bernwardus by tedy mohl být pokládán za vskutku renesanční osobnost.⁴⁵

3.2.5 Narůstající společenská prestiž umělců

Jak už bylo v jedné z výše uvedených podkapitolek zmíněno, od 12. století začali umělci ve společnosti nabývat na váženosti. Jedním z důvodů jistě byl i rozvoj měst, z těch významnějších lze jmenovat italská města Pisu a Modenu. Městské komuny se vedle církve staly významným zadavatelem umělecké práce. Rozvoj měst a narůstající počet obyvatel souvisel s rozsáhlou stavební a uměleckou iniciativou městských komun. Získání vážených a nejlepších uměleckých tvůrců, kteří se podíleli na výstavbě významných městských objektů, bylo znakem vysoké prestiže a důvodem chlouby daného města. Díky narůstajícímu společenskému postavení začali umělci čím dál více svá díla podepisovat. Podpisy, ale i oslavné nápisy chválicí zručnost a píli umělců se během 12. století začaly objevovat na památkách zejména v Itálii, v menší míře také v Německu a ve Francii.⁴⁶ Stále ovšem platilo, že nejvíce byli opěvováni především sochaři – zejména v Itálii – architekti, stavitelé a samozřejmě zlatníci.

3.2.6 Umělec jako šlechtic

Přelomem 13. a 14. století se objevuje především na francouzském dvoře do té doby zcela neobvyklý jev, a to povyšování umělců do šlechtického stavu. Například francouzský král Filip IV. Sličný, udělil šlechtický titul svému zlatníkovi Raulovi. „*Jisté je, že ve Francii, v Anglii a v Neapoli se zároveň s rozvojem a reorganizací panovníckých dvorů stále častěji objevuje nová postava – dvorní umělec. Je to určitá cesta k novému společenskému postavení, k dalšímu uznání umělce. Úctu a perspektivy, s nimiž se při svém pobytu v Benátkách setkal Albrecht Dürer, vyjádřil větou „Hier bin ich ein Herr“ – tady jsem pán.*“⁴⁷

⁴⁵ CASTELNUOVO, Enrico: Umělec. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 196.

⁴⁶ CASTELNUOVO, Enrico: Umělec. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 199.

⁴⁷ CASTELNUOVO, Enrico: Umělec. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 204.

4. RENESANCE

Další dílčí dějinnou epochou, v níž budeme popisovat společenské postavení umělců je období renesance. Podle datace užitá v této práci se renesance řadí již do dějin novověku. Renaissance je vnímána jako zlomové období lidských dějin, kdy po, v mnoha ohledech temném, období středověku přichází opět doba, kdy se středem zájmů stává lidská bytost. Na člověka se pohlíží z hlediska antických ideálů jako na bytost nadanou vlastním rozumem a kritickým uvažováním. Člověk již není jen tvorem s fyzickou silou, ale vyniká nad ostatní svým rozumem a především duchem, jenž je zdrojem tvořivé inspirace a síly. Samozřejmě, že jako v předešlých epochách i v období renesance se válčilo a rozhodně nebyla nouze o nejrůznější mocenské spory a lidské tragédie. Renaissance nebyla výjimkou z pravidla, idylickou dobou bez válek, hladomorů a lidského utrpení. Ostatně žádné období v lidských dějinách takové nebylo a ani být nemůže.

Renesance se postupně rozšířila s menší či větší časovou prodlevou do celé Evropy a můžeme ji členit na renesanci ranou, vrcholnou a pozdní. Počátky renesance můžeme datovat již do 14. století. Za ohnisko renesance je považována Itálie, a tak i v této části práce budeme na umělce pohlížet především z perspektivy renesance italské. *„V rané renesanci neměla Itálie jako kulturní centrum Evropy soupeře. Evropští panovníci prahli po službách nejznámějších umělců a architektů Itálie. Vliv italské kultury se postupně šířil po kontinentu, ale koncem 16. století se Němci, Francouzi a Holanďáci vyrovnali tomu nejlepšímu, co Itálie nabízela.“*⁴⁸

Renesance znamená znovuzrození, obrodu. Návrat k antice v umění a životním stylu obecně. Pochvalou pro umělce té doby bylo, když se o jeho práci řeklo, že je jako dílo starověkých mistrů. *„Myšlenka znovuzrození neboli renesance byla odpovědná za názor, že uplynulé období bylo středním věkem, středověkem, ... Ve 14. století byli Italové přesvědčeni, že umění, věda a učenost v klasickém období vzkvétaly, že téměř všechny tyto hodnoty byly zničeny severními barbary a že nyní jsou povoláni k tomu, aby pomohli vzkřísit slavnou minulost a nastolit novou epochu.“*⁴⁹

⁴⁸ PETTEGREE, Andrew: Vrcholná renesance. In STEVENSON, John: *Dějiny Evropy: od nejstarších civilizací do počátku třetího tisíciletí*. 1. vyd. Praha: Ottovo nakladatelství, s.r.o., 2004, s. 220.

⁴⁹ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 223-224.

4.1 SYSTÉM UMĚNÍ V RENESANCI

Obecně je zastáván takový názor, že umění v renesanci na rozdíl od středověku rozkvétalo. Umění ve středověku charakterizovala především vážnost, se kterou vyjadřovalo úctu k Bohu a oslavovalo křesťanskou víru. Renesanční umění tak rozkvétalo ve smyslu pestřejší palety ztvárňovaných témat. Čím dál častější byly nejrůznější světské náměty a ty, které zobrazovaly každodenní radosti všedního života. „*Nicméně málokdo by odporoval tvrzení, že renesanční Itálie byla společností, v níž se umělecké činy přímo jako by „rojily“. Taková nahromadění jsou zvlášť nápadná v malířství od Masaccia (a ovšem od Giotta) po Tiziana, v sochařství od Donatella, ..., po Michelangela a v architektuře od Brunelleschiho po Palladia.*“⁵⁰

Doba 15. a 16. století byla charakteristická nejrůznějšími inovacemi v umění. Vznikly zcela nové žánry, styly a techniky v umělecké tvorbě jako např. olejomalba, dřevořezy a dřevoryty, grafické měděné desky, vyrobeny byly první tištěné knihy a byla konstituována pravidla lineární perspektivy, o kterou se zasloužil malíř Masaccio. V sochařství vznikaly zejména volně stojící sochy jako jezdecké pomníky a portrétní bysty. Malířství se prezentovalo portréty, krajinomalbou a zátiším. Architektura začala vědomě pracovat s myšlenkou urbanismu. V literatuře se zase rozvíjely takové žánry jako komedie, tragédie a pastorála a v hudbě zažívaly rozkvět vícehlasé písně. V akademickém vzdělávání byl kladen důraz na humanitní studia, jenž se zaobírala jazykem a morálkou. Byly to předměty jako gramatika, rétorika, poezie, historie a věda.⁵¹ „*Současníci obvykle prohlašovali, že napodobují starověk a rozcházejí se s nedávnou minulostí, avšak v praxi si vypůjčovali z obou tradic a žádnou z nich nesledovali úplně. Jak se často stává, nové bylo připojováno k starému, spíše než aby je nahrazovalo. Antičtí bohové a bohyně nevypudili z italského umění středověké světce, nýbrž existovali vedle sebe a vzájemně se ovlivňovali.*“⁵²

Nejvýznamnější a přelomovou změnou ve vnímání umění na rozdíl od předešlých epoch lidských dějin byl důraz kladený na hravou stránku umění. Hravost sice ještě nebyla chápána moderním termínem „umění pro umění“, ale pomalu ale jistě se tomuto současnému chápání umění začala přibližovat. Stěžejní význam uměleckého díla nespočíval už čistě jen v jeho praktičnosti a didaktické funkci, jenž byly prvotním

⁵⁰ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 22.

⁵¹ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 23.

⁵² BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 25.

impulsem pro vznik děl v antice, starověku a středověku, ale umělecká díla měla být mimo tyto své funkce také zdrojem estetického zakoušení.⁵³ Důležitým rysem umění tedy byla jeho vzrůstající autonomie a nezávislost na praktických funkcích a ostatních uměleckých disciplínách. Díla se začala stávat nezávislými na náboženských, filozofických či literárních významech a nevznikala tak jen jako nějaké praktické doprovodné ilustrace stěžejních společenských námětů, ale jako díla vznikající z čisté umělcovy představivosti.⁵⁴ „...*termín fantasia, v tomto období užívaný pro obrazové i hudební kompozice, znamená dílo, jež malíř nebo hudebník vytváří z čiré imaginace, nikoli jako ilustraci nebo doprovod literárního námětu.*“⁵⁵

Velká část renesančního písemnictví se týká obhajoby umění jako samostatné oblasti lidské produkce, ve které vzniká krása jako účel sám pro sebe. Již v rané renesanci bylo také poukazováno na propojení umění a vědy (tedy humanitní a přírodovědné oblasti). „*Předěl mezi teorií a praxí se v řadě umění a věd v oné době zúžil,...*“⁵⁶ Pro příklady není nutné chodit daleko – např. Leonardo da Vinci, jenž byl všestranně nadaným umělcem a vědcem či Leon Battista Alberti – teoretik v oblasti matematiky a v praxi působící jako architekt.

4.2 STATUS UMĚLCE V RENESANCI

4.2.1 Původ umělců

Důležitým faktorem, který ovlivňoval zařazení jedince mezi elitní umělce bylo místo a jeho velikost, v němž se daný jedinec narodil. Tento faktor zároveň předurčoval konkrétní oblast tvorby, v níž se bude budoucí umělec realizovat. Např. zatímco Toskánsko, Benátsko a Lombardie byly regiony, jimž dominovali malíři, tak v Janově a jižní Itálii byly více ceněni spisovatelé. Přímo z Říma tolik tvůrčích elit nepocházelo, ale za to se Řím stal významným centrem patronace, útočištěm pro nadané umělce, které jim poskytovalo vhodné podmínky pro jejich tvůrčí rozvoj. Sochaři a architekti zase pocházeli většinou z oblastí, kde se vyskytoval kámen vhodný pro zpracování. Umělci, kteří nepůsobili v místě svého narození, ale v jiném městě či regionu, byli méně pod tlakem tamějších kulturních tradic a o to více měli snadnější cestu pro realizaci svých kreativních vizí a nových uměleckých trendů zde.

⁵³ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 157.

⁵⁴ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 32.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž.

Většinu italského obyvatelstva tvořili v renesanci venkované a lidé pracující v zemědělství. Umělci však v drtivé většině nepocházeli z těchto nejnižších vrstev, nýbrž z rodin řemeslníků, živnostníků či šlechtických rodů. Pokud se přímo v rodině potencionálního umělce pěstovalo malířství či sochařství, bylo velmi pravděpodobné, že se daný jedinec umělcem také skutečně stane. Umělecká činnost se zkrátka často stávala jakousi rodinnou tradicí, která se dědila napříč generacemi. Např. rod Solariů se mohl pyšnit pěti generacemi umělců. V renesanční Itálii bylo zkrátka malířství a sochařství běžným rodinným zaměstnáním podobně jako obchod či tkalcovství.⁵⁷

Stát se uměleckým učedníkem a budoucí tvůrčí elitou ovšem nebylo vždy tak snadné. Mladým talentům jak z řad bohatých šlechticů, tak chudých venkovanů často stály v cestě za tvůrčí činností nejedny překážky, mnohdy vyplývající z předsudků tehdejší společnosti. *„Na jednom pólu stojí dítě talentované, leč ze vznešeného rodu, které se nemůže stát malířem nebo sochařem, protože podle úsudku rodičů jsou tato manuální či „mechanická“ zaměstnání pod jeho úrovní, ... Pro syny venkovanů, kteří stáli na opačném pólu společenské stupnice, bylo obtížné stát se umělcem nebo spisovatelem, protože nemohli získat průpravu, pokud ovšem vůbec věděli, že taková povolání existují, ... Na rozdíl od synu šlechticů a venkovanů synové řemeslníků nebyli vystaveni tak vysokému riziku frustrace a ztráty odvahy; protože pozorovali své otce při práci, byli mnozí z nich už od mládí navyklí uvažovat tvůrčím způsobem.“*⁵⁸

Pro rozkvět umění bylo v renesanční době nejvhodnější městské prostředí s hustou koncentrací řemeslníků. Není tedy divu, že nejvíce významných umělců pocházelo právě z Itálie a Nizozemí, které tehdy byly nejvíce urbanizovanými zeměmi. Nejpříznivější pro rozvoj mladých umělců pak byla města zaměřená více na řemeslnicko - industriální výrobu jako např. Florencie, než města věnující se obchodu a službám, jakými byly kupříkladu Neapol a Řím.⁵⁹

4.2.2 Vzdělávání a výchova umělců

Umělci se řadili k tzv. kultuře dílny. Malíři a sochaři se učili v dílnách stejně jako jiní řemeslníci. Postup výuky učedníka malířství probíhal následovně: *„Napřed se musíš jako pachole učit po jeden rok kreslit na tabulce, pak jeden rok pod mistrem*

⁵⁷ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 53-56.

⁵⁸ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 57-58.

⁵⁹ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 58.

*sloužit v dílně, aby ses naučil ovládat všechny obory, jež náležejí k našemu umění. Pak začít s třením barev, naučit se vařit klihy, připravovat gessos (bílý sádrový podklad v deskové malbě) a naučit se klást jej na anconas (desky) a modelovat jej a zbrušovat, klást plátkové zlato a pojednávat je razidly, vše po dobu plných šesti let. Potom se cvičit v malování, v přikrašlování mořidly, dělat zlacená roucha, cvičit se v nástěnné malbě, vše po dobu dalších šesti let, přičemž se stále kreslí a nikdy se nevynechá, ani o dnech svátečních, ani o dnech pracovních.*⁶⁰

Výchova učedníka v dílně, tak mohla probíhat až dlouhých 14 let. Což v praktickém životě nebylo úplně reálné. Např. malířský cech v Benátkách požadoval alespoň sedm let výuky, po nichž mohl kandidát na umělce předložit k posouzení své nejlepší dílo a stát se tak mistrem svého oboru a otevřít si třeba i vlastní dílnu. Budoucí umělci často začali se svou výukou u dílenských mistrů v raném mládí, často už před desátým rokem života. Dětská práce nebyla v raně novověké Evropě ničím neobvyklým. Umělci obecně neměli příliš času trávit dlouhá léta ve školních lavicích, když měli před sebou dlouhá učednická léta u mistrů v dílnách. Tak se stalo, že většina z nich uměla jen trochu číst a psát. Předmět jako aritmetika byl považován za pokročilý a nepatřil k povinně vyučovaným. Umělci, kteří absolvovali i výuku v klasické škole, tak na svou praxi do dílny nastupovali třeba až ve čtrnácti letech, což bylo na tehdejší zvyklosti poměrně pozdě. Takovými umělci byli např. Leonardo da Vinci, Botticelli nebo Michelangelo.

Učedníci často patřili do širšího okruhu mistrovvy rodiny. Buď se mistrovi platilo za jídlo, ubytování a výuku, nebo naopak mistr platil učedníkovi přímo úměrně tomu, jak rostla jeho dovednost.⁶¹

Výuka architektů a hudebních skladatelů probíhala odlišně. Architektura nebyla uznávána jako samostatné řemeslo, a tak architekti neměli svůj vlastní cech ani soustavu učednické výchovy. Výuka neprobíhala pod patronací cechu. Budoucí architekti se svému povolání učili buď od příbuzných, nebo neoficiálně u nějakého ochotného architekta, který ve své dílně zaučoval nadějně talenty. Takovým místem byla např. Bramanteho dílna v Římě, ve které začínal i architekt Raffael.⁶² Hudební

⁶⁰ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 60.

⁶¹ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 60-61.

⁶² BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 65-66.

skladatelé byli vnímáni jako spisovatelé v oboru hudební teorie, jako hráči na instrumenty či jako zpěváci.⁶³

Ekvivalentem dílenského učení byla výuka na univerzitách. Učební plán odpovídal středověkému dělení na základní výuku trivium a pokročilejší quadrivium. Mezi vyšší akademické stupně vzdělávání pak patřila studia teologie, práva či lékařství. Neoficiálně však byla zaváděna i řada nových předmětů jako dějepis, poezie a etika.⁶⁴

Zatímco malíři, sochaři a další umělci či řemeslní pracovníci se zdokonalovali a vzdělávali v autonomních dílnách nebo pod záštitou konkrétního cechu, humanisté a vědci studovali na univerzitách, tak „spisovatelé neměli vůbec žádnou formu organizace. Sepisování bylo něčím, co člověk dělal více či méně ve volném čase.“⁶⁵

4.2.3 Požadavky na vzdělání umělců

„Soudobí autoři píšící o umění si byli dobře vědomi významu vyššího vzdělání. Ghiberti například vyžadoval, aby malíři a sochaři studovali gramatiku, geometrii, aritmetiku, astronomii, filozofii, historii, lékařství, perspektivu a zásady „vědecké kresby“. Alberti požadoval, aby malíři studovali sedmero svobodných umění, zvláště aby ovládali geometrii, a rovněž humanitní předměty, jmenovitě rétoriku, poezii a historii. Architekt Antonio Averlino, ..., vyžadoval, aby se architekt učil hudbě a astrologii, ... Ideální sochař, podle Pomponia Gaurika, ..., by měl být netoliko „ščetlý“ (literatus), ale i znalý aritmetiky, hudby a geometrie.“⁶⁶

4.2.4 Univerzální renesanční člověk

Obecně platná je domněnka, že renesanční člověk byl univerzálně vzdělanou osobností jak v humanitních, tak přírodovědných oborech. Jak ale již z výše napsaných řádků vyplývá, zdaleka ne všichni měli možnost a čas studovat na univerzitách a byli rádi, že ovládali alespoň základy čtení a psaní. Přesto všechno ideál univerzálnosti v tehdejší společnosti existoval a podporovalo jej i pestré pole působnosti několika umělců. Byli mezi nimi kupříkladu humanista, architekt, matematik a atlet Alberti, malíř, vědec, inovátor Leonardo da Vinci, malíř, sochař, ale také básník Michelangelo,

⁶³ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 83.

⁶⁴ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 62-65.

⁶⁵ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 79.

⁶⁶ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 66-68.

dále Brunelleschi, Ghiberti, Vasari a další. Společným jmenovatelem univerzálních umělců byla větší či menší angažovanost v architektuře. Architektura totiž byla a je oborem, který předpokládá znalost i ostatních uměleckých a vědních oborů. Paradoxem je, že jeden z největších univerzalistů Michelangelo sám v univerzalismus nevěřil. Navzdory tomu jaká mistrovská díla vytvářel v malířství, architektuře a poezii, nepřestával tvrdit, že je pouze sochařem.⁶⁷

4.2.5 Organizace umění

Základní jednotkou, v níž se sdružovali malíři a sochaři byla dílna tzv. *bottega*. Pracovala v ní menší skupina lidí, z níž každý umělec měl určitou specializaci např. na malbu deskových obrazů, fresek, nábytku atd. Docházelo k dělbě práce. Na jedné zakázce tak třeba pracovalo zároveň nebo postupně více umělců. Jelikož dílna pracovala na pestré škále zakázek a zpracovávala i díla velmi časově náročná, mistři často mimo umělců zaměstnávali i různé učedníky a pomocníky, ti byli nejvíce potřební pro pomoc na sochařských zakázkách, ty totiž patřily k časově nejnáročnějším. Zvykem bylo, že umělci pracující v dílně se rovným dílem dělili o náklady i zisky.⁶⁸

„Větší organizační jednotkou malířů, sochařů a kameníků, nikoli architektů, byl cech. Cechy měly několik funkcí. Dbali o kvalitu a usměrňovaly vztahy mezi zákazníky, mistry, tovaryši a učedníky. Shromažďovaly peníze plynoucí ze sbírek a odkazů, půjčovaly či dávaly z nich něco členům jsoucím v nesnázích. Organizovaly slavnosti na počest patrona cechu, doprovázené bohoslužbami a procesími.“⁶⁹

4.2.6 Zaměstnání umělců

Vyvstává otázka, do jaké míry bylo umění zaměstnáním trvalým či příležitostným. Malířství spolu se sochařstvím a hudbou byly povětšinou profesí trvalou, spisovatelství bylo spíše zdrojem příležitostného přivýdělku. Ovšem našli se i tací, např. někteří básníci, pro které bylo tvůrčí psaní zdrojem obživy. Architekti se zase kromě stavitelství věnovali i dalším uměleckým oborům. Podstatným zdrojem příležitostného přivýdělku byly církevní zakázky. Někteří umělci provozovali mimo svou tvůrčí, uměleckou činnost leckdy pro nás překvapivá zaměstnání. Jsou známé

⁶⁷ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 71-72.

⁶⁸ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 72-74.

⁶⁹ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 77.

případy, kdy se umělci živilo jako hospodští, provozovatelé řeznictví, vojáci, špióni nebo prodávali sůl, sýry či lékárenské zboží. Spojitost s lékárnictvím lze snadno vysvětlit. Lékárníci totiž prodávali umělcům potřebný materiál k jejich tvorbě. Výše popsaná zaměstnání mohou být mimo jiné ukazatelem nepříliš vysokého společenského postavení renesančních umělců.⁷⁰

Někteří umělci také za přivýdělkem cestovali za hranice své vlasti. Buď byli natolik úspěšní, že byli od zadavatelů práce přímo najati a pozváni nebo se jim naopak v místě dosavadního působiště nedařilo, a tak se odhodlali zkusit štěstí jinde. Nejvíce cestovali architekti. „*Humanisté a skladatelé se pohybovali víc než malíři a sochaři, zřejmě proto, že služby, jimiž byli pověřováni, vyžadovaly jejich osobní přítomnost, kdežto malíři a sochaři mohli vždy své dílo odeslat a sami zůstat na domácí půdě.*“⁷¹

Ve většině tehdejších zaměstnání byla výše finanční odměny přímo úměrná vykonané práci, času na ní stráveném a na množství použitého materiálu. Kdežto malíři požadovali výši platu nikoli dle množství odvedené práce, ale spíše podle vynaloženého úsilí, péle a rozsahu znalostí ve svém oboru.⁷²

4.2.7 Status umělců

Postavení umělce v renesanci mělo dvojitý charakter. Na jedné straně byli umělci, kterých si společnost vážila a měli tak vysoký status, na straně druhé se našli i tací, k nimž byl zaujímán postoj pohrdavý.⁷³

4.2.7.1 Pozitivní vnímání

Umělci obvykle byli názoru, že mají nárok na vysoký společenský status. Důvody pro toto jejich tvrzení byly různé. Kupříkladu Leonardo da Vinci srovnával malíře s básníkem, jelikož ten stejně jako básník používá při práci fantazii. Dalším argumentem ve prospěch vysokého postavení umělců bylo všeobecné přesvědčení, „*že malíř může při práci nosit krásný oděv. Jak to řekl Cennini: „Věz, že malba na desce je věcí vznešeného pána, neboť v sametovém kabátci můžeš dělat, co je ti libo.“ A Leonardo: „Malíř s veškerým pohodlím sedí před svou prací postavenou na stojanu,*

⁷⁰ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 84.

⁷¹ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 83.

⁷² BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 86.

⁷³ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 85-86.

oblečen jak se mu líbí, a vede svůj lehký štětec s krásnými barvami...a často pracuje doprovázen hudebníky nebo předčítači rozmanitých a pěkných děl.“⁷⁴ Dalším podpůrným tvrzením bylo, že umělecká díla byla vysoce ceněna již v antice, významní Římané navíc dávali své potomky učit malířskému umění a velkým obdivovatelem umění byl také sám Alexander Veliký.⁷⁵

Někteří jedinci z řad laické společnosti, neviděli v umělcích jen obyčejné řemeslníky. Několik malířů dosáhlo překvapivě vysokého postavení tím, že je jejich patron pasoval na rytíře a oficiálně přijal mezi šlechtu. Například Tizianovi udělil hraběcí titul císař Karel V. Patronovi takový způsob ocenění umělcovy práce nečinil zvláštní obtíže, a to ani z finančního hlediska, ale pro samotného umělce to přitom znamenalo neskutečnou poctu a vyznamenání. Malíři byli také v několika případech držiteli úřadů. Zastávali jak vysoké občanské úřady, tak i úřady církevní. Poskytovaly jim nejen stálý příjem financí, ale byly také spjaty s prestižním společenským statutem. Jsou známy i případy malířů, kteří dokázali zbohatnout jen svou tvůrčí prací, z čehož lze odvodit, že kvalitní umělecká práce nebyla v žádném případě podhodnocována. Přirozeně kdo oplýval majetkem a bohatstvím, měl ve společnosti vážené postavení.⁷⁶ Sochaři byli velmi ceněni a vnímáni jako učení a znalí teorie. Byli jim udělováni šlechtické tituly a na jejich počest se skládaly oslavné básně. Například Ghiberti díky svému umění nabyl takového bohatství, že si mohl pořídit vlastní statek. Znakem narůstajícího společenského statusu umělců byly jejich domy a paláce.⁷⁷

4.2.7.2 Negativní vnímání

Již bylo zmíněno, že umělci byli vnímáni dvěma protikladnými způsoby. Nebyli jen respektováni a uznáváni jako tvůrčí elita společnosti, ale řada umělců byla doceněna až pozdějšími generacemi. Společností totiž i tehdy kolovala řada předsudků, které neopomněly ani umělce.

„Umělci byli považováni za lidi nízkého původu, protože jejich činnost vyžadovala manuální práci, představovala drobnou živnost a oni sami postrádali vzdělání.“⁷⁸

⁷⁴ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 86.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 87.

⁷⁷ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 89.

⁷⁸ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 91.

Bylo poukazováno i na skutečnost, že si umělci vydělávají jako drobní živnostníci, takže jim přísluší nízké postavení stejně jako drobným kupcům. Samotní umělci činili ve svých řadách rozdíly mezi kolegy, kteří vlastnili dílnu či v dílně pracovali a těmi, kteří se podíleli na lukrativních zakázkách například pro vladaře nebo jiné prominenty. Michelangelo měl velmi vyhraněný názor: „*Nikdy jsem nebyl malířem nebo sochařem jako ti, co si pro ten účel zřídili dílnu. Vždy jsem se zdržel tak učinit z úcty k otci a bratrům.*“⁷⁹ „*Podobně Vasari po mnoha letech v mediceských službách se ve svém životopisu, ..., s opovržením vyjádřil o malém malíři, který je „jedním z těch, kdo mají dílnu otevřenou, stojí tam jako na veřejnosti a pracují na všech druhích mechanických úkolů“.*“⁸⁰ Někteří lidé pokládali umělce za ignoranty, kterým chybí určitý typ základního vzdělání např. v teologii a klasické literatuře. Což byly obory uznávanější než výchova, kterou měli v učnicovských letech u mistrů dílny. I když bylo řečeno, že se našli tací umělci, kteří byli schopni si svým uměním zajistit živobytí, pravdou zůstává, že většina umělců byla chudá. Jejich chudoba mohla mít mimo jiné původ i ve výše uvedených předsudcích vůči umění a umělcům.

4.2.7.3 Umělec jako specifická individualita

Existuje ještě jedna „škatulka“ pro renesančního umělce. Jestliže nebyl považován za obyčejného řemeslníka, vznešeného šlechtice, snažil se alespoň vést panský život. Takovými sebevědomými umělci byli např. Raffael, Tizian nebo Giorgione. I přesto ovšem museli stále čelit společenským předsudkům vůči manuální práci. Jsou doloženy i osudy umělců, kteří se ocitli na okraji společnosti s cejchem rváče, potíživy, sodomity či dokonce vraha.⁸¹

Čím se však umělci, bez ohledu na své vysoké či nízké sociální postavení, vyznačovali, byla nepravdivost jejich pracovních návyků. Nejmenovaný umělec ospravedlňoval své dlouhé pracovní přestávky tím, „..., že *velcí duchové často tím více tvoří, čím méně pracují, protože v takové chvíli v duchu vynalézají a vytvářejí své dokonalé představy.*“⁸² Pravým opakem byli umělci, kteří naopak zanedbávali vše ostatní mimo své umělecké práce. „*Například Masaccio byl duchem*

⁷⁹ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 92.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 94-95.

⁸² BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 95.

nepřítomný, ...jako každý, „kdo se celou myslí a vůlí upnul k věci umění a příliš nedbá o sebe ani o druhé. Nikdy se nestaral o světské záležitosti, dokonce ani o své oblečení, a peníze od svých dlužníků vymáhal obvykle, až když je velice nutně potřeboval.“⁸³

Umělci sami sebe nevnímali jako pouhé řemeslníky pracující za denní mzdu a svá umělecká díla nepovažovali za obyčejné spotřební zboží. Někteří z nich byli, nebo by alespoň rádi byli, svobodnými tvůrci, kteří si mohli zakázky vybírat podle vlastní libosti a dali tak třeba přednost práci, která jim skýtala větší potěšení, i když byla níže finančně ohodnocena. Umělci si zkrátka dokázali vážit svého mistrovského umu a znalostí.⁸⁴

Renesanční umělci jsou typickým příkladem tzv. „disonančního statusu“, což znamená, že byli tací, kteří dosáhli vysokého společenského postavení, jiní jej naopak neměli. *„Podle některých měřítek si umělci zasloužili úctu, podle jiných byli pouhými řemeslníky. Umělci byli skutečně respektováni některými z urozených a mocných, avšak u jiných byli v opovržení., ...,status umělců i spisovatelů byl v Itálii pravděpodobně vyšší než jinde v Evropě, vyšší ve Florencii než v jiných částech Itálie a vyšší v 16. než v 15. století.“⁸⁵*

⁸³ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 98.

⁸⁴ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 99.

⁸⁵ BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 94.

5. SOUČASNOST

V poslední kapitole se budeme zabírat současným postavením umělců ve společnosti. Současností je v této práci myšlena doba 20. století a nyní desítky století 21. Abychom ale naše bádání po proměnách společenského postavení umělců zcela nevytrhly z kontextu, zmíníme se i v jedné z následujících podkapitol o století 19., v němž došlo k odstartování radikálních změn, které zásadním způsobem ovlivnily způsob života napříč celou společností, a jenž kontinuálně pokračovaly přes 20. století dál až do dnešních dní století 21. „*V procesu formování nové mentality, ducha nové doby, sehrálo výtvarné umění rozhodující roli. Bylo jedním z hlavních činitelů podílejících se na šíření nového způsobu myšlení, nových idejí. Moderní umění není neutrální, ...Zvěstuje novou dobu, novou kulturu, nový svět.*“⁸⁶

Dvacáté století bylo v každém ohledu stoletím převratným. Není zde prostor pro rozsáhlejší popisování všech historických událostí a souvislostí, ať už jsou jimi světové válečné konflikty, rozpad monarchií, rychlý rozvoj průmyslu a nových technologií a obecně posouvání hranic lidských možností. S tím vším jde ruku v ruce radikální proměna životního stylu, významu kultury a umění pro život jedince. Co se zdálo na počátku století jako nemožné, v dnešní době je již dávno překonané.

„*Když lidé mluví o „moderním umění“, mívají obvykle na mysli takové umění, které úplně skoncovalo s tradicemi minulosti a snaží se dělat něco, o čem by se dříve žádnému umělci ani nesnilo. Některým se líbí myšlenka pokroku a mají za to, že také umění musí držet krok s dobou. Jiní dávají přednost heslu „staré dobré časy“ a domnívají se, že moderní umění je úplně špatné, ..., situace je ve skutečnosti mnohem složitější a moderní umění stejně jako umění staré vznikalo jako reakce na určité problémy.*“⁸⁷

5.1 SYSTÉM UMĚNÍ V SOUČASNOSTI

Z předešlých kapitol, ve kterých jsme se také zabývali systémem umění, lze vyčíst, že umění bylo vždy součástí každodenního života lidí, i když si to sami třeba ani neuvědomovali, ale přitom si pomocí něj zabezpečovali jak základní lidské potřeby, tak i uspokojování potřeb nefyziologických. V určité formě bylo umění důležitou součástí

⁸⁶ ROOKMAAKER, Henderik Roelof: *Moderní umění a smrt kultury*. 1. vyd. Praha: Návrat domů, 1996, s. 117–118.

⁸⁷ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 557.

při praktikování různých náboženských obřadů a rituálů, jeho prostřednictvím mohli lidé rozvíjet i svou duchovní podstatu. Dnešní pohled na umění se tomuto dvojímu chápání velmi blíží, i když prostředky a možnosti uměleckého vyjadřování se od raných dob radikálně rozšířily a posunuly, a to takovým způsobem, že v dnešní době snad v umění již není žádné tabu, které nebylo prolomené.

„Mnoho umělců je dnes přesvědčeno, že neexistuje žádný rozdíl mezi uměním, designem a předměty konzumu, protože jsou všechny součástí jednoho systému komunikace.“⁸⁸ Uměním se v podstatě může stát cokoliv. „Skutečnost, že je dílo prezentováno jako umění, zdá se postačuje k tomu, aby za takové bylo bráno.“⁸⁹ Řada lidí, zejména laická veřejnost, sdílí názor, že umění je to, co je vystaveno v galeriích a reprezentováno na různých uměleckých výstavách a v muzeích. Vždyť ostatně také jedna estetická teorie tvrdí, že „umělecké dílo je to, o čem někdo řekl „křtím tento objekt na umělecké dílo“.“⁹⁰ Anglický filozof Paul Crowther hovoří o tzv. designativních teoriích umění, které „...se zakládají na přesvědčení, že pokud člen světa umění prohlásí něco za umění (většinou artefakt), pak se to také stává uměleckým dílem.“⁹¹ Zároveň ovšem americký filozof George Dickie poukazuje v jedné své práci na důležitou skutečnost, že: „Není tedy sice možné chybovat v udělení statusu umění, je však možné chybu učinit udělením samým. Tím, že někdo udělí určitému subjektu status umění, bere tím na sebe jistou zodpovědnost za tento jeho nový status, ...“⁹² Návštěvníci institucí, kde se předměty označené jako umění prezentují, pak mají často pocit, že jsou v jakýchsi svatyních, kde promluvit neztišeným hlasem je téměř hřích a bližší fyzický kontakt s dílem je tabu. Jistě je správné mít v sobě určitý respekt a pokoru, ale zároveň je třeba zapojit i vlastní zdravý rozum a podle něj na vystavená umělecká díla nahlížet a utvářet si vlastní hodnotový rámeček. Nemělo by být správné odsuzovat něčí vkus jen proto, že například nedokáže docenit Noční hlídku od Rembrandta, ale mnohem bližší mu jsou třeba pouliční malby graffiti. „K tomu, abychom pochopili význam výtvarného

⁸⁸ ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří: Umění 80. let. In ŠEVČÍK, Jiří a kol.: *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. 1. vyd. Praha: Academia, 2001, s. 403.

⁸⁹ CROWTHER, Paul: Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2003, Vol. 61, No. 2, s. 124.

⁹⁰ DICKIE, George: Aesthetic Attention. Disinterested Awareness. In DICKIE, George: *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis*. Cornell University Press, 1974, s. 127.

⁹¹ CROWTHER, Paul: Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2003, Vol. 61, No. 2, s. 123.

⁹² DICKIE, George: Co je umění. *Aluze*, 2008, Vol. 2, s. 89.

umění pro lidstvo, nemusíme chodit do slavných galerií. Výtvarné tvoření bylo člověku vždy blízké...“⁹³

Vždyť co člověk, to osobitý vkus a styl. Ostatně i anglický filozof 18. století David Hume se ve své slavné studii „Of The Standard of Taste“ zabýval problematikou určení standardu, normy vkusu. *„Je pro nás přirozené hledat normu vkusu; pravidlo, podle kterého mohou být smířeny různé lidské city; nebo alespoň rozhodnutí dovolující potvrdit jeden cit a zavrhnout druhý.,...,Krása není žádnou vlastností ve věcech samých: existuje pouze v myslí, která o nich uvažuje; a každá mysl vnímá jinou krásu. Jeden člověk může dokonce vnímat ošklivost tam, kde druhý pociťuje krásu; a každý sám by se měl podvolit svému vlastnímu citu a nečinít si nárok na to, aby usměrňoval city ostatních.“⁹⁴* Zobecníme-li tyto teze, dojdeme tak k všeobecně proklamovanému heslu: „proti gustu žádný dišputát“, které používá laická veřejnost, neboť sám David Hume tvrdil, že existuje pravý standard vkusu: *„...jedině zdravý rozum spojený s jemným citem, zlepšený praxí, zdokonalený srovnáváním a očištěný od všech předsudků může dávat kritikům právo na toto vážené postavení; a jednotný výrok takových kritiků, kdekoli se vyskytují, je pravou normou vkusu a krásy.“⁹⁵*

Pojem umění se i v každodenní mluvě skloňuje v nezměrném množství slovních spojení a uměním tak může být téměř cokoliv. Třeba klasická označení: umění výtvarné, herecké, taneční, moderátorské, fotografické ale i umění kulinářské, aranžérské, kadeřnické a celá řada dalších. Uměním může být i dovednost vytvořit úspěšnou reklamní kampaň a následně tak dobře prodat nějaký nový produkt. Člověk není schopný bez umění přežít. Snažím se zde vysvětlit, že umění nemusí být nutně jen to, co je vystaveno na podstavcích v galerijních síních, dramaticky nasvíceno a v neposlední řadě střeženo rafinovanými bezpečnostními systémy. Za umění lze obecně považovat lidskou tvůrčí činnost, takže např. nábytek, který máme v pokoji, jídelní příbory, kterými jíme až po takové „detaily“ jako třeba klika u dveří – všechny tyto předměty musel někdo vymyslet, navrhnout a zrealizovat. *„...výrobek, který je dokonale přizpůsoben svému účelu, který vzhledem k účelu dokonale funguje, má největší možnost stát se eventuálně funkčně mnohovýznamovým...Takový výtvar se může za jistých okolností stát objektem, který cílevědomě zamlčuje všechny ostatní funkce kromě funkce jediné – estetické. Přejedem k tomu je stav, kdy se stává předmět*

⁹³ CAMPBELL, Jean: *Techniky arteterapie ve výchově, sociální práci a klinické praxi*. 1. vyd. Praha: Portál, 1998, s. 12.

⁹⁴ HUME, David: O normě vkusu. *Aluze*, 2002, No. 2, s. 83.

⁹⁵ HUME, David: O normě vkusu. *Aluze*, 2002, No. 2, s. 88.

okrasou...“.⁹⁶ Rovněž David Hume hodnotil umělecká díla mimo jiné i podle míry úspěšnosti, s níž dosáhla nebo nedosáhla cíle, záměru, pro který byla vytvořena. „Každé umělecké dílo má také určitý účel nebo záměr, pro který je zamýšleno; a má být považováno za více či méně dokonalé, podle toho, jak se více či méně hodí k dosažení tohoto účelu. Předmětem řečnictví je přesvědčovat, předmětem dějin poučovat, předmětem básnictví uspokojovat prostřednictvím vášní a imaginace. Tyto účely musíme mít stále před očima, zkoumáme-li libovolné dílo; a musíme být schopni posoudit, jak dalece jsou použité prostředky přizpůsobeny svým příslušným účelům.“⁹⁷

5.1.1 Definování pojmu umění a teorie umění

V celé práci se zabýváme umělci a uměním. Ale jaký je vlastně význam pojmu umění? Zodpovědět tuto otázku není zdaleka tak snadné a odpověď tak jednoznačná, jak by se mohlo na první moment jevit. Tato otázka pochopitelně mohla být položena již na úvodních stránkách práce. Uvádím ji ale záměrně až v této poslední části práce, jelikož právě ve 20. století a v současnosti vyvstala potřeba tyto pojmy více specifikovat a nějakým způsobem je detailněji definovat. Existuje tak nepřehledné množství nejrůznějších teorií, které tuto problematiku postihují. Americký estetik Morris Weitz výstižně vystihl řevnivou situaci na poli teorií umění: „Všechny velké teorie umění – formalismus, voluntarismus, emocionalismus, intelektualismus, intuicionismus, organicismus – mají k sobě blízko svou snahou stanovit určující vlastnosti umění. Každá tvrdí, že je tou pravou teorií, protože ve své skutečné definici zformulovala podstatu umění, zatímco ty ostatní jsou nepravdivé, protože opomenuly nějakou nezbytnou či dostačující vlastnost.“⁹⁸ Vlastní problematikou teorií a definic umění se zabývá estetika. „Filozofové, kritici i umělci píšící o umění se shodují na tom, že teorie o podstatě umění je primárním zájmem estetiky.“⁹⁹

Americký umělecký kritik a teoretik umění Artur Coleman Danto ve svých pojednáních zdůvodňuje nepostradatelnost teorií umění. „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“¹⁰⁰ Tvrdí, že pro existenci umění, pro jeho reflexi je teoretické zázemí nezbytné. „Role teorií umění, dnes stejně jako v minulosti, spočívá v tom, že umožňuje

⁹⁶ ŠINDELÁŘ, Dušan: *Filosofie užité tvorby*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971, s. 26.

⁹⁷ HUME, David: O normě vkusu. *Aluze*, 2002, No. 2, s. 87.

⁹⁸ WEITZ, Morris: Role teorie v estetice. In ZUSKA, Vlastimil a kol.: *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 77.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ DANTO, Arthur Coleman: The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 1964, Vol. 61, No. 19, s. 580.

*jak svět umění, tak i umění samo.*¹⁰¹ Pokud by žádné teorie, pojednávající o umění, vymezující samotný pojem *umění*, neexistovaly, zřejmě by nás ani nenapadlo nějaký předmět, dílo nazvat uměním, ani bychom nevěděli co si pod tímto pojmem představit. Danto to komentuje následovně: „*Lidi, kteří malovali na stěny jeskyní v Lascaux by, dle mého názoru, nikdy nenapadlo, že tvoří umění.*“¹⁰² „*Bez příslušných teorií a historií světa umění by také dané objekty nebyly uměleckými díly.*“¹⁰³ Dantovy úvahy o důležitosti teorie by šlo shrnout následující citací: „*Odlišit umění od jiných věcí však zdaleka není tak snadný úkol ani pro rodilé mluvčí, neboť v dnešní době si člověk vůbec nemusí všimnout, že se pohybuje na půdě umění bez toho, že by mu to teorie sdělila. A částečný důvod, proč tomu tak je, spočívá v tom, že se tento prostor stává uměleckým právě díky teoriím umění, neboť jeden z úkolů teorie, krom toho, že nám pomáhá rozlišit umění od ostatních věcí, spočívá v tom, že umění umožňuje.*“¹⁰⁴

Existuje mnoho definic stejně jako teorií umění, nelze ovšem objektivně stanovit, která z nich je ta jediná správná, dokonale a bez výjimek vystihující podstatu umění. „*A tak to začalo vypadat, jako by hlavní smysl umění v našem století spočíval v kladení otázky po jeho vlastní identitě, přičemž veškeré dostupné odpovědi byly odmítány jakožto nedostatečně obecné. Abych parafrázoval slavnou Kantovu formuli, bylo to, jako by umění bylo čímsi pojmově uchopitelným, aniž by mu odpovídal jakýkoli určitý pojem.*“¹⁰⁵ Paul Crowther vychází z toho, „*...,že pojem umění je sám západním konstruktem. Vznikal okolo kánonu „velkých děl“, z kterého byly kulturní skupiny mimo Západ i utlačované sociální formace v rámci západní společnosti ve své většině vyloučeny.,...,Nicméně je třeba zdůraznit, že ač je samotný pojem „umění“ západním konstruktem, samo o sobě z toho nevyplývá, že v něm o nic jiného nejde. Naopak, ...,bez ohledu na vládnoucí historické vzorce jeho institucionalizace má umění transhistorický a transkulturní význam přesahující současné preference západní kultury.*“¹⁰⁶

¹⁰¹ DANTO, Arthur Coleman: The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 1964, Vol. 61, No. 19, s. 581.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ DANTO, Arthur Coleman: The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 1964, Vol. 61, No. 19, s. 584.

¹⁰⁴ DANTO, Arthur Coleman: The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 1964, Vol. 61, No. 19, s. 572.

¹⁰⁵ DANTO, Arthur Coleman: Konec umění. *Estetika*, 1998, Vol. 35, No. 1, s. 15.

¹⁰⁶ CROWTHER, Paul: Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2003, Vol. 61, No. 2, s. 122.

5.2 STATUS UMĚLCE V SOUČASNOSTI

Společenské postavení umělců v současnosti je stejně různorodé a pestré jako široké spektrum různých teorií a definic umění, o čemž jsme se zmínili na předešlých stránkách. V podstatě by šlo říci, že umělec současnosti je jakousi esencí umělců z předcházejících epoch. Snoubí se v něm všechny ty složky, které byly typické pro umělce antiky a starověku, středověku a v neposlední řadě i renesance. Není to čistě jen kreativní zprostředkovatel vyšších myšlenek a idejí vnuknutých Bohem či nějakým jiným vyšším řádem, vůbec už nemůžeme tvrdit, že současní umělci jsou v podstatě jen zruční řemeslníci odkázaní na libovůli svých zaměstnavatelů - církve a vládnoucí třídy – jejichž přání plní a zdaleka ne všichni umělci jsou všestranně nadanými, tvůrčími a zručnými, renesančními osobnostmi, které by nejen oplývaly kreativními nápady, ale byly je také schopny jen vlastní svépomocí přetransformovat v existující, hmotná díla. Umělec je vnímán jako individualita. Některý je více bohémem, bez pevného tvůrčího zázemí, který si vystačí s životním minimem, avšak na nějž může společnost pohlížet tzv. skrz prsty. Jiný je naopak třeba společensky obdivovaným, světoznámým géniem, pro kterého je uznání a respekt ostatních důležitou složkou tvořící jeho životní standard.

5.2.1 Počátky moderního umění

Ačkoli se v této poslední části budeme pohybovat převážně ve 20. a 21. století, nebude jistě na překážku, zmíníme-li i dobu 19. století, v němž došlo k zásadním zlomům, které nevratně ovlivnily mimo jiné i výtvarné umění a přispěly k nástupu umění moderního.

„Akademie a výstavy, kritikové a znalci umění udělali všechno pro to, aby zavedli rozdíl mezi uměním s velkým U a pouhým řemeslem, ať se již jednalo o malíře nebo stavitele. Nyní byly základy, na nichž umění spočívalo po celou svou existenci, podkopávány z jiné strany. Průmyslová revoluce začala ničit samotné tradice solidní řemeslné rukodělné práce; manuální práce musela ustoupit strojové výrobě, dílna továrně.¹⁰⁷ Umění jako by se v 19. století vyvázalo z pout předcházejících tradic, a tak i umělci měli mnohem volnější pole působnosti, v němž mohli téměř neomezeně a naplno rozvíjet svou kreativitu. Vznikl prostor pro novátorské experimenty a zkoumání nových mantinelů umělecké tvorby. Ovšem jak se říká „nic není zadarmo“, a tak nově nabytá umělecká svoboda s sebou logicky nesla i své stinnější stránky.

¹⁰⁷ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 499.

„Život umělce nebyl nikdy bez potíží, úzkostí a starostí, něco však přece jen mluvílo pro „staré dobré časy“ – žádný umělec se nemusel ptát sama sebe, proč se vůbec do tohoto světa narodil. V určitém směru byla jeho práce vymezena stejně jasně jako kterékoli jiné povolání. Vždy bylo třeba vyzdobit nějaké oltářní desky a namalovat portréty; vždy se našli lidé, kteří si chtěli koupit obrazy do salónu, nebo kteří si objednali nástěnné malby do své vily. Všechny tyto práce mohl umělec vykonávat víceméně podle předem stanovených zásad. Odevzdal pak zboží, jaké zákazník očekával. Mohl odvést práci průměrnou, nebo tak vynikající, že to, co stvořil, bylo skvělým mistrovským dílem. Jeho postavení bylo víceméně zajištěné. A právě tento pocit bezpečí umělci v 19. století ztratili. Zlom v tradici jim otevřel neomezené pole působnosti. Mohli se sami rozhodnout, zda budou malovat krajinky nebo dramatické výjevy z minulosti, ... Čím byla volba možností širší, tím méně bylo pravděpodobné, že se umělcův vkus bude shodovat s vkusem veřejnosti.“¹⁰⁸

Zákazníci měli často vyhraněný, specifický vkus, který se mohl velmi lišit od vkusu umělce, jemuž zadali zakázku, a tak se stávalo, že vzájemné vztahy mezi zákazníkem a umělcem byly velmi křehké až napjaté. Ovšem umělcům mnohdy nezbývalo nic jiného než zakázku přijmout, i když třeba požadovaný výsledek nebyl v souladu s jejich kreativními záměry. Vedly je k tomu často prosté existenční pohnutky, ale zkrátka bylo zapotřebí zajistit si slušnou životní úroveň, a to i za cenu sebezapření vlastní tvůrčí originality. Takové ústupky a popírání vlastní individuality pak vedly ke ztrátě vlastní sebeúcty a pozbývání vážnosti druhých. Často ale nezbývalo jiné východisko, jinak by umělec, jenž odmítl zakázku, která nespĺňovala jeho vlastní představy, mohl živořit v bídě.

Vznikly tak logicky dva tábory. Na jedné straně umělci, kteří se podřídili vkusu/nevkusu zákazníka a na straně druhé umělci, kteří zvolili raději cestu bída a hrdé společenské izolace nežli by se za cenu ztráty vlastní sebeúcty zaprodali.¹⁰⁹ „Umělec, který svou duši zaprodal a podbízel se vkusu těch, kdo žádný vkus neměli, byl ztracen. Stejně tomu bylo s umělcem, který svou situaci dramatisoval a považoval se za génia jen proto, že nenacházel kupce.“¹¹⁰

¹⁰⁸ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 501.

¹⁰⁹ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 501- 502.

¹¹⁰ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 502.

5.2.1.1 Osobnost umělce

I když umělci museli čelit dilematu, zda si zvolí uznání společnosti za cenu ztráty vlastní sebeúcty nebo zda půjdou cestou společenského opovržení, ale za to naprosté tvůrčí svobody, měla tato zdánlivě bezvýhodná situace i své pozitivní stránky. „*Bylo to snad poprvé, kdy se umění stalo prostředkem vyjádření vyhraněné osobnosti, ovšem za předpokladu, že umělec takovou osobností skutečně byl.*“¹¹¹ „*Nedůvěra panující mezi umělci a veřejností byla vzájemná. V očích úspěšného podnikatele byl umělec jen o něco lepší než šejdíř, který žádá nesmyslné ceny za něco, co se sotva dá nazvat poctivou prací. Na druhé straně se mezi umělci stávalo uznávanou kratochvílí „šokovat měšťáka“, vyvádět ho z jeho samolibosti a zanechávat ho zaraženého a zmateného. Umělci se začali považovat za zvláštní rasu, nechávali si růst dlouhé vlasy a vousy, nosili sametové nebo manšestrové obleky, měli rádi širáky a volné vázanky a všeobecně zdůrazňovali své opovržení konvencemi „počestných občanů“.*“¹¹²

Lidé, jenž se zajímali o umění, už ve výstavních síních a ateliérech dále nehledali jen důkazy řemeslné zdatnosti tvůrců uměleckých děl – takovýto pohled na umění začal postupem času nudit, svým způsobem zevšedněl. Diváci nechtěli jen obdivovat vystavená díla, chtěli je uvést do kontextu s jejich tvůrci a představit si za jménem autora skutečnou živou bytost, osobnost, s níž by mohli o umění erudovaně diskutovat. Přáli si hovořit s umělci, kteří tvoří z vlastního přesvědčení, z potřeby niterného sebevyjádření.¹¹³ „*V tomto ohledu se vývoj malířství 19. století podstatně liší od vývoje umění, jak jsme ho znali do té doby. Dříve dostávali významné zakázky obvykle mistři, jejichž zručnost dosáhla samého vrcholu. Vzpomeňme si jen na Giotta, Holbeina, Rubense nebo dokonce Goyu. Neznamená to, že nedocházelo k tragédiím, nebo že někteří malíři nebyli ve své zemi dostatečně uznáváni, avšak většinou sdíleli umělci a jejich obecenstvo stejné názory, a proto se mohli také shodnout na požadavcích kladených na dokonalost díla. Teprve v 19. století se otevřela propast mezi úspěšnými umělci – kteří přispívali k „oficiálnímu“ umění – a nonkonformními tvůrci, kteří došli uznání většinou až po smrti.*“¹¹⁴

¹¹¹ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 502.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 503.

¹¹⁴ Tamtéž.

5.2.1.2 Přelom 19. a 20. století – zrod moderního umění

„Individualismus 19. století učinil z umělce bytost nevyléčitelně osamocenou, a osamocený člověk se cítí ještě mocněji zasažen obecným lidským problémem, s nímž se společnost tváří v tvář svému osudu musí vypořádat.“¹¹⁵ „Na západě stojí malíř sám tváří v tvář rozporům současného světa.“¹¹⁶

Umělci, především sochaři, ale i řemeslníci jako truhláři, řezbáři, aj., žili od dob průmyslové revoluce stále více s pocitem, že jsou outsidersy společnosti, která již nemá o jejich řemeslnou zručnost a poctivou kreativní práci zájem, jelikož tyto složky jejich práce nahradila tovární, strojní velkovýroba, jejímž hlavním záměrem bylo produkovat, účelové, funkční předměty usnadňující každodenní život konzumní společnosti. *Obzvláště v Anglii byli kritikové a umělci ze všeobecného úpadku řemeslné dovednosti zaviněného průmyslovou revolucí sklíčení a přímo nenáviděli pohled na levné a nevkusné strojově vyráběné napodobeniny ornamentů, které měly kdysi svůj vlastní smysl a vznešenost.“¹¹⁷ Výjimkou snad byli malíři, jejichž práci by jen těžko nahradily tovární stroje. Přesto se však v době průmyslového pokroku a překotného zrychlování životního stylu stále „hlásila ke slovu“ lidská touha po umění.*

Pochopitelně, že umělecky nadaní a kreativně myslící lidé byli z tohoto nového „trendu“ značně frustrováni. Naštěstí se mezi umělci našli i tací, kteří se vydali hledat, i proti uznávaným společenským normám výtvarného vyjádření, vlastní cestu umělecké tvorby, nespoutanou dobovými konvencemi. Právě z pocitů beznaděje a nespokojenosti nad stavem umění ke konci 19. století se zrodily kořeny nových hnutí, které dnes souhrnně označujeme jako „moderní umění“. *„...zlom nastal tehdy, když umělci začali zcela vědomě uvažovat o stylu, experimentovat a uvádět v život nové směry, z nichž obvykle povstal nový „ismus“.“¹¹⁸ „Kdybychom na nějaké výstavě vystavili všechna významná díla moderního umění, která vznikla do roku 1920, mohli bychom už tady objevit téměř všechny rysy umění dvacátého století.,...Po roce 1920 se už v podstatě nic doopravdy nového neobjevilo.“¹¹⁹*

K nejvýraznějším představitelům počátků moderního umění se beze sporu řadí Paul Cézanne, Vincent van Gogh a Paul Gauguin. *„... , různá řešení, která tři umělci*

¹¹⁵ HUYGHE, René: Umění, život a ideje. In HUYGHE, René a kol.: *Umění nové doby: Encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1974, s. 267.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 535.

¹¹⁸ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 557.

¹¹⁹ ROOKMAAKER, Henderik Roelof: *Moderní umění a smrt kultury*. 1. vyd. Praha: Návrat domů, 1996, s. 117.

tápavě hledali, se stala ideály tří směrů moderního umění. Cézannovo řešení vedlo nakonec ke kubismu, ..., van Goghovo k expresionismu, ..., a Gauguinovo k různým formám primitivismu. Jakkoli „šílené“ se zprvu tyto směry zdály, ..., byly důslednými pokusy dostat se z mrtvého bodu, na němž umělci ustrnuli.“¹²⁰ Tito umělci se vyznačovali specifickým individuálním a inovativním přístupem k tvorbě, což přispělo k tomu, že se veřejnost nad jejich novátorskými díly pohoršovala. Umělecká činnost se stala čímsi podvratným, stavěla se do opozice vůči konzervativní společnosti. K takovéto orientaci mimo jiné přispěli i výše zmínění, ve své době opovrhovaní, malíři, po jejichž vzoru se konstituovala budoucí umělecká tradice. Kdo se vydal cestou malířství, které neodpovídalo představám výstav oficiálních Salónů a uměleckým Akademiím, vstoupil na riskantní dráhu. Umění bylo od těch dob vnímáno jako tvůrčí činnost, požadující pro své naplnění člověka/umělce s jeho neomezenými možnostmi invence.¹²¹

„Nejkrásnějším rysem moderního výtvarného umění, jímž nazýváme zhruba epochu od impresionismu 70. let až po současnost, je svobodomilovnost. V každém historickém období usilovali umělci o svobodu práce, výrazu, projevu a svého lidského postavení proti vrchnostenským zásahům církve, krále, šlechty, mecenášů, podnikatelů, státu, ale teprve v době, kterou jsme si navykli nazývat „moderní“, ..., dosahovali věčně touženého cíle., ..., -podstatnou vlastností moderního umění je svobodný umělecký projev, volnost tvůrčí práce, výrazová svoboda.“¹²²

5.2.1.3 Odstup od západní kultury

Minulé století bylo dobou velkých změn. Ve všech oblastech se zřetelně projevoval odklon od ustálených norem minulosti. Tento odklon od tradice je označován jako „revize hodnot“ a považuje se za jeden z příznaků krize moderního umění v západní kultuře. Umělci hledali nové inspirace, doposud nepoznané kulturní tradice. Zaujetí a poučení nacházeli především v Orientu, na Dálném východě. Tento zvrat v inspiračním zdroji nesmírně obohatil západní umění. Započala se nová epocha. Mimo hodnot západní kultury, byly nově uznány i hodnoty do té doby přehlížených civilizací. Umění tzv. primitivních národů se zdálo dokonce autentičtější a pravdivější ve své syrové, neuhlazené skutečnosti, nežli zjemnělé evropské umění. Odmítání

¹²⁰ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997, s. 555.

¹²¹ CASSOU, Jean: Počátky moderního umění. In HUYGHE, René a kol.: *Umění nové doby: Encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1974, s. 280.

¹²² HLAVÁČEK, Luboš: *Umění a svět*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1969, s. 133.

uhlazenosti se promítlo i do volby materiálu, který umělci zpracovávali. Na oblibě nabývalo vše drsné, nepropracované, stále častěji se používal kámen a železo. Vychvalovalo se vše, co se vyznačovalo primární syrovou přirozeností. Typ intelektuálního umělce, jakým byl například Poussin, ustoupil do pozadí a naopak do popředí se prodírali umělci, třeba Vlaminck, jejichž tvorba se vyznačovala údernou zacíleností na lidskou podstatu. Vášeň, živočišnost, základní lidské pudy a potřeby byly stále častějšími náměty tvorby moderních umělců, kteří chtěli zažít znovu, zpřetřhat pouta s dosavadními tradicemi.¹²³

„Moderní umělec se odpoutal od minulosti, neboť se bál, že mu zabrání přizpůsobit se nové éře v dějinách lidstva.“¹²⁴

5.2.2 V průběhu 20. století

„Jestliže se moderní umělci domnívají, že se izolovali ve své „čistotě“, ve své „nezávaznosti“, že se osvobodili od vnějších konvencí, zvláště sociálních, které učinily z umění hlasatele názorů a problematiky své doby, pak ovšem klamou sami sebe. Ještě nikdy nevyjadřovalo umění svým zaměřením tak otevřeně a tak přirozeně situaci soudobého člověka. Umění nepatří své době proto, že slouží jejím politickým cílům a požadavkům: ve skutečnosti nemůže svou dobu nikdy zapřít a vyjadřuje ji tím přesvědčivěji, čím více z ní chce uniknout.“¹²⁵

Zpočátku bylo moderní umění předmětem činnosti jen nevelké skupiny umělců a jejich příznivců, později ovšem začalo ovlivňovat životní styl a myšlení čím dál většího počtu lidí. Nejprve byli malíři pravověrnou avantgardou, postupně si však jejich nový postoj ke skutečnosti začali osvojovat i básníci, spisovatelé, hudební skladatelé, dramatici, filozofové, architekti, ale také laická veřejnost.¹²⁶

5.2.2.1 Umělci a válka

Dvacáté století se nesmazatelně zapsalo do dějin lidstva i svými válečnými konflikty, myslíme především první a zejména druhou světovou válku, během nichž byli umělci, postaveni před nezáviděníhodnou volbou, zda budou konformní s tehdejšími

¹²³ HUYGHE, René: Umění, život a ideje. In HUYGHE, René a kol.: *Umění nové doby: Encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1974, s. 259-261.

¹²⁴ HUYGHE, René: Umění, život a ideje. In HUYGHE, René a kol.: *Umění nové doby: Encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1974, s. 267.

¹²⁵ HUYGHE, René: Umění, život a ideje. In HUYGHE, René a kol.: *Umění nové doby: Encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1974, s. 266.

¹²⁶ ROOKMAAKER, Henderik Roelof: *Moderní umění a smrt kultury*. 1. vyd. Praha: Návrat domů, 1996, s. 117.

diktátorskými režimy, zaručí si určité životní pohodlí, nebo zda se raději vzdají oficiální tvorby, možnosti vystavovat, publikovat své umění a budou tvořit pro své soukromé potěšení. Samozřejmě, stále existovala možnost doufat, že nesvobodná doba a útlak jednou pomine a oni se, na rozdíl od svých kolegů, kteří podřídili svou tvorbu režimu, budou moci hrdě postavit před společnost a již beze strachu a tvůrčího omezování znovu plně rozvinout své výtvarné nadání, uspokojit své autorské ambice. Bez ohledu na vlastní přání si musel i umělec zvolit určitou „stranu barikády“. Někteří se zjiště, bez větších výčitek svědomí, rozhodli spolupracovat s momentálně vládnoucím režimem majícím moc, i za cenu pozdějšího možného společenského opovržení, hrozícího v případě budoucího neúspěchu tehdejšího vládnoucího režimu. Někteří s ním byli raději konformní, jelikož se prostě a jednoduše lidsky obávali perzekuce, chtěli ochraňovat své blízké, takoveto důvody, vyplývající z lidské přirozenosti, lze jen těžko někomu vyčítat. *„Lze pochopit, že se někteří z žáků Bauhausu, kteří se obávali o svou budoucnost nebo prostě jen patřili k sympatizantům, snažili udržet svou školu na výsluní tím, že slíbili věrnost novým pánům...“*¹²⁷ Samozřejmě byli i tací, kteří zvolili cestu odporu a více či méně aktivně bojovali za „lepší zítřky“ a bez ohledu na důsledky dále hlásali a prezentovali své názory.

Umělci jakožto veřejně činné osobnosti, lidé, kteří jsou společnosti na očích, měli tak i jistou morální úlohu. Svou tvorbou, názory, ale i vlastním životním stylem nastavovali určitý žebříček společenských hodnot a mohli být pro své příznivce vzorem, v jakémkoli smyslu. Někteří umělci otevřeně kritizovali a nepokrytě zesměšňovali nejrůznější společenské nešvary a zažitá klišé. Vystává tak otázka společenské a současně s tím politické odpovědnosti umělce. Jak umělci reagovali na krvavé konflikty a lidské tragédie? Do jaké míry podléhali vlivu diktatur a spolupracovali s fašistickým, nacistickým nebo komunistickým režimem? Dlouho převládal názor, že moderna: *„Vždy stála na straně demokracie a bezvýhradně se zastávala hodnot odporu vůči útlaku, svobody ducha a samozřejmě tvůrčích schopností jedince vůči tyranii mas. Svými smělymi činy a formálními novotami doprovázela pokrok vědy a techniky s cílem zajistit blaho všeho lidstva...Umělecké dílo mělo být nejbezprostřednějším svědectvím o jedinci jako subjektu, který si vydobyl vlastní*

¹²⁷ CLAIR, Jean: *Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2006, s. 146.

*nezávislost, jeho nejhodnotnějším výplodem.*¹²⁸ Poněkud vyhraněný názor přirovnávající umění k náboženství. Naopak Jindřich Chalupecký, výtvarný a literární teoretik, kritik, v jedné své práci upozorňuje, že: „*Umění nemůže suplovat náboženství a náboženství nemůže suplovat umění.*“¹²⁹

V Evropě po druhé světové válce bylo pro avantgardní umělce, jelikož pocítovali slabé účinky působení svého díla, čím dál více důležité navázat aktivní propojení s veřejností. Neboť umění bez společenského dosahu, bez možnosti jakékoli konfrontace s veřejností, pozbývá jednu ze svých základních funkcí, což je pro umělce, jakožto jeho tvůrce, značně frustrující. Někteří umělci si přáli tak moc svou tvorbou působit na společnost, že v případě, pokud jim to nebylo umožněno prostřednictvím umění, byli dokonce ochotni své umělecké činnosti zanechat.¹³⁰ „*Umělce často zneklidňuje pocit, že si připadají vyřazeni z osudů dnešního světa. Dělají ze sebe monarchisty nebo jdou kácet vendômské sloupy.*“¹³¹

5.2.2.2 Umělci a konzumní společnost

Od druhé poloviny 20. století se řady umělců dynamicky rozrůstaly. Novým hnacím motorem a umělcovou touhou byl úspěch, který se stal mezi umělci měřítkem originality a odlišnosti. O jeho úspěchu či neúspěchu začali rozhodovat „ti druzí“ – zástupci trhu s uměním, vůči kterým se až doposud umělec hrdě vymezoval jako samostatná, soběstačná osobnost. Od jisté chvíle si ovšem umělci uvědomovali, že pokud chtějí dosáhnout veřejného úspěchu, celospolečensky se zviditelnit a lukrativně využít své umělecké nadání, bez pomoci komerčního trhu umění se jim to zdaří jen velmi těžko, v horším případě vůbec ne. Estetické hledisko se nově stalo součástí trhu a umělec se svým dílem se proměnili v obchodovatelnou komoditu. S proměnou umění ve zboží došlo i ke zrodu umělce s novou psychologií, která mu dovolila přistoupit na pravidla trhu s uměním, hry s úspěchem a penězi.¹³²

„*Možnost věnovat se umění a mít z toho vedle potěšení i zisk (prestiž, peníze, slávu) však znamenala dát svou individualitu k dispozici trhu. I ti, kteří protestují proti*

¹²⁸ CLAIR, Jean: *Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2006, s. 118.

¹²⁹ CHALUPECKÝ, Jindřich: Umění a transcendence. In ŠEVČÍK, Jiří a kol.: *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. 1. vyd. Praha: Academia, 2001, s. 384

¹³⁰ POSPISZYL, Tomáš: Paxisté, explosionisté a aktuálové v boji za mír. In POSPISZYL, Tomáš: *Srovnávací studie*. 1. vyd. Praha: Agite/Fra, 2005, s. 62.

¹³¹ CHALUPECKÝ, Jindřich: Umění a transcendence. In ŠEVČÍK, Jiří a kol.: *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. 1. vyd. Praha: Academia, 2001, s. 384

¹³² ALAN, Josef: Umělec v estetické, etické a ekonomické mlýnici. *Umělec*, 1997, Vol. 1, No. 3, s. 26.

*konzumní kultuře, přijímají nakonec její organizační pravidla...*¹³³ I když mohou díky svým ústupkům trpět pocity rozpolcenosti nad svou volbou. Umělec současnosti se pohybuje mezi dvěma póly. Jeden představuje estetické hledisko reprezentující umělcovu zodpovědnost vůči vlastní tvorbě, druhý ekonomické hledisko trhu s uměním, ve kterém se promítá umělcova tolerance vůči tomu, jak se konzumně prezentují jeho díla. Pro současnost je tento průnik umělecké, morální a ekonomické dimenze specifický.¹³⁴ „*Jakmile se díla moderního umění stala výhodnou investicí, ztratilo pro umělce finanční ocenění stigma nemorálnosti, ... Za těmito procesy se zatím odehrávají vážnější námluvy byznysu s estetikou, které zásadním způsobem ovlivňují definici současného umění. Jejich sňatkem má být zajištěno vzájemné konvertování ekonomických a estetických hodnot.*“¹³⁵

5.2.3 Současný pohled

Společenské postavení a role umělců od dob průmyslové revoluce až po dnešní dny by šly připodobnit k situaci renesančních umělců. Někteří došli významného, uznávaného postavení, jiní nikoli. Vynést jednoznačný výrok nad společenským postavením moderního, postmoderního a současně tvořícího umělce 21. století není možné. Je to asi tak sporné, jako snažit se najít univerzálně, bez výjimky platnou definici umění. Co je pro popisovanou epochu specifické a v dějinách umění převratné je ovšem beze sporu již tolikrát zmiňovaná tvůrčí svoboda, s výjimkou problematických válečných a poválečných let. Ale i tehdy měl umělec na vybranou, zda bude tvořit podle předepsaných norem oficiální umění a bude si jím vydělávat na živobytí, nebo zda si najde jinou cestu k obstarávání prostředků a umění se bude věnovat na čistě soukromé úrovni.

Umělci již nejsou tak svazováni veřejnou poptávkou po určitém typu umění a zrealizovat lze v podstatě vše. Jak už jsem psala v úvodu, nic na poli umění není nemožné. Umělci současné epochy šokují, dojímají, baví, upozorňují na celospolečenské problémy. Své názory prezentují pomocí nejrůznějších technik, prostředků, které mnohdy vyvolají společenské pobouření nebo naopak ohlas a sympatie. Obě tyto reakce lze považovat za úspěch. Nezáleží, jak velkou skupinu lidí jejich práce osloví, podstatné je, že někoho osloví. Nejhorší možnou variantou, která

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ Tamtéž.

může pro umělce nastat, je naprostý nezájem společnosti, žádná zpětná vazba. Tvorba a poselství některých umělců nabyly pravého významu a oslovily společnost třeba až spoustu let po jejich smrti, protože v době vzniku daných děl nebylo společenské klima nejideálnější pro jejich přijetí. Pochopitelně nesmírně záleží na individuální osobnosti umělce. Umělci se navzájem více než kdy dříve odlišují v důvodech, motivech, jichž jsou původci, ve zdrojích své inspirace, způsobu realizace svých představ a konečně ve společenském dosahu, dojmu a celkovém vyznění jejich uměleckých děl.

Umělci jsou sice ve své tvůrčí práci svobodní, ovšem o jejich úspěchu či neúspěchu rozhodují momentální rozmary společnosti, poptávka na trhu umění. *„To, co o sobě a co si mezi sebou říkají umělci, není pro stav umění důležitější než to, co o nich říkají ostatní. Naopak se zdá, že je to důležité stále méně – a to i v případě, že promlouvají jen svými díly. Kdysi, v dobách moderny, tomu tak nebylo, jenže poměry se změnily a umělec přestal být suverénní autoritou, která proto, že „dělá umění“, mu také „rozumí“ a jako jediná má právo o něm rozhodovat. Moderna, která se tak vehementně pustila do boje proti institucím trhu, moci a vlivu, jimi byla nakonec sama pohlcena, nebo přesněji: byla institucionalizována. Tento dramatický obrat proběhl nenápadně – a dokonce jakoby s tichým souhlasem moderního umělce.“¹³⁶* Téměř se zdá, jakoby umělec byl napříč dějinami stále v područí společenských rozmarů, v některých dobách více, v některých naopak méně. Optimističtější náhled na toto postavení umělců měl Marcel Duchamp, francouzský malíř – představitel dadaismu a surrealismu, jenž stále rozlišoval *„umělce, kteří spolupracují se společností a nemohou zabránit tomu, aby se do ní začlenili, a umělce, kteří nepřijmou žádných závazků a pout, kteří zůstanou vůči této společnosti svobodni.“¹³⁷*

¹³⁶ ALAN, Josef: Umělec v estetické, etické a ekonomické mlýnici. *Umělec*, 1997, Vol. 1, No. 3, s. 26.

¹³⁷ CHALUPECKÝ, Jindřich: Umění a transcendence. In ŠEVČÍK, Jiří a kol.: *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. 1. vyd. Praha: Academia, 2001, s. 386.

6. ZÁVĚR

V závěru práce se pokusíme celkově shrnout společenské postavení umělců a zodpovědět otázku, jak výrazně a do jaké míry se vlastně jejich společenský status v průběhu staletí proměňoval.

Období antiky a starověku, středověku, renesance a posledních třech století byla zvolena záměrně, jelikož lze na nich zřetelně ilustrovat rozdíly v nahlížení na umělce, na jejich kreativní činnost a potažmo na celou oblast umění, které lidstvo provází od samotných počátků, ale jak už jsme několikrát zmiňovali, ne vždy si jej lidé plně uvědomovali a reflektovali jej. Byla období, kdy umění vzkvétalo, hojně se podporovalo a umělci patřili k obdivovaným a váženým členům společnosti. Naopak, ale nastaly i doby, kdy umění bylo potlačováno a vyzdvihovala se funkčnost a úspornost, např. v časech válečných konfliktů, kdy většina umělců neprožívala právě nejšťastnější léta, jelikož společenský zájem o jejich práci i o ně samotné klesal. Společnost řešila jiné otázky, týkající se prostého přežití za nelehkých časů. Na výsluní se dokázali udržet ti umělci, kteří se dokázali přizpůsobit momentální situaci, i navzdory tomu, že museli třeba potlačit svou individualitu a tvůrčí originalitu.

Jak se v průběhu století rozvíjela lidská společnost, proměňovaly se životní podmínky, hodnoty, které lidé vyznávali, nastupovaly nové technologie a hranice lidských možností se neustále posouvaly kupředu, měnil se i přístup lidí k umění a samotným umělcům. Velmi se proměňoval rozsah jejich tvůrčí svobody. Zatímco ve středověku bylo za správné považováno umění, které splňovalo určité požadované normy zobrazování a umělci, kteří tvořili navzdory uznávaným standardům byli zavržováni, tak od dob impresionistů společnost začala postupně akceptovat i zcela nové přístupy k tvorbě a leckdy bohémské, skandální životy umělců a jejich záměrně provokativní, otevřené názory na okolní svět. V současnosti je již pro umělce čím dál tím těžší něčím překvapit, či dokonce šokovat, ale řada z nich se o to nepřestává pokoušet.

Na počátku chtěli umělci vyhovět společenské poptávce, společně pracovali na monumentálních dílech, která přetrvala celá staletí a pro samé potěšení z vlastní umělecké tvorby jim nevadilo, že jejich jména nebudou v běhu dějin zaznamenána a na ně samotné se zapomene. Důležité bylo, že se mohli živit tím, co je naplňovalo a díla, která svépomocí vytvořili, přečkají třeba i dlouhá staletí. Současní umělci chtějí mnohem více prosazovat svou individualitu a osobnost. Je nutno dodat, že současné

společenské naladění jim to také umožňuje. V podstatě každý si může najít své publikum. Co jedny pobuřuje a pohoršuje, jiné naopak v dobrém slova smyslu fascinuje.

Umělci jsou ve své tvorbě tím více svobodnější, čím je společnost tolerantnější. Ač se role umělců a jejich společenský status v průběhu dějin nepochybně proměňoval, od člověka nadaného boží mocí a tvořivostí, přes služebníka církve, nadaného génia až k nespoutanému individuu, nelze s čistým svědomím paušalizovat, že v určité době byli umělci zcela uznávaní a v jiné zatracovaní. Vždy existovaly názory pozitivní i negativní, záleželo na úhlu pohledu. Co ovšem můžeme s určitostí tvrdit, je to, že bez umění a umělců se společnost a náš život neobejde. Fenomén umělce bude i nadále přetrvávat. Někteří je budou obdivovat a podporovat, jiní jimi budou opovrhovat a najdou se i tací, kteří je budou zcela ignorovat.

Na úplný konec práce si dovoluji napsat citát, který popisuje názor jednoho z nejznámějších umělců – Andyho Warhola:

„Proč si lidé myslí, že umělci jsou něco zvláštního? Vždyť je to džob jako každý jiný.“

7. POUŽITÁ LITERATURA

ALAN, Josef: Umělec v estetické, etické a ekonomické mlýnici. *Umělec*, 1997, Vol. 1, No. 3.

ASSMANN, Jan: *Egypt ve světle teorie kultury*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1998, s. 45-46. ISBN 80-86005-05-8.

BELL, Andrew: Kulturní život. In STEVENSON, John: *Dějiny Evropy: od nejstarších civilizací do počátku třetího tisíciletí*. 1. vyd. Praha: Ottovo nakladatelství, s.r.o., 2004, s. 163. ISBN 80-7181-132-7.

BURKE, Peter: *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204-0589-5.

CAMPBELL, Jean: *Techniky arteterapie ve výchově, sociální práci a klinické praxi*. 1. vyd. Praha: Portál, 1998, s. 12. ISBN 80-7178-204-1.

CASSOU, Jean: Počátky moderního umění. In HUYGHE, René a kol.: *Umění nové doby: Encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1974, s. 280.

CASTELNUOVO, Enrico: Umělec. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-682-4.

CLAIR, Jean: *Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2006. ISBN 80-7364-038-4.

CROWTHER, Paul: Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2003, Vol. 61, No. 2, s. 121-131.

DANTO, Arthur Coleman: Konec umění. *Estetika*, 1998, Vol. 35, No 1, s. 15.

DANTO, Arthur Coleman: The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 1964, Vol. 61, No. 19, s. 571–584.

DICKIE, George: Aesthetic Attention. Disinterested Awareness. In DICKIE, George: *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis*. Cornell University Press, 1974, s. 127. ISBN 0801408873.

DICKIE, George: Co je umění. *Aluze*, 2008, Vol. 2, s. 89.

ECO, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*. 2. vyd. Praha: Argo, 2007, s. 143. ISBN 978-80-7203-892-3.

GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-7203-143-0.

GRANT, Michael: *Pád říše římské*. 1. vyd. Praha: BB art, 1997, s. XI. ISBN 80-86070-32-8.

HLAVÁČEK, Luboš: *Umění a svět*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1969, s. 133.

HUME, David: O normě vkusu. *Aluze*, 2002, No. 2.

HUYGHE, René: Umění, život a ideje. In HUYGHE, René a kol.: *Umění nové doby: Encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1974.

CHALUPECKÝ, Jindřich: Umění a transcendence. In ŠEVČÍK, Jiří a kol.: *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. 1. vyd. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0930-2.

KRISTELLER, Paul Oskar: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 1951, Vol. 12, No. 4.

LE GOFF, Jacques: Středověký člověk. In LE GOFF, Jacques a kol.: *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-682-4.

MRÁZ, Milan: Předmluva. In ARISTOTELÉS: *Poetika*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1996, s. 29–30. ISBN 80-205-0295-5.

PETTEGREE, Andrew: Vrcholná renesance. In STEVENSON, John: *Dějiny Evropy: od nejstarších civilizací do počátku třetího tisíciletí*. 1. vyd. Praha: Ottovo nakladatelství, s.r.o., 2004, s. 220. ISBN 80-7181-132-7.

PLATÓN: Ión. In *Dialogy o kráse*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979, s. 20.

POSPISZYL, Tomáš.: Paxisté, explosionisté a aktuálové v boji za mír. In POSPISZYL, Tomáš: *Srovnávací studie*. 1. vyd. Praha: Agite/Fra, 2005, s. 62. ISBN 808660327.

ROOKMAAKER, Henderik Roelof: *Moderní umění a smrt kultury*. 1. vyd. Praha: Návrat domů, 1996, s. 117. ISBN 80-85495-49-X.

SOCHA, Vladimír: Svět Sloužících v Místě pravdy. *Živá historie*, 2010, No. 12, s. 58-59.

SOUČEK, Jan: *Dějiny pravěku a starověku*. 2. vyd. Praha: Práce, s.r.o., 1997, s. 35–36. ISBN 80-208-0450-1.

ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří: Umění 80. let. In ŠEVČÍK, Jiří a kol.: *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. 1. vyd. Praha: Academia, 2001, s. 403. ISBN 80-200-0930-2.

ŠINDELÁŘ, Dušan: *Filosofie užité tvorby*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971, s. 26.

VARCL, Ladislav a kol.: *Antika a česká kultura*. 1. vyd. Praha: Academia, 1978.

VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976.

WEITZ, Morris: Role teorie v estetice. In ZUSKA, Vlastimil a kol.: *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 77. ISBN 80-246-0540-6.

