

TŘETÍ OKO HISTORIKA/HISTORIČKY UMĚNÍ

EVA SKOPALOVÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
E-mail: e.skopalova@gmail.com

ABSTRACT

The Third Eye of an Art Historian

The third eye of an art historian is the issue of intuition as a tool for the anachronistic methodology of art history. In this paper, by calling the anachronistic perspective on art history a method, I would like to point to the original meaning of the word method as a way. The perception of art is an event of looking, the sight of the work of art is also insight. This is only possible via intuition, which comes from the Latin *tueri*, or “looking into”. Gottfried Wilhelm Leibniz considered intuitive knowledge as the most appropriate form of cognition, because it is cognition *a priori*. I have analyzed the methodological approach to history by Georges Didi-Huberman and intuition seems to be the key. I have also distinguished its use in the works of Alexander Nagel and Christopher S. Wood. However, they rationalized this highly creative tool; we can conclude that their use of intuition makes an anachronistic method of the anachronistic perspective, supporting the creativity of the art historian. The method is one by which we make various insights to decentralize the hyper structure of history with unpredictable interpretations that differ each time we look inside.

Keywords: third eye; intuition; Gottfried Wilhelm Leibniz; anachronism; methodology of art history

Dějiny umění byly přijaty do pantheonu věd koncem 19. století, prokázaly, že jejich předmět může být racionálně (v tradici 19. století) poznáván a k jeho popsání mají svůj nástroj, metodu. Dvacáté století pak přineslo škálu metodologických perspektiv na předmět našeho studia. Přes jejich intelektuální rozpětí můžeme v všech naleznout společný axiom: definici času a prostoru jako homogenních a stálých veličin. Myslím však, že přelom tisíciletí *otevřeně* přinesl zásadní pochybnosti o tomto předpokladu stojícím *a priori* veškerého umělecko-historického poznání. Zásadní relativizaci prostoru učinil David Summers v knize *Real Spaces* (2003), která znejišťuje i náš pohled na čas. Samotná kritika času přehodnotila domnělou homogenitu a linearitu ve prospěch heterogenity a anachronističnosti, avšak nutí nás vypořádat se se zásadními problémy, které znesnadňují její využití. Ustoupení od kauzálního řetězce dějin a propojování uměleckých děl napříč časem je problematické především proto, že neznáme jednoduchý klíč, co s čím propojit a kde vůbec začít spojení hledat. Oba termíny, *prostor* i *čas*, považuji za stejně komplexní a vyžadující stejnou míru redefinice, avšak z pohledu historičky umění považuji čas za nezbytný předpoklad všech dalších úvah a jeho poznání má pro mne primární význam. Budu se proto zabývat přístupem k historickému materiálu Georgese Didi-Hubermana a Alexandera Nagela s Christopherem S. Woodem, kteří se dlouhodobě zabývají redefinicí času a jejím dopadem na umělecko-historickou metodologii. Myslím, že důležitou

roli v jejich metodě¹ hraje intuice. Ve filozofii je intuitivní poznávání diskutovaným ever-greenem, avšak v metodologii dějin umění o ní mnoho neuslyšíme. Ale i zde je palčivou otázkou, zda může být adekvátním epistemologickým nástrojem. Pokusím se nyní na ploše několika stran ukázat, že je to právě intuice, která by historikovi umění měla být snad ze všeho nejbližší.

Třetí oko je v indickém tantrickém systému spojeno se šestou čakrou zvanou ádžňá [Obr. 1], energetickým místem situovaným ke kořeni nosu. Jejím potenciálem je schopnost vidět a vědět.² Třetí oko nám umožňuje vidět věci běžnému zraku skryté, mimo jiné jej můžeme spojit také s intuicí, která má stejný základ.³ Intuice je poznání, které není založené na zjevných faktech, řekli bychom, že je to poznání *a priori*. Latinské slovo *intuitus* bylo odvozeno ze staršího *intuitus*, což znamená *pohled, vzhled*. *Intuitus* má svůj etymologický základ ve slovese *tueri*, které znamená *dívat se, hledět a hlídat*.⁴ Ve 4. století se s pojmem můžeme setkat u Chalcidia, který výraz *intuitio* chápe jako ekvivalent řeckého *emfasis* odvozeného od slovesa *emfainein*, což znamená *objevovat se, či ukazovat*.⁵ Etymologický původ slova intuice tak poukazuje na její smyslovou podstatu spojenou především se zrakem, ale také skrze řecké *emfainein* s hmatem u Platóna,⁶ a to díky blízkosti pojmu *s epibolé*, což znamená *uchopení* či *vztažení ruky*, a také u Aristotela se sluchem.⁷ Intuice je proto způsob poznání skrze smysly, které nemusí být zpočátku podloženo rozumovými fakty. Intuice nalézá nitro věci, je to *vhled* do věci, díky kterému vidíme její *vzhled*.⁸ Zdeněk Neubauer to charakterizuje slovy: „Obvykle se intuitivní poznání projevuje jako pochopení vzhledu. Je významné, že slovo ‚vzhled‘ je přesný a výtěžný protějšek k řecké slovní dvojici *eidos/idea*. Vzhled je to, čím se věc dává v jednotě v rozmanitosti svých jevových stránek. Slovo ‚vzhled‘ patří ke kvostům českého jazyka: svým tvarem navozuje představu vzcházení vzhůru a důvěru k vsřícnosti vůči hledění. Vzhled sám však není předmětem hledění, jak bychom se mohli domnívat. Neříká se ‚spatřit vzhled‘, ‚uvidět vzhled‘ či podobně. Avšak neříká se ani ‚pochopit vzhled‘. Vzhled se totiž nedává ani smyslu, ani rozumu. Na vzhledu poznáme, ‚co to je‘; a to se týká podstaty

¹ Z řeckého *met-hodos*, což znamená způsob následování, cestu. Vědecká metoda je často chápána jako úzce definovaná perspektiva využívající své nástroje k dosažení cíle, tj. prokázání hypotézy. Chtěla bych však definici poupravit a vrátit se k základu vědeckého poznání a definice metody vůbec. René Descartes v *Rozpravě o metodě* ji považuje za cestu, která nás přivádí k poznání. Nemá jasných pravidel a nevychází z předem ustanovených předpokladů, jiných než náležejících fyzikálních zákonů (popisujících zjednodušeně *prostor* a čas, jejich pojetí se pak soustředěně zabývá G. W. Leibniz). Metoda, podle Descarta, znamená 1) přijímat jen to, co se ukazuje jasně a zřetelně (skepse), 2) každý problém rozdělit na části, které je možné zkoumat (analýza), 3) postupovat od jednoduchých po složitější problémy (syntéza) a 4) sestavit přehledy a shrnutí, aby nic nezůstalo opomenuté. (René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris 1991, s. 110–111.) Slovo metoda tak užívám jako synonymum k *perspektiva* či *způsob zaměření*, nevycházím z jiných předpokladů než fyzikálních, čas a prostor, které podrobují kritice. Metoda proto není zde potvrzováním hypotéz, ale nalézání horizontu rozumění. O nezbytnosti umělecko-historické metody srov. Milena Bartlová, Poznámky k „dějinám umění“, in *Opuscula historiae atrium XLVI*, 2002, s. 108–109.

² James Mallinson – Mark Singleton (edd.), *Roots of Yoga*, London 2017, s. 208.

³ Srov. Carl Gustav Jung, *Psychologie du yoga de la kundalini*, Paris 2005, s. 164–165.

⁴ Milan Mráz, Výraz *intuitio* a motivy jeho zavedení do latinské filozofické terminologie, in: Jiřina Stachová (ed.), *Intuice ve vědě a filosofii*, Praha 1993, s. 9.

⁵ Ibidem, s. 9.

⁶ Ibidem, s. 11–13.

⁷ Ibidem, s. 13–14.

⁸ Zdeněk Neubauer, Vzhled a vhléd: K ontologickým předpokladům intuice, in: Jiřina Stachová (ed.), *Intuice ve vědě a filosofii*, Praha 1993, s. 34–35.

věci – její ‚essence‘, nikoliv pouhé ‚existence‘ – nahodilé konkrétní zjevnosti. Vzhled proto není předmětem vnějškového pohledu, nýbrž obsahem intuitivního vhledu. Vzhled se dává v celkovém smyslovém uchopení toho, čím věc je.“⁹ Intuice je tak způsob, jakým nahlížíme podstatu věci, skrze níž rozkrýváme její formu.

Zásadní místo intuice jako způsobu poznání představil Gottfried Wilhelm Leibniz ve svých *Meditacích o poznání, pravdě a idejích* z roku 1684. Leibniz zde rozpracoval hierarchickou klasifikaci stupňů poznání. „Chtěl bych krátce vysvětlit, co myslím, že může být stanoveno o různých druzích a kritériích idejí a poznání. Poznání je buď temné, či jasné; jasné poznání je buď zmatené, či zřetelné; zřetelné poznání je buď neadekvátní, nebo adekvátní; a rovněž buď symbolické, nebo intuitivní. A když je současně adekvátní a intuitivní, tak je to nejdokonalejší poznání vůbec.“¹⁰ Leibniz později své myšlenky o intuici konkretizuje a ve čtvrté knize *Nových úvah o lidské soudnosti* z roku 1765 (byly vydané až posmrtně) říká, že to, co nazýváme „intuitivním“ druhem poznání, je druhem poznání produkovaným *a priori* reálným definicím.¹¹ „Filosofické poznání je tudíž intuitivní, jakmile duch postřehne bezprostřední vzájemnou souvislost dvou představ bez zásahu jiné představy. V takovém případě duch nenamáhá se, aby pravdivost dokázal a přezkoušel. Jako oko vidí světlo, duch ví, že bílé není černé, že kruh není trojúhelník, že tři jsou dvě a jedna. Toto poznání jest nejjasnější a nejurčitější, jakého lidská slabost jest schopna; postupuje, aniž duchu dovolí váhati. To znamená poznati, že představa jest v duchu taková, jak byla zpozorována. Žádá-li někdo větší jistotu, neví, co chce.“¹² Intuitivní poznání nastává tehdy, máme-li ideu v přímém náhledu, oproti tomu při symbolickém poznání je idea prostředkovaná znaky. Tedy vrátíme-li se zpět k úvahám Zdeňka Neubauera, intuice znamená *vhled*, který rozkrývá *vzhled*.

Myslím, že právě pro metodologii dějin umění je intuice jedním ze zcela nezbytných nástrojů poznání. A to především ve významnosti *vhledu*, pohledu, tedy smyslovém ohledání povrchových kvalit předmětu, které však nezůstává u pouhé estetiky. Skutečně *uvidět* totiž znamená zúčastnit se události.¹³ Jedná se o „proniknutí“ pod povrch, *vhled*, nalezení smyslu uvnitř díla. Christopher S. Wood, jehož přístupem k historickému materiálu se budu zabývat později, vidí intuitivní poznání uměleckého díla u autorů spojených s Vídeňskou školou dějin umění. Intuici považuje přímo za kouzlo metodologie Aloise Riegla, vidí ji především ve způsobu, jak propojoval formu a svět.¹⁴ Riegl svůj centrální pojem *Kustwollen*, vůle k umění či umělecké chtění, blíže nedefinuje a jak Wood poznamenává, je téměř vždy možné jej nahradit pojmem *styl*.¹⁵ Riegl se nesnažil popsat pojmem *pouhý*

⁹ *Ibidem*, s. 37.

¹⁰ „Quoniam hodie inter Viros egregios de veris et falsis ideis controversiae agitantur, eaque res magni ad veritatem cognoscendam momenti est, in qua nec ipse Cartesius usquequeque satisfecit, placet quid mihi de discriminibus atque criteriis Idearum et cognitionum statuendum videatur, explicare paucis. Est ergo cognition vel obscura vel clara; et clara rursus vel confusa vel distincta; et distincta vel inadequata vel adequata, item vel symbolica vel intuitiva: et quidem si simul adequata et intuitiva sit, perfectissima est.“ Cit. podle Marine Picon, *What Is the Foundation of Knowledge? Leibniz and the Amphibology of Intuition*, in: Marcelo Dascal (ed.), *Leibniz: What Kind of Rationalist?*, Jerusalem 2008, s. 214.

¹¹ *Ibidem*, s. 218.

¹² Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nové úvahy o lidské soudnosti*, Praha 1932, s. 325.

¹³ Bartlová (pozn. 1), s. 105.

¹⁴ Christopher S. Wood, Introduction, in: idem (ed.), *Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York 2000, s. 35.

¹⁵ *Ibidem*, s. 10.

vzhled, ale způsob vztahování se formy a světa. Uvažoval o jakési metafyzické síle, která dává uměleckému vývoji směr, který je nepřetržitý, bez období úpadku, všeobecný, zákonitý a imanentní, ale připouští i intuitivní anachronická propojení. Popisuje spřízněnost různých od sebe vzdálených časových období, například příbuznost baroka a secese: „*Tento vídeňský barok z konce 17. a počátku 18. století nepředstavuje nic jiného než lokální, ale nanejvýše originální a životaschopné další utváření italského barokního stylu. [...] Šel bych ještě dále: to, co italský barokní styl vytvořil, působí v nejmodernějším secesním stylu dále.*“¹⁶ Wood také poznamenává důležitost intuice u Maxe Dvořáka, kterou vidí v nysystematických analogiích mezi uměleckými díly a širšími kulturními vzorci.¹⁷ Metoda Vídeňské školy je spojena s formalismem, myslím, že právě díky intuitivnímu *vhledu* do širších společenských kontextů se propracovali ke *vzhledu*. Jinak řečeno, nahlédnutím do díla, jeho situováním do kulturního rámce se propracovali k formě.

Intuice se mi proto jeví jako nástroj poznání, který byl s naším oborem spojen již od svého počátku. Obor však stále více čelil nutnosti dokázat, podložit svá tvrzení a intuice nesplňovala nároky racionality v poválečném příklonu k „novopozitivistickému formalismu“. Myslím však, že nové role se intuici dostává u autorů spojených s anachronistickou perspektivou dějin umění. Georges Didi-Huberman eklekticky ve svém díle spojuje psychoanalýzu Sigmunda Freuda a Jacquese Lacana a ikonologii Aby Warburga. Obraz je trhlinou, skrze niž se vyjevuje společenské nevědomí, či jinak formule patosu. Zásadním pojmem je u něj *symptom*. Ačkoli si termín vypůjčuje z lexika diagnostiků, jeho intencí není popsání nemoci. Tedy, jak Didi-Huberman poznamenává, nejedná se o *klinický*, ale *kritický* pojem. Symptom tak může být stopou, která spojuje dosud oddělené jevy analogicky jako vykašlávání krve je symptomem tuberkulózy. Myslím však, že symptom jako kritický pojem je možné nalézt pouze díky intuici, *vhledu*. Didi-Huberman v rozhovoru pro Artpress dokonce říká: „[H]istorik velmi často hledá přímé zdroje, které vyobrazují něco jako jeho legendu (jeho legendum znamená to, co je třeba číst). Tento způsob asociování textů a obrazů v základě ochuzuje značnou bohatost textů a stejně jako předurčenost obrazů.“¹⁸ Umělecké dílo je neredukovatelné na text, ten může být jeho rozvinutím, anebo spojkou k dílu jinému. V knize *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) je obraz pro Didi-Hubermana rozhraním, kontaktem známého a neznámého. Tím, že do něj vhlédneme, překročíme pomyslný práh, pomyslnou hranici, nahlédneme jeho nitro, které udává i jeho vzhled. Jedině na základě toho může Didi-Huberman anachronisticky propojit umělecká díla. „*Problém poznání a konání, problém myšlení a účinnosti, problém porozumění tomu, jaký druh poznání je nám schopen dát prostřednictvím vlastního stylu nějaký obraz, chápaný jako věc smyslová, a proto najednou problematická vzhledem k jejímu vztahu k inteligibilnímu. Je to poznávání prostřednictvím multiplicít, mezer, paradoxů. Poznávání, ve kterém smyslové a inteligibilní pracují spolu [...]. Nešlo mi o to vytvořit všeobecnou teorii tohoto poznávání. Jelikož jde o obrazy, v možnost tako-*

¹⁶ Alois Riegl, *Die Entstehung des Barockkunst in Rom*, Wien 1908, s. 5–6, citováno podle Alena Janatkové, *Reflexe a pojetí baroka v moderně*, in: Olga Fejtová et al. (edd.), *Barokní Praha – Barokní Čechie, 1620–1740*, Praha 2004, s. 1031.

¹⁷ Wood (pozn. 14), s. 29.

¹⁸ „[L]’historien cherche trop souvent les sources directes qui donneraient à l’image quelque chose comme sa légende (son legendum, c’est-à-dire ce qu’il faut y lire). Cette façon d’associer textes et images appauvrit en général la richesse signifiante des textes comme la surdétermination des images.“ Dork Zabunyan (ed.), *Georges Didi-Huberman*, Paris 2012, s. 24.

vé teorie nevěřím. Každý produktivní obraz zpochybňuje všechna pravidla vydedukovaná z dosud studovaných obrazů. Pokusil jsem se pozorovat specifickou práci při zobrazování v konkrétních případech. [...] Uvědomil jsem si, že obrazy jsou původně v množném čísle, tím se z mého pohledu stává marným každý diskurz o obraze. [...] Měli bychom uvažovat ne o ‚obrazu‘, ale o druhu multiplicity, který ‚obrazy‘ konfiguruje.“¹⁹ Didi-Huberman tak popsal z jeho pohledu intuitivní přístup k dějinám umění, který nelze zjednodušit na soubor pravidel a učinit z něj metodu v intencích, jak dnes umělekohistorické metodě rozumíme. Každý obraz je jedinečná událost, která před nás staví nové problémy, a pro kterou hledáme nejlepší pozici pro *vhled*. Myslím, že je to právě intuice, která je základním nástrojem anachronistické perspektivy dějin umění, možná již můžeme říci anachronistické metody. Na jedné straně je to neopakovatelná událost zážitku uměleckého díla jeho recipientem, na druhé straně slovy Leibnize, nejdokonalejší poznání, tedy přímé nahlédnutí ideje. Didi-Huberman to popisuje pojmem *aperçu*, což česky znamená *postřeh* či *celkový náhled*. Rozkryje se nám tak jedinečná síť anachronistických vztahů, které jsme před tím nepozorovali. Myslím, že právě v tom se skrývá klíč k jistému druhu metody bez pravidel. Je to přístup k obrazu jako otevřenému dílu, do kterého je třeba vstoupit, vhlédnout. Analogicky poukazuje Milena Bartlová na příbuznost platónských konceptů dobra, krásy a *areté* (ve významu znamenitost, výbornost, ctnost). „Když se člověk k dílu vztahuje – když je vytváří nebo vytvořené uchopuje – krása, pravda a kvalita se dějí a v této události se dílo stává uměleckým. Člověk se přitom setkává s božskou inspirací [...]. Smyslem uměleckého díla je schopnost otevřít svět a ukázat, jak se věci mají. Tato otevřenost je však zakryta tím, že dílo nám v první řadě ukazuje věci přirozeného lidského světa. Teprve osvětlením, jež vrhne osobní setkání s dílem, vystoupí vlastní smysl díla ze stínu vrhaného věcmi a jejich vztahy, jež jsou primárním námětem i materií díla.“²⁰ Právě božskou inspirací, jež působí jako agens percepcie uměleckého díla, chápu jako Leibnizovo intuitivní poznání *a priori*. Otevřenost uměleckého díla umožňuje vstup „do díla“, ale také otevírá možnosti anachronistických konstelací času jako nadindividuální perspektivy dějin. Tyto myšlenky korespondují s již dávno formulovanou myšlenkou Aloise Riegla, kterou znovu připomíná Christopher S. Wood, že dílo je „text s otevřeným koncem, jehož smysl nebyl uvnitř, ale může být konkretizován jedině v mnohých historických, subjektivních čteních“.²¹

To považuji za podstatnou změnu perspektivy, která činí z didi-hubermanovského jedinečného a zcela neopakovatelného pohledu na dějiny umění, který je téměř srovnatelný s tvorbou umělce, způsob nahlížení na historický materiál, který můžeme opakovat (ve smyslu kreativního následování) a aplikovat na jiná díla. Právě tuto změnu spatřuji v metodologickém přístupu k umělecko-historickému materiálu u Alexandera Nagela a Christophera S. Wooda, který představili v knize *Anachronic Renaissance* (2010). Na rozdíl od Didi-Hubermana, který poeticky kombinuje antropologii s filozofií a historií umění se Nagel s Woodem přiklání na stranu antropologie a „tradiční“ historie umění. Myslím, že velmi podstatné je i *close reading* prací autorů Vídeňské školy, které vyložil Wood v úvodu k čítance textů z roku 2000 (*Vienna School Reader*). Základními pojmy jsou pro Nagela s Woodem *substitute* a *performance*. U *substitute* se umělecké dílo nevztahuje k určitému času, naopak *performance* dává smysl právě v chronologické struk-

¹⁹ Michela Fišerová, *Obraz a moc: Rozhovory s francouzskými mysliteli*, Praha 2015, s. 93–94.

²⁰ Bartlová (pozn. 1), s. 104.

²¹ Wood (pozn. 14), s. 27.

tuře. Se substitucí je spojena replika, nahrazení chybějícího originálu, zaplnění mezery, kdy jedinečné umělecké provedení není podstatné. Na druhé straně performance znamená předvedení jedinečného rukopisu autora, a tím se vztahuje k lineárnímu času. Nagel s Woodem spojili na jedné straně anachronistické pojetí dějin (což přímo koresponduje s předchozím citátem Didi-Hubermana) a na druhé lineární. Tento model tak výborně funguje na studovaném časovém období pozdní gotiky a renesance, doby s přetrvávající uměleckou anonymitou a současně pozvolnou emancipací umělce jako génia. Je to však také úskalí jejich přístupu, *substituci* spojují s obdobím středověku a raného novověku, kde mohou argumentovat dobovým pojetím času, velmi opatrně však upozorňují na všeobecnost této anachronistické perspektivy pro moderní dějiny. S oporou děl Aby Warburga, Waltera Benjamina a George Didi-Hubermana upozorňují na komplexnost principu *substituce*, ale své myšlenky nedoplňují konkrétními příklady novověkých a moderních děl.²²

Alexander Nagel však částečně opustil model zahrnující obě polarity, tedy anachronistickou i lineární, a přiklonil se pouze k první z nich (snad právě pro zmíněnou problematičnost *substituce* v novověkých a moderních dějinách). V knize *Medieval modern* (2012) představil model dějin jako dvou vzájemně propojených dějinných celků, středověku a moderní doby. Myslím, že Nagel zde zjednodušil Didi-Hubermanovo pojetí anachronismu, racionalizoval jej, ale stále zde můžeme naléznout jeden klíč – intuici, která rozvolnila netemporální námětové a materiální opakování *substituce*. Myslím, že právě ona umožňuje obrazné vstoupení do díla a nahlédnutí jeho podstaty, kterou je pak možné propojit s časově opačnou. V sérii *case studies* Nagel ukazuje, jak a proč mohou být oba póly dějin propojeny. Nicméně nejedná se „o pouhou kolekci epizod. Jde o hledání vzorců a témat, které strukturují spojení středověkého a moderního umění 20. století. Pokud příběh může být vyprávěn na této úrovni, tak jsme za jednotlivými činiteli a mluvíme o vztahu vpleteném do textury umění 20. století.“²³ Myslím, že Nagel se na jednu stranu přiblížil k přístupu k historickému materiálu Didi-Hubermana, ale na druhou také naznačil širší rámec. Jestliže Didi-Huberman vychází z formulí patosu Abyho Warburga, tedy hledá určité anachronické řady (jak na ně navázali Nagel s Woodem v koncepci *substituce*), tak Nagel mluví o struktuře, resp. o textuře. Nicméně myslím, že právě zde v pozadí celého projektu hraje klíčovou úlohu intuice, která je nástrojem pro jasné popsání způsobu, jak jsou středověk a moderní umění do sebe propleteny. Jak Nagel sám říká, jsme za jednotlivými činiteli, tedy skrze obraz jsme vstoupili ke komplexnější struktuře.

Tedy vrátím-li se k původnímu problému, zda intuice může být epistemologickým nástrojem historika umění, musím jednoznačně odpovědět – ano, může. Dokonce myslím, že se jedná o nezbytný nástroj, jelikož *vhled* do uměleckého díla a jeho *vzhled* jsou základní osy práce historika umění. Její využití jako nástroje poznání v anachronistické perspektivě dějin nás tak přesvědčuje o její efektivnosti pro odkrytí dosud nekonstatovaných vztahů mezi uměleckými díly a činí z anachronistické perspektivy metodu, která má svůj nástroj. Není však metodou, jež ničí jedinečnost individuálního prožitku umě-

²² Alexander Nagel – Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, s. 33–34.

²³ „But this book is more than a collection of episodes. It looks above all for patterns and themes that structure the connection to medieval and early modern art in twentieth century. If the story can be told at this level, than we are beyond individual encounters and are talking about a relationship that is woven into the texture of twentieth century art.“ Alexander Nagel, *Medieval Modern*, New York 2012, s. 16.

leckého díla, naopak je projektem k navrácení se k metodě jako k cestě, která může mít pokaždé jiný cíl a zejména jiný průběh. Užití anachronistické metody je vždy kreativním a osobitým výkonem historika umění, je to metoda otevírací cesty s množstvím křížovatek. Nezbytným průvodcem na této cestě je intuice, která je *spiritus movens* konstelací, spojení uměleckých děl, hledání nových cest v anachronistické, decentralizované struktuře dějin. Tedy obrazné třetí oko není metafyzickým smyslovým orgánem, ale také epistemologickým nástrojem.

LITERATURA

- Milena Bartlová, Poznámky k „dějinám umění“, in *Opuscula historiae atrium* XLVI, 2002, s. 103–110.
- René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris 1991.
- Michela Fišerová, *Obraz a moc: Rozhovory s francouzskými mysliteli*, Praha 2015.
- Alena Janatková, Reflexe a pojetí baroka v moderně, in: Olga Fejtová et al. (edd.), *Barokní Praha – Barokní Čechie, 1620–1740*, Praha 2004, s. 1025–1052.
- Carl Gustav Jung, *Psychologie du yoga de la kundalini*, Paris 2005.
- Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nové úvahy o lidské soudnosti*, Praha 1932.
- James Mallinson – Mark Singleton (edd.), *Roots of Yoga*, London 2017.
- Jiřina Stachová (ed.), *Intuice ve vědě a filosofii*, Praha 1993.
- Alexander Nagel – Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.
- Alexander Nagel, *Medieval Modern*, New York 2012.
- Zdeněk Neubauer, Vzhled a vhléd: K ontologickým předpokladům intuice, in: Jiřina Stachová (ed.), *Intuice ve vědě a filosofii*, Praha 1993, s. 34–42.
- Marine Picon, What Is the Foundation of Knowledge? Leibniz and the Amphibology of Intuition, in: Marcelo Dascal (ed.), *Leibniz: What Kind of Rationalist?*, Jerusalem 2008, s. 213–227.
- Alois Riegl, *Die Entstehung des Barockkunst in Rom*, Wien 1908.
- Christopher S. Wood (ed.), *Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York 2000.
- Dork Zabunyan (ed.), *Georges Didi-Huberman*, Paris 2012.



Obrázek 1: Šestá čakra, Rajastán, 18. století. Zdroj: Wikimedia Commons, Brow Chakra Rajasthan 18th Century