

Literární obzor

„V Čechách bylo teorie málo...“

Ladislav Kesner (Ed.): *Vizuální teorie.**Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech.*

H & H, Jinočany 1997, 267 stran, náklad neuveden.

„Dějiny umění jsou značně hašteřivou disciplínou, charakterizovanou bratrovražednými diskusemi, soutěživostí a osobními konflikty; prudkost sporů mezi historiky překonává nadšení, s jakým se na druhou stranu spolčují na obranu svých vlastnických práv.“ – Autorem tohto výroku je Craig Owens a podľa mňa presvedčivo vyjadruje situáciu nielen v zahraničí, ale aj u nás, teda v Čechách a na Slovensku. Nevieť čím to je, ale dejiny a teória umenia sú príliš citlivé na svoju disciplínu, čo má za následok izoláciu od iných disciplín, predovšetkým od filozofie, semiotiky, gender studies či kultúrnej antropológie. Strach pred prenikaním nových impulzov do dejín umenia sa paradoxne prejavil aj u Hansa Ernsta Gombricha, mysliteľa, ktorý na začiatku svojej vedeckej kariéry dosť radikálnym spôsobom rozvíril pokojnú hladinu teórie výtvarného umenia. Dnes – skoro po polstoročí po publikovaní svojej legendárnej knihy *Umenie a ilúzia*, približujúcej sa k pozícii kultúrneho relativizmu – varuje pred jeho zhubnými následkami. Podľa Gombricha „kultúrny relativizmus vedl k zavrženiu najcennejšieho dedičstva veškeré vedecké práce, totiž predpokladu, že se zabývá hledáním pravdy. Protože svědectví minulosti nemohou být více považována za svědectví, náš zájem o ně nemůže být ničím víc než chytrou hrou, která neslouží znalosti, ale jednoduše ukázce intelektuální akrobacie ...protože nejsem relativista, stále nevěřím, že každá generace má svoje vlastní pravdy“ (s. 19). Keďže pod označenie „relativista“ sa dnes môže dostať hocikto, upresňujem, že väčšinou sa ním myslia predstavitelia postštrukturalizmu a dekonštrukcie. Ale vráťme sa k pôvodnej téme a tou je zborník štúdií, ktoré zostavil Ladislav Kesner.

Ambíciou zborníka je predstaviť situáciu v anglosaskom myslení o výtvarnom umení a tejto intencii je podriadený aj výber autorov. V zborníku sa po jednej štúdiu predstavujú Whitney Davis, Michael Podro, David Summers, David Freedberg, Craig Owens, William Dunning, Keit Moxey a Norman Bryson. Dvoma štúdiami je zastúpený len Michael Baxandall. Každý z týchto autorov „reprezentuje“ odlišné vedecké pozície. Tak napríklad Michael Baxandall je presvedčený, že umelecké dielo je možné pochopiť len zo sociálneho kontextu, v ktorom vzniklo. Naproti tomu zase Norman Bryson predvádza brilantnú „dekonštrukciu“ kontextu. Táto diferencovanosť vedeckých pozícií nie je v tomto prípade negatívna, pretože len prostredníctvom nej si môžeme priblížiť nekonečný spor o povahu určitej vedeckej disciplíny, v tomto prípade dejín a teórie výtvarného umenia.

Zborník otvára štúdiu editora Ladislava Kesnera, ktorá sa pokúša priblížiť dianie v súčasnom angloamerickom myslení o výtvarnom umení. Musím povedať, že Kesnerova štúdiá je viac, než len obvyklým komentárom k jednotlivým štúdiám zborníka. Kesner sa pokúsil sformulovať základné problémy a zároveň priblížiť dominantné spôsoby riešenia týchto problémov. Tento jeho postup mi je natoľko sympatický, že sa ho pokúsím v modifikovanej podobe aplikovať na túto knihu.

Už povrchné čítanie tejto knihy nás presvedčí o tom, že kľúčovým problémom súčasného diskurzu o výtvarnom umení je problém obrazu. Aký je status obrazu? Nie je to pseudoprávny problém, keď zdravý sedliacky rozum nám našepkáva, že obraz je vždy obrazom niečoho a tým niečím sa vyčer-

páva? A napokon, prečo sa tým detailne zaoberať, veď na to, aby sme v obraze identifikovali to, čo zastupuje, nemusíme vynaložiť nijakú námahu. Lenže tak jednoduché to nie je, naša skúsenosť s moderným umením nám ukazuje, že aby sme porozumeli modernému obrazu, musíme vynaložiť niekedy obrovskú interpretačnú námahu a navyše aj táto námaha môže byť spochybnená konkurenčnou interpretáciou. Michel Foucault v útlej knižke *Toto nie je fajka*, venovanej dielu René Magritta, jasne artikuloval diferenciu medzi napodobnením a podobnosťou.

„Napodobnenie má jedného ‚patróna‘: originálny prvok, ktorý, vychádzajúc zo seba samého, usporadúva a hierarchizuje všetky kópie, až po tie najslabšie. Napodobnenie predpokladá primárnu referenciu, ktorá predpisuje a triedi. Podobnosť sa rozvíja v radoch, ktoré nemajú ani začiatok, ani koniec, možno nimi prejsť v jednom i druhom smere a nepodliehajú nijakej hierarchii, ale sa šíria od jedného malého rozdielu k druhému. Napodobnenie slúži reprezentácii, čo nad ním vládne; podobnosť slúži opakovaniu, ktoré ňou prebieha. Napodobnenie sa riadi podľa vzoru a jeho poslaním je nadväzovať naň a umožňovať jeho rozpoznanie; podobnosťou sa dostáva do obehu simulakrum ako nekonečný a vratný vzťah podobného k podobnému.“¹⁾

Ako súvisí názor filozofa s teóriou výtvarného umenia? Podľa mňa veľmi úzko, Foucault len filozofickým jazykom vyslovuje to, čo má svoju paralelu v teórii výtvarného umenia. Problém reprezentácie je kriticky preverovaný z rôznych strán. Uvediem niekoľko príkladov. Craig Owens tvrdí, že „lze dokázat, že dějiny umění vždy definovaly zpodobení ve vztahu k oběma zmíněným činnostem – substituci a imitaci –, které naprosto přesně odpovídají německému *Vorstellung* – zobrazení ve smyslu symbolické činnosti – a *Darstellung* – prezentaci ve smyslu divadelní prezentace. První, symbolický modus je substituční: obraz je chápán jako náhražka, jako zástupný prvek, a má tedy vynahradit *nepřítomnost* čili *absenci*. Druhý modus je repetitivní: obraz je definován jako replika vizuální zkušenosti a umělec má za cíl propagovat iluzi hmotné, fyzické *přítomnosti* objektu, který znázorňuje. Historikové umění proto vždy obraz umísťovali na póly přítomnosti a nepřítomnosti, která, jak ukázal Derrida, tvoří základní konceptuální protiklady, na nichž je založena západní metafyzika. Tím, co je potřeba, tedy není výstižnější pojem, který by nahradil ‚reprezentaci‘ či ‚zpodobení‘, (protože ten už máme), ale jeho kritika“ (s. 176 – 177). V tejto súvislosti je veľmi zaujímavé sledovať Whitneya Davisa, ktorý sa snaží prostredníctvom archeopsychológie odhaliť základy „symbolotvorby“ tak, že postupuje až k úsvitu dejín ľudstva. Z jeho analýzy vyplýva, „že specifickou funkcií způsobu, jakým současnost dědí své formy, je symbolický význam – forma archeologické spojitosti tvoření. ‚Vidění něčeho v něčem‘ a ‚replikace‘ by nám mohly nejrozumnějšími způsoby připomínat mutaci a selekci nebo trauma a opakování. Mám tušení, že tato hypotéza, ať už bude její konečná forma jakákoli, pro dějiny umění vyplýne ze studia vnímání a vizuálního poznávání a pro další znakové systémy ze studia jiných poznávacích oblastí. Tak či onak, symboly bez dějin jsou záhadou jen tehdy, zůstávají-li dějiny bez teorie“ (s. 63).

Obraz, nech to znie hocijako paradoxne, prestáva v teórii výtvarného umenia slúžiť napodobňovaniu, imitácii a začína byť niečím samostatným, svojbytným. Nie je kópiou reality, ale, ako tvrdí David Freedberg: „*Obraz je realita*: není ani špatný, ani zavádějící či klamný, ani není slabou kopií. A neztratí svou auru, pokud si uvědomíme, že jeho poezie či neobratná próza nespočívají v rozdílu mezi ním a skutečností, ale v tom, jaké možnosti obraz nabízí pro spojení nespoutané tvořivosti oka, tvořivosti, která postrádá falešný stud, s otupělou vnímavostí smyslů. V tom okamžiku mohou dějiny reakce – které toto všechno berou v úvahu – začít plnit svůj úkol“ (s. 163). Freedberg hovorí o dejinách reakcií a keď je reč o reakciách, dostáva sa do hry problém interpretácie, ktorý sa už nevzťahuje na vedeckú reflexiu výtvarného diela, ale rozšíril sa aj na bežnú recepciu umenia.

1) Michel Foucault, *Toto nie je fajka*. Bratislava 1994, s. 56 – 57.

V současnosti sa problému recepcie venuje skutočne veľká pozornosť. Najlepším dôkazom toho môže byť Kostnická škola recepcnej estetiky, ktorá sa programovo zamerala na výskum možných identifikácii s dielom, na typológiu recipienta. Ale problém recepcie je predmetom intenzívneho záujmu tzv. gender, gay and lesbian studies. Nemyslím si, že by to bola extravagancia postmoderného veku, ani si nemyslím, že je to niečo, čomu netreba venovať náležitú pozornosť, podľa mňa sú to skôr dôsledky rozkladu karteziánskeho ja. Postkarteziánske ja totiž už nie je definované substančne, ale diferenčne. Napríklad Jacques Derrida navrhol nový pojem osobnej identity, „s nímž by možná souhlasil starověký filosof Hérakleitos: Derrida nahrazuje ideu identity jako definované rozdílem – z hlediska znaku i já – termínem ‚différance‘, který implikuje jak *diferenci*, tedy rozdíl, tak *deferenci*, tedy odvozenost. Naši identitu definuje tak, že jsme v rámci určitého systému jiní než ostatní a tato identita není nikdy fixní ani determinovaná: naše ‚povaha‘ je vždy odvozená“ (s. 209). Inak povedané, naša identita sa ukazuje cez inakosť druhých a túto premisu môžeme vzťahovať aj na recepciu umeleckého diela. Ako? Jednoducho tak, že až v konfrontácii s inými spôsobmi recepcie si uvedomujeme, že recepcia, to je proces, ktorý je závislý od rôznych faktorov a hlavne to, že ani jeden spôsob recepcie či interpretácie nemožno považovať za prirodzený, ale naopak, vždy máme do činenia s arbitrárnymi výkonmi, okrem iného aj kontextom.

Kontext je pojem, ktorý veľmi často používame bez toho, aby sme sa nad ním zamysleli. Je to pojem, do ktorého väčšinou delegujeme to, s čím si nevieme dať rady. Povieme, že dielo je pochopiteľné až z kontextu doby, v ktorom vzniklo, pričom po tomto tvrdení už nenasleduje výklad toho, aký bol kontext doby vzniku. Michael Baxandall si dal tú námahu a ukázal, aký je kontext vzniku umeleckých diel Ambrogia Lorenzettiho: Dobrá vláda v meste a Dobrá vláda na vidieku. Nebudem tu podrobne sledovať jeho historickú prácu, pripomeniem len, že podľa neho každé umelecké dielo je pochopiteľné z kontextu, pričom tým kontextom je spoločnosť. Ale pozor! „Vztah uměleckého díla ke společnosti není vztahem části k celku jako například vztah jablka k jabloni. Není vztahem mezi dvěma analogickými systémy jako vztah mezi květinou a stromem. Mnohem více je podoben vztahu mezi, řekněme, chemickou entitou, jakou je uhlík, a stromem. Je jasné, že uhlík se na existenci stromu podílí podstatnou měrou – funguje jako jedna ze vstupních veličin, jako součást jeho hmoty a tak dále. Podobně působí i strom ve spolupráci s uhlíkem a na něj. Každý z obou termínů však svůj význam přejímá z příslušnosti k rozdílné skupině kategorizací systému – jeden je chemický, druhý biologický či botanický. Uhlík čerpá význam ze své odlišnosti od dalších chemických pojmů – vodíku, kyslíku a dalších – a ze svého vztahu k nim. ‚Strom‘ je jednou ze skupin tříd v biologickém systému“ (s. 140).

Iný pohľad na umenie v kontexte poskytuje Norman Bryson, ktorý je postštrukturalistickým káćrom v tábore teórie výtvarného umenia. Bryson, na rozdiel od Baxandalla, kontext nepovažuje za niečo dané. Taktiež kontext nepovažuje za niečo zásadne odlišné od textu (pričom aj výtvarné dielo považuje za vizuálny text). „Podle slavné věty Jonathana Cullera je to ‚jenom víc textu; kontext není daný, ale vytvořený; strategie interpretace určují, co patří ke kontextu; kontexty potřebují vysvětlení stejně jako události; a význam kontextu je ovlivněn událostmi‘. Namísto kontextu Culler navrhuje mnohem užitečnější termín: *rámec*. Jeho výhodou je poukázání na skutečnost, že když přisuzujeme věcem určitý rámec, je to něco, co děláme, ne něco, co nalézáme, je to proces utváření (a tím se termín ‚rámec‘ vyhýbá pozitivistickým konotacím ‚danosti‘, které jsou nerozlučné od idey kontextu)“ (s. 240). Kontext teda otvára interpretačné možnosti umeleckého textu, to ale neznamená, že je možné všetko. To rozhodne nie, podľa Brysona „působí tu nejméně dva principy: kontextuální určení významu a nekonečná rozšiřovatelnost kontextu. Derrida: ‚Toto je moje východisko: žádný význam nemůže být určen mimo kontext, ale žádný kontext neumožňuje jeho nasycení.‘ Pravda je, že tyto dva principy není snadné skloubit: jejich vzájemné působení nepro-

bíhá žádným klasicky nebo topologicky známým způsobem. Jejich konjunkce *neukazuje* na to, že nekonečná rozšiřovatelnost kontextu přehlíží nebo ruší princip kontextuálního určení (i když to je obvyklý případ mylného čtení Derridy). Oba principy spíše existují vedle sebe tak, že rozšiřovatelnost kontextu jako idea poskytuje prostor pro pochybnosti o tom, že „kontext“ není nikdy přirozeně daný: je to něco, co vytváříme, ať už jsme diváci Salónu, nebo historici umění, pracující ve svých vlastních institucionálních kontextech“ (s. 260).

Umelecký text vždy „funguje“ v nejakom kontexte a teraz je ľahostajné, či tento kontext je daný alebo vytváraný. Lenže aj vedecký text „funguje“ v nejakom kontexte a na tento kontext sa často zabúda. Nie vedome, skôr preto, že sa akosi neproblematicky prijíma téza o tom, že vedecký text je pochopiteľný zo seba samého alebo z toho, čo mu bezprostredne predchádzalo. Zásľuhu na petrifikovaní tejto tézy mali predovšetkým dejiny ideí, ktoré postupovali tak, že sa snažily dejiny vysvetľovať kumuláciou vedenia, prechodom od nerozumného k rozumnému. Kuhnova slávna kniha *Štruktúra vedeckých revolúcií* tieto predstavy spochybnila od základov a odkryla nové teritórium, v ktorom poznanie spočíva na komunikačných predpokladoch a pravda na konsenze vedeckého spoločenstva. Do tohto rámca zapadá aj štúdia Keitha Moxeya, ktorá sa pokúsila vysvetliť Panofského kultúrnu predpojatosť voči dielu Albrechta Dürera. Moxey je totiž presvedčený, že „autorovy kultúrne hodnoty jsou nedílným a velmi podstatným aspektem jeho teoretických idejí“ (s. 212).

V čom sa prejavuje táto kultúrna predpojatosť? Skôr, ako odpoviem, považujem za potrebné uviesť tento citát z jeho knihy *Život a dielo Albrechta Dürera*: „Evoluci vysokého a poststredovekého umění v západní Evropě můžeme přirovnat k velké fuze, jejíž hlavní téma s určitými variacemi je ztvárněno různými státy. Gotika vznikla ve Francii, renesance a baroko se zrodily v Itálii a k dokonalosti byly dovedeny ve spolupráci s Nizozemím, rokoko a impresionismus devatenáctého století jsou francouzské a klasicismus a romantismus století osmnáctého zase v podstatě anglické.

Hlas Německa v této velké fuze chybí. Německo nepřineslo ani jediný z obecně akceptovatelných stylů, jejíž názvy se objevují v nadpisech jednotlivých kapitol *Dějin Umění*“ (s. 214). Německo bolo podľa Panofského akoby vyradené z tejto hry veľmocí a preto sa pokúsil presadiť dielo Albrechta Dürera ako legitímny príspevok do veľkých *Dejín Umenia*. Panofského úsilie je podľa Moxeya paradoxne diktované melanchóliou, ktorá má svoj pôvod v neschopnosti uvedomiť si stratu milovaného objektu, teda Německa a jeho kultúru. Toho Německa, ktoré Panofského donútilo emigrovať do Spojených štátov a ktorého režim mu neúprosne pripomínal, že je Žid. Tragédia spočíva v tom, že na jednej strane Panofsky (a nielen on, spomeniem aspoň filozofa Hermanna Cohena) sa identifikoval s nemeckou kultúrou, bol jej vášnivým obhajcom a na druhej strane práve Nemci donútili jeho a mnoho iných, aby sa „stali“ Židmi.

Nuž, dejiny bývajú nielen nevypočítateľné, ale niekedy aj veľmi kruté.

„V Čechách bylo teorie málo,“ říkával prý V. V. Štech – týmito slovami Ladislav Kesner začína svoj predslov a po prečítaní tejto knihy si dovoľím povedať, že k „rozmachu“ teórie a získavaniu vplyvu môže popri domácich zdrojov prispieť aj import kvalitného tovaru. Príkladom správnej importnej politiky môže byť aj čin Ladislava Kesnera, ktorý by si zaslúžil aspoň to, aby sa stal predmetom diskusie.

Peter Michalovič