

SMRT OBRAZU A ZKOUMÁNÍ ANALOGIE V DĚJINÁCH UMĚNÍ

Petr Wittlich – Univerzita Karlova v Praze

Populární slogany, i když je vlastně nikdo nebere doslovně, dokáží zburcovat veřejné i odborné mínění a vyvolat polemiku, která může upozornit na některé okolnosti, jejichž bližší pochopení je důležité nejen pro aktuální kulturní aktivitu, ale i pro faktický statut probíraných kulturních veličin, jež jsou jinak chápány jako standardní a nezpochybnitelné. Moderní skepticismus, na jehož razantnějším rozjezdu stojí na počátku nepochybně Nietzscheho výpad o smrti Boha, si přišel na své i při dramatickém vývoji moderního umění s jeho hledáním „nulového bodu“, s Malevičovým černým čtvercem a monochromní malbou v období po druhé světové válce. V šedesátých letech psaly takové nové autority jako Barthes nebo Foucault o „smrti autora“, a tak posílily základní představu, že umělec je jenom médium, prostředkující projev nadindividuálních sil, ať už archetypálních, nebo ryze sociálních a institucionálních. V malířství padl základní předpoklad tradičního obrazu, spočívající v dominanci perspektivismu, respektujícího výkon individuálního oka a s tím padla i konvence rámu, která takovou dominanci zaručovala. Pod tímto tlakem došlo nakonec i na tradiční dějiny umění, vázané na preferování lineární kauzality. Nestačilo uznat zásadu stylového pluralismu, kontextualita interpretace se v nových vizuálních studiích rozrostla do šíře celého kulturního systému, a bylo tak prosazeno hledisko totality, spojující postupy umělecké praxe s postupy nového myšlení o umění.

Není pochyb o tom, že určité kulturní formy v průběhu historického procesu vznikají a zanikají. Může se to týkat závažného obrazu, který je charakteristickou uměleckou institucí od renesance, nebo také tradičních dějin umění, které vznikly až v 19. století v souvislosti se zcela konkrétními historickými podmínkami tehdejší evropské mentality. Nicméně kromě reálně zdůvodnitelné diskontinuity, je zde i potřeba kontinuity. Belting může dobře argumentovat, že ve středověku nebylo takové umění, jak je známe od renesance, a že současné umění je také už někde úplně jinde. A že by se podle toho měly zařadit i dějiny umění.¹ Ale ve skutečnosti to znamená jen vyšší nároky na to, aby se pro variabilitu lidské práce s mentálními i výtvarnými obrazy našla nějaká adekvátnější výkladová formule.

Imperativ kontextu, který vládne dnešním dějinám umění, jde příliš do šíře. Už Baxandall kdysi vtipně ukázal, že požadavek postižení kontextuality nějakého uměleckého předmětu je fakticky nekonečný a že vždy nutně musí jít jen o nějaký intencionální výběr z nabízejících se souvislostí.² To neznamená jenom stále se vracet k velmi tradiční výzvě klasika historiografie Rankeho, zjišťovat „jak to opravdu bylo“ – diskuse o tom, zda je toho možné opravdu dosáhnout, je také nekonečná –, ale pokoušet se hledat metodologický nástroj, který by umožňoval variabilitu kontextuálních vztahů „zasítovat“, a to nějakým aktuálnějším způsobem, než jak to dělaly tradiční umělecko-historické metody.

V tradičních dějinách umění nemá slovo analogie dobrou pověst, protože ideálem pozitivistů bylo osvědčit dějiny umění jako vědu, to znamená v řádu přísné logické kauzality. Typickým postupem zde byla

konstrukce vývojové řady, jejíž jednotlivé členy byly spojovány právě na principu příčiny a následku v logickém pořádku. Citlivější interpretace mohla pracovat jen s představou prázdného místa v takové lineární řadě, které však mělo být badatelským úsilím vždy zase zaplněno.

Analogie ovšem nespočívá v takové přímé souvislosti. Opravdová analogie není závislá jen na mimetické podobnosti předmětů. Už z definice je analogie „*existující nebo zjištěná shodnost některých vlastností mezi netotožnými předměty*“.³ Strategii analogie je vyhledávání souvislostí právě tam, kde podobnost objektů není samozřejmá, kde se objekt podobností neuzavírá, ale naopak otevírá.

Právě proto lze uvažovat o tvůrčím potencionálu analogií a přiznávat jim důležitou roli „*v oblastech tak různorodých, jako je řešení problémů, rozhodování, vysvětlení a jazyková komunikace*“.⁴ Tady všude se analogie uplatňuje jako způsob vyhledávání velkých souvislostí, přesahujících návaznost předmětů ve smyslu vývojové řady.

To, co na analogii odrazuje, je spíše analogizování jako hledání souvislosti na základě podobnosti a přitom příliš volným ahistorickým způsobem. Ale sama analogie hledá jednotu v rozmanitosti uvnitř mentálního kontextu za účelem postžení heterogenního řádu celku, který pomáhá smysluplně diferencovat. Jejím jádrem je paradox, založený už v samé struktuře lidského vědomí, jehož stálým zájmem je spojování jednotlivého s obecným.

Pro historika umění je důležité, že tato dispozice zasahuje i do samého pojmu obrazu, jakožto základního předmětu jeho disciplíny. Nejde jen o evidentní paradox mezi obrazem jako materiálním artefaktem a obrazem jako mentální představou, ale o samu „zdvojenost“ obrazu, jak ji chápe kupříkladu W. J. T. Mitchell, jako sílu a slabost obrazu v jeho působení na diváka.⁵ Už jeden obraz obsahuje takovou „zdvojenost“, a to právě může být zdrojem jeho připravenosti k vytváření analogií. Interpretační vědomí, které analogizuje, by mělo respektovat takový vnitřní paradox samého obrazu.

Jádrem otázky však nejsou jednotlivé variace působení obrazu na diváka, zjistitelné z proměnlivého kontextu, nýbrž sama kapacita obrazu takové variace vytvářet. Přitom máme na mysli konkrétně problematiku malby, malovaného obrazu, respektive závěsného obrazu, vůči němuž byla „smrt obrazu“ právě vyhlášena. Pro západní kulturní tradici je to podstatná otázka už z toho důvodu, že zde byl malovaný obraz dlouho považován za paradigma výtvarné umělecké kreativity. Představa, co je to výtvarná hodnota, byla tady během posledních staletí modelována právě na příkladu malovaného obrazu. Snaha pochopit, v čem by mohla spočívat sama umělecká tvořivost, je pro moderní myšlení zcela zásadní už proto, že umění je vedle vědy uznáváno jako specifická cesta k odpovědi na základní otázky. Proto stojí i v popředí zájmu předních filosofů naší doby a názory některých z nich mohou být inspirativní i pro umělecko-historický problém se závěsným obrazem.

Takový podnět přišel od Gillesse Deleuze, když nejspíš reagoval na oživení zájmu o malovaný obraz, které se dostavilo v sedmdesátých letech, a napsal samostatnou studii o Francisi Baconovi.⁶ Práce obsahuje výstižné interpretace vynikajících Baconových obrazů, ale navíc jde hlouběji k problematice samého moderního obrazu, když Baconovu koncepci tvůrčího procesu porovnává s Cézannem. Ten byl, jak známo,

modernistickým výkladem vždy považován za základní kámen vývoje pokročilého moderního umění, za zakladatele jeho strategie usilování o ryze výtvarnou formu.

Deleuze nechce stavět Bacona proti Cézannovi, ale pochopit, v čem tkví jejich malířská hodnota. Proto odmítá hledisko narativní figurace, protože malba nemá ani napodobovat model, ani vyprávět nějaký příběh. Odmítá dokonce všechnu „reprézenci“, protože ta je již kódovaná. Východiskem opravdového obrazu je „diagram“, což je „operační ansámbl linií a zón, tahů a skvrn, které jsou asignifantní a nereprézentativní“, vznikající na ploše plátna jako přípravná práce. Takový diagram nepatří do repertoáru abstrakce, která vše podřizuje kódování, ani abstraktního expresionismu, který ponechává obraz v konfúzním stavu. Baconův diagram „*je jistě chaos, katastrofa, ale také zárodek řádu nebo rytmu*“, je „*operační a kontrolovaný*“, může z něho vzejít nějaká nová figurace. Takový diagram je podle Deleuze „*přesně to, co Cézanne nazývá motiv*“.⁷

Baconův diagram nebo Cézannův motiv nejsou ještě úplným obrazem. Aby bylo dosaženo cíle, musí malba dosáhnout úrovně analogického jazyka, neboť „*malířství je analogickým uměním par excellence*“.⁸ Analogii se tedy přisuzuje ve vztahu k malířství mimořádná důležitost. Analogie je pojem, který má svou dlouhou historii. Nelze přitom přehlédnout, že ať už se uvažuje o analogii v širším, ontologickém smyslu, nebo ve smyslu užším, sémantickém, od středověkých diskusí až po Baudelairovu kultovní znělku „*Correspondences*“, vždy sloužila analogie k překonávání víceznačnosti a mnohosti ve prospěch intuice velkého Celku. Cézanne také řekl, že umění je harmonie paralelní k přírodě.

Analogie však kráčí k tomuto uchopování Celku specifickým způsobem, který právě činí i z umění takzvané „živé“ umění. Deleuze to označil jako „střední cestu“, což ovšem neznamená nějaký klasicismus. Malíř má dosáhnout „*Analogie esthétique*“, estetické analogie, kdy se prostřednictvím počítku, senzualně, produkuje podobnost „*nepodobnými prostředky*“. V obraze se to týká jak jeho plánů, tak těles, a hlavně barvy, kterou Cézanne „*moduloval*“. Potom diagram, „*agent analogického jazyka, nepůsobí jako kód, ale jako modulátor*“. V takovém vizuálním ansámblu, kde operuje diagram, jsou schopny linie a barvy „*konstituovat Figuru nebo Fakt, tedy produkovat novou podobnost*“.⁹

Problematika podobnosti dosahované nepodobnými prostředky nás upozorňuje na to, že se přechází od seriální proporcionalní analogie (která by v dějinách umění vyhovovala i ke konstruování tradiční vývojové řady) ke strukturální analogii proporcionality. Tato „*vyžaduje všechny prostředky chápání k určení ekvivalentních vztahů, odkrývající jednak nezávislé proměnné kombinovatelné v jedné struktuře, jednak koreláty, které se na sebe v každé struktuře vážou*“.¹⁰ Místo podobnosti vedoucí ke ztotožňování zde máme podobnost funkcionální, takže paralelnost přírody a umění u Cézanna neznamená pouhou nápodobu, ale podobné tvoření „harmonického“ řádu. Malba zůstává vlastní kulturní hodnotou.

Baconův diagram tím však asi není ještě plně vyčerpán. Deleuzovu myšlení o relacích dominuje představa rhizomu, nevykořenitelného plevele, který prorůstá půdu světa.

Kromě seriálních nebo strukturálních analogií se tak objevuje možnost myslet analogie v sítích. Taková strategie by odpovídala lépe současnému umění, které decentruje ideu obrazu a ve svém

neokonceptualismu je vedeno představou, že vlastně všechnu materiální skutečnost lze vidět jako umění při její estetické instalaci, kdy je objekt vytržen z jeho běžné účelové kontextuality. To začalo se známou problematikou tzv. ready made a dnes je běžnou praxí výstavního provozu. Pozitivně lze chápat tyto postupy jako snahu obnovit tzv. velkou analogii, ale tentokrát je jedním analogem materialita světa a druhým lidský mozek. A mezi nimi jako nezbytné analogové schéma funguje lidská mysl. Závěsný obraz je v naší současnosti asi taková exkluzivita, jako je jevištní hrané divadlo v době filmu a televize. Nicméně žádná smrt mu nehrozí už z toho důvodu, že celým uměním, starším i současným, prochází zákon analogie. Také dějiny umění neskončí, pokud budou schopny odhalovat specifické a historické postupy, jimiž se tento zákon v umění naplňuje.

Poznámky

1. Hans Belting, *Konec dějin umění*, Praha 2000.
2. Michael Baxandall, *Patterns of Intention*, New Haven – London 1985.
3. Věra Petráčková – Jiří Kraus (edd.), *Akademický slovník cizích slov*, Praha 1998, s. 49.
4. Paul Thagard, *Úvod do kognitivní vědy – Mysl a myšlení*, Praha 2001, s. 111.
5. W. J. T. Mitchell, *Das Leben der Bilder – Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008.
6. Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris 1981, 2002.
7. Ibidem, s. 105.
8. Ibidem, s. 110.
9. Ibidem, s. 113.
10. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tisíc plošin*, Praha 2010, s. 264.