

Autorka je profesorkou dějin umění na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.

bartlova.m@seznam.cz

SROVNÁVACÍ RECENZE MILENA BARTLOVÁ

Karel CÍSAŘ, *Abeceda věcí. Poznámky k modernímu a současnému umění*. Praha: VŠUP 2014, 253 s.

Tomáš POSPISZYL, *Asociativní dějepis umění. Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*. Praha: tranzit.cz 2014, 207 s.

Tato recenze se nemohla jmenovat jinak. V roce 2014 vyšly zároveň dvě intelektuálně ambiciózní knihy věnované modernímu a současnému českému umění, což je v českém prostředí velmi vzácná situace. Obě napsali muži střední generace, kteří na scéně současného umění dlouhodobě působí a od nichž se něco takového už dlouho čekalo. Obě knihy spojuje rovněž to, že k jejich vydání přispěl institucionální nátlak (oba se potřebují habilitovat). Název recenze si vynucuje skutečnost, že pro staršího z autorů Tomáše Pospiszyla je to po devíti letech druhá stejně koncipovaná kniha, přičemž ta první, jak jistě netřeba většině čtenářů tohoto časopisu připomínat, se jmenovala *Srovnávací studie*. Stejně jako Karel Císař, vydal i Pospiszyl řadu doprovodných publikací k výstavám. To je však žánr, který se přes veškerou kvalitu a praktický přínos považuje ve „vědeckém“ akademickém provozu za okrajový, stejně jako vlivné antologie, které oba vydali.

Rovněž obě recenzované knihy si uchovávají od akademického systému viditelnou distanci. Nevyšly v žádném z „kamenných“ nakladatelství, nýbrž vydaly je instituce zaměřené na aktuální umění, v nichž Pospiszyl i Císař

působí. To mj. rovněž umožnilo nekonvenční grafický design, který ve velkých nakladatelstvích nemá šanci projít přes marketingové ředitele. Oba autoři se volbou nakladatelů zároveň vyhnuli nutnosti konfrontace s některými běžnými pravidly vědeckého světa, jako je třeba standardní seznam použité literatury. Císařovy bibliografické odkazy jsou stručné, přiměřeně jednotlivým krátkým textům psaným většinou původně mimo akademický žánr, a didakticky poukazují především na texty dostupné v češtině. Pospiszyl na konci knihy uvádí „výběr z literatury“, avšak netušíme nic o pravidlech výběru, stejně jako nevíme ani to, jaký je vztah tohoto seznamu k poznámkám pod čarou, kde se zaujatý čtenář musí prokousávat nepohodlím nostalgické formule *op. cit.* V obou případech je zřejmé, že autoři využili ve skutečnosti mnohem více odborné literatury, nevíme však které. Vytratil se tak smysl poznámkového aparátu, který je v humanitních oborech jakousi obdobou dokumentace přírodovědných experimentů: máme z něj poznat, které myšlenky jsou pisatelovy vlastní, a které přejal z jiných zdrojů, a také máme mít možnost replikovat jeho argumenty včetně zdrojů, zázemí a kontextu.

Formální charakteristiky recenzovaných knih nejsou nepodstatné a vypovídají mnoho o situování textů v konkrétní situaci a politice českého světa kultury. Obě srovnávané knihy se díky knižní úpravě dostaly do finále soutěže o nejkrásnější českou knihu 2014 a Pospiszylův *Asociativní dějepis umění* v úpravě Petra Babáka a Lukáše Kijonky získal třetí místo v kategorii knih o umění. Design je rozvolněný, kniha je tištěna na recyklovaném papíře a fotografie chaotické hromádky papírů na obálce byla pořízena mobilem. Sevřenější a přes žlutočervenou barevnost i „chladnější“ design Císařovy stejně velké knihy *Abeceda věcí* vytvořili Petr Bosák a Robert Jansa a na obálku aplikovali fotografii Běly Kolářové. Výtvarný výraz a technický perfekcionismus svazku ladí s úsporným a přesně formulovaným stylem Císařova psaní, do detailu racionálně komponovanou strukturou, stejně jako s autorovým zájmem o čistý tvar a distancovaný výraz avantgardní tradice i jím vybraných současných umělců.

Jakkoli se zdá, že srovnávání obou knih bude založeno na jejich blízké příbuznosti, není tomu tak. Zásadnější než všechny sdílené rysy je totiž odlišnost diskurzů, k nimž se oba autoři vztahují. Karel Císař píše a myslí o moderním a současném umění v rámci filosofie a estetiky, poměřuje je vyhraněným hodnotovým názorem, a historie je pro něj experimentálním prostorem úvah o anachronismu. Tomáš Pospiszyl neprezentuje svůj názor tak vyhraněně, což souvisí s tím, že je pevně usazen v českém uměleckohistorickém kontextu. Ten jej ale tísní, a snaží se jej proto překročit návrhem vlastní metodologické inovace, jež by byla analogická uměleckým postupům studovaných děl. Symptomatické pro tento rozdíl je odlišné zacházení s reprodukcemi vyobrazení, o nichž studie v obou knihách pojednávají. Císař totiž nedodržuje konvenci dějin umění, že rozebírané vizuální dílo má být u textu pokud možno připomenuto reprodukcí. Na některých místech zařadil dílo autora, o němž píše, ale jiné než to, o kterém je řeč, a někdy je dokonce fotografie doprovázející esej vybrána jen jako volná ilustrace. Čtenář je tak proti autorovi v nevýhodě, když se má spokojit s pouhým verbálním popisem analyzované knižní obálky. S jen nevelkým vyostřením můžeme říci, že zatímco Pospiszyl píše o uměleckých dílech a jejich tvůrcích, Císaře spíše zajímají myšlenky, jež v nich rozpoznal, a příslušné teorie. Nyní se ovšem knihy stávají nesrovnatelnými a je třeba se zabývat každou zvlášť, a to právě ve vztahu k disciplínám, v jejichž rámci existují.

Název knihy Karla Císaře *Abeceda věcí* (dále AV) odkazuje k fotografii Běly Kolářové, o níž pojednává stejnojmenný text z roku 2013. Autor její díla ze šedesátých let podrobuje „dekonstruktivnímu čtení“, a k interpretaci využívá antropologii umění. Titul zvolil pro celou knihu zřejmě jako odkaz na citát Kolářové o tom, jak svými fotografiemi významňuje „nepatrné, zmačkané a opotřebované“ drobnosti (AV, s. 51). Podobně je kniha složena z krátkých, úsporně formulovaných studií, které interpretují nespektakulární umělecká díla. *Abeceda věcí* navazuje na tituly předchozích Císařových textů, které byly doprovodnými publikacemi k výstavám, jichž byl kurátorem.¹ Nevíme přesně, čím je

1 Karel CÍSAŘ, *Věci, o kterých s nikým nemluví* (kat. výst.), Praha: Galerie hlavního města Prahy 2010; *idem, Stav věcí* (kat. výst.), Brno: Dům umění města Brna 2012.

2 Josef LEDVINA, „Na okraji textů a obrazů. Rozhovor s Karlem Císařem“, *Art & Antiques*, 2015, č. 4, s. 28–35. Rozhovor obsahuje Císařovy písemně formulované komentáře ke knize.

3 *Ibid.*, s. 32.

v Císařově vyjadřování „věc“, určitě však titul záměrně odkazuje jinam než k tzv. ontologii objektu, jak by se mohlo na první pohled zdát. Jde mu o „křehkost a nahotu věcí, kterým nerozumíme“ (AV, s. 224).

Struktura přítomné knihy sdílí styl Císařovy kurátorské práce, jejímž je svěbytným případem, jak si povšiml Josef Ledvina.² Stejně jako výstava, je i kniha autonomním dílem, a vše tedy podle Císaře je obsaženo v ní samé (což zároveň dokazuje oprávněnost mého postupu interpretovat ji jako knižní celek, nikoli jen s ohledem na výpověď otištěného textu). Na zadní obálce je kratičký návod ke čtení: autor nechce vykládat souvislé dějiny umění, nýbrž „identifikovat klíčové události a radikalizovat jejich vnitřní smysl“. Šest oddílů seřazených podle chronologie témat je vždy sestaveno z úvodní teoretické stati a konkrétního problému rozbořením uměleckých děl. Ústředním tématem je „modernologie“ a vztah, který interpret konstruuje mezi momentem minulosti, přítomnosti a aktuality v uměleckých dílech a jejich reflexemi ve výstavách (AV, s. 222). Modernita je přítom pro Císaře „postoj, který je možno zaujmout k přítomnosti v kterékoli době. Modernita předpokládá přetržitost času, v níž se současnost vždy rozchází s tradicí, ale zároveň obnovuje zájem o zasuté formy a postupy“.³ Nejednoznačná časovost je charakteristická i pro strukturu knihy. Jednadvacet studií původně vyšlo v letech 2009–2013, u nás i v zahraničí. Buď tedy autor dokázal plánovat svou knihu s mimořádným rozmyslem, anebo se mu důvtipně podařilo vytvořit dodatečnou konstrukci, do níž se hodily texty psané při různých příležitostech a s různými motivacemi. Jakkoli je jasné, že texty dokládají výjimečně konsistentní uvažování, je výsledná struktura fragmentární. Jde o jiný slovesný a výkladový žánr, nežli je tzv. monografie, v níž si sám text vynucuje komplexnější myšlenkový výkon a omezuje autorovu svobodu mluvit jen o tom, o čem sám chce, a vyhýbat se tomu, o čem mluvit nechce.

Tomáš Pospiszyl dal své knize titul *Asociativní dějepis umění* (dále ADU) vyjadřující ambici navrhnout nový přístup k výkladu moderního a současného umění. Stejně

jako umělci, o nichž píše, hodlá pracovat metodou koláže, přičemž

spojení elementů se neřídí mechanickou podobností nebo přímočarými vztahy, ale spíše asociacemi. Přemýšlení o autorech zastoupených v této knize bylo podníceno přesvědčením, že spolu souvisí, aniž by mezi nimi docházelo k přímému kontaktu nebo vědomému navazování. Obdobná strategie se ukazuje umělecky účinnou. [...] Mezioborovost a propojování časových rovin cílí k volnější asociční metodě a mnohoznačným závěrům [...] pokud tyto vrstvy vzájemně konfrontujeme, vyjeví se nám jinak neviditelný, nový a přínosný tvar kulturní historie. (ADU, s. 7, 189.)

Pospiszyl uvádí, že jde o podobnou metodu, jakou použil Karel Císař ve výstavě *Obrazy a předobrazy* (ADU, s. 188, pozn. 47).⁴ Je tu však důležitý rozdíl – zatímco argumenty výstavy vnímá recipient vizuálně, pohybem a performativně, psané „dějiny umění“ jsou nutně textovou diskursivní formací.⁵ Text pěti kapitol věnovaných různým médiím a zároveň osobnostem (Jiřímu Kolářovi, Fluxu a Milanu Knížákovi, Júliu Kollerovi a Stano Filkovi, remakům performancí sedmdesátých let a Jánů Mančuškovi) vznikl přepracováním a rozšířením dříve publikovaných kratších textů, a snaha propojit výsledný literární tvar v jednotný úvahový celek je částečně úspěšná. Pospiszyl sice „tradiční umělekohistorické metody“ kritizuje, avšak zůstává pevně na půdě oborového paradigmatu, když pracuje komparativní metodou a klade důraz na původní pramenné studium. Vytěžil z něj spíše zábavné historky než nezbytné argumenty pro svůj výklad. Prospívají však literárnímu žánru výkladu, v němž se nezapře ohled aktivního publicisty na čtenáře, a zakotvují studovaná témata v konkrétních historických souřadnicích.

⁴ *Obrazy a předobrazy*, kurátor Karel Císař, Praha: Galerie hl. m. Prahy – Městská knihovna, 18. 9. – 17. 11. 2013, viz <http://www.ghmp.cz/probehle-vystavy/obrazy-a-predobrazy/> (cit. 1. 8. 2015).

⁵ Srov. k této otázce pokus o performativní dějiny umění v médiu přednášky: Marko GYLÉN, „Facticity of the Artwork. A Post-Phenomenological Approach“, in: G. Ulrich GROSSMANN (ed.), *The Challenge of the Object. Proceedings of the 33rd CIHA Congress*, Norimberk: Germanisches Nationalmuseum 2013, s. 70–72.

6 Keith MOXEY, *Visual Time. The Image in History*, Durham, NC: Duke University Press 2013.

7 Giorgio AGAMBEN, *Signature of All Things. On Method*, New York: Zone Books 2009.

Oba autory lze srovnat v jejich přístupu k historičnosti a časovosti, který považují za důležité téma jejich metodologického zájmu. Pospiszyl je ve výhodě i nevýhodě zároveň. Na terénu dějin umění si zůstává vědom zásadní dějinné podmíněnosti umělecké tvorby i jejího výkladu. Odmítá však formalistické vývojové modely a navrhuje je inovovat uměleckým postupem koláže, v níž jsou vzájemné vztahy odůvodněny asociacemi. Náhradu klasické *umělecko-historické koncepce chronologického vývoje forem* nejednoznačnou *časovostí* opírá autor o reference k poslední knize Keitha Moxeyho, který zasadil do souřadnic tradičnějšího umělecko-historického uvažování koncept anachronismu.⁶ Ambice navrhnout „nové a lepší“ dějiny umění by vyžadovala jít hlouběji. Podle mého mínění by bylo třeba především objasnit vztah takového návrhu k předmodernímu modu vědecké racionality, v němž asociace a analogie měly přednost před kauzálním vysvětlováním a neexistoval ještě diktát vývojového paradigmatu. Znamenalo by to recipovat nejen práce Georgese Didi-Hubermana, Alexandra Nagela a Christophera S. Wooda, z nichž vychází Moxey, ale zejména knihu Giorgio Agambena o signaturách.⁷

Zatímco Pospiszyl problematizuje lineární vývojové narace dějin umění a „vlivologii“, Císař uvažuje o časovosti umění důkladněji. Soudí sice, že pojednává o dějinách umění, avšak historicita je pro něj jedním z filosofických předpokladů aktuální umělecké tvorby, nikoli místem jedinečnosti lidí a konkrétních událostí. Nezajímá jej ekonomické, sociální a politické dění ani jeho reprezentace v historiografii, nýbrž specifický vztah mezi aktualitou uměleckého díla a jeho uměleckými předchůdci. Jestliže filosof začne uvažovat o časovosti, nestal se ještě historikem. Císaře zajímá především moment aktuálnosti, jež odvozuje z Foucaulta a Deleuze. Z literatury, v níž byl vypracován koncept anachronismu vizuálního uměleckého díla, odkazuje pouze k českému překladu dvou menších prací Didi-Hubermana, ačkoli je zřejmé, že je obeznámen s širší publikační základnou. Zdá se mi, že tu vidím cosi obecnějšího. Císařův přístup k dějinám umění je typickým případem situace, která vznikla v posledním desetiletí

v českém prostředí, kdy se o aktuální uměleckohistorické metodologické impulsy zajímají mnohem více obory estetiky a filosofie umění nežli vlastní dějiny umění. Nečtou se ale v kontextu vzniku (jímž je například pro koncept anachronismu Nagela a Wooda rozsáhlé a velmi zatížené pole studia renesance), a používají se jako primárně verbální ideové konstrukty, nikoli jako interpretační metody většinou starých uměleckých děl.

Oba autoři odmítají „tradiční dějiny umění“ jako nepoužitelné, překonané a zastaralé. Pospiszyl absolvoval studia na pražské katedře dějin umění počátku devadesátých let, což je dostatečné pro stanovení diagnózy zklamání, kdežto Císařovi toto odmítnutí zprostředkovala Rosalind Krauss. Její text „Socha v rozšířeném poli“ z roku 1979, na nějž se Císař v této věci odvolává (AV, s. 117–128), je dnes zásadní položkou dějin oboru, nikoli ovšem univerzálně platnou aktualitou. Nejenže „dějiny současného umění dnes nemůžeme psát pohledem lineárních dějin nebo postmoderního bezčasí“ (AV, s. 127), ale takto nelze už psát žádné dějiny žádného umění.⁸ Pospiszyl i Císař, podle mého mínění, svorně a nesprávně podceňují obor dějin umění, když posuzují jeho možnosti podle několik desetiletí starých kritik a podle českého provozního standardu. K aktuálním zajímavým podnětům patří nejen Beltingova antropologie umění či zmíněný anachronismus, ale řada dalších.⁹ Klíčové ale je, že to vše se děje v diskusi s metodologickým přístupem, který lze v posledních třech desetiletích označit za konvenční standard, byť jej české dějiny umění prakticky neznačí: totiž se sociálními dějinami umění. Biografické a formalistické metody i lineární vývojové modely „objektivních evolučních proudů“ (ADU, s. 118), ony „modernistické mýty“ (AV, s. 120), které Pospiszyla a Císaře právem nezajímají, byly odmítnuty už v osmdesátých letech Michaellem Baxandallem a dalšími. Následně se prosadilo přesvědčení, že konkrétní historická podoba sociálních, ekonomických a ideových vztahů vstupuje do každého uměleckého díla jako nezbytná součást jeho struktury, a že tedy každý jeho uměleckohistorický výklad k tomu musí přihlížet a přiměřeně to brát v úvahu.

⁸ Srov. k tomu můj příspěvek z téže konference, na níž přednesl Karel Císař původní podobu citované kapitoly: Milena BARTLOVÁ, „Co znamená psát dějiny umění?“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 75–84. K dějinám současného umění srov. také Verena KRIEGER (ed.), *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Kolin n. R.: Böhlau 2008.

⁹ Hans BELTING, *Bild-Anthropologie*. Mnichov: Fink 2001, citován v AV, s. 152. Přehled aktuálně živých témat a diskusi nad nimi lze najít například v prvním svazku příspěvků posledního světového kongresu dějin umění, GROSSMANN, *The Challenge of the Object*.

Je jistě možný i výklad estetický, filosofický či performativní umělecký, pokud má ale jít o dějiny umění, nemělo by se od konkrétního historického kontextu odhlížet.

Z tohoto hlediska bych na závěr ráda připojila poznámku k tématu, v němž jsou obě recenzované knihy v explicitním sporu. Ve studii o Jiřím Kovandovi se Císař soustřeďuje na výklad svého soudu o tom, že české umění sedmdesátých a osmdesátých let nevznikalo v exotickém prostředí Východu, ale v těsném kontaktu se soudobým děním na světové scéně. Je přesvědčen, že vydělovat je z univerzálního kontextu je figura, která zajišťuje moc vyhraněným skupinám interpretů, a především dodnes vyvazuje české umění ze samozřejmé povinnosti zařazovat se do celosvětového kontextu, a nikoli se poměřovat jen uvnitř malých českých hranic. Pospiszyl naproti tomu pokračuje v úvahách, jež obsahovala jeho předchozí kniha, zejména studie „Západní a východní krychle“.¹⁰ Přiznává, že pro jeho generaci bude téma vztahu Západu a Východu vždy naléhavé. Císař to může vidět jinak také proto, že je mladší – sice o pouhých několik let, avšak v tomto případě i pouhých několik let tvoří kritický a formativní generační rozdíl mezi vysokoškolskými studenty, kteří už „dělali revoluci“, a těmi, kdo měli před maturitou. Tento detail tu uvádím proto, abych ukázala na význam konkrétních „historických faktů“ pro teoretické uvažování. Na jedné straně souhlasím s Císařem v politickém názoru, že uzavírání do vlastního malého prostředí a odmítání univerzálního kritéria kvality je zhoubné pro české umění i celé intelektuální prostředí. Na druhé straně se ale zároveň domnívám, že české umění z let státního socialismu je třeba, stejně jako každé jiné, vykládat také za pomoci jeho historické kontextualizace. Vznikalo v situaci, kdy byl umělecký trh potlačen a hrál skrytou a okrajovou roli, specifické byly funkce reklamy i politické propagandy, zvláštní podoby nabývaly i související procesy komodifikace a spektakularizace, ideologie muzejní instituce byla stejně politizována jako všechny ostatní stránky společenského života a v neposlední řadě byla prakticky prosazena maximální emancipace žen. Není

možné, aby se tyto předpoklady nepropsaly do podoby a významu umělecké tvorby, a její výklad z fiktivního univerzálního hlediska by tedy stěží mohl být úspěšný.

Soudím, že adekvátní uměleckohistorický výklad má být založen nejen na rozsáhlé znalosti relevantní teoretické literatury, jak požaduje Císař, ale také na dobrém poznání sociální situace, jež byla primárním adresátem zkoumané umělecké tvorby. Nedostatek informací může vést až k neúspěchu výkladové konstrukce, jak se to stalo Pospiszylovi s kapitolou o slovenském konceptuálním umění (*ADU*, s. 81–121). Velmi si vážím toho, že Pospiszył je jako jeden z mála u nás schopen vidět koloniální povahu vztahu Čechů ke Slovákům a je si vědom nebezpečí, že jeho studium bude obviněno z „orientalismu“ (*ADU*, s. 86–87). Neochota uznat, že jde o kulturu vůči nám samostatnou, odlišnou ba cizí, a že tedy je třeba pro její pochopení zvláštního studia, je však exemplárním příkladem koloniálního diskurzu, stejně jako tvrzení, že ve slovenské kultuře „chyběla tradice západního individualismu“ (*ADU*, s. 110). Pokud se autor vsutku vybavil pouze nejzákladnějšími texty Ernesta Gellnera a Benedicta Andersona, jak se to zdá ze seznamu vybrané literatury, pak se nelze příliš divit, že se mu nepodařilo přesněji uchopit roli, již v kultuře a umění Slovenska hrají národní myšlenka a nacionalismus.

Žánr odborné recenze dává větší prostor kritickým připomínkám, komentářům a diskusi. Doufám, že v nich nezaniklo to, jak vysoce je třeba hodnotit obě knihy. Byť se autoři různí v názoru na přiměřený poměr univerzality a lokálnosti, přinášejí obě práce do českého uměnovědného prostředí vysokou kvalitu a nově nastavují kritéria. Nekriticky adorující biografie, formalisticky lineární vývojové výklady založené na představě slohového pokroku a popisné rozbory témat a ikonografie už napříště budou moci být psány a vydávány pouze se špatným svědomím, že se dá a je třeba o českém umění mnohem více a náročněji přemýšlet.