

Marxist art history: directive model or a radical inspiration?

An attempt to define Marxism as an art historical methodology is specifically complicated by the post-communist predicament. The study aims at cleaning the way for a fresh analysis and provides a first ever survey of possible Marxist approaches that peaked between the 1940s and 1970s. It is based on the premise that because of the inherent materialist character of visual arts, “art history” cannot be confounded with aesthetics, philosophy and

theory of art, and should also be set aside from the history of architecture. Marxist theory and methodology thus cannot be simply extended to art history from the texts by Marx, Engels, Lenin and other theoreticians who dealt mainly with literature and general aesthetics. In this respect, Marxism proves to be largely incompatible with the history of art that is based on the Eurocentric tradition of “high quality art” inherently connected with the elites.

#### Keywords:

Marxism – methodology of art history – 20th century art history – Max Raphael – Meyer Schapiro – Otto K. Werckmeister

#### Klíčová slova:

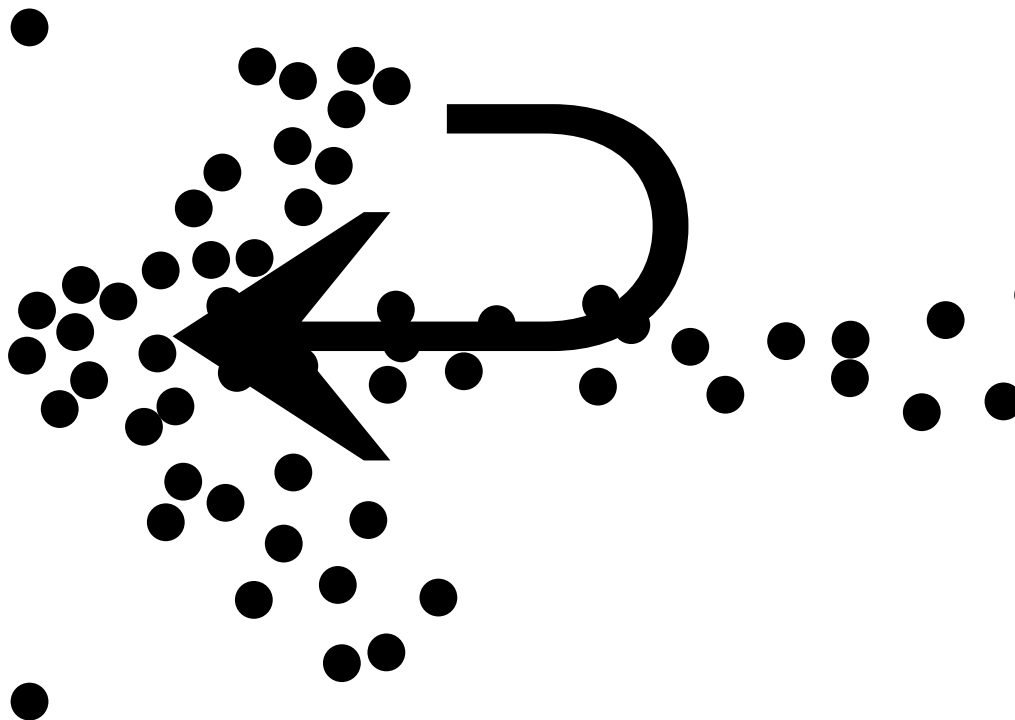
marxismus – metodologie dějin umění – dějiny umění dvacátého století – Max Raphael – Meyer Schapiro – Otto K. Werckmeister

*Autorka je profesorkou dějin a teorie umění na UMPRUM, v letech 2017–2019 zpracovávala grant „Dějiny českých dějin umění 2. poloviny 20. století I. 1945–1970“ (GA ČR).*

bartlova@vsup.cz

# Marxistické dějiny umění: direktivní model, nebo radikální inspirace?

*Milena Bartlová*



Každou diskusi o marxistických přístupech v dějinách a teorii umění u nás nutně omezuje několik limitů, kvůli nimž je nadstandardně místně a časově specifická. Jedním je závaznost marxisticko-leninské vědy, jež byla zakotvena v ústavě z roku 1960, a tedy platila přinejmenším do konce roku 1989; pro členy KSČ byl marxismus-leninismus závazný samozřejmě již dříve. Druhý tvoří přesvědčení západních marxistů, že po dobu existence železné opony na její východní straně nevzniklo žádné marxistické myšlení, které by stálo za pozornost. Výstižně to ukazuje první souborná kniha věnovaná marxismu v dějinách umění, v níž jsou z této části světa zmíněni pouze György Lukács a Michail Lifšic, oba relevantní pro jiné obory, totiž estetiku a obecnou teorii či filosofii umění.<sup>1</sup> Třetí omezení, limitující takové studium, tvoří bezmála všeobecné odmítnutí, ba potlačení marxismu jako metody humanitní vědy v post-socialistických zemích od roku 1990, jehož důsledkem je slepá skvrna, po třiceti letech už spíše rozsáhlé bílé místo na mapě zdejších intelektuálních dějin. Marxismu se začal upírat jiný význam, nežli že je to politická ideologie komunistických stran s totalitární mocenskou ambicí, před níž je třeba liberálně demokratickou společnost aktivně chránit; v krajní, ale poměrně rozšířené podobě je stavěn na roveň ideologii německého nacismu a stereotypně identifikován jako přímá cesta ke gulagům. Odmítnutí diferenciací mezi marxismem, marxismem-leninismem a stalinismem znemožňovalo historicky korektní analýzy jednotlivých fází čtyřiceti let diktatury komunistické strany. Představa, že je možný marxismus mimo komunistické hnutí, se stala nepochopitelnou. Celý komplex zábran dovršuje sebe-kolonizační přístup, kdy průzkum každého ideového směru vychází z představy, že jejich normativně správné a jediné pravé verze byly pouze ty provozované západně a jižně od železné opony.

1 Andrew HEMINGWAY (ed.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*. London – Ann Arbor: Pluto Press 2006.

Posledně jmenovaný omyl mi zabránil hlouběji pochopit české marxistické dějiny umění, když jsem si otázku po jejich podobě položila poprvé, a to při příležitosti konference „Mezi Východem a Západem“ v roce 2012. Tři postupně rozšiřované verze výsledku tehdejšího výzkumu vyšly nejen v tomto časopise, ale díky značnému zahraničnímu zájmu o téma rovněž ve dvou oborových internetových časopisech ve Velké Británii a v Německu.<sup>2</sup> Při systematickém výzkumu českého dějepisu umění v letech 1945–1969 se mi však podařilo lépe diferencovat, pochopit terminologickou i obsahovou komplexnost marxistického diskurzu v dějinách umění a docenit originalitu specificky českého marxistického přístupu konce padesátých let, a především v šedesátých letech dvacátého století. Motivací k tomuto studiu byla skutečnost, že poznání vyprodukované v českých (československých) dějinách umění od padesátých do osmdesátých let bylo donedávna a do značné míry zůstává dosud rozsáhlým a pevným základem oboru. Jak se to však srovnává s paušálním odmítnutím intelektuálních schopností marxismu a s požadavkem považovat toto období v souladu se zákonem č. 183/1994 Sb. za „zločinné“? Výsledek mého výzkumu vychází v knižní monografii.<sup>3</sup> V přítomném příspěvku chci především ujasnit představu o povaze marxistických dějin umění (v plurálu), přičemž se budu opírat o pronikavé kritické formulace Otto K. Werckmeistera (\*1934), německého marxistického historika umění, který přesídlil do USA v roce 1965, tedy ještě před nástupem nejsilnější uměleckohistorické generace západního marxismu.<sup>4</sup> Poté načrtnu mezinárodní rozsah

- 2 Milena BARTLOVÁ, „Punkva. Kde je marxismus v českých dějinách umění?“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2013, č. 14, s. 6–16; Milena BARTLOVÁ, „Marxism in Czech Art History 1945–1970“, *kunsttexte.de*, 2015, č. 4 / Ostblock, dostupné na: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8220> (cit. 1. 9. 2020); Milena BARTLOVÁ, „Czech art history and Marxism“, *Journal of Art Historiography*, 2012, č. 7, dostupné na: <https://arthistoriography.wordpress.com/7-dec2012/> (cit. 1. 9. 2020).
- 3 Milena BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha: UMPRUM 2020.
- 4 Wolfgang KERSTEN (ed.), *Radical Art History. Internationale Anthologie, subject: O. K. Werckmeister*. Zürich: Zurich InterPublishers 1997.

marxistických dějin umění ve dvacátém století, k němuž české dějiny umění, orientované na humanistický marxismus, v šedesátých letech přispívaly původními podněty. Na závěr se pokusím ukázat proměny, jimiž marxistické a marxismem inspirované dějiny umění prošly po pádu sovětského bloku. To je podstatné proto, že marxismus byl primárně myšlenkovým hnutím industriální modernity, a lze argumentovat, že pouze důsledná transformace by mu umožnila zůstatvat inspirativním směrem i v době post-industriální. I když marxismu nelze upřít kvalitu samostatného filosofického a ideového směru, zůstává vždy vědomě a záměrně spojen s levicovou politickou praxí, takže politické neúspěchy nemohly zpětně nemít dopad i na ideový obsah. Přesněji řečeno: znovu dokázaly, že představa o nepropustném oddělení idejí od materiální a životní praxe vždy byla a nadále je pouhou iluzí a bylo by možné ji oprávněně nazývat ideologií.<sup>5</sup>

Vzhledem k dosavadnímu pojednávání tématu je třeba pro část čtenářstva této studie zdůraznit, že svůj předmět definuje jako uměleckohistorické myšlení, často nazývané „metodologie dějin umění“. Považuji za nutné výslovně oddělit dějiny výtvarného umění (včetně „teorie“ v užším smyslu myšlení a psaní o současném umění) od obou podstatně širších a stejně svébytných oblastí, totiž od estetiky a filosofie umění. Největší část marxistického uměnovědného diskurzu se ve skutečnosti vlastním dějinám a teorii výtvarného umění vyhýbala. Nereflektované přenášení estetických analýz a soudů z literatury či dramatu – o nichž toho Marx, Engels a po nich i Lenin napsali mnohem více – bylo a je sice běžné, mívá se však se specifíkem materiality výtvarného umění. Jak ukázal Werckmeister ve studii s provokativním názvem *Konec estetiky*,<sup>6</sup> není takový přístup právě materiální povaze výtvarného umění, která je odlišuje od

5 Pokud se termín ideologie chápe spolu s Marxem a Engelsem jako „falešné vědomí“, zakrývající pravý stav věcí za účelem udržení moci. Srov. k tomu pozn. 44.

6 Otto K. WERCKMEISTER, *Ende der Ästhetik*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1974.

jiných uměleckých druhů. Je totiž nucen pracovat s abstrakcí a v úsilí o „filosofickou kontrolu nad noetickou povahou umění“ odhlíží od materiálních podmínek produkce výtvarného umění – materiálních nejen ve smyslu sociálně-ekonomickém, ale i ve smyslu „hrubé hmotnosti“. V důsledku pak takové rámování znemožňuje věnovat pozornost skutečné jedinečnosti výtvarného umění, již mylně nahrazuje zobrazovacím realismem. Ve státech s režimem státního socialismu to vedlo k tomu, že „oficiální marxisticko-leninská estetika určuje a hodnotí umění jednostranně jako produkt, jehož užitná hodnota je pro společnost důležitější než pracovní proces jeho vzniku“.<sup>7</sup> Přehlížel se podstatný parametr tržní komodifikace uměleckých děl, jež je zanořena v ekonomickém systému konkrétní společnosti jinak a intenzivněji než hmotná stránka literatury, a jiným způsobem, než je tomu u performativních umění. Převod tématu na pole estetiky a obecné teorie umění proto také nedokázal přiměřeně vzít v úvahu například zásadní odlišnost podmínek výtvarné kultury ve státním socialismu, kde byl umělecký trh prakticky zrušen a nahrazen byrokratickým rozhodováním. Pro účely této studie jsem navíc musela od dějin umění oddělit dějiny architektury. Byť jsou zejména při historické retrospektivě pojednávány společně, při studiu moderní, kapitalistické epochy vyvstává materiální a sociální podmíněnost architektury jako závažný odlišující moment.

Komplikace spojené s předmětem této studie vyplývají z toho, že není nijak samozřejmý. Karl Marx a Friedrich Engels se tématu výtvarného umění ani jeho dějin nevěnovali. Marx napsal na počátku čtyřicátých let devatenáctého století dva krátké texty o výtvarném umění, namířené polemicky proti místu, jež mu připisuje ve vývoji ducha G. W. F. Hegel, ty se však ztratily.<sup>8</sup> V Sovětském svazu a dalších zemích jeho bloku vycházely čítanky výroků,

7 Otto K. WERCKMEISTER, „Ideologie und Kunst bei Marx“, in: *Ideologie und Kunst bei Marx u. a. Essays*, Frankfurt m Main: S. Fischer 1974, s. 5–35.

8 *Ibid.*, s. 30. Srov. WERCKMEISTER, *Ende*; Otto K. WERCKMEISTER, „Marx on Ideology and Art“, *New Literary History*, roč. 4, 1973, č. 3, s. 501–519.

vybraných z Marxových a Engelsových spisů, které by se mohly k umění vztahovat.<sup>9</sup> Protože v leninském a stalin-  
ském pojetí měly kultura i umění významnou roli v pro-  
cesu realizace beztřídní společnosti, bylo potřeba mít po  
ruce „teoretický základ“. Ten však nebylo snadné získat  
obvyklým způsobem, totiž odkazem na spisy „klasiků“.  
Absence jejich pozornosti vůči výtvarnému umění a jeho  
dějinám je zcela logická. Umění spadá do nadstavby,  
kdežto dějinný pohyb se odehrává v základně. Navíc dě-  
jiny umění po polovině devatenáctého století teprve jako  
akademický obor vznikaly. Už tehdy však byly, stejně jako  
do značné míry dodnes jsou, bytostně spjaty s povahou  
svého předmětu, pokud jím je klasická tradice „krásných  
umění“ a monumentální architektury. Jejím producentem  
byly v minulosti a jsou i dnes politické, ekonomické a mo-  
censké elity a místem je oblast ideologické hegemonie.  
Pramen vědeckého oboru dějin umění představují taková  
výtvarná díla, která se nejprve kvalifikují jako „kvalitní“  
a nezbytně patří do samého centra elitní kultury. Pokusy  
o rekonstrukci dějin umění s ohledem na folklór nedoká-  
zaly uspět ani za vlády stalinismu. Plnohodnotné rozšíření  
oboru o tematické oblasti neuměleckého obrazu (vizuální  
kultury) či o populární kulturu, iniciované ikonologií  
v padesátých letech a zvolna prosazované od sedmdesá-  
tých let dvacátého století, je dosud částečně sporné, stejně  
jako přístup k výtvarnému umění nikoli jen jako k oblasti  
idejí a ideálních či náboženských hodnot, ale také coby  
tržní komoditě a mocenskému komunikačnímu nástroji.  
Posledně zmíněnou perspektivu přinesl právě marxismus,  
u jeho zakladatelů ji však nenajdeme. Lze říci, že dějiny  
umění samou svou povahou tíhnou k idealismu a že jsou  
hlubokými pouty spojeny s buržoazní společností. Proto  
také v českých dějinách umění přichází zájem o marxistic-  
ké dějiny umění až po druhé světové válce v politických

9 V češtině vyšla čítanka přeložená z němčiny: Karel MARX – Bedřich ENGELS, *O umění a literatuře. Sborník ze spisů*, uspořádal Michail Lifšic, Praha: Svoboda 1951.

souvislostech hegemonie KSČ. Jediný, kdo se v oboru dějin a teorie umění marxistickému myšlení věnoval již v meziválečném období, byl Karel Teige (1900–1951), k zájmu o umělecko-historické otázky v užším smyslu, tedy o starší než současné a nedávné umění, se však také dostal teprve ve čtyřicátých letech. V tomto bodě zřetelně vidíme rozdílnost oboru dějin umění oproti poli aktivního umění, ale i oproti literární teorii a estetice.

Umělecko-historická studia z období stalinismu jsou hodnotným objektem zájmu pouze uvnitř systému, v jehož rámci fungovala. Nemalou výzkumnou energii na konci padesátých a začátku šedesátých let zabralo překonávání předtím vytvořených limitů. V šedesátých letech však v zemích sovětského bloku, včetně Sovětského svazu samotného, vznikaly originální variace na marxistické podněty, které různými způsoby navazovaly na místní vědecké tradice. Bohužel je tato část tématu zatím jen velmi málo prozkoumána.<sup>10</sup> V Bulharsku a Rumunsku moderně pojaté dějiny umění teprve vznikaly. V Rusku a v Pobaltí se zhodnocoval místní literárněvědný strukturalismus a formalismus, zároveň ale nejvlivnější osobnosti jako Oleg Grabar, Viktor Lazarev, Michail Liebmann nebo Michail Alpatov psaly dějiny staršího umění ve smyslu meziválečných tradic, adaptovaných na marxisticko-leninskou argumentaci spíše rétoricky než koncepčně. Pro jejich přesnější zhodnocení nám však zatím chybí aktuální analýzy těchto textů, což platí i pro maďarské a polské dějiny umění. V NDR byla politizace oboru zesílena místní podobou denacifikace a politicky úspěš požadavek na transformaci dějin umění v obecnou vědu o umění, v níž nebylo možné se efektivně distancovat od kulturně-politických nároků socialistického realismu. Východoněmecká marxistická teorie, reprezentovaná

10 Srov. sborníky vydávané pracovní skupinou Art History and Socialism(s), jejíž práce se účastním od roku 2013, zejména Krista KODRES – Kristina JÖEKALDA – Michaela MAREK (eds.), *A Socialist Art History? Writing Art History in the Post-War Decades*, Wien – Köln – Weimar: Böhlau 2019.



Peterem H. Feistem, Haraldem Olbrichem či Friedrichem Möbiem a Helgou Sciurie, zůstávala v kritickém kontaktu se západoněmeckou vědou a v osmdesátých letech vyvrcholila vzájemnou spoluprací s levicově orientovanými západními Němci tehdejší mladší generace. Pokud Feist za marxisticky materialistické považuje upřednostnění obsahu díla (nikoli tématu) před jeho formou, lze to vidět buď jako přežívání stalinské definice socialistického realismu, anebo jako nástroj sekularistické reinterpretace staršího umění – a to se stejným oprávněním.<sup>11</sup> V Československu se obor dějin umění podobnému nátlaku ubránil mnohem účinněji a v šedesátých letech vytvořil dva specifické marxistické diskurzy: Pražskou školu marxistické ikonologie a axiologii.<sup>12</sup>

### *Marxistické variace*

Nedostatek relevantních a závazných textů „klasiků“ umožňoval kreativní variace, jak marxistickou perspektivu do oboru dostat. Zhruba řečeno je lze rozdělit na čtyři oblasti: marxistickou estetiku, diskurz realismu jako noetické schopnosti výtvarného umění, historicko-materialistickou koncepci slohového vývoje a sociální dějiny umění. Mimo ně je třeba vytknout přístup, v němž je politická stránka marxismu nadřazena vědecké metodologii a hlavním kritériem se stává stranickost (což je u nás případ Zdeňka Nejedlého, který jako historik nepřekročil pozitivismus). Toto rozlišovací kritérium marxismu používá rovněž Andrew Hemingway, editor kolektivní monografie z roku 2006, jež představuje základní zpracování tématu marxistických dějin umění. Otázka, co vyplyne z pádu politických režimů reálného socialismu, pak vede k nejasnému výhledu, pokud autor za

11 Peter H. FEIST, *Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft*, Leipzig: E. A. Seeman 1966, s. 24.

12 Podrobněji viz BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění*.

marxistické považuje dějiny umění „podílející se na větším projektu poznání světa“ a neomezující se na akademickou disciplínu.<sup>13</sup> Podstatným se členství v komunistické straně stalo v zemích, kde vládla diktatura těchto stran, a to nejen z hlediska mocenských praktik. V marxismu-leninismu se příslušnost autora ke komunistické straně stala zárukou vědecké objektivity, jejímž garantem je kolektivní vědění strany a její situovanost v pokrokové frontě historického vývoje. Zatímco u nás úspěšně přesvědčoval humanitní vědce o prospěšnosti stranickosti Jan Mukařovský, v německy mluvících zemích to byl György Lukács.<sup>14</sup> Lukácsovo pojetí přitom mělo anti-stalinský osten v tom smyslu, že mu šlo o uchování specifčnosti umělecké tvorby, a tedy fakticky o teorii autonomie umění.<sup>15</sup> Také v Mukařovského případě lze v českých i slovenských uměnovědných oborech identifikovat silnou stopu strukturalistického formalismu, zaměřeného na autonomii.<sup>16</sup>

Dominantním polem rozvoje marxisticko-leninistické a stalinistické teorie a dějin umění byla noetická role umění (nikoli obrazu, jak tomu zpravidla rozumíme dnes). Odvolávala se na Marxovy a Engelsovy analýzy románů Balzaca a Dickense a vytvořila rozsáhlý diskurz realismu. Jeho definice ve výtvarném umění kolísala od ideálního, původně salonního akademismu přes slohový realismus druhé poloviny devatenáctého století v užším smyslu až po modernistické výrazové formy navazující po druhé světové válce na kubismus, expresionismus a surrealismus a pracující s reprezentací „vnitřního modelu“. Důležitým momentem byla kategorie srozumitelnosti. Jejím kritériem se stával vkus a potřeby proletářských „mas“ a cílem důrazu jejich

13 HEMINGWAY, *Marxism and the History of Art*; HEMINGWAY, „Marxism and Art History after the Fall of Communism“, *Art Journal*, roč. 55, 1996, s. 20–27.

14 Jan MUKAŘOVSKÝ, „Socialistická stranickost ve vědě a umění“, in: *Stranickost ve vědě a umění*, Praha: Svoboda 1950, s. 14–54.

15 Ursula APITZSCH, „Das Verhältnis von Künstlerischen Autonomie und Parteilichkeit in der DDR“, in: Michael MÜLLER et al., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt am Main: Rohwolt 1972, s. 254–294.

16 K dějinám umění viz BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění*.

výchova: položka, která v poválečném stalinismu získala voluntaristickou roli podstatné podpory sociální transformace směrem k beztřídní společnosti.<sup>17</sup> Odmítání abstraktního či nezobrazujícího umění jako výrazu autonomního subjektu umělcova génia se zakládalo právě na požadavku, aby umění jako výchovný nástroj bylo maximálně vstřícně srozumitelné. V padesátých letech se nejvíce prosadila představa o výtvarném realismu jako nadčasové formě. Původně pochází od Lukácase, který však například v českém umělecko-historickém prostředí prakticky nebyl čten – na rozdíl od německé a maďarské situace a zejména na rozdíl od české filozofie.<sup>18</sup> Ahistorické formě realismu se rozumělo jako atributu pokrokovosti umění, takže umělecko-historickým cílem se stalo identifikovat realismus v pozdně gotickém či barokním umění a spojit jej s etapami třídního boje. Historizace realismu po roce 1960 patřila k významným krokům osvobození českého umělecko-historického myšlení od dogmatismu. Na druhé straně přínosným momentem přemýšlení o srozumitelnosti se stala možnost zahrnout recipienta do primárního a legitimního významu obrazu, jež v šedesátých a sedmdesátých letech otevírala prostor pro zhodnocení sémiotiky.<sup>19</sup>

Neméně časté, ale funkčně odlišné bylo konstruování vývojových narativů výtvarného umění na základě historického materialismu. Werckmeister tuto činnost kriticky označuje jako spekulativní projekci údajné schopnosti marxismu předvídat budoucí vývoj do tradičních modelů autonomního vývoje dějin umění.<sup>20</sup> Hegeliánský

- 17 Boris GROYS, *„Gesamtkunstwerk“ Stalin: Rozpolcená kultura v Sovětském svazu. Komunistické postskriptum*, Praha: VVP AVU 2010; Vít SCHMARC, *Země lyr a ocele. Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*, Praha: Academia 2017, s. 71–110.
- 18 Srov. Ivan LANDA, „György Lukács, otázka marxistické ortodoxie a český marxismus“, *Kontraříkce*, roč. 1, 2017, č. 1, s. 39–48.
- 19 Podrobněji viz BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění*.
- 20 WERCKMEISTER, „Ideologie und Kunst“, s. 23. Ke krachu projektivních schopností klasického pojetí vědy na konkrétním příkladu marxismu srov. Karl POPPER, *Bída historicismu*, Praha: Oikoymenth 1994 [originál 1944].

paradigmatický konstrukt dějin umění jako vývojové linie zůstával nezměněn, pouze se marxisticky identifikovala jiná hybná síla vývoje. Nebyl jí už samopohyb autonomní formy (jako u Heinricha Wölfflina a Henri Focillona) ani historické proměny spirituality (jako u Maxe Dvořáka a Hanse Sedlmayra), nýbrž třídní boj a předem daná formule posloupnosti společensko-ekonomických formací prvobytně pospolné, otrokářské, feudální, buržoazní a komunistické společnosti. Obecná povaha této formule na jedné straně zajišťovala jednoduchost výkladu (což bylo z pedagogického a propagandistického pohledu považováno za úspěch), na druhé straně ale narážela na konkrétní historická specifika. V českých dějinách umění jimi byla otázka husitství jako raně buržoazní revoluce, problém národní povahy baroka a téma vztahu mezi hnutím národního obrození a buržoazní industrializací. Hlavním metodologickým problémem ale trvale zůstala neschopnost přesvědčivě vystihnout mechanismus, jak konkrétně se jednotlivé společensko-ekonomické formace a jejich změny promítají do formy a obsahu (nikoli jen námětu) uměleckých děl.

Odpovědí na tento problém se staly sociální dějiny umění. Jejich zakladateli byli ve čtyřicátých a padesátých letech dvacátého století marxističtí historikové umění Arnold Hauser a Frederick Antal, kteří působili ve Velké Británii, avšak navazovali na tradici Vídeňské školy. V synergii s přístupem Michaela Baxandalla, kterému se podařilo v sedmdesátých a osmdesátých letech integrovat marxistický zájem o materiálnost uměleckého díla a o jeho sociální zakotvení s postmoderním jazykovým a komunikačním obratem, se post-marxisticky inspirované sociální dějiny umění staly před koncem dvacátého století vlivným, do značné míry dokonce dominantním umělecko-historickým přístupem. To bylo ovšem možné až po krachu radikálně levicové politiky a nástupu vítězného neoliberalismu od poloviny sedmdesátých let. Proto stranicky orientované dějiny umění odmítají, že by sociální dějiny umění byly marxistické, a paradoxně v tom s nimi souhlasí

post- a antikomunistický pohled.<sup>21</sup> Sociálním dějinám umění se od osmdesátých let podařilo překonat slabiny autorů předchozí generace a vytvořit metodologii, která identifikuje projevy třídní, sociální a mocenské situovanosti produkce a recepce umění v dílech jako komunikačních systémech, aniž by se nechávala zavést do slepých uliček diskurzu noetické funkce realismu i vývojových teorií. Pozornost se věnuje na jedné straně umělci jako výrobci neboli producentovi, a na druhé straně objednavateli či publiku jako uživateli a adresátovi komunikační situace; umělecké dílo ve své materiální jedinečnosti je stopou procesu jejich komunikačního vztahu. Východisko sociálních dějin umění v marxismu je nepopíratelné, překročily však tuto vazbu opuštěním politické závaznosti vůči komunistickému aktivismu a v osmdesátých letech dvacátého století se staly v postmoderním pojetí jednou z mnoha akademických metodologií.<sup>22</sup> Ve vlivné učebnici z roku 2001 Jonathan Harris uvádí, že marxismus jako vědecká metodologie opírající se o Althussera se stal od sedmdesátých let umělecko-historickým mainstreamem. V názvu jeho první kapitoly ovšem nenajdeme ani marxistické, ani sociální, nýbrž radikální dějiny umění.<sup>23</sup>

21 HEMINGWAY, *Marxism and the History of Art*, s. 175–195; HEMINGWAY, „Marxism and Art History“. Srov. Martin NODL, „Dějiny umění a sociální historie“, in: *Dějepisectví mezi vědou a politikou. Úvahy o historiografii 19. a 20. století*, Brno: CDK 2007, s. 219–230.

22 HEMINGWAY, „Marxism and Art History“; Otto K. WERCKMEISTER, „Radical Art History“, *Art Journal*, roč. 42, 1982, č. 4, s. 284–291; Paul STIRTON, „Frederick Antal“, in: HEMINGWAY, *Marxism and the History of Art*, s. 45–67, zejm. 64–67.

23 Jonathan HARRIS, *The New Art History. A Critical Introduction*, London – New York: Routledge 2001.

*Hlavní osobnosti dějin umění  
západního marxismu*

Marxistické dějiny umění se nejvíce rozvinuly mezi třicátými a sedmdesátými lety dvacátého století. Nelze však mluvit o souvislém systému či škole, protože marxističtí historikové umění zpravidla – s výjimkou Velké Británie – nezískávali až do osmdesátých let univerzitní pozice, a neměli tedy běžné oborové podmínky pro produkci svých následovníků.<sup>24</sup> Proto je nutné výklad členit biograficky.

Nejstarší dvojici tvoří Max Raphael (1889–1952)<sup>25</sup> a Carl Einstein (1885–1940).<sup>26</sup> Oba patřili k židovským vzdělancům, jejichž profesionální kariéry předčasně ukončila politicky motivovaná sebevražda: Einstein podobně jako Walter Benjamin zahynul při pokusu o útěk před nacisty, Raphael v americkém exilu sice v bezpečí, ale ve fatální sociální izolaci a hmotné bídě. Oba studovali dějiny umění v Berlíně u Heinricha Wölfflina a Georga Simmela a oba narazili na formální překážky akademického systému.<sup>27</sup> Anarchisticky orientovaný Einstein (účastnil se berlínského povstání Spartakovců, promluvil nad rakví Rosy Luxemburg a bojoval ve španělské občanské válce jako člen Durrutiho kolony) neměl maturitu, takže nemohl studia řádně zakončit. Stal se nezávislým literátem a kritikem a výraznějším akademickým výkonem bylo jen editování svazku *Propyläen Kunstgeschichte* věnovaného soudobému

- 24 Arnold Hauser přednášel na universitě v Leedsu, na Hornsey College of Art a na dvou amerických univerzitách; Frederick Antal působil na Courtauld's Institute v Londýně, kde byl jeho nejvýznamnějším žákem Anthony Blunt.
- 25 Viz stránky The Max Raphael Project, [www.maxraphael.org](http://www.maxraphael.org); k interpretaci používám také Tanja FRANK, *Max Raphaels Konzeption einer marxistischen Kunstwissenschaft*, disertační práce, Humboldt Universität Berlin 1980, strojopis.
- 26 David QUIGLEY, *Carl Einstein: A Defense of the Real*, Wien: Akademie der Künste 2007.
- 27 Michael DIERS, „Bande à part. Die Außenseite(r) der Kunstgeschichte: Georg Simmel, Carl Einstein, Siegfried Kracauer, Max Raphael, Walter Benjamin und Rudolf Arnheim“, in: Horst BREDEKAMP – Adam S. LABUDA (eds.), *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlin: Gebrüder Mann 2010, s. 273–294.

umění dvacátého století (1926). Raphael byl naproti tomu vysloveně akademický typ učence a jako chudý židovský chlapec z východního Pruska věnoval dosažení formálního vzdělání velké úsilí. Když však napsal v roce 1910 disertaci o Picassovi, Wölfflin ji odmítl přijmout, protože současné umění nemohlo být předmětem uměleckohistorické vědy. Raphael přednášel filosofii a dějiny umění na dělnické večerní škole v Berlíně, odkud však v roce 1932 odešel, když odmítl přizpůsobit svou výuku požadavkům nacionálního socialismu. V Paříži a později v New Yorku psal rozsáhlé vědecké texty z obou oborů, za jeho života z nich však tiskem vyšlo jen několik. Z Raphaelovy pozůstalosti vydal v roce 1968 anglický výbor Herbert Read a většina textů byla souhrnně – byť nesystematicky – publikována v letech 1974–1982 v západním i východním Německu.<sup>28</sup> V českém prostředí byli oba známi jen svými ranými pracemi vztahujícími se ke kubismu. Einsteinova *Negerplastik* (1915) se hojně četla v předválečném okruhu modernistických umělců. Raphaelovu knihu o Picassovi nejen vysoce hodnotil Vincenc Kramář, ale za působivou mladistvou četbu ji považoval i Karel Teige. Tematizace marxismu v textech ze třicátých a u Raphaela i čtyřicátých let však u nás známa nebyla a reakci na pravděpodobnou četbu těchto textů lze rekonstruovat pouze v Kramářových soukromých zápiscích z padesátých let.<sup>29</sup>

Einsteinova pozice spočívala v úsilí o kvalifikované zpracování současného umění a bylo by možné ji označit spíše za levicově nonkonformní nežli vysloveně marxistickou. Jeho práce o afrických dřevorezbách byla průlomová především v tom, že rozbíjela představu o umění jako

- 28 V českých knihovnách jsou dostupné: Max RAPHAEL, *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der Modernen Malerei*, Berlin: Delphin Verlag 1919; Max RAPHAEL, *The Demands of Art*, Princeton: Princeton University Press 1968; a východoněmecký výbor Max RAPHAEL, *Arbeiter, Kunst und Künstler*, Frankfurt a. M.: S. Fischer – Dresden: VEB Verlag der Kunst 1978.
- 29 Podrobněji k tomu Milena BARTLOVÁ, „Není možno se vzdát svobody myšlení“. Vincenc Kramář a marxismus 1945–1960“, *Umění*, roč. LXVI, 2018, č. 4, s. 246–263.

výlučném duchovním výrazu bělošské evropské kultury a jejích elitních tříd. Důsledky, jež to přineslo pro moderní vizualitu, a teprve v delším časovém odstupu, v souvislosti s „dekolonizací“ padesátých a šedesátých let, i pro teorii a dějiny umění, ukázal teprve Georges Didi-Huberman.<sup>30</sup> Naproti tomu Maxe Raphaela lze důvodně považovat za vůbec nejvýznamnějšího marxistického historika výtvarného umění. Opíral se o vlastní rozpracování filosofické teorie „dialektiky konkrétního“. Díky tomu a díky své osobité dráze akademického outsidera a nekomunistického marxisty se nenechal zavést do slepých uliček diskurzu nadčasového realismu ani konstrukce dialekticko-materialistických vývojových teorií, ale naopak je kriticky reflektoval. Metodologické nástroje k výkladu dějin umění konstruoval od základu marxisticky, vycházejí z primátu hmotného lidského světa před světem idejí a náboženství či práce před ideologií; z přesvědčení, že výtvarné umění je něčím víc než médiem moci elit a předmětem obchodu, a z analýzy specifické komunikační role obrazu. Zkoumal umění ze tří stran. První byla detailní interpretace hmotné stránky obrazu, pigmentové vrstvy na podkladu, nesoucí stopy fyzické práce malíře. Interpretačním nástrojem nebyla aplikace idejí, nýbrž evokativní, a přitom striktně racionalistický jazyk. Na druhé straně Raphael hledal konkrétní vztah mezi touto pomíjivou materiální stránkou a tvorbou trvanlivé umělecké či estetické hodnoty, přičemž tvorbu důsledně chápal jako zvláštní typ práce. A za třetí se snažil popsat, opět s maximálně dosažitelnou mírou konkrétnosti, sekvenci prvků spojujících jednotlivé dílo se společností, pro niž a v níž vznikalo. Důležité je vytknout, co v tomto přístupu chybí: totiž jakýkoli způsob psychologizace a obou na ni navazujících diskurzů – etnické nacionalizace a mystifikace uměleckého génia. Proto u něj nalezneme i vstup do teorie vizuality, když diferencuje „pole vidění“, kde se odehrává

30 Georges DIDI-HUBERMAN, *Před časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*, Bratislava: Kalligram 2006 [orig. 2000].



smyslové vnímání, a „pole obrazu“, kde obraz nabývá význam. Raphael kriticky recipoval vlivnou *Gestalt* metodu, ovšem nikoli na rovině psychologie, jako Hans Sedlmayr, nýbrž z hlediska materialistické tělesnosti (tedy způsobem, jež u nás později rozvinula Růžena Grebeníčková). Distan-ci vůči psychologizování zhodnotil Raphael v textech ze závěrečného období života, kdy jej celoživotní pedagogický zřetel a záměr sepsat přehledné dějiny umění přivedly ke studiu paleolitického, tehdejšími jazykem jeskynního umění; na rozdíl od Vídeňské školy byla v berlínském Wölfflinově okruhu tato tematizace vnímána jako zásadní výzva. Ačkoli musel ve čtyřicátých letech pracovat v doslova bídných podmínkách jen s fotografiemi publikovanými v knihách, a podcenil tudíž prostorové a světelné podmínky vnímání maleb, je Raphaelův přístup k výkladu prostřednictvím hodnot společnosti a materiálních (i tělesných) podmínek malby dnes opět inspirativní.<sup>31</sup>

Šťastnější osobní osudy měli dva maďarští emigranti téže generace Frederick (Frigyes) Antal (1887–1954)<sup>32</sup> a Arnold Hauser (1892–1978)<sup>33</sup>, kterým se podařilo ve třicátých letech odejít do Velké Británie, kde mohli i přednášet na vysokých školách. Oba před válkou studovali dějiny umění v Berlíně u Wölfflina a poté ve Vídni u Dvořáka, oba byli ve válečných letech v Budapešti členy Lukácsova „nedělního kroužku“ a v roce 1919 se aktivně podíleli na kulturní politice Maďarské republiky rad. Hauser se už titulem své nejvlivnější práce, dvoudílných *Sociálních dějin umění a literatury* (1951), stal zakladatelem celého směru. Navazoval na sociologii vědění Karla Mannheima (znal se s ním už z Budapešti) a umění považoval primárně

31 Max RAPHAEL, *Die Hand an der Wand*, Zürich – Berlin: Diaphanes 2013. Více k tomu Milena BARTLOVÁ, „Can We Grasp Wordless Images?“, in: Tím JUCKES – Assaf PINKUS et al., *How do Images Work? Collection of Essays for Michael V. Schwarz*, Wien (v tisku).

32 STIRTON, „Frederick Antal“.

33 Paul BARLOW, „Arnold Hauser“, in: Chris MURRAY (ed.), *Key Writers on Art: the Twentieth Century*, London – New York: Routledge: 2003, s. 155–160. V českém překladu vyšlo Arnold HAUSER, *Filosofie dějin umění*, Praha: Odeon 1975.

za dokument sociální komunikace. Jeho přístup však byl oprávněně kritizován za příliš přímočaré podmínění umělecké tvorby třídními, politickými a ekonomickými podmínkami a podcenění autonomie a aktivity vizuálního obrazu i výtvarné tvorby. Ostrá až jedovatá kritika Ernsta H. Gombricha, jenž ve své recenzi obvinil Hausera z typicky marxistického potlačení obecně humanistického smyslu a povahy dějin umění, je patrně nejvlivnějším teoretickým odmítnutím marxistických i sociálních dějin umění.<sup>34</sup> Podobně formulovaný odsudek a obvinění ze „sociologismu“ adresoval jen o rok později v doslovu k českému překladu hlavní práci Fredericka Antala *Florentské malířství XIV. století a jeho sociální pozadí* český historik umění Jaromír Neumann, ovšem z právě opačné politické i metodologické pozice nežli Gombrich.<sup>35</sup> Neumann odmítl Antal proto, že vycházel pouze z Marxe, a nikoli z Engelse a Lenina. Antal ve své práci, psané za války a vydané v Londýně roku 1947, detailní analýzou ukazoval mimetické zobrazovací postupy florentského malířství mezi Giottem a Masacciem jako bezprostřední projev nástupu buržoazie. Zůstával přitom v hranicích tradice Vídeňské školy s její koncepcí průhlednosti forem směrem k ideovému pozadí obrazu, na místo Dvořákovy spirituality však dosadil historický materialismus. Neuspokojivý výsledek byl důsledkem práce s abstraktními koncepty, a tudíž i skutečnosti, že „významový obsah uměleckých děl Antal chápal jako nezávislý na historickém vědomí lidí, kteří je produkovali“.<sup>36</sup>

Britské akademické prostředí se až do poloviny 20. století vyznačovalo distancí vůči „vědeckým“ dějinám umění německojazyčného typu. Herbert Read (1893–1968) i John

34 Ernst H. GOMBRICH, „The Social History of Art by Arnold Hauser“ [orig. 1953], in: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London: Phaidon 1963, s. 86–94.

35 Jaromír NEUMANN, „K Antalově knize a k otázkám výkladu renesančního umění“, in: Frederick ANTAL, *Florentské malířství a jeho sociální pozadí*, Praha: SNKLU 1954, s. 283–299.

36 WERCKMEISTER, „Ideologie und Kunst“, s. 23.

Berger (1926–2017) byli proto spíše kritiky, literáty a teoretiky, a nikoli historiky umění v užším smyslu, a už vůbec ne estetiky a filosofy.<sup>37</sup> Navíc měli oba tendence k individualistickému anarchismu namísto stranickosti. Read materialistické stanovisko integroval s Jungovou psychoanalýzou a v padesátých letech vytvořil koncepci dějin umění, především moderního, jako výchovného nástroje k posilování humanistické protiválečné kultury. Československé překlady tří jeho knih v polovině šedesátých let podporovaly úsilí zdejších teoretiků a pedagogů o legitimizaci moderního umění.<sup>38</sup> Berger patřil k ojedinělým přímým následovníkům Maxe Raphaela, když ve svých monografiích moderních umělců usiloval o materialistické uchopení tvorby v kritickém protikladu k idealistickým konceptům. V šedesátých letech byl u nás zájem o Bergera jen letný a ani při recentním objevení jeho subverzivních textů, zakládajících kritická vizuální studia, nebývá jeho marxistická filiace zmíněna.<sup>39</sup>

Nejvýraznějším americkým marxisticky orientovaným historikem umění byl Meyer Schapiro (1904–1996), narozený židovským emigrantům z Litvy již ve Spojených státech.<sup>40</sup> Explicitně marxistický je jeho výklad významu abstraktního umění. První verzi vydal ještě jako člen trockisticky orientované americké komunistické strany a jeho text představoval v roce 1936 velmi rané docenění abstrakce. I když ze strany na protest proti paktu mezi Stalinem a Hitlerem vystoupil, na rozdíl od svého předválečného

- 37 Allan WALLACH, „John Berger“, in: MURRAY, *Key Writers*, s. 49–55; Martin POKORNÝ, „Doslov“, in: John BERGER, *O pohledu*. Praha: Fra 2009, s. 219–222; Michael PARASKOS, „Herbert Read“, in: MURRAY, *Key Writers*, s. 234–238.
- 38 Herbert READ, *Osudy moderního umění*, Praha: SNKLU 1964; Herbert READ, *Výchova uměním*, Praha: Odeon 1967; Herbert READ, *Stručné dějiny malířstva*, Bratislava: Tatran 1967.
- 39 Andrea PRŮCHOVÁ, „Způsoby angažovaného vidění“, in: John BERGER, *Způsoby vidění*, Praha: Labyrint 2016, s. 136–142 [orig. 1972]; srov. ale také POKORNÝ, „Doslov“.
- 40 Andrew HEMINGWAY, „Meyer Schapiro: Marxism, Science and Art“, in: HEMINGWAY, *Marxism and the History of Art*, s.123–143; David CRAVEN, „Meyer Schapiro“, in: MURRAY, *Key Writers*, s. 239–244; viz též Meyer SCHAPIRO, *Dílo a styl*, Praha: Argo 2006.

spolustraníka Clementa Greenberga setrval u marxistického výkladu i v druhé verzi článku v roce 1957.<sup>41</sup> Tvrdí zde, že práce umělce, a to velmi specificky v případě gestické malby abstraktního expresionismu, je jedním z posledních míst neodcizené práce, jež umožňuje umělci sebepotvrzení v jeho autentické lidskosti. Studie o moderním umění v Schapiroově díle měly protiklad v soustavném výzkumu románské skulptury a knižní iluminace, přičemž společným jmenovatelem se stal zejména v šedesátých letech jeho zájem o sémiotiku, navazující na docenění role recipienta. Příznačný pro Schapira je osobitý (a nepojmenovaný) post-marxismus, totiž systematické úsilí o racionalistický a nenáboženský výklad umění, které je na první pohled primárně náboženské, a metodologický přístup založený na „kritické empiričnosti“ v kontrastu vůči formalistickým koncepcím slohové autonomie, v tomto případě Alfreda Barra.<sup>42</sup>

Z národních i generačních skupin se vymyká Nicos Hadjinicolau (\*1938). Pochází z řecké rodiny, vystudoval v západním Německu v polovině šedesátých let a svou knihu o marxistických dějinách umění vydal v roce 1973 francouzsky.<sup>43</sup> Představuje nejsoustavnější marxisticky fundovanou konstrukci vývoje dějin výtvarného umění, která však měla prakticky jen minimální ohlas, protože se mimo francouzské jazykové prostředí rozšířila až v momentě, kdy fakticky uzavřela hlavní etapu rozvoje marxismu na tomto poli. Hadjinicolau jako jediný mimo sovětský blok vypracoval a aplikoval téma vztahu mezi vývojem výtvarného umění a třídním bojem, tedy hybnou silou dějin podle

41 Meyer SCHAPIRO, „Nature of Abstract Art“, *Marxist Quarterly*, roč. I, 1937, s. 1–12; Meyer SCHAPIRO, „The Liberating Quality of Avant-Garde Art“, *Art News*, Summer 1957, s. 1–11.

42 Viz též doslov Karla Srpa in: SCHAPIRO, *Dílo a styl*, s. 367. Týž text vyšel předběžně jako Karel SRP, „Dějiny umění podle Meyera Schapiro“, *Umění*, roč. XLVIII, 2000, č. 1/2, s. 22–40.

43 Používám anglický překlad Nicos HADJINICOLAU, *Art History and Class Struggle*, London: Pluto Press 1978. Srov. recenze John BERGER, „The ‚work‘ of art“, in: *Landscapes: John Berger on Art*, London – New York: Verso 2016, s. 176–182 [orig. 1985].

marxistického historického materialismu. Pro jeho pozici je příznačné, že odmítá jako relevantní zdroje Lenina i sovětské teoretiky a pracuje s maoismem. Historici umění v Sovětském svazu, Československu, NDR a dalších zemích v období stalinismu zůstávali v tomto směru uzavřeni v limitech stanovených dogmatickými poučkami a na konci padesátých let své úvahy nejen rychle opouštěli, ale zapomínali na ně. Hadjinicolau je označuje za „vulgární marxisty“ a odmítá jejich myšlenky stejně jako „buržoazní“ koncepce formalismu, strukturalismu a „duchovních dějin umění“. Po kritické analýze dospívá k závěru, že specifičnosti výtvarného umění musí odpovídat zcela původní analytická kategorie, totiž „vizuální ideologie“ [*ideologie imagée*]. Tu nelze odvodit z ideologie tříd, a není to ideologie, již zastává umělec jako osoba.<sup>44</sup> Kategorii stylu jako vlastního předmětu dějin umění a místa, kde se stýká individuální tvůrčí akt se společností, v níž a pro niž dílo vzniká, nahrazuje Hadjinicolau kategorií vizuální ideologie. „Styl jednotlivého obrazu nelze zkoumat izolovaně od kolektivní vizuální ideologie, k níž patří, ale kolektivní vizuální ideologii nelze zjistit jinak než z jednotlivých obrazů.“<sup>45</sup> Je pozoruhodné, do jaké míry se tento výsledek kryje s teoretickou pozicí axiologie, již vypracoval v šedesátých letech český historik umění Luděk Novák ve spolupráci s Jaromírem Neumanem, aniž by existovala jiná přímá vazba mezi oběma než východisko v nedogmatickém marxismu.<sup>46</sup> Na rozdíl od axiologie však vizuální ideologie bezprostředně souvisí se směřováním k teorii vizuality a k teoretickému zhodnocení Lacanovy filosofie pohledu a obrazu.

44 Termín ideologie používá Hadjinicolau nikoli ve smyslu Marxe a Engelse, nýbrž jako označení pro „relativně koherentní celek idejí, hodnot a přesvědčení, jejichž prostřednictvím lidé vyjadřují vztah své životní praxe k podmínkám, v nichž žijí“. HADJINICOLAU, *Art History*, s. 95.

45 *Ibid.*, s. 99. Platí však kritika, že Hadjinicolauovy konkrétní doklady jeho konceptu nejsou přesvědčivě vypracované – viz HEMINGWAY, *Marxism and the History of Art*, s. 188–191.

46 Luděk NOVÁK, „Axiologie a metoda dějin umění“, *Umění*, roč. XV., 1967, č. 2, s. 202–214; více viz BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění*.

## *Radikální dějiny umění*

Po krachu levicové politiky v západním Německu i Velké Británii v druhé polovině sedmdesátých let ustoupila marxistická inspirace dějin umění do pozadí v tom smyslu, že autoři opouštěli programovou sebeidentifikaci i aktuální politickou angažovanost na straně tehdejšího eurokomunismu. O deset let později potvrdily pád režimů státního socialismu, konec studené války a rozklad sovětského bloku konec ambicí marxismu na roli univerzálně pravdivé teorie sociální a historické změny.

Publikace připravená k počtě Andrew Hemingwaye jeho žáky a přáteli v roce 2014 při jeho odchodu z University College London ukazuje „možnosti obnovy marxistických dějin umění“ a je objemnější než jeho vlastní přehledová kniha z roku 2006. Zahrnuje feministickou perspektivu i post-koloniální obrat, byť jen směrem k Latinské Americe a Dálnému východu, nikoli směrem k bývalému sovětskému bloku.<sup>47</sup> Signalizuje proměnu myšlenkové tradice, již je asi třeba označovat jako spíše post- než neo-marxistickou. Výpověď svazku však uvázla v post-moderním poli kulturních identit a nechává stranou nejvýraznější umělecko-historické autory, kteří v osmdesátých letech legitimně marxistickou teorii rozvíjeli, avšak nepatřili z různých důvodů k Hemingwayově skupině. Podobně situuje post-marxismus již zmíněná Harrisova kniha, která rovněž zůstává v anglo-americkém prostředí. Neméně výrazná však byla ve dvou desetiletích kolem přelomu milénia práce německé umělecko-historické generace kolem tzv. Ulmského spolku, byť se, jak výše řečeno, politicky už s marxismem (natož s komunismem) neidentifikovala. Právě ona měla nejvýraznější ohlas v českých dějinách umění, ovšem až od přelomu milénia, a tedy výslovně bez odkazu k levicovosti či dokonce marxismu. Její starší soupeřník Werckmeister tuto polohu

47 Warren CARTER – Barnaby HARAN – Frederic J. SCHWARTZ (eds.), *ReNew Marxist Art History*, London: Art / Books 2014.

charakterizoval termínem „radikální“ dějiny umění.<sup>48</sup> Podobně jako v předchozím období jsou i radikální dějiny umění rovnoměrně rozděleny mezi anglosaské a německé prostředí, avšak jen výjimečně spolu komunikují.<sup>49</sup>

Za spojující momenty radikálních dějin umění lze označit post-marxistické rozvíjení sociálních dějin umění a provokativní nastolování i řešení témat, která nejen podkopávají identifikaci oboru pevně spojeného s mocenskými elitami, zejména s křesťanskými církvemi, ale také dekonstruují jeho záměrnou depolitizaci. Z metodologického hlediska je nejvýraznějším reprezentantem Michael Baxandall (1933–2008), byť explicitně odmítal být řazen nejen k post-marxismu, ale i k sociálním dějinám umění. Navzdory tomu, že byl Gombrichovým žákem, byly pro něj marxistický materialismus, primát práce a produkce i třídní analýza hegemonních ideologií v Gramsciho pojetí východisky, s nimiž vědomě pracoval, byť je přímo necitovál.<sup>50</sup> Pointa spočívá v tom, že Baxandall dokázal tato východiska nedogmaticky skloubit se sémiotikou a jazykovým obratem, a díky tomu se mu podařilo navrhnout dodnes nejúspěšnější model racionálně popsatelného vztahu mezi společností a uměleckými díly, mezi umělcem jako producentem a jeho publikem jako konzumentem, mezi komunikací idejí a materiální formou díla. Tedy takový vztah, který výše zmínění Hadjinicolau a Novák postulovali, ale nedařilo se jim dostatečně přesvědčivě hledat konkrétní metodologické postupy.

Za „nejvýznamnějšího marxistického historika umění“ byl označen další Gombrichův britský doktorand, o deset

48 WERCKMEISTER „Ideologie und Kunst“, od něj termín přejímá HARRIS, *The New Art History*; Otto K. WERCKMEISTER, „The Turn from Marx to Warburg in West German Art History, 1968–90“, in: HEMINGWAY, *Marxism and the History of Art*, s. 213–220.

49 Výjimku představuje právě okruh kolem O. K. Werckmeistera, viz koncepci dvojjazyčnost jubilejního sborníku KERSTEN, *Radical Art History*.

50 Podrobněji s literaturou viz moje předmluva k výběru přeložených textů Michael BAXANDALL, *Intelligence obrazu a jazyk dějin umění*, Praha: UMPRUM 2019, s. 10–25.

let mladší Timothy J. Clark (\*1943).<sup>51</sup> Ve svých přelomových knihách o umění druhé poloviny devatenáctého století důsledně vykládal obrazy jako produkt, vzniklý v konkrétních ideových i materiálních podmínkách buržoazní společnosti, přičemž právě jen jako reakci na tyto podmínky mu lze porozumět.<sup>52</sup> Zároveň hledal původ „umělecké velikosti“ a nacházel jej v kritickém a subverzivním vztahu k těmto podmínkám. Dostával se proto do diskusních konfrontací o povaze modernity s Michaelem Friedem jako zastáncem vývoje umění z dynamiky autonomního pohybu forem. Clark byl členem Situacionistické internacionály a jeho umělecko-historický postoj byl významně ovlivněn krachem projektu státního socialismu. V roce 1999 reagoval skeptickou rekapitulací prohry moderní doby *Sbohem jedné ideji*<sup>53</sup> a rezignovaným přiznáním, že umění nemůže svět změnit. Zvláštnímu postavení umění devatenáctého století jako výlučného projevu nacionální emancipace, jež dodnes přetrvává v českém umělecko-historickém prostředí, odpovídá skutečnost, že Clark není u nás vůbec recipován.

Faktická obnova či spíše nové prosazení sociálních dějin umění bylo dílem skupiny, která se generačně i politicky profilovala v roce 1968 v okruhu Ulmského spolku a o dva roky později vystoupila s požadavkem na reflexi nacistické minulosti a na revizi elitářského statusu oboru. Nejvíce marxisticky orientované byly jejich disertace vydávané v polovině sedmdesátých let. Trvalým sdíleným zájmem byla především témata ikonoklasmu a politické ikonografie. Neformální autoritu představoval Martin Warnke (1937–2019). Stal se profesorem na univerzitě v Marburgu, kde se pořádala diskusní setkání radikální

51 Jonathan HARRIS, „T. J. Clark“, in: MURRAY, *Key Writers*, s. 68–73.

52 Timothy J. CLARK, *Image of the People: Gustav Courbet and the 1848 Revolution*, Berkeley: University of California Press 1973; Timothy J. CLARK, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848–1851*, Berkeley: University of California Press 1973; Timothy J. CLARK, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press 1985.

53 Timothy J. CLARK, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven: Yale University Press 1999.



skupiny, a editorem programového sborníku *Umělecké dílo mezi vědou a světonázorem*.<sup>54</sup> Warnkeho disertace o dvorských umělcích se stala modelovou prací přístupu, který se namísto rozboru samotných uměleckých děl věnuje studiu podmínek umělecké produkce.<sup>55</sup> Jutta Held (1933–2007) vydala v roce 1993 s Norbertem Schneiderem (1945–2017) knihu o sociálních dějinách umění, omezenou však na raně novověké a moderní malířství.<sup>56</sup> Held se stala v nultých letech ústřední iniciátorkou a vůdčí osobností výzkumných projektů k dějinám německých dějin umění v době nacismu a v druhé polovině dvacátého století.<sup>57</sup> Tyto práce navázaly na metodologický podnět Heinricha Dillyho, který ve své disertaci jako první – a na dlouhou dobu i poslední – psal o dějinách oboru dějin umění nikoli jako o sporech čistých idejí či jako o souboju biografí velkých mužů, ale jako o předmětu sociálních dějin institucí.<sup>58</sup>

Nejradikálnější dějiny umění v této vrstvě jsou dílem nejmladšího ze zmiňovaných autorů Horsta Bredekampa (\*1947). Jeho disertace se zabývala ikonoklasmem v raně křesťanské době, v devátém století v Byzanci a v českém husitismu a interpretovala jej jako formy třídního boje.<sup>59</sup> Hned poté se pokusil spolu s Wolfgangem Beehem vytvořit výstavu, která měla ukázat obdivované umění internacionálního (u nás krásného) slohu kolem roku 1400 a po něm – a to jako pouhou jednu část reality, do níž zároveň patřila

54 Martin WARNKE (ed.), *Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh: Bertelsmann 1970.

55 Martin WARNKE, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln am Rhein: DuMont 1978.

56 Jutta HELD – Norbert SCHNEIDER, *Sozialgeschichte der Malerei: vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln am Rhein: DuMont 2006.

57 Jutta HELD, „New Left Art History and Fascism in Germany“, in: HEMINGWAY, *Marxism and the History of Art*, s. 196–212; BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění*.

58 Heinrich DILLY, *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

59 Horst BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

i bída, vykořisťování a ostrá sociální nerovnost.<sup>60</sup> Oba projekty však ukázaly, že takto pojatý marxismus narazí na meze, které jsou stanoveny sebedefinicí dějin umění jako vědeckého oboru a limity jeho pramenů. Vedle nekompatibility s výsledky dějin umění a kultury pozdní antiky i byzantologie se Bredekampova disertace mýlila rovněž v předpokladu, že formální umělecký výraz „lidových revolučních mas“ v husitství byl fakticky primitivním, neškoleným výrazem. (Mylnost podobného hledání údajně lidové primitivnosti ostatně odhalil již Meyer Schapiro ve studii o Courbetově realismu.<sup>61</sup>) Úsilí ukázat odvrácenou stranu luxusu a krásy náboženského i elitního umění počátku patnáctého století pak nemohlo uspět kvůli tomu, že samotný předmět oboru dějiny umění, tedy umění považované za „kvalitní“, je v předmoderních epochách nevyhnutelně spojen s idealizovanou reprezentací reality jako světa dematerializovaných a depolitizovaných idejí. Po roce 1990 se v reakci na to Bredekamp soustředil na zřejmě nejspěšnější variantu post-marxistické uměnovědy, totiž transformaci oboru směrem k dějinám obrazu (*Bildwissenschaft*) jako komunikačního média, se zvláštním důrazem na zobrazovací metody přírodních věd.

Nejspěšnější a nejvlivnější byli v oblasti sociálních dějin umění ti, kdo jako Baxandall v Británii a USA nebo Robert Suckale v Německu své jméno s marxismem nikdy nespojovali a marxistické podněty integrovali do interních metodologických otázek akademického oboru. Suckale (1941–2020) patřil ke generaci Ulmského spolku, nikoli ale k radikální skupině. Ačkoli se k marxistické tematizaci nikdy nepřipojoval, působila Suckaleho práce podobně subverzivně vůči umělecko-historické konvenci: umělecká díla považoval za součást politické a nikoli „duchovní“ kulturní historie a – paralelně k Baxandallovi – identifikoval

60 Horst BREDEKAMP – Wolfgang BEEH, *Kunst am Mittelrhein um 1400: Ein Teil der Wirklichkeit* (kat. výst.), Frankfurt am Main: Liebighaus 1975.

61 Meyer SCHAPIRO, „Courbet a lidové umění. Esej o realismu a naivitě“ (1941), in: SCHAPIRO, *Dílo a styl*, s. 153–183.

mocenské strategie v samotném uměleckém a formálním utváření. Jako medievista usiloval o korekci nacionalistického směřování většiny německojazyčných dějin umění a o praktické prokazování autonomní kvality umění z podceňovaných oblastí „německé kolonizace“ ve střední a východní Evropě. V českém prostředí si díky tomu Suckale získal značný ohlas od devadesátých let, subverzivní prvky jeho metodologie však zůstávají nereflktovány a ve výsledku jsou často hybridně spojovány s konzervativním spirituálním pojetím dějin umění.

Co dnes z marxistických dějin umění zbylo? Na první pohled téměř nic. Webová stránka Ulmského spolku konstatuje, že téměř všechny požadavky revoltujících studujících kolem roku 1970 dnes patří ke standardu a mainstreamu. Subverzivní potenciál sociálních i v užším smyslu marxistických dějin umění je ve skutečnosti živější v post-socialistických zemích, přestože zde byl po roce 1990 potlačen a vykázán do zapomnění. Zvláště vyhraněná je situace u nás, kde systémové vylučování v roce 1970 vedlo k tak radikálnímu rozboření kontinuity, že texty humanistického marxismu šedesátých let je nutno doslova archeologicky odhalovat.

Konstrukt vývojové logiky historického materialismu hnané pokrokem dnes nemá v dějinách umění žádný smysl stejně jako diskurz realismu coby noetické funkce uměleckého díla, a ještě méně zajímavé je nadřazovat politickou aktivitu umělce jeho metodám. V další z reakcí na krach systému reálného socialismu vyzývá Werckmeister marxistické dějiny umění k poslání sebereflexivity a plného docenění nejen umělecké, ale rovněž uměleckohistorické praxe jako *práce*.<sup>62</sup>

Osobně se domnívám, že nejnplodnější může být dnes a v blízké budoucnosti především materialistické zhodnocení hmotné věcnosti výtvarného umění. V době rychlého

62 Otto K. WERCKMEISTER, „A Working Perspective for Marxist Art History Today“, *Oxford Art Journal*, roč. 14, 1991, č. 2, s. 83–87.

šíření a prosazování digitálních technologií a umělé inteligence se stává materiální realita a konkrétní tělesnost nově přitažlivým a zajímavým momentem. Výtvarné umění, které s ní bývalo a do velké míry i dnes je neoddělitelně spjato, bude více než dřív potřebovat takovou řeč, která bude této situaci adekvátní. V dějinách uměleckohistorických metodologií je to právě impuls marxistického materialismu, ať už v užším pojetí Maxe Raphaela, nebo v širším Michaela Baxandalla, který může mít co říci.