

# Dejiny umenia

David Carrier

V Paríži, neďaleko Place de la Concorde, 22. februára 1848 krátko pred zotmením vojak vyprovokovaný davom pichol bajonetom do hrude neozbrojeného muža. Bolo to prvé preliatie krvi za revolúcie roku 1848, ktorá viedla k pádu Ludovíta Filipa. Túto scénu zaznamenal novinár Charles Toubin. O dva dni neskôr, 24. februára, videli istého muža, ktorý bol svedkom tejto epizódy, ako máva strelnou zbraňou z vyrabovaného skladu a vykrikuje: „Musíme nájsť a zastreliť generála Aupicka.“ Aupick, riaditeľ Ecole Polytechnique – a nevlastný otec onoho muža, básnika a umeleckého kritika Charla Baudelaira – bol práve zaneprázdnený presviedčaním študentov, aby sa nezapájali do revolúcie.

V januári 1881 navštívil Georges Jeanniot ateliér istého Baudelairovho priateľa a videl tam rozpracovaný obraz. Jeanniotova správa, vydaná v roku 1907, opisuje prácu umelca s modelom, jeho štýl i ďalších návštevníkov ateliéru. Tento umelec, podobne ako Baudelaire, si pravdepodobne myslel, že trpí na syfilis. Jeanniotovi povedal, že potrebuje zostať sedieť a optimisticky rozprával, ako očakáva skoré uzdravenie. Napriek svojmu optimizmu o dva roky a tri mesiace Edouard Manet zomrel. Dielo, ktoré Jeanniot videl, *Bar vo Folies-Bergère* (obr. 12.1), bolo Manetovou poslednou veľkou maľbou.

Jeanniot, podobne ako Toubin, zaznamenal udalosť zaujímavú pre historikov, pretože ide o udalosť v živote muža, ktorý sa stal slávnym. Vo svojom *Salóne* z roku 1846 Baudelaire kuriózne zastáva optimistický politický postoj; v neskorších dielach však o politike píše zatrpknuto. Krátko po svojej smrti v roku 1867 sa Baudelaire stal slávnym, a tak začali byť vzácné všetky dokumentárne záznamy o ňom. No Toubinov príbeh by bol zaujímavý, aj keby v ňom Baudelaire nevystupoval, pretože poskytuje informácie o udalostiach, ktoré analyzovali Alexis de Tocqueville i Karol Marx. Zvlášť intenzívny záujem o Baudelairove aktivity v roku 1848 však dnes vyvoláva vysoko vplyvný marxistický komentár Waltera Benjamina. Každý dôkaz o Baudelairových aktivitách počas revolúcie 1848 je mimoriadne vítaný. Manet dosiahol v osemdesiatych rokoch 19. storočia veľké uznanie. *Bar vo Folies-Bergère*

bol niekoľkokrát predaný za čoraz vyššiu sumu, až sa napokon v roku 1931 dostal do Courtauldovho inštitútu. V roku 1965 charakterizoval Clement Greenberg Maneta ako prvého modernistického maliara; neskorší komentátori ho identifikujú ako umelca, ktorého dielo vyjadruje politický postoj. Keďže nebol zvlášť zhovorčivým človekom, akýkoľvek pôvodný záznam o jeho tvorbe je veľmi cenný.

Takýto výklad dvoch uvedených historiek by mohol naznačovať, že historici a historici umenia pracujú v zásade rovnakým spôsobom. Ich materiálom sú podobné príbehy, ktoré poskytujú informácie o minulosti, a oni ich prezentujú vo svojom rozprávaní. Cieľom histórie je identifikovať, opísať a vysvetliť pozoruhodné udalosti; história robí v širšom zmysle to, čo história umenia v užšom. Príbeh o tvorbe artefaktov uchovávaných v múzeu je súčasťou širšej histórie. Historici študujú politiku, ekonomiku a spoločenské dejiny Francúzska 19. storočia; historici umenia sa profesionálne zaoberajú iba malou podmnožinou artefaktov vytvorených v tejto kultúre – umeleckými dielami.

Historici i historici umenia sa v prvom rade zameriavajú na vysvetľovanie zmeny. Toubinov príbeh prezrádza veľa, pretože pomáha identifikovať moment, keď vláda Ludovíta Filipa stratila schopnosť udržať si lojalitu. Aby sme mohli hovoriť o histórii, potrebujeme k tomu dodať pôvodnú informáciu o tom, ako sa to stalo a prečo vládnuca moc tak rýchlo stratila kontrolu nad udalosťami. Historik umenia analogicky využíva také príbehy, ako je ten Jeanniotov, na vysvetlenie miesta jednotlivého umeleckého diela v celoživotnom diele umelca. Baudelaire v eseji, ktorú začal písať v roku 1859, krátko predtým, ako Manet vytvoril svoje prvé nezávislé diela, prezentoval svoj ideál maľby moderného života. Dokazoval, že súčasní umelci nepotrebujú opakovať témy starých majstrov; že súčasný život takisto poskytuje hrdinské témy. *Bar vo Folies-Bergère* sa zdá byť zjavnou realizáciou tohto proroctva, vyvrcholením vyše dvadsiatich rokov Manetovho skúmania podobných tém.

Zmenám rozumieme vtedy, ak udalosti zasadzujeme do širšieho historického kontextu. Prepojením revolúcie roku 1848 s koncom druhého cisárstva a s Komúnou z roku 1871 bude historik politiky vysvetľovať, ako bola monarchia – pozostatok starého režimu – konečne odstránená. Pouličná scéna, ktorej svedkom sa stal Baudelaire, je súčasťou tohto širšieho procesu. Analogicky môže širší umelecko-historický príbeh skúmať umenie maliara, ktorého Baudelaire obdivoval a Manet kopíroval – Delacroixa. Prvým dielom na Manetovej retrospektívnej výstave v roku 1983 bol *Danteho koráb, podľa Delacroixa* (1854?), umiestnený pri vstupe na výstavu, na ktorej konci bol *Bar vo Folies-Bergère*. Úplné politické dejiny Baudelairovho Francúzska

by sa mohli vrátiť do rokov pred 1830 a identifikovať spôsoby, ktorými sa už Ludovít XIV. usiloval centralizovať moc, čiastočne ako odpoveď na Frondu – rebéliu 17. storočia. Analogicky plnšie vysvetlenie Manetových inšpirácií by malo zahŕňať vzdialenejšie vplyvy, napríklad benátsku olejomalbu.

Vyústenie takéhoto príbehu obsahuje istú svojvôľu; história i história umenia nás prirodzene vedú k súčasnosti. Presne tak, ako sa môže história v širšom význame, zahŕňajúca Toubinov príbeh, rozšíriť na 20. storočie, môže aj interpretácia, postavená na Jeanniotovom zážitku, viesť k diskusi o Manetovom vplyve na postmodernistické umenie. Evidentné analógie medzi revolúciou roku 1848 a neúspešnými revoltami francúzskych študentov a robotníkov v roku 1968 môžu ovplyvniť zmýšľanie o politických zmenách v 19. storočí u tých moderných historikov, ktorí rok 1968 zažili. Podobne Manetov spôsob prisvojovania si obrazov a jeho hra s rodovými rolami ovplyvňuje divákov diela Cindy Shermanovej *Filmové obrázky bez názvu* z roku 1978. Všetky Manetove otázky o identite vystavenej barmanky nadobúdajú nový význam, keď súčasná umelkyňa fotografuje *samu seba* pri hraní istej roly. Historik umenia je rovnako ako historik v podstate rozprávačom príbehov. Všetky konceptuálne problémy, ktorým historik čelí pri identifikovaní pôvodu a záveru svojho príbehu a pri hľadaní spôsobu, ako ho vyrozprávať, sú aj záležitosťou historika umenia.

A predsa by sa dalo tvrdiť, že história umenia sa svojou povahou zásadne líši od všeobecnej histórie. Chápanie Toubinovho príbehu ako ekvivalentu k Jeanniotovmu zážitku môže túto odlišnosť maskovať. História je príbehom o dôležitých udalostiach, ktorý rozpráva kvalifikovaný svedok. Písaná história prezentuje udalosti, ktoré čitateľ nemohol vidieť. Tocquevillove *Spomienky* a Marxov *Osemnásť Brumaire Ludovíta Napoleona* „oživujú“ – veľmi výstižná metafora – udalosti z Paríža roku 1848, akoby sa diali v našej prítomnosti. Písanie histórie sa v podstate zaoberá opätovným vytváraním minulosti. Hoci písanie histórie umenia využíva podobné dokumenty, má úplne iné ciele. Pred obrazom *Bar vo Folies-Bergère* môžem stáť, ale revolúciu roku 1848 nemôžem vidieť. Príbehy, ako je Toubinov, sú pre historika prvotným prameňom, východiskom špekulácií o tom, prečo bol Paríž vo februári 1848 zrelý na zmenu. Jeanniotova spomienka je pre historika umenia druhotným prameňom, dokumentom, ktorý treba preveriť prostredníctvom toho, čo môžeme vidieť na Manetovom obraze dnes.

Revolúcia roku 1848 dnes existuje iba ako znovuvytvorená rozprávaním historikov; Manetova maľba je objektom, ktorý môžeme pozorovať. Neprekvapuje, že rôzni historici opisujú túto revolúciu veľmi odlišne, pretože pochopenie historickej udalosti vyžaduje výber



12.1 Edouard Manet: *Bar vo Folies-Bergère*, 1882. Courtauld Institute Galleries, Londýn.

zospupenia činov mnohých mužov a žien. Tocquevillovo osobné angažovanie v týchto činoch znamená, že podáva celkom inú rekonštrukciu udalostí než Marx. Oveľa prekvapujúcejšie sa však môže javiť to, že rôzni historici umenia podávajú úplne odlišné interpretácie obrazu *Bar vo Folies-Bergère*, hoci opisujú ten istý objekt. Pochopenie revolúcie roku 1848 je zložité, pretože udalosti v Paríži môžu súvisieť s tým, čo sa stalo v takej vzdialenej krajine, ako je ruské Poľsko; pochopenie začiatku a konca tejto revolúcie si vyžaduje kontroverzné sudy o príčinách scény, ktorej svedkom sa stal Toubin. Manetova maľba je relatívne malým objektom, vytvoreným v časovom úseku rokov 1881 a 1882, ktorého hranice sú relatívne presne definované.

Historik umenia nepotrebuje opätovne vytvárať minulé udalosti, pretože to, čo vnímame, je samotný artefakt vytvorený umelcom. Ak sa pozerám na *Autoportrét ako alegóriu maľby* od Artemisie Gentileschievej, *Portrét Cornélie Morisotovej a Edmy Pontillonovej* od Berthy Morisotovej alebo abstraktné majstrovské diela z osemdesiatych rokov 20. storočia od Agnes Martinovej, akú mám potrebu histórie? Sám pre seba môžem vidieť to, čo vytvorili; nachádzam sa priamo pred tvárou ich malieb. Určite si prečítam historikov umenia, aby som sa dozvedel o historickom kontexte týchto diel. Môžem porovnávať Gentileschievej

alegérie s barokovými variáciami na jej tému; dať Morisotovú do vzťahu s jej súčasničkou Mary Cassatovou a Martinovú do kontrastu s niektorou z mladších maliarok, napríklad s Elizabeth Murrayovou. Mojm primárnym zdrojom informácií o týchto umeleckých dielach sú však maľby samotné. Ak sa dozviem, že dobrí kritici považujú za vynikajúcu Martinovej maľbu, ktorú som ja spočiatku neobdivoval, pozriem sa na ňu bližšie; ak si prečítam o ikonografii Gentileschievej, objavím, že jej portrét môže byť symbolický. Ale nič z toho, čo si prečítam, nemôže prevážiť moju bezprostrednú vizuálnu skúsenosť z obrazov.

Ak existuje konflikt medzi tým, čo mi knihy o maľbe hovoria, a tým, čo sám vidím, bolo by absurdné myslieť si, že mám dva druhy materiálu, ktoré sa musia porovnávať. Môžem byť, samozrejme, ovplyvnený tým, čo čítam, aby som videl obraz inak. (A čítanie o tom, že obraz bol poškodený alebo jedna jeho časť odrezaná, ma môže ovplyvniť.) Ak je však to, čo vidím, v konflikte s tým, čo mi hovoria knihy, tak kým sa nenaučím pozeráť na vec týmto spôsobom, k čomu inému môžem rozumne dospieť, než k tomu, že knihy sa mýlia? Pri rekonštrukcii toho, čo sa stalo 22. februára, možno budem potrebovať vyvážiť Toubinovu správu iným zdrojom. V úsilí pochopiť takéto udalosti má podobný príbeh hodnotu, ak ju môžeme podoprieť dokumentmi od iných pozorovateľov. Jeanniotova interpretácia Maneta nemá tento status, pretože sa musí porovnať so zjavnou autoritou mojej skúsenosti s Manetovým obrazom. Historik rekonštruuje udalosti. Prečítané dokumenty alebo navštívené miesta poskytujú východiská pre príbeh. Historik umenia sa zaoberá opisom artefaktov. Dokumentárny materiál má napokon hodnotu iba preto, lebo navrhuje spôsoby, ako sa dá samotné umelecké dielo vnímať.

Je ešte možné spochybňovať tento rozdiel medzi históriou a históriou umenia? Predpoklad, že jednotkou diskurzu je individuálna maľba, sa môže zdať problematický. Keď som v jednej vete spomenul maľby od Gentileschievej, Morisotovej a Martinovej, obrazy, ktoré som videl len pred niekoľkými rokmi v Ríme, vo Washingtone a v New Yorku, sústreďujem pozornosť na tieto jednotlivé artefakty tým, že ich spájam do príbehu. Identifikovaním charakteristických spoločných vlastností týchto maliieb vytváram históriu, fragment mojej autobiografie. Dokonca aj keď charakterizujem históriu umenia tým, že sa zaoberá takýmito individuálnymi obrazmi, moje písanie ma predsa nevyhnutne odvádza od samotných obrazov. Hovoriť o jednotlivých maľbách ako o sebestačnom objekte je otáznou konvenciou. Keď stojím v Londýne pred Manetovým obrazom *Bar vo Folies-Bergère*, tiež môžem o tejto jednotlivých maľbách rozmýšľať ako o jednom prvku v rôznych radoch diel: v Manetovom celoživotnom diele, vo francúzskej maľbe

19. storočia, v modernistickom umení. To, čo je zarámované v Londýne, to, čo môžem vidieť jedným pohľadom, je v skutočnosti len malá súčasť tohto radu vecí. Objekt, ktorý vnímam v nádhernej izolácii v modernom múzeu, je iba fragmentom väčšieho celku opísaného príbehmi historikov umenia.

Tento argument proti izolácii zarámovaného umeleckého diela je možné najľahšie pochopiť vtedy, keď nebudeme brať do úvahy toto Manetovo dielo, ale inú maľbu z Národnej galérie v Londýne, *Krst Krista* od Piera della Francesca. Pôvodne to bol centrálny panel oltára. Pôvodný rám bol odstránený; panely pôvodne osadené po bokoch a na spodnej strane do Londýna nepreviezli. Obraz bol prenesený zo svojho pôvodného umiestnenia, dnes odsväteného kostola v Borgo Sansepolcro, ktorého okolie možno vidieť v pozadí Pierovho obrazu. Detailná rekonštrukcia jeho pôvodného osadenia môže byť nevyhnutná pre pochopenie významu Pierovho obrazu. Je možné, že iba ak sa takéto obrazy zachovávajú *in situ*, ako je to ešte stále v niektorých talianskych kostoloch, možno ich vnímať ako súčasť spoločenského systému. Keď si pozrieme fotomontáž celého pôvodného Pierovho oltára, je vizuálne zrejmé, že pohľad na izolovaný panel v Londýne je takmer natoľko zavádzajúci ako pohľad na maľbu, ktorej časť bola odrezaná.

Podľa sociálnych historikov umenia sa veľmi podobný argument dá uviesť, ak izolujeme dielo od jeho pôvodnej kultúry: *Bar vo Folies-Bergère* je stojanový obraz; ale dnes musíme Manetov Paríž osemdesiatych rokov 19. storočia – takisto ako Pierovovo Sansepolcro – zrekonštruovať, ak chceme vysvetliť, čo obraz obsahuje. Iba pohľad na obraz nám nemôže povedať, že zobrazuje drahý kabaret, nohy akrobata na visutej hrazde vo vzdialenom ľavom rohu sa dajú vidieť len ťažko. Manetove a Pierove obrazy sa nedajú izolovane pochopiť o nič lepšie než ktorýkoľvek iný artefakt. Keby sa podarilo uchovať čo len jednu automobilovú pneumatiku, budúci archeológovia by mohli zrekonštruovať automobil a predstaviť si cesty a servisné stanice, ktoré automobily potrebovali. Historici študujúci Maneta a Piera majú väčšie šťastie: o kultúre týchto umelcov vieme veľa.

Na to, aby sme pochopili umelecké dielo, musíme prijať štrukturalistický spôsob myslenia a vidieť ho ako súčasť širšieho systému. Metodologické implikácie týchto každodenných pracovných postupov historika umenia ozrejnil filozof Arthur C. Danto vo svojom článku z roku 1964 *Svet umenia*. (Francúzsku formu štrukturalizmu neskôr spopularizovali rôzni kritici umenia, najviac Rosalind E. Kraussová vo svojich významných esejach vydaných v knihe *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.) Danto ukazuje, že tieto spôsoby interpretácie umeleckého diela majú ďalekosiahle dôsledky