

## “What Does It Mean to Write Art History?”

### **Abstract**

This essay seeks to offer to those who try to write the history of contemporary art an overview of the methodological debate that has been carried on in the historiography of art in recent decades. It charts the notions of historical representation, the nature of the subject, the object, and the narrative, as well as the role of conceptual models. Besides focusing on the discursive construction of (art) history, it also considers its construction by means of an exhibition in a given setting.

### **Klíčová slova**

dějiny umění – metodologie – historiografie – psaní dějin umění – současné umění

### **Keywords**

art history – methodology – historiography – writing art history – contemporary art

*Milena Bartlová je profesorkou dějin umění na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.*

bartlova.m@seznam.cz

## CO ZNAMENÁ PSÁT DĚJINY UMĚNÍ? MILENA BARTLOVÁ

Nedávnému a současnému umění se nevěnuji jako profesionální historička umění, i když se jím od sedmdesátých let zabývám jako zaujatý pozorovatel, respektive divák/účastník. K diskusi o utváření dějin současného umění bych chtěla přispět zprostředkováním úhlu pohledu, který se mi zdá být v okruhu těch, kdo o aktuálním a nedávném umění odborně píší, poněkud opomíjen. Vnitřní rozštěp na „dějiny“ a „umění“, který je oboru dějin umění vlastní, se v tomto případě příliš vychyluje ve směru „umění“. To je zřejmě úplně na místě, pokud píšeme kritiky; ovšem práci „psaní dějin“ považuji za práci odlišnou. Chci zde upozornit na to, že „psaní dějin“ je zejména v posledním čtvrtstoletí předmětem rozsáhlé metodologické diskuse v oboru historiografie. Domnívám se, že každý, kdo hodlá psát dějiny (čehokoliv), by s ní měl počítat, aby věděl, co vlastně dělá. Psaná, diskursivní podoba dějin je v naší kultuře dominantní; v závěru se ale dostanu i k jiné formě jejich utváření, již je výstava jako specifické médium ztělesnění a komunikace.

Otázka „jak psát dějiny nedávného umění“ by neměla zakrýt otázku původnější: totiž proč bychom vůbec měli psát dějiny umění, starého stejně jako aktuálního? Pokud slovem „umění“ míníme umělecký prožitek nebo estetický čin, pak jsou to jevy, které nemají dějiny, protože se neproměňují v čase. V uměleckohistorické praxi slovo „umění“ označuje společného jmenovatele souboru obrazů (v širokém smyslu zobrazení) od paleolitu a antiky přes Giotta, Michelangela, Rembrandta, Cézanna a Warhola po včerejšek, které takový prožitek umožňují a navozují. Dějiny „umění“ v obojím smyslu by byly zřejmě principiálně nemožné, takže pojem se ve skutečnosti konvenčně používá pro narativ, jehož subjektem – tedy tím, co se v čase proměňuje – jsou řady, soubory

či množiny obrazů / uměleckých děl, zejména vývoj jejich forem nebo proměny slohů.

Kladná odpověď na otázku, zda by mělo být vůbec potřeba dějiny umění psát, počítá s představou, že mezi mnoha obrazy a mezi mnoha uměleckými díly mají nejvyšší hodnotu ty, které se oprávněně vřazují do příběhu dějin umění, *that make history*. Podle tohoto pojetí se teprve zařazením do tohoto příběhu dílo stává skutečně hodnotným. V institucionalizované podobě se takové hodnoty dosahuje zařazením do sbírek normotvorné instituce, jíž je v našem případě Národní galerie v Praze. Zařazení do kanonického příběhu má prý být úkolem „kunsthistorika“, a odtud pramení jeho moc nad žijícími umělci i nad uměleckým trhem: na základě jeho hodnocení se umělcům i sběratelům dostává peněz a uznání. Aby tuto moc nezneužíval, předpokládá se, že pracuje „objektivně“, totiž v přimknutí k správným ideologiím a za použití správných, vědeckých metod.

To, co jsem v předchozím odstavci shrnula, je ale podle mého mínění ve skutečnosti jinak. Nedokážeme již věřit v možnost, že by božská objektivita byla pro pozemšťany dostupným pracovním nástrojem, a záruka pravdy ve správné metodě a ideologii se ukázala být nebezpečnou iluzí. Také představa, že kvalita uměleckého díla je prokázána, je-li oprávněně zařazeno do vývojové linie jako přijímač pasivních vlivů, a ve zvláště úspěšném případě i jako vysílač aktivních vlivů (tedy jako dílo inovativní), už není samozřejmým a nutným hodnotícím kritériem. Organicky chápaná vývojová dynamika byla intelektuálním trhákem devatenáctého století, dnes tomu tak ale už není. V sedmdesátých letech dvacátého století byla zpochybněna inherentní linearita takového řetězce, a zároveň ztratila autoritu kategorie „progresivního vývoje“ jako dominantní nástroj uchopení dějinnosti: právě takto minil Hans Belting v roce 1985 své vyhlášení konce dějin umění.<sup>1</sup> V tomtéž roce formuloval Michael Baxandall úkol historika umění jako hledání odpovědi na otázku, „proč určité dílo vypadá právě tak, jak vypadá“.<sup>2</sup>

V minulosti se za podstatnou část takového zdůvodnění považovalo právě ono zařazení do dějin jakožto „dějin pohybu ducha“, často lokalizovaného v národním duchu. Protipólem byla individuální

psychologie autora, jehož výrazovým gestem mělo dílo být především. Dnes je naproti tomu uspokojivé a přiměřené vysvětlení hledáno zejména v objasnění kontextu. Ten určuje společenská situovanost tvůrce i primárních recipientů, pozice díla v rámci struktur světa umění (na trhu, v muzeu, v publikacích), materiálové a technické okolnosti jeho hmotné existence, umělecká úloha a funkce, a nikoli v poslední řadě síťová souvislost s jinými díly (vyjadřovaná pojmy jako inspirace, recepce, apropiace, interpiktorialita). Individuální autorský subjekt, jehož výsostným tvůrčím gestem je výtvarné dílo, už nemusí být vnímán jako jediná možnost původce díla, a tedy jeho osobní příběh nemusí být samozřejmou maticí příběhu dějin. Tvůrci objektů nebo nových médií se vzdávají rukodělné stopy tvůrčího gesta. Nejen v architektonických ateliérech, ale také v „umění spolupráce“ se provozuje trans-individuální tvorba. Oprávněným subjektem nově psaného příběhu tedy není sloh (ten ve skutečnosti označuje jakousi „tkáňovou výplň“, již interpret doplnil do prostoru mezi jednotlivými uměleckými díly), ani formální vývoj, ani příběh legitimizující etnický či národní stát (např. prostřednictvím poměru vlivů přijatých a vlivů vyslaných jako projevů aktivity a pasivity určitého národa), ani psychologicky určitý vývoj životní dráhy autora. To, o čem píšeme dějiny umění, jsou tělesně konkrétní obrazy či díla, jež lze nejobecněji označit za stopy umělecké události či estetického činu. Z takového hlediska se od maleb, soch a dalších objektů odlišují díla v širokém smyslu konceptuální a performativní méně, než by se čekalo: totiž tím, že jejich hmotná stopa není „horkým“ uměleckým objektem, nýbrž má povahu sekundární a „chladné“ dokumentace.

Podle Paula Veynea není psaní dějin nic jiného než pravdivé vyprávění skutečných událostí.<sup>3</sup> Nic dalšího není předem dáno. Tedy ani „fakta“, ani automatismus poháněný energií trvalého pokroku, jež dodávala vyprávěnému příběhu narativní souvislost a logiku. Zřetelně dnes vidíme, jak nevhodně mohou být naše hodnotící akty a narativní strategie formovány organickými či hydraulickými metaforami (jako jsou klasické umělecko-historické termíny: vlny vlivu, prosakování vlivu, zralý styl, kořeny tvorby atd.). Paul Veyne charakterizuje postup historické práce jako trojstupňovou sekvenci: historik nejprve čte stopy zanechané minulostí, provádí jejich kritiku, a posléze zpětně vyplňuje

**4** *Ibid.* Pro dějiny výtvarného umění je klíčový pojem stopy zanechané děním; k tomu srov. s další literaturou mou knihu *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*, Praha: Argo 2012.

**5** V českém myšlení srov. Zdeněk VAŠÍČEK, „Umění dějin umění“, in: *Idem* – Françoise MAYER, *Minulost a současnost, paměť a dějiny*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury – Praha: Triáda 2008, s. 91–102; na sympoziu „Vytváření dějin současného umění“ (30. května 2011, Veletřní palác v Praze), kde byl přednesen můj příspěvek, o něm podrobněji mluvil Václav JANOŠČÍK, „Mezi současností a dějinami se Zdeňkem Vašíčkem“, video, 32:59 min., *VVP AVU*, <http://vvp.avu.cz/aktivity/sympozia/vytvoreni> (cit. 5. 11. 2012).

**6** Rostislav ŠVÁCHA „K šestému dílu Dějin českého výtvarného umění“, in: *Idem* – Marie PLATOVSKÁ (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI*, sv. 1, Praha: Academia 2007, s. 9–10. Šváchovy texty v této knize představují pozitivní výjimku v tom směru, že jim předcházela metodologická sebereflexe. Otázkou odstupů se Švácha zabývá již dlouho, srov. Rostislav ŠVÁCHA, „K ‚odstupu‘ a ‚parciálnosti poznání‘ v současném dějepisu umění“, *Umění*, roč. 29, 1981, č. 1–3, s. 473–485.

**7** Pavlína MORGANOVÁ, „České umění 21. století. Od intervencí k aktivitám / Czech Art at the Beginning of the 21st Century. From Interventions to Activities“, in: *Eadem* (ed.), *Začátek století 2000–2010 / The Beginning of the Century 2000–2010* (kat. výst.), Plzeň: Západočeská galerie – Řevnice: Arbor vitae 2012, s. 12–41; Juraj ČARNÝ – Gabriela GARLATYOVÁ – Richard GREGOR – Mira SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, *Nulté roky. Od Priestoru po Beskida / Zero Years. From Priestor to Beskid* (kat. výst.), Žilina: Považská galéria umenia 2011.

mezery mezi stopami, a tak konstruuje jejich linii a směr.**4** V prvním bodu pro historika umění platí, že je na samém počátku nucen převést vizuální vjem do slovní charakteristiky / popisu. Pod pojmem kritika se rozumí standardní historiografická technika kritiky pramene, tj. ověření původce oné historické stopy / dokumentu, jeho kontextu, a v případě výtvarného uměleckého díla rovněž verbální interpretace jeho vizuálního významu. A k třetímu stupni poznamenejme, že zpětné vyplňování mezer v dokumentaci vždy vyplyne z toho, jakou historickou reprezentaci a jaký narativní koncept volíme.**5**

Autoritativní text o dějinách nedávného českého umění představují závěrečné partie akademických *Dějin českého výtvarného umění*, jejichž šestý díl zahrnuje roky 1958–2000. V krátkém úvodním textu připomíná Rostislav Švácha rezervovanost klasických dějin umění vůči psaní o období, od něhož nemáme dostatečný odstup, konstatuje však, že autorský kolektiv přítomné práce věří, že „uměleckohistorickými metodami“ zvládne i tento úkol.**6** Stejně uvažuje rovněž Pavlína Morganová v úvodu katalogu k výstavě *Začátek století* a stejný byl i přístup čtyř spoluautorů slovenské výstavy *Nulté roky*.**7** Z výsledku je patrné, že za „uměleckohistorickou metodu“ je považováno především zařazení děl a tvůrců do skupin či směrů, pojmenovaných buď kunsthistorikem samým, nebo častěji podle dobových programů (tedy slovy umělců samotných) či kritik (tedy slovy tehdejších teoretiků). S tímto přístupem zjevně souvisí i důraz kladený na antologie,

**8** Jiří ŠEVČÍK – Edith JERÁBKOVÁ, „Úvod“, in: *Eidem* (eds.), *Mezi první a druhou moderností 1985–2012* (kat. výst.), Praha: VVP AVU 2012, s. 10.

**9** Miroslav PETŘÍČEK, „Dějiny přítomnosti“, in: ŠVÁCHA – PLATOVSKÁ, *Dějiny českého výtvarného umění VI*, sv. 1, s. 11.

**10** Tedy rovněž v ČSR/ČR jakožto části ČSSR/ČSFR. Samozřejmě odhlédnutí od československého kontextu považují za jednu z nezávažnějších slabín projektu, který sahá před rok 1993. Je to s podivem zejména proto, že toto „zamlčení a vytěsňování“ pojmenoval Jiří Ševčík již před čtyřmi lety, viz Jiří ŠEVČÍK, „Archiv jako dílo umění, umění jako archivní výzkum“, in: *Idem* – Monika MITÁŠOVÁ – Marian ZERVAN (eds.), *(A)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsňené problémy*, Praha: VVP AVU 2008, s. 9.

zpřístupňující dobové texty, které jsou nezbytným zdrojem informací o takových pojmenováních. V případě nedávného umění tento typ třídění a inventarizace fakticky nahrazuje klasickou kategorii slohu, jež je tradičním subjektem narativu dějin umění. Rovněž touha nalézt definici nového, tedy současného umění, „střed, koncentrující uzel, v němž by se spojilo několik klíčových pojmů a určujících metafor“,**8** prozrazuje, že se na nedávné či dokonce současné umění aplikují ověřené „uměleckohistorické metody“, jejichž jádrem je kategorie dobového slohu. Tyto metody byly ovšem klasiky oboru před sto padesáti lety vypracovány výhradně se zřetelem na umění minulých epoch a za naprosto nezbytný odstup se považovala minimálně doba věku jedné generace, tj. třicet až padesát let. Nelze předem odmítnout možnost historizovat i dění, jehož jsme sami byli svědky, ba účastníky, pokud pociťujeme takovou potřebu. Je však zřejmě nezbytné, abychom přitom nepoužívali metody určené pro jinou práci; historiografie nám přitom může nabídnout orientační body k metodologické sebereflexi, která ale musí být specificky uměleckohistorická.

Pořadatelé symposia, na němž jsem mluvila na téma tohoto příspěvku, původně použili výstižný pojem „nedávný“. Ten označuje nevelkou, ale již existující míru časového odstupů od data vzniku a charakterizuje časový úsek, o němž v druhém úvodním textu k šestému dílu akademických dějin napsal Miroslav Petříček, že je to „oblast zvláštní, nerozhodnutá a nerozhodnutelná, protože je to oblast, která nikomu nepatří plně, ani zcela dějinám, ani zcela přítomnosti“.**9** Vyvstávání odstupů tamtéž charakterizuje slovy: „dějinám patří jen to, čeho se kritika dobrovolně vzdala“. Odstup nelze stanovit pevně ani odvodit od něčeho jiného, ale jeho přiměřená míra se ukazuje právě až v průběhu zhodnocování konkrétních událostí, v našem případě souboru uměleckých děl, která vznikala v České republice.**10** Malá či nicotná míra časového odstupů je ovšem z hlediska historiografické teorie závažným metodologickým problémem, který nelze snadno přejít. Ony „události“,

**11** Slavica RANKOVIĆ, „Communal Memory of the Distributed Author“, in: Lucie DOLEŽELOVÁ (ed.), *The Making of Memory in the Middle Ages*, Leiden: Brill 2010, s. 15.

**12** Rovněž o tom byla v prostředí studia nedávného českého umění již řeč před časem, viz Miloš HAVELKA, „Antologie v dějinách idejí aneb budování heterogenní jednoty“, in: ŠEVČÍK – MITÁŠOVÁ – ZERVAN, *(A)symetrické historie*, s. 21–36.

**13** Srov. k tomu např. Roger CHARTIER, *Na okraji útesu*, Červený Kostelec: Mervart 2010.

**14** Viz k tomu více v Milena BARTLOVÁ, „Pieta z Jihlavy. Místo paměti a umělecká událost“, in: Lubomír SLAVÍČEK – Pavel SUCHÁNEK – Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ (eds.), *Chvála ciceronství. Umělecká díla mezi pohádkou a vědou*, Brno: Barrister & Principal – Masarykova univerzita 2011, s. 13–22.

jež jsou oprávněným subjektem jakéhokoli vyprávění o dějinách čehokoli, totiž nejsou esenciálními skutečnostmi, nýbrž skutečnostmi emergentními: vyjevují se až retrospektivně. Minulé události nemají žádnou nezávislou existenci, jako by byly uloženy ve skladišti – a pak by bylo celkem jedno, kdy si je přijdeme vyzvednout. Minulé události jsou nám totiž dostupné pouze prostřednictvím média paměti. Jenže „nevzpomínáme si tak, jako bychom si přehrávali kus nalezeného videa, nýbrž tak, že epizodu hrajeme znovu v mysli, a to v souladu s míněním a dispozicemi, které se za dobu, jež mezitím uplynula, nashromáždily v nás a kolem nás.“**11** Snaha zjednat si pevný bod v dobových textech, jež je druhým důvodem pořizování zmíněných antologií, není východiskem. I ony jsou totiž podřízeny nemilosrdné zákonitosti fungování paměti: samotný tehdejší vznik, a v ještě větší míře dnešní výběr textů považovaných za relevantní, je určitou formou konkrétní historické reprezentace, tedy naší představy o tom, co je a co není relevantní.**12** Představa, že by bylo možné časový odstup vynahradiť „objektivním vědeckým přístupem“, je tedy podle mého mínění iluzorní právě proto, že ona standardní umělekohistorická metoda s minimalizací či absencí odstupů nepočítala. Ostatně zřejmě nemá vůbec smysl mluvit o objektivitě a subjektivitě, spíše o nezaújatosti a osobní etické zodpovědnosti či závazku vůči pravdivosti.

„Utváření dějin“ lze jinými slovy charakterizovat jako konstrukci historické reprezentace.**13** Ta pracuje s těmi skutečnostmi minulosti, které považuje pro svůj projekt – tedy vzhledem k otázce, kterou si klade – za reprezentativní. Pokud nám jde o dějiny umění, pak jejich specifikum mezi jinými dějinnými příběhy spočívá zjevně v tom, že píšeme o uměleckých dílech, která jsou velmi specifickými a privilegovanými místy paměti.**14** Konstituce „historických faktů“, jež budou subjektem dějinného příběhu, spočívá při historické reprezentaci dějin umění v selekci vizuálních objektů či obrazů, které označíme za

**15** Hana ŠMAHELOVÁ, „Živé dějiny v Dějinách nové moderny“, *Slovo a smysl*, roč. 8, 2011, č. 15, s. 205.

umělecká díla, z celkové množiny vytvořených objektů, které jejich autoři sami za uměleckou tvorbu prohlašují; z nich pak ještě vybíráme ty, jež považujeme za „relevantní“. Problémem, který nelze obejít, je tedy aspoň vymezení kvality, nemáme-li sílu na její korektní definici. Domnívám se, že jak měřítko historismu (do jaké míry je dílo přijímačem pasivních vlivů a vysílačem aktivních vlivů), tak ani měřítko tzv. aktuálnosti (do jaké míry je dílo analogické k podobě umělecké aktivity v tzv. kulturně vůdčích zemích) není uspokojivým kritériem kvality. Při selekci a přiřčení kvalitativního hodnocení se lidé neshodnou; ostatně právě rozměr této neshody dokládají nejvíce ze všeho dobové texty. Obecně platí, že shoda se zvětšuje s mírou časového odstupu. Malý či nicotný časový odstup se nám znovu vrací jako ústřední problém a zvláště zřetelně tematizuje problematičnost snahy o psaní dějin nedávného a současného umění: shoda na kvalitě je totiž jen obtížně dosažitelná. Tím se v tomto případě zvýrazňuje skutečnost, která je přítomná v jakémkoli (umělecko)historickém výkonu, totiž zásadní situovanost toho, kdo výběr provádí a kdo na jeho základě konstruuje historickou reprezentaci, tedy „píše dějiny“. Situovanost je to sociální, politická, genderová a samozřejmě na prvním místě časová a místní.

Historikové umění řady generací jsou u nás vychováni v pozitivistické představě, že výklad dějinné souvislosti sám vyvstane z objektivně analyzovaných – či dokonce jen popsanych – historických faktů, jimiž jsou v případě jejich oboru umělecká díla. Jak se zde pokouším aspoň velmi zhruba naznačit, dnešní historiografie naproti tomu klade důraz na sebereflexivní zodpovědnost historika, který musí vědět, s jakou historickou reprezentací pracuje: „Každá historická reflexe začíná od představy celku, ať již ho organizuje zápletko (Veyne), nebo je obecněji anticipován předporozuměním (Gadamer).“**15** Ptejme se tedy, jaké souvislosti identifikujeme mezi díly, jež jsme selektovali jako umělecká. Klasická umělekohistorická metoda za základní souvislost považuje „vliv“ (což je, jak říkává Jiří Kroupa, kategorie astrologického původu). V pojetí historismu vytvářely vektory vlivů více či méně lineární trajektorii, jež se chápala jako dění s vnitřní dynamikou neboli vývoj. Vývoj ve formě řetězce navazujících článků se považoval za orientovaný, případně dokonce za teleologický, přičemž hybnou silou proměn byly od vzniku dějin umění v šestnáctém století inovace, pokrok, originalita. Reprezentovat jiná pojetí

**16** Hana ROUSOVÁ – Lenka BYDŽOVSKÁ – Vojtěch LAHODA – Milan PECH – Anna PRAVDOVÁ – Lucie ZADRAŽILOVÁ (eds.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu (České umění 1938–1948)* (kat. výst.), Praha: GHMP – Řevnice: Arbor vitae 2010.

**17** Jiří ŠETLÍK, „Léta sedmdesátá a osmdesátá“ a „České umění v exilu“, in: ŠVÁCHA – PLATOVSKÁ, *Dějiny českého výtvarného umění VI*, sv. 1, s. 369–385; 429–445, Ludvík HLAVÁČEK, „Postmoderna a neoexpresionismus“ a „Rozvíjení osobních přístupů, nové skupiny a aktivity“, in: ŠVÁCHA – PLATOVSKÁ, *Dějiny českého výtvarného umění VI*, sv. 2, s. 715–727; 729–751.

dějinnosti umožňuje náhrada lajnny mapou či rhizomatickou strukturou. Nemusí to být ale ještě skutečné východisko z krize přesvědčivosti lineární struktury, pokud se i poté za vlastní náplň dějin umění považuje konstrukce systému „vlivů přijatých“ a „vlivů vyslaných“. V naší kultuře totiž platí, že aktivita je pozitivní a pasivita je negativní, takže „býti ovlivněn“ je výrok obsahující negativní hodnocení, totiž deficit originality. Těmto problémům při strukturování historické reprezentace se lze podle mého mínění dnes vyhnout tím, že vztahy mezi díly, případně mezi tvůrci, nepovažujeme za silové vektory, nýbrž za síť: v uzlových místech se nacházejí díla označovaná jako „určující“. Není přitom nutno spojnicím v síti připisovat jednoznačné aktivitu nebo pasivitu, protože recipient určujícího díla si je volí jako dílčí inspiraci svého vlastního výkonu, a to právě kvůli tomu, co si z nich sám vybírá pro své vlastní cíle. Umělecké dílo se tak dostává z pozice (pasivního) zrcadlení do úlohy (aktivního) aktéra společenského dění.

Spíše než model konstrukce linií vlivů považuji za efektivní pro „psaní dějin“ raději model, který integruje díla a jejich skupiny do vnější sítě, čímž se nenásilně a plynule propojí „historické pozadí“ a „umělecké popředí“. Předpokladem je ovšem pochopení toho, že umělecká díla dobu svého vzniku pasivně nezrcadlí, nýbrž jsou jejími aktivními spolutvůrci. Příkladem takového postupu může být rámec intelektuální a politické atmosféry doby, což jsme viděli před rokem na výstavě Hany Rousové *Konec avantgardy?*.<sup>16</sup> Do historického rámce patří precizní pochopení sociálních, politických a ekonomických podmínek doby a místa, o jejichž umění píšeme. Jeho využití ovšem opět a ještě intenzivněji vyžaduje totéž, kolem čeho se točí můj výklad: totiž brát ohled na formy a struktury historiografie. Pro psaní dějin nedávného umění je nezbytně nutné vzít v úvahu také přístup sociologický či metodická hlediska na hranici obou, např. institucionální dějiny a kritiku. Dobrým příkladem jsou texty Jiřího Šetlíka a části textů Ludvíka Hlaváčka pro zmíněný šestý díl *Dějiny českého výtvarného umění*. Jsou sice metodicky poněkud intuitivní, staly se však právě díky úspěšné konstrukci společenského rámce oporami celého výkladu.<sup>17</sup>

**18** Nevhodné je například, když Jiří VALOCH píše o vlastním díle ve třetí osobě, viz jeho „Konceptuální projev“, in: ŠVÁCHA – PLATOVSKÁ, *Dějiny českého výtvarného umění VI*, sv. 2, s. 559–561. Obecně lze říci, že historizovat sám sebe lze pouze v rámci hry, nikoli historiograficky relevantně: to musím namítnout proti úvahám Daniela GRÚNĚ, „Archív umelca – paralelná inštitúcia alebo prostriedok seba-historizácie?“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2011, č. 11, s. 64–83.

**19** Milena SLAVICKÁ, „Osmdesátá a devadesátá“, in: ŠEVČÍK – JEŘÁBKOVÁ, *Mezi první a druhou moderností*, s. 81–87; Marek POKORNÝ, „Náčrt k definitivě“, in: *Ibid.*, s. 137–140.

Dějiny umění se publiku předkládají především v psané podobě, doprovázené výběrem reprodukcí. Zvolená literární forma má svá žánrová a rétorická pravidla, která autor textu buď dodržuje, nebo narušuje, a tím volí způsob a kontext své verze reprezentace. Vyprávěcí logika je v dějinách umění vhodná pro některé typy zadání (monografie jednoho umělce, skupiny, ateliéru atp.), kde lze text strukturovat dramaticky. Častější je ale logika explikativní. Zatímco vyprávění s sebou nese riziko neopodstatněných a nadbytečných zpětných vyplňování mezer, explikace může sugerovat neoprávněný nárok na objektivní nadhled. Je rovněž třeba reflektovat, co to znamená psát dějiny jako osobní aktér minulého dění a jaké jsou podmínky oprávněného používání orální dokumentace.<sup>18</sup> Pokud pisatel dějin nedávného umění nerespektuje či alespoň nerefléktuje pravidla a postupy tohoto oboru, vystavuje se riziku, že výsledky jeho práce nebudou historiograficky relevantní.

Orálním dějinám se svou povahou poněkud blíží specifická možnost utváření dějin umění, totiž reprezentace výstavou. Společná je jim zejména pomíjivost a následná závislost na dokumentaci, což je sice situace v historiografii platná obecně, v orálních dějinách a v utváření výstav se však zvyrazňuje a tematizuje. Konstrukce dějinné souvislosti je v případě výstavy vyjádřena prostřednictvím předmětů / uměleckých děl umístěných v prostoru a prostřednictvím pohybu diváka/účastníka v něm. Například výstava *Ostrov odporu* ve Veletržním paláci názorně, totiž inscenací v prostoru výstavy, předvedla skutečně existující hranici mezi nedávným a současným, byť mohou být na obou stranách hranice zastoupena díla těchž tvůrců. Texty v katalogu jsou v tomto smyslu méně přesvědčivé; snad proto, že na rozdíl od prostorového řešení výstavy se příliš nechávají svazovat dekádami a letopočty.<sup>19</sup> Kurátorská práce na výstavě hraničí s aktivním uměleckým výkonem, jak ostatně naznačuje už sám pojem „instalace“. Splývá s ním tam, kde kurátor sám architektonicky řeší prostor výstavy. Kolaps rozdílu

**20** To je moje hlavní kritická výtka vzhledem k výstavě *Ostrovny odporu. Mezi první a druhou moderností*, kurátoři Edith Jeřábková, Jiří Ševčík a Jana Ševčíková, Praha: Národní galerie, 9. 3. – 8. 7. 2012.

**21** Viz pozn. 9.

mezi reprezentujícím (kurátorem) a reprezentovaným (uměleckými díly a souvislostmi mezi nimi) však nastat nesmí, pokud má výsledná reprezentace zůstat v rámci žánru dějin umění a činit si nárok na autoritativní pozici v něm. Reprezentace výstavou je svébytným noetickým médiem, které musí reflektovat diferenci mezi tělesně konkrétní prostorovou realizací a racionálním diskursem zachyceným v textu, a vědomě s ní pracovat. Pokud prostorovou instalaci výstavy nazveme „textem“, je jím vždy jen metaforicky. Prakticky řečeno to znamená, že forma i obsah tzv. doprovodných textů (popisky k jednotlivým dílům, souhrnné nástěnné texty, letáky, tištěný průvodce, katalog) je nezbytnou a významnou součástí konceptu. Výstava, která tuto stránku své prezentace zanedbá, riskuje vážnou a podstatnou nesrozumitelnost.<sup>20</sup> Ohled na publikum a na to, aby návštěvníci výstavy byli nejen diváky, ale i účastníky, aby měli možnost pochopit záměr kurátora, považují za podstatnou – nikoli přídatnou a vedlejší – okolnost, opravňující vůbec k pořádání výstav včetně těch, jež hodlají historizovat nedávnou a současnou tvorbu.

Ve svém příspěvku jsem se snažila poukázat na skutečnost, že pokud chceme psát dějiny umění, musíme si být vědomi toho, co dnes znamená psát jakékoli dějiny. Osobně však souhlasím se skeptickým názorem Miroslava Petříčka, co se týká smyslu psaní dějin současného či nedávného umění.<sup>21</sup> Možná bychom měli více sebekriticky zkoumat motivy, jež stojí za naší netrpělivou touhou nepřenechávat vlastní dílo soudu následujících generací, a ne historizovat dění, jehož jsme sami součástí. Bez ohledu na tuto metodickou skepsi ale doufám, že se mi podařilo upozornit na to, že podílu na „utváření dějin“ se nevyhne ani kurátor či kritik, který by si nekladl za cíl hned dějiny „psát“. Domnívám se ale, že hlavní náplní práce těch, kdo píše a mluví o současném a nedávném umění, by spíše měla být interpretace tvorby dnešních umělců a jejich děl pro současníky. Dějiny klidně mohou chvíli počkat; stejně nás jednou doběhnou.

SS2 698 409

?

9