

**Ondřej Váša: Před objektem. Otázka motivů distance a aury v myšlení Georgese Didi-Hubermana**

Autor klade na začátku otázku po auratickém charakteru děl amerického minimalismu – o to zajímavější je, že ústředním tématem této práce je ve skutečnosti rozsáhlá digrese od dané problematiky. Nedomnívám se ovšem, že by to bylo na škodu, ani že by šlo o metodologickou nedůslednost; daleko spíše se jedná o věrnost typicky meandrovitému postupu, jakým se vyznačuje samo myšlení Didi-Hubermana i jeho velkého vzoru Abyho Warburga. V ústředních kapitolách své práce se totiž autor zabývá především Tizianem (a konkrétněji plátnem *Apollón a Marsyas*), a analýzou Balzakovy povídky *Neznámé arcidílo*, ve které nejen Didi-Huberman, ale i tak odlišní autoři jako Barthes nebo Merleau-Ponty objevili – byť každý v jiném smyslu – jakýsi text-manifest o nezavršitelnosti malířského díla.

Oklika přes Balzaka a Tiziana je v první řadě v předkládané práci velmi přesvědčivě ospravedlněna: jde o to, „dojít před objekt, jehož ohniskem se stává niterné prázdno“ (str. 9). Frenhoferova snaha je aporetická: jeho vysněné dílo „má být dokonalým obrazem stejnou měrou, jakou má meze obrazu překročit“ (tamt.). Jde tedy o to, namalovat něco, co už z principu namalovat nelze, jinak řečeno zbavit se umění, a sám Frenhofer nakonec vykřikne: „Kde je umění? Ztratilo se, zmizelo.“ Paradoxem je, že právě tím spíše se na nepodařeném (či příliš podařeném?) obraze dostává ke slovu právě jeho doslovnost, totiž sama materialita barvy, která onu neuskutečněnou ideu ženy zahaluje, místo aby ji odhalovala. Motiv vrstevnatosti obrazu potom zjevně odkazuje k Tizianovi, kterého Frenhofer podle vlastních slov zkoumal vrstvou za vrstvou (že by šlo o jakousi zvrácenou, analytickou stránku Frenhoferova vlastního úsilí – proniknout do podstaty obrazu a zároveň za něj?). Na autorově erudovaném rozboru Tizianova obrazu *Apollón a Marsyas*, který ve střední části práce prolíná s balzakovsky inspirovanými úvahami, je nutno ocenit především to, že se nejedná o kopírování či mechanickou transpozici didi-hubermanovské problematiky na daný obrazový materiál: didi-hubermanovský postup sice tímto rozбором neustále prosakuje, avšak je obohacen o celou řadu dalších nuancí a motivů. Tizianovská vrstevnatost je dána tím, že se malíř vzdálil vasariovskému „idealistickému“ pojmu *disegno*, které podrobuje kritice „prostřednictvím ryze malířských prostředků, tedy prostřednictvím světla, stínu a zejména pak barevného nánosu“ (str. 22). Ocitáme se zde velmi blízko Didi-Hubermanovi, který v rané práci před obrazem vidí *disegno* jako jedno z „magických slov“, zakládajících humanistickou a kauzalistickou verzi dějin umění. A v souvislosti s tím je možno provést důslednou kritiku pojmu vzdálenosti, který je implicitně distancí vůči materialitě obrazu, jinak řečeno snahou zabránit „vpádu haptického doteku do optického prostoru“ (str. 24). Pojmy skvrny a plošky, Didi-Hubermanovi tak drahé (podobně jako téma otevírání obrazů), potom umožňují tuto poklidnou distanci doslova roztrhnout či rozříznout: objekty amerických minimalistů, které pozorovatele zbavují místa, nutí ho jít blíž, ale zároveň staví na odív svou vnitřní prázdnotu, lze potom již chápat jako zcela reflektované komplikování tradiční estetiky distance a místa. Nebudu tuto práci dále resumovat a raději se omezím na formulování několika otázek, které se mohou eventuelně stát předmětem diskuse u obhajoby:

Jestliže se o Warburgovi na str. 6 píše, že „jeho koncepce *Nachleben* stojí v opozici vůči výkladovému schématu obraz-jako-text“, potom bych se rád zeptal, v jakém smyslu je toto schéma narušeno např. ve Warburgových textech o Botticellim, které jsou z velké části věnovány právě rozboru textových pramenů. Jsou tyto rané práce kompatibilní s jeho pozdními projekty (*Mnemosyné*)? V čem je Warburgova práce s textovými prameny specifická?

Na str. 8 autor vyjadřuje jisté pochybnosti ohledně toho, jakým způsobem Didi-Huberman spojuje teoretické teze svých oblíbených autorů, a jako konkrétní příklad je uvedena otázka „kompatibility Warburgova Nachleben a Benjaminova dialektického obrazu“. V čem přesně by tento problém kompatibility spočíval? V čem by se oba pojmy lišily?

Pokud se nepletu, v práci není zmíněn onen moment Balzakovy povídky, který čtenáři při prvním čtení vždy spolehlivě zůstane v paměti: ženská noha, která, jak se zdá, unikne všeobecné zkáze a trčí z Frenhoferovy mazanice. Jak by autor tento detail svou optikou interpretoval? Jako něco, co Frenhofer nestihl učinit „dokonalým“, a tedy jej nezamaloval, anebo naopak jako něco, co naznačuje jakýsi „zbytek“ Frenhoferova selhání, tedy jako jakási poslední stopa dokonalosti ve všeobecné zkáze? Nebo jako něco úplně jiného?

Celkově vzato nicméně předkládanou práci považuji za velmi dobře promyšlený a erudovaný rozbor díla jednoho z nejzajímavějších kunsthistoriků současnosti, který v sobě navíc skrývá značný potenciál, pokud jde o možné navázání v práci disertační. Navrhované hodnocení: *výborně*.

Josef Fulka

