

Quoting Francis Bacon, Caravaggio a Mieke Balová

Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

„Every perception is hallucinatory because perception has no object“
(Deleuze 1993, s. 93)

Tento text je zamyšlením nad hranicemi oborů, konceptů a metod, nad narušováním jednoty času a prostoru a nad možnostmi mnohočetných dialogů. Začal se rodit před mnoha lety během diskusí se studenty v malé vršovické kavárně nad texty naratoložky, která při bližším pohledu přestávala být „pouze“ naratoložkou, a při „snění“ o možnostech popisu světa. Je zároveň vzpomínkou na společně zhlédnutou výstavu *Caravaggio e Bacon*, jež se konala v prostoru římské galerie Borghese mezi 2. 10. 2009 a 24. 1. 2010 pod záštitou kurátorů Anny Colivové a Michaela Peppiatta. Obraz onoho barokně postmoderního římského rána ožil po návštěvě pražského výstavního projektu *Francis Bacon & Bohumil Hrabal: Dva géniové*, pořádaného v galerii Gate 18. 5. 2012 až 22. 7. 2012 a dodnes připomínaného v debatách o možných falzifikátech zde vystavovaných jako Baconovy kresby. Obě výstavy byl koncipovány podobně. Proč však na římskou výstavu nemůžeme stále zapomenout a vynořuje se nám z paměti jako zcela životné setkání s umělci ve vizuálně fascinujícím prostředí, zatímco pražská výstava se v tomto srovnání jeví jako náhodné seskupení vedle sebe kladených obrazů a textů „dvou géníů“? Proč je právě spojení Caravaggia či Bacona s jinými umělci tak lákavé a proč se ne vždy zdaří?

Jelikož se nám zdá, že tato otázka mohla Mieke Balové být jednou z inspirací při psaní stále aktuální a fascinující knihy *Quoting Caravaggio* (1999), pouštíme se do následující reflexe. Zatímco strategie, jež Balová rozvinula v knihách *Quoting Caravaggio* a *Travelling Concepts in the Humanities* (2002), mohou pomoci s uspořádáním výstav rozdílných umělců z různých časů i s hledáním klíče k jejich interpretaci, vystavené obrazy mohou doplňovat materiálový základ jejich knih a mohou doslovovat a ověřovat její teoretické koncepce. Jde nám tedy především o moderovanou komunikaci napříč několika epochami, dvěma knihami a výstavami, respektive texty a obrazy.

Spojení *Caravaggio* a *Bacon* přineslo mnoho působivých průsečíků; témata jednotlivých pláten do sebe zapadala, obrazy vytvářely pohlcující labyrint, detaily obrazů vstupovaly do bachtinovského dialogu. Nově vznikající heterogenní časoprostor bylo možné chápat jako palimpsest, v němž nové obrazy a významy překrývaly staré, povrch obrazů se napájel z barokní estetiky, vnějšek splýval s vnitřkem. Při průchodu galerií bylo možné sledovat, jak se čtení Caravaggiových obrazů proměnilo v setkání s novější Baconovou rétorikou, nové významy obohacovaly původní smysl díla nebo ho přepisovaly a převracely. Kurátorka Anna Colivová říká, že jí nešlo o „historii forem, ani historii individualit v určitém historickém momentu, ale o historii umění“ (Coliva — Peppiatt 2009, s. 17). Tedy právě o konceptualizaci tohoto palimpsestu, o čtení starší zobrazovací tradice skrze tradici časově mladší.

Ač výstava měla reflektovat odlišné umělecké styly, po instalaci se tato historičnost začala do jisté míry vytrácet ve prospěch nečekaných spojení a překrývání, paralel a asociací, které dodaly celému prostoru ahistorickou scéničnost a jednotlivým fragmentům a figurám performativní gestiku. Přestože korespondence detailů (tváří, figurace, prostorů, kompozic či motivů) a spojení dvou zcela protilehlých postupů (vnější pohled u Caravaggia byl doplňován Baconovým vnitřním pohledem) byly samozřejmě záměrné, účinnost a spektakularita této hry podobností a dvojnácností byla překvapivá. Michael Peppiatt, biograf a blízký přítel Francise Bacona, zdůrazňoval, že Caravaggio neměl na Bacona přímý vliv. Nicméně oba malíři byli stejně vášniví a dramatičtí, „vytvářeli extrémní situace, v nichž byla lidská figura radikálně přetvářena v křižovatkách emocí. [...] Oba podobně znali odvahu života a křehkost lidského bytí“ (Peppiatt 2009, s. 21). A tato existenciální křehkost a odvaha se přímo vyjadřuje pravdou „masa“, pravdou tělesné hmoty. I proto *La verità nella carne*, jak byla výstava někdy označována, mohla diváka zasáhnout v tak nebývalé intenzitě. Tělesná hmota vyplňující prostor jako by zdůrazňovala bazální osamělost člověka a tíhu jeho duševních hnutí.

Vedle tělesných senzací je pro styl obou malířů charakteristické, že výrazně pracovali s rámem a jeho narušováním; zatímco Caravaggio se mnohdy snažil o překročení plochy obrazu pomocí zkrácené perspektivy a dovoloval svým figurám vstoupit do prostoru diváka, Bacon naopak vytvářel novou hloubku — bořením perspektivních linií a deformovanou figurací se postavy propadají nejen samy do sebe, ale i do prostoru za obraz. V obou případech je narušena distance mezi prostorem diváka a prostorem obrazu, mezi objektivně chladným a subjektivně emocionálním zobrazením / prostorem / dějem. Tato prostorovost a práce s rámem je pouze dílčí složkou celé působivé hry. Klíčovou roli pak hraje další rám — nikoli samotný rám obrazu, ale *zarámování* zarámovaných obrazů. Caravaggiovy obrazy si lze jen těžko představit bez kostelních a chrámových prostor, bez přítmi a proměňující se světelnosti, která upozorňuje na odlišné detaily v obraze, dává jim novou / jinou důležitost, předřazuje je obrazu a posiluje jejich „hlas“. Bacon zase důmyslně pracoval s odrazy — sklo zarámovaného obrazu se pro něj stává zrcadlem, které doslova propojuje od/braz diváka s prostorem fikčního světa. Po přemístění do jiných prostorů u Caravaggia a upozadění zrcadlového odlesku u Bacona ztrácejí obrazy na síle, je jim odebrána jedna významová rovina a stávají se spíše záznamem sebe samých. Avšak po vytvoření nového rámu se dialog diváka s obrazem obnovuje a obrazy opět nabývají na mnohoznačnosti. Vhodně zvoleným přerámováním tak vzniká nové intertextové pole, pole pro komunikaci.

Nečekaně spojitým (a možná právě i pro svou fragmentárnost a roztříštěnost), novým rám(c)em obrazů těchto dvou umělců se stal různotvárný a různorodý prostor paláce kardinála Borghese ze 17. století, jehož výzdoba nebyla zdaleka jen třetím hlasem v rozhovoru. V tomto paláci jsou umístěna umělecká díla, která mají svou pevnou pozici v kánonu dějin umění a jsou s nimi spojeny četné interpretace. Tuto historickou a interpretační zatíženost však do značné míry rozrušuje mramorové obložení se svou ornamentální a abstraktní kresbou. Obrazy, nově zarámované interiérem paláce, tak začaly silněji tematizovat otázky vnitřku a vnějšku, abstrakce a realistického stylu, přesného symbolismu a mlhavé nedourčenosti, mohly spolu

začít korespondovat i kontrastovat. Tak byla zamýšlena i sama instalace: Caravaggio a Bacon „mluvili“ nejen spolu, ale museli se vyrovnat a konfrontovat s antikou, s Bellinim, Canovou, Raffaelem, Tizianem a jinými artefakty rozmístěnými v rozbuých interiérech.

Při vzpomínce na výstavní prostor se nám vybaví postupy Mieke Balové, které teoretička do značné míry dodržuje v celém svém díle, zejména pak v knize *Quoting Caravaggio*. I tato kniha se pokouší o překračování času, o zapojení minulosti do současnosti, o mnohohlasí a dialogičnost, o vytváření nových rámců. Může tak pomoci interpretovat výstavu stejně jako odpovědět na vstupní otázky tohoto textu. Sleduje vazby mezi barokní malbou a díly umělců, které lze vnímat jako Caravaggie své doby, jako jsou například Andreas Serrano, David Reed, Jeannette Christensenová, Dotty Attieová, Mony Hahtoumová a další — jejich identita je hybridní, hrají si s povrchem, styl jejich děl je barokní nebo barokizující, atakují senzualitu, jde jim zejména o evokaci a sugesci, nikoli o autentický otisk prostoru-světa. Za klíč k takto „těkajícím“ knize (i k výstavě *Caravaggio e Bacon*) lze považovat jiný teoretický pojem spojený s Mieke Balovou — pojem putovních konceptů. *Putovní koncepty* Balová pojímá jako alternativu k ustáleným metodologickým rámcům: „[...] koncepty nejsou stálé. Cestují — mezi disciplínami, mezi teoretiky, mezi historickými obdobími a mezi geograficky vzdálenými akademickými komunitami“ (Bal 2002, s. 24). Putovat lze nejen mezi teoretickými poli a metodami, ale i mezi prostory, autory a díly. V jistém smyslu jde o prostorové a migrační zdůraznění koncepce známé v češtině pod problematickým slovem „ozvláštnění“ (*ostranjenje*, srov. Heczková — Svatoňová 2011). Nejde však o věci zvláštní, ale o ukročení, pohyb „mimo“ — do *strany*, přecházení odněkud někam, o změny úhlů pohledu. Z této perspektivy je pak také možné překračovat hranice jednotlivých časů, vystoupit z času a ahistoricky přemostit odlišné funkce a metody, zrušit uzavřené světy a otevřít je novým interpretacím — jak je patrné na čtení jednotlivých aktualizací Caravaggiových obrazů.

Klíčový pojem knihy — *citace (quoting)* neznamená tedy výběr nahodilých fragmentů, jaký bylo možné vidět na výstavě *Francis Bacon & Bohumil Hrabal*, či doslovné užití jiného textu/obrazu, ale obousměrný, pohyblivý, putovní proces — na jedné straně jde o znovučtení barokních děl, na straně druhé o proměňování moderních děl barokním stylem. Vazby-citace Mieke Balové dovolují interpretovat barokní (avšak nadčasové) koncepce, respektive hledat kořeny současné vizuality. Citování se tedy v tomto pojetí jeví jako dynamická komunikace, vyjednávání starého s novým, či nového se starým. Již tolikrát zmiňovaný dialog je na jedné straně dialogem bachtinovským, který dovoluje vytvářet mnohohlasí, na straně druhé je však i dialogem v platónském slova smyslu — dialogem plným otázek, které se ptají, co právě tato citace znamená pro minulost, pro přítomnost, historicitu a ahistoričnost. Co je v případě citace zdrojem? V našem případě: Je jím historicky starší Caravaggio, kterého Bacon sice znal, ale podle kurátorů výstavy jím nebyl ovlivněn, nebo je jím Bacon, který umožňuje jiné čtení Caravaggiových obrazů? Nebo je zdrojem vila Borghese jako nový rám a nová řada otázek? Mieke Balová sleduje z mnoha teoretických hledisek právě to, jak nové umění přivádí Caravaggiova díla zpět a rekontextualizuje je, zapojuje do přítomného, postmoderního umění. Je to hra barev a barevných ploch, rušení perspektivy, nefigurativní, senzuální, teatrální či fotografická malba, které

doslova vyvolávají rysy barokního umění z minulosti a slučují je s aktuálním myšlením a současnými technikami. Na jedné straně tedy barokní zobrazování ovlivňuje současnou tvorbu — noví umělci citují baroko —, na straně druhé současná tvorba dovoluje tento vliv vracet zpět do minulosti — novodobá tvorba jako by byla citována v historickém díle. Mieke Balová, i v odkazu na umělce Davida Reeda, ukazuje, jak je možné zacházet s díly jako s teoretickými objekty a až a(na)rcheologicky (Zielinski 2006) otočit pre- a post- a dojít ke komplementaritě a integraci (prostor výstavy), v níž nabývá historie absurdních poloh (*preposterous history*, jak naznačuje již podtitul knihy), nebo se stává metahistorií, blízkou koncepci Haydena Whitea (1973), pracující s rétorickými prvky, jako jsou metafory, metonymie, synekdochy a ironie (Bal 1999, s. 45). Teoretické objekty mohou obdobně jako koncepty putovat „v čase a mezi disciplínami, mezi teoretiky [a novodobé umění je do značné míry právě teoretizací samotné tvorby], mezi historickými obdobími [dějin umění] a mezi geograficky vzdálenými akademickými komunitami“ (Bal 2002, s. 24) při jejich interpretaci. Tím, že Mieke Balová pracuje s dílem jako s putujícím teoretickým objektem, pak i jeho jednotlivé (charakteristické) rysy a prvky nabývají podob pojmů, které zákonitě opouštějí své původní disciplíny, vydávají se na cestu dějinami (umění) a podněcují „život idejí“ (Bal 1999, s. 22–26). Právě proto se pojmy stávají opěrnými sloupy vztahů současných umělců s barokním zobrazováním a hlavními osami jednotlivých kapitol její knihy. Caravaggiovský *povrch* jako hra světla a stínů může pronikat do šerosvitu filmového pásu, *povrch/pokožka* se prohlubuje do barokního *záhybu* (*skin-deep*) v instalacích Mony Hatoumové či dílech Jeannette Christensenové, vstupuje do debat o *vnitřku/vnějšku* těla (hlavně s Gillesem Deleuzem), o barokním *pohledu*, způsobech *vyprávění* malby, pozici *vypravěče* a o výměně pohledu mezi obrazem a jeho divákem. Je-li jednotný barokní *povrch* rozrušený hrou světla a stínů a *záhyby*, pak musí nutně obsahovat *meziprostory* — spektakulární iluminace jsou doprovázeny místy klidu, ticha a — jak zdůrazňuje Mieke Balová — *bělostí* (která nikoli náhodou koresponduje s Derridovou *Bílou mytologií*) a *zrcadlením*.

Mieke Balová v knize *Quoting Carravaggio* putuje mezi jednotlivými uměleckými díly, v teoretické rovině vytváří nečekané spoje napříč časem a zobrazovacími praxemi, obdobně působivě, jak to v praxi dokázala výstava *Caravaggio e Bacon*. Jelikož se její přísná a přesná práce s materiálem neuzavírá do jednoho metodologického a diskurzivního výseku a pohybuje se na hranici mezi ikonografií a intertextualitou, může propojit vizuální a lingvistickou interpretační tradici, migrovat mezi teoriemi výtvarného umění a umění slovesných. Zatímco teorie intertextuality pracují se znakem, kterému náleží příslušný význam, ikonografie se věnuje interpretaci významu v novém kontextu. Proto Mieke Balové toto křížení dovoluje jinak číst historii a pomáhá jí nalézt nejen zmiňované ozvláštnění, tedy nový úhel pohledu na znak a jeho význam, na text a kontext, ale i nový jazyk s odlišným pojmoslovím. *Zrcadlení*, *povrch*, *hlubinná-pokožka*, *vnějšně vnitřní tělo* a jiné pojmy jsou ožívovány stejně jako barokní obrazy, stávají se ironickými, rétorickými figurami, ale i novým konceptuálním rámcem kurátorské praxe a nástrojem analýzy. Narušování bariéry mezi slovesnou a vizuální tradicí umožňuje Mieke Balové také vnímat textuální charakter intertextuálních aluzí vizuálně (což obratně předvádí již v knize *Images Proustieness: Ou Comment Lire Visuellement*, 1997) a použít nástroje sémiotiky a naratologického čtení textu na

obraz (čímž výrazně obohacuje metody vizuálních studií). Její postupy tak korespondují i s představou Francise Bacona, že narativ se neuzavírá do obrazu samého, ale přesouvá se mezi diváka a obraz, dochází k zpřítomnění pragmatického vidění a narativní percepce; a proto je komunikace s barokním malířstvím možná, avšak závislá na divákovi stojícím v meziprostoru maleb a časů.

Mieke Balová je inspirativní i tím, že svou práci často předkládá jako experiment; v tomto případě nejvíce ze všeho experiment testující hranice oborů a historické limity jednotlivých děl. Její experimentální cesty napříč diskurzy, koncepty a metodami však neznamenají opuštění výchozího bodu. Pozice literární teoretičky je naopak natolik pevná, že tvoří hlavní úběžník všech jejích textů a poskytuje jí vlastní *hledisko* (a to zejména v naratologickém slova smyslu), z něhož lze promlouvat o jiných diskurzích a o vizuálním umění a díky němuž je možné propojovat studia nízké a vysoké kultury, barokního a moderního umění nebo umění a vědy. Obdobně výstava *Caravaggio e Bacon* (ač není vázaná na práci Mieke Balové) ukazuje, jak může být takto koncipovaný rámec funkční — a nejen pouze jako nástroj interpretace. Pražská výstava spojující Bacona s Hrabalem naopak dokládá, že bez pevného podloží vzniká spíše prázdný prostor s putujícími fragmenty, obrazy a slovy, které jako by nevěděly, odkud vycházejí a kam mají docestovat. Jednotlivé citace (autocitace v případě Francise Bacona, u Bohumila Hrabala komentáře vztahující se k vizualitě, které by mohly doprovázet jakákoli výtvarná díla) „poletují“ volně galerií, aniž by bylo zřejmé, kde hledat jejich průsečík. Jednoduchost a samozřejmost práce s putovními koncepty se tedy ukazuje jako zcela zdánlivá. Mieke Balová, sama umělkyně natáčející krátké filmy, stojící za řadou performancí a instalací, znovu dodává významy již vyprázdněným pojmům, jako je intermedialita a intertextualita, a ukazuje, že konceptuální umění, zaštiťující se teoretickým zázeminím, nemůže být pouze nahodilé a náhodné, ale musí být promyšlené, soustavné, sourodé a komunikativní na více rovinách.

LITERATURA

Bal, Mieke: *Images Proustieness: Ou Comment Lire Visuellement*. Stanford University Press, Stanford 1997.

Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. The University of Chicago Press, Chicago — London 1999.

Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. University of Toronto Press, Toronto — Buffalo — London 2002.

Coliva, Anna — Peppiatt, Michael (eds.): *Caravaggio Bacon*. Federico Motta Editore, Milano 2009.

Deleuze, Gilles: *The Fold: Leibniz and the Baroque*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

Heczková, Libuše — Svatoňová, Kateřina: „Aktualizace“ Poetiky kompozice aneb Boris Uspenskij z několika hledisek. *Svět literatury* 21, 2011, č. 43, s. 114–124.

Peppiatt, Michael: Il mio Bacon. *Grandimostre* 2, 2009, č. 6, s. 21.

White, Hayden: *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe*. John Hopkins University Press, Baltimore 1973 [*Metahistorie: Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. Host, Brno 2011, přel. Miroslav Kotásek].

Zielinski, Siegfried: *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. The MIT Press, Cambridge 2006.