

# Obrazy nahoty, sna a krutosti

Katarína Ihringová

Katarína Ihringová: Obrazy nahoty, sna a krutosti [Images of nakedness, dream and cruelty]. In: *Ostium*, vol. 19, 2023, no. 3. (review)



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).



Georges Didi-Huberman: *Otevřít Venuši. Nahota, sen, krutost.*

*Úvahy nad obrazmi Sandra Botticelliho.* Prel. Josef Fulka. Příbram: Pulchra, 2022. ISBN 978-80-7564-080-2.

Myslenie Georgesa Didi-Hubermana (1953) novátorským spôsobom už niekoľko desaťročí rozvíja v dejinách umenia a v estetike nové koncepty. Najmä vďaka českým prekladom sa aj slovenský čitateľ mal možnosť oboznámiť s jeho uvažovaním najskôr v podobe kratších textov, ako sú: Rovina materiálu. Tvárnosť, znepokojení, prežívaní (In: *Umění*, roč. 47, č. 6 (1999), s. 502 - 514); Paradox pakobyľky (In: *Labyrint revue*, roč. 2002, č. 11 - 12 (2002), s. 131 - 132); Beztvará podobnosť (radost vizuální vědy podle Georgesa Bataille) (In: *Analogon*, roč. 2003, č. 28 - 39 (2003), s. 71 - 73); Akú politiku obrazov? (In: *Filozofia*, roč. 64, 2009, č. 5, s. 492 - 500), ale najmä prostredníctvom jeho knižných titulov: *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov* (Bratislava: Kaligram, 2006) a *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii* (Praha: Fra, 2010). V oboch knihách nachádzame silné prepojenie s myslením Aby Warburga, zakladateľa ikonológie dejín umenia, ktorý na mnohých príkladoch západného maliarstva rozvíjal svoju archeológiu pohľadu, založenú na nikdy nekončiacom dialógu medzi umením, kultúrou, filozofiou, antropológiu a vedou. Warburgove úvahy sú pre Didi-Hubermana inšpiráciou aj v rozvíjaní ideí večného návratu. Tie prichádzajú, zanechávajú v kultúre určitú stopu a následne zmiznú, aby sa mohli v kultúre inej doby opäť objaviť. Obraz sa stáva metaforou anachronizmu či „bezčasia“. V ňom sa stretávajú rôzne časy a kultúrne priestory. Stáva sa rizomatickou štruktúrou s množstvom kultúrnych „prepletení“. Kým v knihe *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov* interpretuje význam anachronizmu v umení s dôkladným

teoretickým zdôvodnením a filozofickým ukotvením, tak v knihe *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii* už uvažuje o konkrétnej idei dejín umenia, ktorou je Ninfa – žena, odetá do drapérie. Didi-Hubermanov záber interpretácie je veľmi široký, mapujúci obdobie antiky, renesancie a súčasného umenia. Vo všetkých spomenutých historických obdobiach Ninfa zanechala svoju nezmazateľnú stopu, vďaka svojej tekutosti a opakovaniu. Rovnako ako Ninfa kráčala v stopách myslenia Aby Warburga, tak aj Botticelliho Venuša nasleduje jeho cesty uvažovania. Tentokrát fascinujúce interpretácie Didi-Hubermana môžeme sledovať v ďalšej jeho knihe, ktorá sa dostáva na pulty našich kníhkupectiev s názvom *Otvoriť Venušu: nahota, sen, krutosť. Úvahy nad obrazy Sandra Botticelliho* (Příbram: Pulchra, 2022, pôvodné vydanie v roku 1999). Už samotný názov odkazuje k dvom hlavným smerovaniam Didi-Hubermanových úvah. Centrom jeho záujmu je renesančné umenie talianskeho quattrocenta, konkrétne vybrané diela florentského umelca Sandra Botticelliho (1445 – 1510) zobrazujúce postavu Venuše. A keďže toto obdobie má podľa Didi-Hubermana „hybridný charakter“, práve na vyobrazení Venušinej nahoty dokazuje toto tvrdenie, keďže hybridnosť či dvojakosť vnímania je to, čo sprevádza všetky Botticeliové Venuše. Ak následne Didi-Huberman v názve svojej knihy použil slovné spojenie „otvoriť Venušu“, potom spomínanú hybridnosť môžeme nachádzať aj v ňom, keďže otváranie sa deje vo chvíli, keď chceme niekam vstúpiť a pochopiť, čo sa za zatvorenými dverami deje, teda pochopiť ikonologický význam tohto vyobrazenia. No zároveň obraz odkazuje k Botticelliho dielu s názvom *Príbeh Nastagia degli Onesti* (1483), v ktorom je Venušino telo otvorené doslovne. No je tu aj tretí význam: nahá Venuša sa otvára rôznym kultúrnym, umeleckým či literárnym referenciám, ktoré vysvetľujú, ale aj komplikujú vnímanie umelcovej Venuše.

Prvotným východiskom jeho reflexie je slávny obraz *Zrodenie Venuše* (1484 – 1486). Ten je súčasťou zbierok Galérie Uffizy vo Florencii. Obraz, ktorý bol nespočetnekrát analyzovaný a interpretovaný, opätovne otvára svoj priestor pre ďalšie pohľady. V tomto prípade Didi-Huberman znovu nasleduje myslenie Aby Warburga a jeho prvý publikovaný text – dizertačnú prácu venovanú tvorbe Sandra Botticelliho s názvom *Sandro Botticelliho Zrodenie Venuše a Jar. Skúmanie koncepcií staroveku v talianskej ranej renesancii* (1893). Postava Venuše je natolko dokonalá, že jej telo akoby bolo vytesané z hladkého, ale chladného mramoru a doplnené o záplavu dlhých bledých vlasov, ktoré sa ovíjajú okolo jej krásneho nahého tela. Kým však Venuša z ikonologického hľadiska je a ako sa interpretuje? Príťažlivosť Venuše už stáročia spočíva v jej ženskej kráse a zmyselnosti, ale aj nedosiahnuteľnosti. Tá vyplýva práve z dokonalosti a bezchybnosti nahého ženského tela, pri ktorom však srdce pozorovateľa zostáva akoby zatvorené, bez zjavného bodnutia. V čom je podstata tohto paradoxu? S odvolaním sa na tézy britského historika umenia Kennetha Clarka Didi-Huberman hovorí, že práve v hybridnom charaktere či v dvojitom vnímaní Venuše, ktoré bolo pre obdobie quattrocenta príznačné. V jedinom vyobrazení vidíme *Venušu naturalis* v jej prirodzenej fyzickej ženskej kráse, ako i *Venušu coelestis* v jej transcendentnej, nebeskej, dokonalej a najmä ideálnej podobe. Obnažené ženské telo je symbolom zmyselnosti rovnako ako cudnosti. Vysvetlenie tohto paradoxu Didi-Huberman vidí v odlíšení pojmu nahota a akt, ktoré podopiera adekvátnymi teoretickými konceptmi: neovasariiovským vychádzajúcim z G. Vasariho definície *dissegno*, podľa ktorého nejde len o čistú kresbu (čistý akt), ale o súhrn intelektu, konceptu, idey a úsudku. Druhý koncept je tzv. neokantovský, oddelujúci formu od túžby. Pri pozeraní na ženský akt je nutné si uchovať symbol, a nie obraz. Botticelliho Venuša je tak podľa neokantovskej interpretácie ženským aktom zbaveným nahoty, a teda túžby.

Takéto vyobrazenie a predovšetkým vnímanie Venuše nie je podľa Warburga, a teda ani Didi-Hubermana výsledkom vnímania len renesančnej kultúry. Referenčný zdroj má omnoho hlbšie a najmä staršie korene. Obaja identifikujú niekoľko starovekých obrazových a literárnych zdrojov, ktoré mohli existenciu Botticelliho Venuše ovplyvniť. Či už je to Afroditá Anadyomené od gréckeho maliara Apelia, Venuša medickej – kópia Praxitelovej sochy z 1. storočia p. n. l., texty Plínia staršieho, Ovídiove *Metamorfózy* či texty Angela Poliziana, Botticelliho súčasníka. Tieto texty a

obrazy humanisti čítali a imitovali, preto aj Botticelliho Venuša sa javí ako výsledok celého diskurzívneho reťazenia ťahajúceho sa od antiky cez myslenie neoplatonikov až po obdobie quattrocenta. V renesančnej kultúre dochádza k prijatiu ideálu, ktorý však so sebou niesol niekoľko vrstiev interpretácie. Dôležitým momentom takejto interpretácie sa javí pripomienka Didi-Hubermana, podľa ktorej literárne pramene a obrazové predlohy nie sú jedinými nespochybniteľnými zdrojmi interpretácií. Sú to len akési pootvorené dvere k novým myšlienkovým asociáciám vedúcim k ďalším interpretáciám, ktoré Didi-Huberman nazýva interpretačným labyrintom.

Takýto prístup k interpretácii obrazovej reprezentácie radikálne posúva dejiny umenia smerom k dynamickému a pružnému chápaniu samotnej disciplíny, kedy strohé popisovanie obdobia už stráca svoje opodstatnenie a je nahradené rizomatickým nazeraním na celú kultúru. Dejiny umenia a ich skúmanie prestávajú byť jednosmernou, ľahko predvídateľnou cestou. Stávajú sa zložitým rizomatickým hľadaním možných ciest nielen smerom dopredu, ale všetkými smermi. Jednu z možných ciest nazerania ponúka práve Aby Warburg, ktorého omnoho viac než prísne ikonografické popisovanie obrazových výjavov zaujímali „znaky napätia“. Teda také, ktoré sú často nepovšimnuteľné, a predsa zohrávajú kľúčovú rolu v interpretačnej hre. Ide o znaky rozvíjajúce estetický akt vcítania sa a empatického prežívania. V psychologickvej estetike je tento jav nazývaný pátosom a vo Warburgovom terminologickom aparáte tzv. „vzorcom pathosu“ (Pathosformel). To, čo Warburga na Botticelliho Venuši fascinovalo, boli práve vzorce pathosu. Empatické psychické prvky spájali s vonkajšími, fyzickými znakmi ako napríklad: poryvy vetra vo Venušiných vlasoch, volne sa pohybujúce drapérie, rytmická modifikácia peny, prúdenie morských vln, umiestnenie ženských nôh zapletených do mužských a ďalšie znaky, ktoré sa stali výrazom Botticelliho vnímania nahoty. Zaujímavým momentom Warburgovej úvahy je zdanlivo bezvýznamný detail, ktorému však venuje dôslednú pozornosť. Je ním vietor, alebo skôr vánok, ktorý je dôvodom, prečo sú Venušine vlasy rozviate, prečo drapéria obopína ženské telo, prečo prúdia morské vlny... Vánok dáva do pohybu všetko, vďaka nemu sa všetko hýbe a chveje. A hoci na obraze môžeme sledovať len jeho vonkajšie prejavy, Warburg hovorí o zásadnejšom význame, pretože nesie v sebe spomínané znaky antiky, ktoré prežívajú. Warburg len nepopisoval, on hľadal vzťahy medzi sledovanými formami opierajúc sa pritom o spomínané literárne a obrazové reprezentácie z obdobia renesancie rovnako ako z obdobia antiky. Takýmto spôsobom sa plynulo pohyboval medzi vnímaním ženskej nahoty quattrocenta a antiky. Výsledkom jeho skúmania boli tzv. Nachleben - formy, ktoré prežívajú a opakujú sa v určitých časových etapách. Práve špecifická koncepcie času je to, čo robí Warburgov prístup k dejinám umenia špecifickým.

V Botticelliho tvorbe nájdeme okrem večne rodiacej sa Venuše z Uffizy aj podľa slov Didi-Hubermana Venušu večne zabíjanú z Prada v Madride. Ide o obraz *Príbeh Nastagia degli Onesti* tvorený štyrmi doskovými tabuľami. Nastagia degli Onesti je hlavnou postavou jednej z poviedok Giovanniho Boccaccia v *Dekameron*. Ide o príbeh neopätovanej lásky, v ktorom sa láska mení na krutosť. Vidíme vyobrazenie nahej mladej ženy s vejúcimi vlasmi podobnými tým Venušiným. Je prenasledovaná rytierom na koni a loveckými psami. Najdramatickejšie je vyobrazenie na druhej doske, kde rytier rozrezáva chrbát mladej ženy a vkladá svoje ruky do otvorenej rany. Absolútne zdesenie však nastáva v momente uvedomenia si, že psy blízko ležiacej ženy pozierajú jej vnútornosti. Ženský akt ako umelecká forma prestáva byť nositeľom krásy a lásky a stáva sa nositeľom krutosti a následnej empatickej úzkosti vyvolanej u pozorovateľa. Renesančný akt ako forma ideálneho žánru prezentuje nahotu trýznivú a zničujúcu. Paradoxom celého obrazového znázornenia je skutočnosť, že si ho u Botticelliho objednal Giannozzo Pucci ako svadobný dar pre svoju ženu. A zrejme aj táto informácia nabáda pozorovateľa uvažovať nad tým, či ide o vyobrazenie objektívne, odohrávajúce sa pred jeho očami, alebo len subjektívne, odohrávajúce sa za očami, v myšlienkach či dokonca v snoch. V čitateľne dokonalej a informačne zaujímavej spleti množstva informácií Didi-Huberman objasňuje zrejme dôvody takejto hybridnej hry, ktorú rozohral Botticelli spolu s Boccacciom. No zo všetkých interpretačných hľadísk predsa len jedna je tá kľúčová, ktorú by

sme v terminológii Aby Warburga mohli nazvať Pathosformel. Je ňou nahota. V nadväznosti na toto konštatovanie vyvstáva otázka, prečo je vyobrazená žena situovaná do dramatického výjavu, v ktorom je nahá? Podľa Didi-Hubermana je odpoveď viac než zrejmá – pretože nahota je vnímaná ako objekt psychický. Pred očami pozorovateľa sa tak objavuje nahota, ktorá sa otvára, ktorá je zabíjaná, pitvaná, utekajúca a znovu sa vracajúca. Ženina nahota nepredstavuje len jej fyzický stav, ale najmä psychický, prostredníctvom ktorého ukazuje celé svoje vnútro. Slovom Didi-Hubermana: „nahota odhaluje svoju otvorenosť všetkým možným.“

Ak sú Warburgovými kľúčovými pojmami jeho vnímania dejín umenia Pathosformel, Nachleben, Einfühlung, potom kľúčovým pojmom teórie umenia Didi-Hubermana je anachronizmus. Pre neho je obraz či už súčasný, renesančný alebo antický popretkávaný mnohými spomienkami, skúsenosťami a stopami minulosti. Obraz so svojimi formami a farbami nie je nikdy reprezentantom len svojej doby, v ktorej vznikol a z ktorej pochádza autor diela. Stojac pred obrazom stojíme pred časom či skôr pred súhrnom rôznych časov. Tie majú v sebe obsiahnuté stopy pamäti minulosti, ale aj stopy budúcnosti.

Recenzia bola napísaná ako súčasť riešenia projektu Kega č. 025TTU-4/2021 *Empatia a umenie: empatická a emocionálna reakcia diváka na vizuálne umenie*.

doc. Mgr. Katarína Ihringová, PhD.  
Katedra dejín a teórie umenia  
Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave  
Hornopotočná 23  
91700 Trnava  
e-mail: [katarina.ihringova@truni.sk](mailto:katarina.ihringova@truni.sk)  
ORCID: 0000-0003-3344-9667