

Umělecké dílo není zboží, ale dar... Každý moderní výtvarník, který se rozhodl chápat umění jako dar, si dříve nebo později musí položit otázku, jak ve společnosti ovládané trhem přežít. Jsou-li mu darem i plody tohoto daru, z čeho pak má žít – spirituálně i materiálně – v době, jejíž hodnoty jsou hodnotami trhu a trh sestává téměř výhradně z nákupu a prodeje zboží?

Lewis Hyde, *The Gift*

1♦ kapitola: ÚVOD

NA SKLONKU MODERNÍ DOBY

Moderna – výraz, kterým se označovalo umění a kultura minulých sta let – jako by se ocitla na sklonku své éry. Dnes žijeme v době, jež je podle jednoho amerického kritika charakteristická „úpadkem nového“ (decline of the new) se všemi jeho morálními i intelektuálními důsledky. V takovéto situaci je čím dál těžší věřit v možnost nějakého dalšího stylistického průlomu v oblasti umění, nějakého dalšího skoku radikalizujícího uměleckou formu. V komplexním přechodu od moderny k postmoderně, který nyní prožíváme, se zabydlujeme v novém terénu vědomí – zmocňuje se nás pocit, že mezních možností umění bylo již dosaženo a rušení konvencí se vlastně stalo rutinou. Jsme-li ochotni *cokoli* považovat za umění – a takového bodu jsme vskutku dosáhli –, pak se jakákoli další inovace zdá nemožná, dokonce nepotřebná. V tomto momentě rozchodu s moderní kulturou, kdy avantgarda vyčerpala svůj záměr, bychom měli zvážit, čeho jsme dosáhli a co ztrácíme v důsledku jejího zmizení ze scény. Není snadné představit modernu jako celek, neboť ji utvářelo mnoho nejrůznějších změn a neslučitelných protikladů. Můžeme si klást otázku, zda moderna znamenala období úspěchu a souznející tvořivosti, nebo období vyčerpání a úpadku? Byla moderna úspěšná nebo zklamala? A co nyní, kdy je pluralita, jak se říká, v plné parádě: nabízí postmoderna skutečně širší pole svobody, nebo tu jde jen o efekt toho, co Hegel nazval nepovedeným nekonečnem? Nejde v případě postmoderny, která tvrdí, že v sobě obsahuje

všechno, ve skutečnosti jen o jakousi falešnou komplexnost, jež pouze maskuje nedostatek významu?

Sochař David Smith ve své řeči, kterou měl v roce 1952 v Deerfieldu ve státě Massachusetts, prohlásil, že „umění nerozumí nikdo jiný než sám umělec, protože nikoho umění a všechno, co s ním souvisí, nezajímá tolik jako právě jeho“. Připomeňme, že v té době v New Yorku žilo jen něco přes padesát moderních umělců, kteří byli většinou závislí na vzájemné podpoře. V celém New Yorku tehdy bylo méně než dvacet galerií moderního umění. Podle kritika Thomase B. Hesseho bylo možno ještě v roce 1961 asi jen dvacet pět umělců starší generace považovat za ty, kteří se v New Yorku skutečně uměním jakžtakž užívají. Od samého počátku patřila k mystice moderního umění představa, že to není umění populární a že je srozumitelné jen několika málo lidem tvořícím jakousi elitu. Obchodník s uměním a kritik John Bernard Myers se jednou zeptal Marcela Duchampa, kolika lidem se, podle něho, opravdu líbí avantgardní umění. Duchamp odpověděl: „Možná tak deseti v New Yorku a jednomu nebo dvěma v New Jersey.“ To bylo v roce 1945. Mnohem později, jak víme, došlo k drastické expanzi „uměleckého světa“ – nyní se uměním, coby jeho tvůrci nebo konzumenti, zabývá více lidí než kdy předtím. V současnosti jen v samotném New Yorku existuje umělecký trh, jehož obrát činí až dvě miliardy dolarů ročně. Průvodce po galeriích moderního umění z roku 1982, publikovaný v časopise *Art in America*, uvádí asi čtrnáct tisíc výtvarníků, kteří byli zastupováni nějakou galerií. Impulsem změny nebyla nějaká dílčí událost, ale to, že lhostejnost a nepřátelství se vytratily a uvolnily tak cestu nadšení a širšímu publiku. Ambiciózní sběratelé a nákupčí velkých společností vyhledávají díla vysoce ceněných umělců, protože je považují za dobrou investici. Není divu, že každý úspěšnější umělec očekává, že mu jeho práce přinese značný příjem. Muzea jsou nacpaná tak, že dychtiví návštěvníci musí často stát dlouhé fronty před vchodem. Na nedávné me-

zinárodní výstavě *Zeitgeist* v Berlíně jeden kritik napočítal tři obchodníky na každého zastoupeného umělce. Výstava byla charakteristická jakousi nákupní horečkou. Také aukční síně prosperují: jediný prodejní večer v Sotheby's může vynést přes dvacet milionů dolarů. Je to důkaz toho, že sběratelství rozhodně není výhradně estetickou záležitostí. Před jistou dobou to Calvin Tomkins v časopise *The New Yorker* komentoval v tom smyslu, že kdyby umělci měli na vybranou, většina by pravděpodobně dala přednost životu v době, kdy je po umění značná poptávka, byť by důvody k ní byly jakékoli.

V mnoha ohledech se postmoderna spíše než stylovou revolucí zdá být vzednutím „rostoucích očekávání“ na straně každého, kdo je zaskočen kvantitativním rozvojem umění a nahromaděním jeho vitálních možností. Do jisté míry lze říci, že všechno, co je na naší současné situaci dobré i špatné, má své kořeny v tomto obecném vzrůstu očekávání a v eskalaci požadavků. Ačkoli současný rozvíjející se trh a bujení galerií zaplavených uměním naznačují, že bitvu o jeho přijetí se podařilo přesvědčivě vyhrát, svět umění – který nyní prostředkuje byrokratická megastuktura, jež je neosobní, čím dál mocnější a totálně zhoubná – se hrozivě přeinstucionalizoval. Kdo nevěří, nechť si pozorně všimá, jak se umělecký svět rozdělil na ty, kteří „kočírují“ (manažery), a ty, kteří „táhnou“ (umělci). Je nutno konstatovat, že kultura je v postmoderní společnosti rostoucí měrou „administrována“ – je zastupována a kontrolována způsobem a technikami typickými pro korporativní management, public relations a profesionální marketing.

Svět, do kterého vstupují dnešní umělci, vykazuje rysy v historii dosud neznámé, tedy radikálně nové. Není to týž svět, který jsme důvěrně znali z vrcholného období moderny, je to svět komplikovaný změnami, jež nemají srovnání. Vzory a normy známé nám z minulosti se zdají takřka nepoužitelné. Všechno je v neustálem pohybu; neexistují pevné cíle nebo ideály, kterým by lidé mohli věřit, neexistuje žádná dostatečně trvalá tra-

dice, která by zamezila zmatku. Odkazem moderny je, že umělec stojí osamocený. Ztratil svou záštitu. A protože společnost nedodává jeho umění žádný směr, musí si své určení vymyslet sám.

Pro nejširší veřejnost moderní umění vždycky znamenalo cosi jako ztrátu řemeslné zručnosti, mravní úpadek, klam nebo dokonce podvod. Lidé přiznají, že nerozumí cizímu jazyku nebo algebře, ale, jak ukázal Roger Fry, v případě umění se budou spíše domnívat, že dílo, které se jim nelíbí a nedokáže mu rozumět, bylo vytvořeno jen proto, aby je inzultovalo. Jednou ze znepokojujících skutečností ohledně moderního umění je, že od samého počátku ho pronásleduje ze strany veřejnosti pocit, že jde vlastně o podfuk.

Nedostatek víry v autoritu a autenticitu toho, co vytváří, nebyl jediným negativním faktorem, s nímž se moderní umělec musel potýkat. V době, kdy umění a umělci bují jako bakterie v příhodných podmínkách (dnešní americký vzdělávací systém vyprodukuje každých pět let tolik umělců s diplomem, kolik obyvatel měla Florencie v 15. století), musíme počítat s přetížením podněty a přívalem rozporných hodnot, a to při absenci jakéhokoliv řádu a účelu. Kvantitativní vzestup však rozhodně nevedl k vzestupu umělecké kvality, i když jen málokdo měl odvahu to říci. Velkolepá podívaná, kterou současné umění poskytuje, mate nejenom veřejnost, ale dokonce i odborníky a studenty umění, které nedostatek jakéhokoli jednoznačného konsensu, ustaveného na základě společné praxe, dovedl k situaci nepřehledné plurality soutěžících přístupů.

Zajímá nás otázka, čím je dnešní umění. Není snadné jednoznačně odpovědět na otázku, čím se umění stalo, jak k tomuto stavu došlo, a, což je ještě důležitější, *jak je posuzovat*. Díky čemu se vlastně moderna tak liší od jiných tradic? Renoir kdysi napsal, že tvořit díla, jež byla kolektivní a byla určena pro komunitu, bylo možné v minulosti jen proto, že všichni umělci ovládali stejné řemeslo, sdíleli tutéž vizi světa a drželi se spo-

lečné víry - každý se naučil malovat stejným způsobem a sdílel společné náboženské cítění. Umění a umělci byli až do období moderny spojeni jakýmsi kvazi-náboženským, ale i morálním a společenským posláním. Umění bylo velmi silně integrováno do společenského a duchovního řádu doby. Jedním z nejhlubších rozdílů mezi naší dobou a jinými obdobími historie je, že v minulosti (ať už to bylo kdykoli) víra a naděje postupovaly veškerou lidskou aktivitu - a umění bylo neseno zřejmým konsensem -, zatímco naše epocha je charakteristická bezvěřectvím a pochybami. Ideje, které byly kdysi tak jasné a uspokojivé, jsou dnes vágní a nezávazné. I když bylo napsáno množství pojednání o dějinách moderního umění - vědecké analýzy, zkoumající každou stylovou změnu -, kritici upadají nevyhnutelně do rozpaků, když mají vysvětlit, proč v moderní společnosti *umění budí nedůvěru* - proč se jeví vykalkulované, aby provokovalo a vzbuzovalo v lidech pouze rozpaky a neklid. Jistě, problém popularity či nepopularity umění je mimo moderní kulturu nemyslitelný. Erozi autority a důvěryhodnosti umění v posledních padesáti letech ve světě, který se stále víc komercializuje a orientuje na kariéru, je nutno nevyhnutelně klást do souvislostí s jistými fundamentálními nároky, které na nás klade rozvinutá kapitalistická společnost.

Od devatenáctého století jsme umění klasifikovali podle škol a stylů, nazírajíce je jako historii forem, které vyplývají z dialogu s předešlými formami a styly nebo ze vzpoury proti nim; ale zdá se, že klasifikace umění podle jeho funkce by byla vhodnější. Neboť, ať se říká a dělá cokoli, v čem jiném *je* význam a účel umění? Dějiny umění, ale i celou historii, tvoří mnoho navzájem si odporujících vlivů a významů; rozhodně neexistuje jen jediný. Jak jednou řekl John Cage: „Kdyby bylo tisíc umělců a jeden jediný cíl, myslíte, že by ho dosáhl jediný umělec a ostatních devět set devadesát devět by cíl minulo? Takhle že to funguje?“ V naší společnosti už nejsou umělecké formy a cíle dány tradicí; nelze je brát se zárukou. Pohyby a spole-

čenských změn v moderním světě nezměnily jenom povahu umění, ale také psychologické pohnutky a motivace těch, kdo umění tvoří. Nyní jsme v bodě, kde není nikoho, kdo by určoval pravidla nebo vlastnil hodnotový kompas určující význam daných změn. Abych uvedla nějaký konkrétní příklad ilustrující, v jakých křečích se současný diskurs zmítá, cituji zredigovaný výtazek ze symposií *Art and Language*, která v roce 1975 proběhla v Melbourne a v Adelaide v Austrálii. Přepis je dílem Terry Smitha a cituji jej proto, že může mít v naší „kauze“ hodnotu užitečné svědecké výpovědi. Většina čtenářů této knihy bezpochyby nebyla a nebude účastna podobně neplodných výměn názorů:

HK: (v publiku): Zajímá mne tato otázka: Čeho se prostřednictvím umění pokoušíte dosáhnout? A jakou důležitost pro vás, jakožto umělce, má sebevyjádření a komunikace s lidmi?

UMĚLEC: (účastník diskuse): Je to jako když vlezete do tramvaje. Je to zkratka prostředek, kterým se vezete. Já bych se třeba mohl zeptat vás, proč sedíte na židli. Pořád se ptáte proč, proč, proč? Prostě mě to baví, to je všechno.

HK: Ale baví vás určitě i spousta jiných věcí, třeba jít do cirkusu – co je ale zvláštní na tom, že vás těší dělat právě umění?

UMĚLEC: Souhlasím, že umění by se nemělo povyšovat na piedestal... Moje záměry se pořád mění. V kresbách jsou jiné než v malbách. Všichni ti diskutující pořád jdou po mně, protože ve skutečnosti nemám styl, proto si všichni myslí, že nevím, co dělám.

HK: Jak poznáte, když se věnujete umění, že se liší od jiných aktivit?

UMĚLEC: Nepoznám to. Všechno je umění, jsou jen různé způsoby vyjádření.

HK: Ale tím slovo umění ztrácí jakýkoli význam...

UMĚLEC: Umění samo je zvláštní jazyk, který vůbec neobsahuje slova na vaší rovině chápání. Takové to Henry, řekni, co ty děláš a kdo jsi?

HK: Já jsem filosof vědy, mám doktorát z matematické fyziky... Teď jsem částí téhle veřejnosti, která má právo zeptat se vás, co si myslíte, že je umění.

UMĚLEC: Není lepší mlčet a prostě jen malovat? Nakonec skončíme tak, že každý jen bude mluvit a nikdo nebude malovat. To je hrozná nuda!

HK: Dobře, jestli si myslíte, že to nemá cenu, můžete odejít. Jestli vás tahle nuda nebaví, proč se nechopíte štětce a nemalujete tady?

Jednou z věcí, o níž v této knize usiluji, je pokusit se vybudovat most porozumění mezi lidmi mimo umělecký svět a těmi, kteří do něho patří. Mezi těmito dvěma skupinami zeje hluboká propast. Ačkoli jsem chtěla oslovit obě tato různá publika, budu v této knize mluvit jakoby sama k sobě – v naději, že jde o způsob, který je vhodný jak pro umění, tak pro ty, kteří mají problém porozumět mu, prostě pro každého, kdo o dnešním umění seriózně přemýšlí, ale je pro něho obtížné nějak se vypořádat aspoň s některými do očí nejvíc bijícími rozpory současné umělecké scény.

Víme, že moderní společnost se objevila na jediné evoluční aréně – na Západě. Znamená systematické převrácení hodnot, na základě kterých lidé žili v tradičních společnostech. Zjevení moderního umění během prvních dekád tohoto století bylo výsledkem propojení jistých dílčích idejí, které formují základní strukturu moderní společnosti. Jedná se o sekularismus, in-

dividualismus, byrokracii a pluralitu. Tyto proměnné společně zformulovaly jádro modernosti. V následujících kapitolách této knihy se budu snažit přezkoumat osudy umění ve vztahu ke každé z těchto velkých modernizačních ideologií, neboť ty měly určující vliv na charakter moderní společnosti a jsou tím, co moderní svět odlišuje od epoch předcházejících.

Používám-li výrazu sekularismus, mám na mysli despiritualizaci světa, modernistické odmítnutí posvátného. Souvisí to s postupem racionalizace, provázejícím rozvoj vědy a technologie, díky němuž bylo tajemné, božské, mytické a posvátné v naší společnosti doslova rozerváno na kusy; za rozvinutého „pozdního“ kapitalismu triumfuje byrokratický, manažerský typ kultury charakterizovaný masovou spotřebou a v ekonomice sledováním výhradně vlastního zájmu.

Ztráta morální autority umění – oné autority, která v uzavřenějším společenském rámci, než je náš, získává svou legitimitu díky zakořenění v tradici – je v centru pozornosti všech těchto esejů. Veškerá kultura je vázána na situaci a vztahuje se k podmínkám a okolnostem, ve kterých se zrodila. V tomto okamžiku naší historie se umění ocitá bez jakékoli konkrétní soustavy priorit, bez jakýchkoli přesvědčivých vzorů, bez jakýchkoli prostředků k přehodnocení ať již sebe sama nebo cílů, jimž slouží. Pro postmoderní mysl je všechno ve své podstatě prázdné. Naše vize není integrována – postrádá jasnou formu i definici. Lze se pak divit, že umění má takové problémy se svou legitimitou nebo že, podobno černé díře, pohlcuje všechno světlo a nic nevydává, prochází permanentní krizí své věrohodnosti?

I to, co umělec očekává pro sebe, se v posledních padesáti letech radikálně změnilo, když se dosud amorfní mocenská struktura uměleckého světa posunula směrem k jasně vymezené mocenské struktuře odrážející korporativní hodnoty. Všechny eseje v této knize se zabývají důsledky tohoto posunu. Zdůrazněním společenského charakteru umění se tato kni-

ha ocitá v komplementárním a dialektickém vztahu vůči mé předešlé knize *Progress in Art*, jež se zabývala kognitivním charakterem umění. Mé přesvědčení, že umění má „progresivní“ dějiny i strukturu (přesvědčení, jež nechce implikovat morální nebo estetické zdokonalení, nýbrž kognitivní „růst“ stylů) předpokládá, že historie umění, jako systém lidské interakce se světem, může projít kognitivním vývojem podobným tomu, kterým procházejí jedinci. Lze vidět, jak se historie umění rozrůstá a větví podél mnoha nejrůznějších vývojových linií a je výslednicí různých typů podmínek. Tato kniha je pokusem posunout mou předešlou analýzu o pár kroků dále. Snažím se zde zachytit, popsat a analyzovat psychologické a společenské okolnosti, za jakých umění, které dnes máme, vznikalo.

Jak se mění kultura, mění se i typy osobností, které jsou jejich nositeli. Revidovaný sebeobraz umělce v postmoderní kultuře znamená, že také umění vyžaduje analýzu s ohledem na současné charakterové ideály. Nedostali jsme se k postmoderní kultuře náhodou – existuje patrný postup událostí vpřed, který nás přivedl až do současné situace a který bych zde ráda odkryla. To by ovšem nebylo možné bez toho, abych nejdříve vzdala hold ústředním idejím, k nimž se zde tak bezvýhradně hlásím a které mi leží na srdci. Jsou to ideje, jež nepocházejí z mé mysli: s problémem, který se zde pokusím konfrontovat, zápolilo mnoho autorů již přede mnou. Nejde o prezentaci nových pravd – vskutku nejsem více než prostředníkem přenosu těchto myšlenek a vhledů, které lze nacházet v rozsáhlé sociologické a filosofické literatuře týkající se moderní západní společnosti. To, co činím, je jen registrace důležitosti těchto idejí a rozšíření jejich aplikace na současné podmínky světa umění. Nemohu jednotlivě jmenovat všechny, jejichž myšlenky byly pro napsání této knihy klíčové – ať již je cituji přímo, nebo používám jako pozadí svých úvah – ale ráda bych vzdala zvláštní hold těm autorům, jejichž dílo považuji za nepostradatelné a bez nichž by tato kniha prostě nemohla být napsána.

Jsou mezi nimi Daniel Bell, Peter Berger, John Dewey, Émile Durkheim, Erich Fromm, Anthony Giddens, Martin Green, Jürgen Habermas, Irving Howe, Herbert Marcuse, Lewis Mumford, Robert Nisbet, José Ortega y Gasset, Philip Rieff, Theodore Roszak, Edward Shils, George Simmel, Max Weber a spoluautoři knihy *Organizational Amerika*, William Scott a David Hart, jejichž soukromý pohled na vzestup „organizační osobnosti“ byl neocenitelný. Se Scottem a Hartem sdílím společnou naději, že by tu měla být kniha, která by znamenala další krok v procesu sebepoznání, jenž by mohl lidem pomoci uvědomit si smrtelná nebezpečí, která vyvstávají jen z prostého udržování statu quo.

V centru pozornosti dalších kapitol jsou texty o etice, jejichž autory jsou Hannah Arendtová, Søren Kierkegaard, Karl Jaspers, Alasdair MacIntyre a Ralph Ross, spisovatelé, pro něž myšlení znamená morální akt. Právě jejich teoriím o lidské povaze – ideálům, jejichž hledání je, jak věří, zcela legitimní – je věnována tato kniha. I dalším autorům patří moje poděkování. Je jich však příliš mnoho, abych je mohla všechny zmínit. Jejich jména se nacházejí v přehledu použité literatury na konci knihy.

Obsah každého z těchto esejů není vyjádřen, jako tomu bylo v tezích knihy *Progress in Art*, jako ústřední argument, který je posléze postupně dokazován. Spíše tu jde o sbírku argumentů téměř hudebně organizovaných kolem postupující myšlenkové linie s tématy vracejícími se znovu v různém ladění, jež nakonec instrumentuje ten který úhel pohledu. Někteří lidé budou možná na mé vylíčení situace reagovat jako na důvod k zoufalství, to však rozhodně nebylo mým záměrem. Jde spíše o odkrytí společenského nevědomí, o pokus dostat na povrch to, co leží skryto v hlubinách. Naše prostředí je pouze odrazem toho, co je v nás, a jestliže se má změnit prostředí, musí se změnit i něco v nás. Nic se však nezmění, dokud zůstaneme v nevědomosti ohledně oněch základních sil, které

utvářejí naše životy a jež jsou zakotveny, stejně jako my sami, v obecném kulturním prostředí. Cítím, že v této chvíli nutně potřebujeme nějaký relativně soudržný obraz toho, co se s námi dělo, abychom mohli zvážit cenu toho, co děláme nyní. Jestliže skutečně dokážeme proniknout do nitra situace, jestliže si svou mysl neuzavřeme jejím nebezpečným a nepříjemným rysům, máme šanci být méně podstatně manipulováni. Jakmile zřetelně vidíme, oč běží, máme možnost výběru. Potřebujeme plně akceptovat morální povahu mnoha nejrůznějších problémů, kterým musíme čelit. Pak snad najdeme způsob, jak tyto okolnosti zvládnout a transcendovat je asi tak, jako se to podařilo topičímu se námořníkovi Edgara Alana Poa. Ten díky trpělivému zkoumání chování mořského víru, maelstromu, jenž ho vtahoval do sebe, pochopil jeho povahu a nakonec jen zásluhou toho ho táž spirála, která jej vsávala do sebe, vyvrhla znovu ven.