

Suzi Gabliková
Selhala moderna?
Votobia, 1995

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 zabýdľujeme 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 zvážít, čeho jsme dosáhli a co ztrácíme v důsledku jejího zmizení ze scény. Není snadné představit modernu jako celek, neboť ji utvářelo mnoho nejruznějších 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 závisli 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 síň prosperuje: jediný prodejní večer v Sotheby's může vynesť 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 postmoderná 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 megastruktura, jež je neosobní, čím dál mocnější a totálně zhoubná – se hrozivě přeinstytucionalizoval. 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 nedokáží 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, má 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 určená 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 nesené zřejmým konsensem -, zatímco naše epocha je charakteristická bezvěrečtím a pochybami. Ideje, které byly kdysi tak jasné a uspokojujivé, 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 vyčíslované, 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, nazíraje 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 spo-

čenské změny 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 křídlech se současný diskurs zmitá, 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 zkrátka 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 nejméně 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, byrokracií 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 „progressivní“ 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 teziích 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 topicímu 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.

2. kapitola: INDIVIDUALISMUS

UMĚNÍ PRO UMĚNÍ, NEBO UMĚNÍ PRO SPOLEČNOST?

Každý, kdo se detailně zabývá realitou moderny, se ještě dnes může ocitnout v křížové palbě jejích uctívačů (těch, kteří hájí abstrakci a umění pro umění) i jejích pomlouvačů (těch, co věří, že umění by mělo sloužit nějakému účelu nebo být společensky prospěšné). Nestabilní situace umění v našich dobách, zmatek ohledně jeho smyslu i poslání, to vše v posledních letech přivodilo jakousi novou spenglerovskou temnotu. Například v Anglii výbuch antimodernistického hněvu, který před několika lety vzplanul kvůli částce, kterou Tate Gallery zaplatila za sošku z cihel od Carla Andreho, rozčilení a řečnění, týkající se určitých typů pozdně moderního abstraktního umění, dosud neodeznělo; veřejnost, kritici a David Hockney, ti všichni se spojili, aby monochromní plátna a chudáky skandální cihly považované za umění společnými silami ztrhali.

Naopak ti, kteří modernu brání, tvrdí, že umění nemusí sloužit nějakému účelu, ale mělo by vytvářet svou vlastní skutečnost. (Skladatel Arnold Schönberg šel až tak daleko, že prohlásil, že nic, co se dělá kvůli nějakému účelu, nemůže být uměním.) Abstraktní umění nepřišlo jenom s novým estetickým stylem, ale také se změnou chápání *raison d'être* umění samého. Pro zapáleného modernistu je soběstačnost a nezávislost umění spásou. Estetická zkušenost, umělcův prožitek je

hodnota sama o sobě. Jediný způsob, jak si umění může zachovat svou pravdu, je, že si udrží dostatečný odstup od společenského prostředí – tak zůstane čisté.

Během vrcholného období, v letech 1910–1930, se moderní umění zcela vědomě odřízlo od svých sociálních kořenů, odtáhlo se, aby si udrželo svou tvořivou podstatu. „Dehumanizace“ umění, ke které došlo v prvních dekádách tohoto století, byla z větší části odpovědí na duchovní neklid umělce pocítovaný jak v kapitalistické, tak i totalitní společnosti. Jak to vyjádřil Kandinskij: „Fráze o ‚umění pro umění‘ je tím nejlepším ideálem, k jakému může naše materialistická doba dospět, protože je to podvědomý protest proti materialismu a jeho požadavku, aby všechno mělo svůj účel a praktickou hodnotu.“ V protikladu k materialistickým hodnotám a kvůli duchovnímu zhroucení, jež následovalo po kolapsu náboženství v moderní společnosti, se první modernisté obrátili od světa do sebe, aby se soustředili na svůj vnitřní život. Když žádný platný smysl už nebylo možno nalézt ve společenském prostředí, museli jej hledat v sobě samých. Většina umělců počátku 20. století považovala umělecké dílo za nezávislý svět čistého stvoření, který měl svou vlastní bytostně duchovní podstatu. Umělec se sám považoval za jakéhosi kněze, který adoruje vnitřní duši nebo ducha. Kandinskij nebo Malevič a spousta dalších raných modernistů zastávali v podstatě transcendentní koncepci života, ačkoli nebyli nijak spjatí s institucionalizovaným náboženstvím. „Umění už nestojí o to, aby sloužilo státu a náboženství,“ prohlásil Malevič. „Umění si už nepřeje ilustrovat dějiny našeho chování; nechce mít nic společného s předměty jako takovými a věří, že dokáže existovat i bez věcí.“ Postoj umění pro umění byl v podstatě vynucenou reakcí umělce na společenskou realitu, se kterou se už nadále nemohl ztotožnit.

Tento „vnitřní obrat“ – přesvědčení, že sebenaplnění je možné najít v přiblížení sobě samému – vyvolal v počáteční fázi moderny téměř zbožštění individuální bytosti; pro mnoho

umělců té doby nebyla abstrakce ničím jiným než estetickou teologií. (Malevič dokonce prohlásil, že ve svém černém čtverci viděl Boží tvář, zatímco Theo van Doesburg řekl, že „čtverec je pro nás tím, čím byl pro první křesťany kříž“.) Tato teorie umělce, jakožto posledního aktivního nositele duchovních hodnot v materialistickém světě, zůstala spjata se vším abstraktním uměním až do období abstraktního expresionismu. Mark Rothko například tvrdil, že vnímá-li divák jeho malby výhradně v termínech prostorových a barevných vztahů, nemůže jim porozumět. „Nejsem abstrakcionista,“ řekl v jednom rozhovoru. „Nezajímá mne vztah barvy nebo formy k čemukoli jinému. Zajímá mne vyjádření základních lidských pocitů. A fakt, že se spousta lidí před mými obrazy zhroučí a pláče, dokazuje, že mají podobný náboženský prožitek jako já, když jsem je maloval.“

Abstraktní expresionisté se považovali za součást „duchovního podzemí“ v heroické tradici Kandinského a Maleviče. „Dokud nebude moderní společnosti dominovat láska,“ napsal v roce 1944 Robert Motherwell, „umělec nemá alternativu k formalismu. Dokud neproběhne v moderní společnosti radikální revoluce hodnot, musíme se smířit s tím, že bude přetrvávat vysoce formální umění... Moderní umělci museli chybějící společenské hodnoty nahradit hodnotami striktně estetickými.“ I v té nejabstraktnější podobě byla moderna sebevědomě disidentská a stavěla se proti společenskému řádu, aby hledala vlastní svobodu a nezávislost. Buržoazie se může identifikovat s penězi, avšak modernímu umělci nezbylo než svou identitu hledat skrze opozici vůči společnosti, jež mu nenabízela žádnou roli, kterou by byl ochoten přijmout. Původní význam termínu *avantgarde* v sobě zahrnoval dvojí proces estetické inovace a společenské revolty; přijal formu odcizené elity umělců a intelektuálů, kteří si vybrali život na okraji společnosti.

Během 60. a 70. let však začala pozdní moderna projevovat čím dál více znaků samoúčelného formalismu, který abstraktní

umění zbavil jakékoli disidentské role či významu ve společnosti. Stylistické inovace malířů barevných ploch, kteří se soustředili kolem kritika Clementa Greenberga – jako byli Helen Frankenthalerová, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski –, jsou výrazem pouhé estetiky; tito tvůrci už neprojevují žádné revoluční záměry, žádný náboženský zápal, žádné pokusy o transcendenci. Greenberg výslovně odmítl teorii, že v umění existuje nějaký vyšší smysl, nebo že v tvorbě lze najít nějaký „duchovní“ moment. Umění je prostě tím, čím je: jeho účinek je velmi omezený. Musí být prostě esteticky „dobré“. Jediné, co tito umělci považovali za hodné pozornosti, byl „diktát média“ – čistá barva a plocha plátna. Sama idea obsahu díla byla jimi chápána jako překážka tvorby a zbytečnost; hledání významu pak pouhým šosáctvím. Dílo je pomalovaný povrch, nic víc. Jeho význam je výhradně záležitostí estetiky. (Ale jako je tomu vždy, i na složité a nepřehledné modernistické scéně se objevily výjimky potvrzující pravidlo – jmenujme třeba Dorotheu Rockburneovou a její sérii *Anděli* nebo Brice Mardena a jeho díla *Zvěstování*. Tito jmenovaní se svým dílem pohybují blízko duchovního srdce abstraktní malby.)

V jistém smyslu lze říci, že pro zarytého modernistu ani neexistuje publikum. Barnett Newman vždycky tvrdil, že skutečný důvod, proč malíř maluje, je, že potřebuje něco, nač se může dívat. Když se jednou ptali malíře Clyfforda Stilla, zda ho zajímá, jestli se jeho dílo dotkne lidí, odpověděl: „Ani v nejmenším. To je problém komiksového kreslíře.“ „Malujete tedy pro sebe?“ „Ano.“ Tvorba je pak čistou svobodou a umění musí ospravedlnit svou nezávislou existenci v kontrastu k tomu, co Baudelaire nazval „nucenou prací“ profesionálního života. Pro Stilla a další umělce jeho generace byla malba tím jediným aktem naprosté svobody, schopné transcendovat politiku, osobní ambice i obchod. Když se Jaspera Johnse, tohoto inteligentního, ale skromného a osobně zdrženlivého malíře, v době, kdy teprve začínal svou kariéru, ptali, co říká na vydatnou odezvu veřej-

nosti na jeho dílo, odvětil: „Ten zájem se mi líbí. Myslím si, že je zajímavé, jestliže na mou práci reagují jiní lidé, protože dosud jsem si myslel, že to především zajímá mne samého.“

Podobné poznámky by musely zmást renesanční umělce, kteří pocítovali význam konkrétního patrona, který si jejich dílo objednával nebo kupoval. Vasari ve svých *Životech umělců* líčí, jak na Michelangela ze všech stran doléhaly veřejné požadavky. Jako by jeho čas i nadání patřily všem. Papež Klement si u něho objednal výzdobu Sixtinské kaple a nejenom že si poručil téma malby – *Poslední soud* –, ale přikázal též, aby to bylo mistrovské dílo. Mezitím byl Michelangelo sužován problematickou žádostí o sochařské zpracování náhrobku papeže Julia. Když v roce 1534 zemřel papež Klement, následující papež Pavel Michelangela vyzval, aby vstoupil do jeho služby. Michelangelo odmítl. Papež se rozzuřil a řekl: „Hýčkal jsem tuto touhu třicet let a teď, když jsem papež, bych ji nemohl ukojit? Já tu smlouvu roztrhám, ale jsem rozhodnut dostat tě do své služby a je mi jedno jak.“

V době předmoderní mělo veškeré umění svůj společenský význam a společenskou vazbu. Když řekneme, že klasické umění bylo konkrétní, ale zavázané sloužit veřejnosti, a naopak moderní umění je svobodné, avšak abstraktní, neznamená to nic než konstatování, že impulsy směřující k větší autonomii a individualismu jdou proti procesu socializace a tradice. Musíme si tudíž položit otázku, zda má moderní umělec dosti moci nad poměry i nad sebou samým, aby tento rozpor dokázal rozřešit. Umělec, který již není nucen svou tvorbu podřizovat kolektivním zájmům společnosti, se musí – jestliže je toho schopen – charakterizovat svou nápadnou jedinečností. Tento moderní důraz na jedinečnost byl logicky na překážku rozvíjení jakéhokoli kolektivního stylu. Moderna tak, tváří v tvář pokračujícímu zpochybnění veškerých estetických norem a způsobů, nebyla schopna zavést nějaký vlastní styl. Již od nástupu romantismu v 19. století se normou stala odlišnost a jisté po-

divínství namísto ovládnutí techniky a řemeslných dovedností, jako tomu bylo v minulosti. Zastřešujícím principem modernity byla nezávislost. Jejím prubířským kamenem je individuální svoboda, nikoli sociální autorita. Osvobození od překážek a pravidel ovšem znamenalo odcizení od společenské dimenze vůbec. Je možné, že nadešla doba, kdy rozváznější myšlení může posílit umění v situaci, kdy trpí přílišnou libovůlí a křehkostí. Je to jako s celou ideou svobody; snad bychom i na umění v jeho dnešní situaci měli pohlédnout víc zblízka, abychom prozkoumali, zda neupadá do stínu své odvrácené strany, což by nakonec nevedlo než do „slepé uličky narcisistního sebezaobírání“, o kterém píše s takovým pesimismem Christopher Lasch.

Ten nejrozsáhlejší útok vůči moderně a teorii umění pro umění vedli vždycky marxisté; kteří ideu, že by umění mělo být pouze cosi estetického a individuálního, navíc bez vazeb na prostředí, považovali za duchovně sterilní a zvrácenou. Pro ně představuje tato idea devitalizaci kultury ve finálním stadiu kapitalismu, kdy se společensky funkční aspekt umění vytrácí, protože buržoazní umělec chápe umění jako soukromou činnost, jako součást snahy o vlastní seberealizaci nebo způsob, jak se osvobodit od zábran daných tradicí. Zatímco umění rezignuje na poznání světa; cílem uměleckých snah se stává sebepoznání.

Marxisté tvrdí, že skutečné umění zkoumá společenskou a politickou realitu v její podstatě; nikoli jak se jeví, a nepředstavuje ji abstraktně, odtrženě od těchto zdání a v opozici k nim. Marxistická estetika požaduje, aby umění osvětlovalo společenské vztahy a pomáhalo nám společenskou realitu nejen poznávat, ale i měnit. Tvrdí, že pokud umění chce být společenskou silou, musí mít široké publikum a musí vynášet soud, pokud jde o fenomény života. Předmětem jeho zájmu musí být společenský svět. Marx neustále zdůrazňoval, že umění je humánně společenskou realitou a musí být integrováno do světa významů – *umění není nějaká odtržená realita*.

Obě tyto pozice umění – jakožto individuální výraz nebo uspokojení společenských potřeb – se zdají stejně pochopitelné. Svár jejich požadavků však dnes tvoří rámec velké krize naší kultury: držet se pravdy vůči sobě, nebo pravdy vůči společenským hodnotám. Senzibilitu naší doby charakterizuje toto dilema. Tíhneme-li výhradně k jedné z těchto pozic, máme čím dál větší pocit zmrzačení. Jedna se vzdává toho, co se naopak druhá snaží zachovat. Problém jejich protikladnosti nelze rozřešit, dokud se nesnažíme dosáhnout nějakého konsensu ohledně role, jakou umění v moderní společnosti hraje a má hrát. Víme, že byly doby, kdy umění sloužilo jako pedagogická pomůcka církve, která měla v době, kdy jen málo lidí umělo číst a psát, ilustrovat náboženské příběhy. Ta doba už je, dalo by se říci, několik světelných let za námi. Dnes, jak říká Andy Warhol, umělci dělají pro lidi věci, které tito lidé ve skutečnosti vůbec nepotřebují.

Lucy Lippardová, nejotevřenější americká kritička feministicko-socialistických názorů, která šla vřadycky „proti proudu“, polemizovala s formalismem už v dobách, kdy to ještě nebylo módní, a důrazně trvala na tom, že umění musí nést poselství. Lippardová, jež se věnuje především společenským a politickým problémům, patřila k prvním lidem vážně zděšeným z posunu od radikalismu k estétství, který je tak charakteristický pro většinu pozdně moderního umění. Poté, co nenašla téměř žádný prostor mezi čistě estetickým chápáním umění a společenskou propagandou, říká: „Byla bych ráda, kdyby všichni umělci cítili společenskou odpovědnost, ať už je jejich umění jakékoli. Není však nijak snadné najít individuální možnost volby mezi extrémny obou poloh: mezi totálním pohroužením do pochybné etiky komoditního systému umění, nebo naopak zuřivým odmítáním všeho, co tento systém přináší.“

Lippardová byla rovněž mezi prvními, kdo si všiml šířícího se znechucení mezi umělci, odmítajícími akceptovat omezující optiku umění pro umění nebo nadvládu galerijního systému

nad přístupem k umění. „Zatímco někteří z umělců nikdy nepochybnili současný pasivní statut umění postaveného na okraj,“ píše Lippardová ve své knize *Overlay*, „a jsou ochotni pracovat v rezervaci nazývané ‚uměleckým světem‘, jiní se v posledním desetiletí pustili do boje proti neustálé snaze učinit z jejich produktů zboží a snaží se vrátit zpátky do ‚vnějšího světa‘. Na konci 60. let, po období, ve kterém byla většina avantgardního umění drasticky odtržena od společenských záležitostí nebo působení, bylo mnoho umělců znechuceno hvězdným systémem uměleckého světa a upjatostí formálních ‚hnutí‘. Začali si klást vážnější otázky. Když zdvihli oči od svých pláten, uviděli tam venku politiku, přírodu, historii a mýtus.“ Předchozí kniha Lippardové, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, byla kronikou let 1966–1972, kdy spousta umělců, hledajících alternativy k malbě a sochařství, které by poskytl korektiv k oportunismu a otrlosti marketingového systému, přišla se zcela novými přístupy. Objevuje se konceptuální umění, land-art, process-art, body-art, umění performance. (Více o nich ve třetí kapitole této knihy.) Bezvýznamnost a pomíjivost, to byly teď hlavní strategie, jež měly zajistit dematerializaci umění. Dílo již nemělo být „vzácným objektem“, přitahujícím pozornost trhu. Opravdu je těžké prodat jako umění písmeno X vyšlapané do prašné trávy v Africe nebo dvě míle dlouhé souběžné linie nakreslené křídou do Mohavské pouště. Paradigmatickou postavou, již Lippardová dává za vzor a které ve svých textech přiznává čestné místo, je Robert Smithson. Smithson byl klíčovou postavou, která stála u zrodu tzv. „skulptury pro místo“, vytvářené výhradně na předem určených lokalitách v terénu. K jeho nejznámějším earthworks (zemním dílům) patří „Spiral Jetty“. Jde o využití zapomenuté země na Velkém solném jezeře v Utahu. Smithson je pro Lippardovou důležitý mimo jiné i proto, že to byl jediný umělec své generace, kterého zajímal osud země, a cítil vůči ní politickou odpovědnost. Sama Lippardová se zpolitizovala v roce 1968, když

měla možnost hovořit v Argentině s umělci, kteří cítili, že je nemorální zabývat se uměním v takovém typu společnosti, jaká tam tehdy byla. Argentina byla diktaturou. Od té doby se ve všem, co dělá, pokoušela modernistickou teorií, že pro umění se musíte vzdát světa, obrátit naruby: pro svět se musíte vzdát umění. V její mysli neexistuje zmatek, pokud jde o to, zda podstatné kvality umění spočívají v jeho formální stránce nebo v jeho schopnosti komunikace. Vždycky dávala vášnivě přednost umění protinukleárnímu a protiválečnému, umění černému a feministickému, ale také umění masově produkovanému (ve formě tiskovin, brožur, letáků) – zkrátka, umění nesoustředěnému na sebe, které je těžko stravitelné trhem a které nepřestává doufat ve změnu společenského systému.

Podobné debaty o etice a estetice, podněcované marxistickými kritiky, proběhly v Anglii koncem let sedmdesátých a nabraly málem rozměru menší občanské války: vzpomeňte si na *Gulliverovy cesty*, kde se Trameksani a Slameksani nekonečně přou, jak správně rozbít vejce, jestli na jeho užším či širším konci. V Anglii vždycky existovala tradiční podezřívavost (ne-li vyložené nepřátelství) vůči avantgardě a experimentálnímu umění. V tomto směru se vyznamenali zvláště autoři jako Ernst Gombrich, Kenneth Clark a John Berger (i když tím nechci říct, že by tito spisovatelé sdíleli stejný úhel pohledu). Koncem 70. let se ovšem objevuje nová skupina neomarxistických kritiků, stylizujících se do role emisarů kulturní změny. Ti vyjadřují rozhořčení nad neúčinností a bezradností umění v poměrech kapitalismu a zároveň proklamují krizi moderního umění. Mezi těmito mladými kritiky vyniká zvláště Peter Fuller, prohlašující se za Bergerova žáka, a Richard Cork, původně redaktor časopisu *Studio International* a umělecký kritik londýnského *Evening Standardu*. Fuller tvrdí, že v době monopolního kapitalismu se umění stalo neblaze dekadentní a je postižené, vlivem reklamy a médií, impotencí. Cork se koncem 70. let snaží pořádat výstavy, jejichž záměrem byla prezentace alternativy

k moderně. Oba svorně odsuzují praxi formalistické abstrakce jako impotentní formu intelektuálního elitářství, zbavené veškerého možného významu.

Jedna z Corkových výstav nazvaná „Umění pro koho?“, jež se uskutečnila v Londýně v Serpentine Gallery na jaře roku 1978, zkoumala možnosti umělců tvořit v mnohem „rovnostářštějším“ kontextu, než je možné prostřednictvím galerií a v systému uměleckých obchodů. Továrny, nemocnice, školy, knihovny, hospody, fotbalové kluby, herny, nároží a městské haly, to jsou, podle Corka, některá z otevřených prostředí, kde mohou vystavovat ti umělci, kterým nevyhovuje umělost galerijního prostředí a jsou ochotni dělat umění pro obyčejné lidi, nejenom pro další umělce. Všechny vystavené práce poukazovaly na ideu komunity a skupinové zkušenosti – princip integrace do společnosti namísto ideje pouhého osobního sebevyjádření. Objevily se tu plakáty dokumentující situaci nemocnice Bethnal Green, již hrozilo omezení dotací, dílo Conrada Atkinsona, jehož záměrem bylo upoutat pozornost veřejnosti k otázkám bezpečnosti práce kovodělníků, obecní program spolupráce umělců a dětí v Islingtonu při návrzích dekorací na zdi zdejší školy apod. Tím, že se Cork snažil diváky uvést zpět do dobře známé společenské reality, pokusil se zároveň dokázat omyl pozdně moderního umění skulptur z cihel a barevných pruhů, jež podezřívá ze vzduchoprázdné bezvýznamnosti.

Cork vyzývá kritiky, aby aktuálně artikulovali směr, kterým se má umění ubírat. Jednou z jeho hlavních „žalob“ bylo, že dnes se většina umělců chce stáhnout do jakési vnitřní svatyně, do privátního světa vlastní imaginace. Sluší se, aby kritik v tomto stavu věcí intervenoval, aby působil jako jakési korektivní měřítko. Trval na tom, že „umělci by měli skoncovat s tendencí obracet se jen na sebe navzájem, kdy rezignovali na to, aby působili na životy těch, co stojí mimo“. Avantgarda se, podle Corka, sjednotila ve svém odmítnutí pracovat pro kohokoli jiného než pro sebe, a jako topící se trosečník se drží voru, který

bizarně nazývá „tvůrčí svobodou“. Umění musí pustit z hlavy incestní taktiku „boje stylů“ a začít tlumočit významy s ohledem na „veřejnost, jejíž potřeby byly tak dlouho opomíjeny“. Umění by se mělo zaměřit spíše na lidi než na zmenšující se elitu.

Nedávno si dva méně známí kritici píšící do časopisu *Art in America*, Don Adams a Arlene Goldbardová, dovolili prohlásit, že hnutí umění pro sousedy (neighborhood art) je ve skutečnosti základnou pro novou avantgardu. Umělec tvořící v širším společenství lidí je v tomto směru typem umělce, který se úspěšně dokázal bránit tržním hodnotám, protože dal svou zručnost k dispozici komunitě. Jenom komunitní umělec se dokáže ubránit roli „Šípkové růžinky“, k níž jsou odsouzeni ostatní umělci v naší společnosti, kteří čekají, až je konečně někdo „objeví“. Celý způsob života většiny umělců je podřízen přípravě na toto objevení. Komunitní umělec, který nečeká každý den na tuhle „slávu“, se zaměřuje na to, aby svou tvorbou transformoval zkušenost komunity. Ale jako u rané avantgardy, tak i o jejich tvorbě se vede debata o tom, jestli „jde o umění“, protože to, co dělají, je až příliš užitkové a příliš vzdálené normám umění pro umění.

Já sama si nepřeji být obsazena do role obháje moderního umění proti podobným, často jednostranným a zaujatým názorům; faktem však je, že Marxův pohled na kapitalistickou společnost není mému nijak vzdálený. I když je třeba uznat, že kapitalistická společnost v ekonomickém rozvoji překonala předešlé typy společností a pokročila velmi daleko v rozvoji vědy a technologie. Nelze však doufat, že se jí podaří vytvořit umění, jež by se aspoň vyrovnalo umění společností na raném stupni vývoje. Kapitalistická společnost zdůrazňuje především ziskový potenciál umění, proměňuje umění ve zboží a má málo pochopení pro duchovní stránku tvorby. (Rakouský ekonom Joseph Schumpeter někde poznamenal, že tržní směna je ubohou náhražkou za Svátý Grál.) Nejpodstatnější Marxova kritika kapitalismu spočívala v tom, že díky své převaze ekonomických

zájmů mrzačí osobnost člověka; už před více než stoletím si všiml, že „spisovatel není produktivním dělníkem proto, že by produkoval myšlenky, ale proto, že obohacuje vydavatele, který publikuje jeho dílo“. I když v Marxově době ještě neexistovalo to, čemu říkáme „umělecký svět“, lze říci, že jeho komentář se hodí i na současné umělce a jejich dealery.

Jestliže se role umělce v moderní západní společnosti stala víceméně okrajovou, není tomu tak proto, že by moderní umění bylo vnitřně defektní; je to z toho důvodu, že naše společnost je připravila o všechny hodnoty vyjma estetických, tak jako nás ochudila o jakoukoli smysluplnou duchovní zkušenost. Jestliže je neshoda mezi umělcem a společností v moderní době nahlížena jako defekt, je nutno chápat ji jako sociální problém. Ve skutečnosti totiž nejde o defekt vrozený umění, ale o defekt v hodnotovém systému moderní společnosti. Marx cítil, že nejvyšší hodnota uměleckého díla – a jeho konečný cíl i důvod k existenci – se získává spolu a prostřednictvím jiných hodnot: společenských, morálních a náboženských. Moderní život nás však z větší části zbavil víry v tyto hodnoty. Mnoho nejrůznějších autorů správně poukázalo, že skutečným problémem modernosti je problém víry – ztráty víry v jakýkoli jiný systém hodnot překračujících naše já.

V tradičních společnostech jedinec žije ponořen v tradici, která pro něho znamená neměnnou realitu, přenesenou z úctyhodné a posvátné minulosti; jedinec nic nedělá jen na své osobní konto, mimo skupinu společenství. Opravdu, není asi nic hroznějšího než být vyvržen z kolektivu a zůstat sám. Těžko asi pochopíme, jak je možné, že západní teorie o moderním jedinci – o jeho jáství a sebevědomí, o jeho právech a svobodách – nemají v Orientu nebo u primitivního člověka téměř žádný význam. Na naše věčné sebe-hledání a snahy o zisk se dnes pohlíží jako na přirozenou charakteristiku člověka, nikoli jako na součást historického vývojového procesu. Víme, že primitivní umění nikdy není osobní. Nereflektuje privátní úhel po-

hledu; není novotářské a nesměruje na trh. Středověká společnost, abychom uvedli jiný příklad, chápala umění jako službu náboženství. Umělec povznášel a velebil dominantní hodnoty své společnosti a naopak společnost se poznávala v umění, které vyjadřovalo její hodnoty. Obojí mělo v podstatě náboženskou koncepci. Náboženství, rituál a umění existovaly především jako podpora společenského řádu.

Na druhé straně moderní kapitalistická společnost se z větší části stala předmětem nelibosti umělců. Naše velké umění téměř nikdy neoslavovalo společnost; ke společenskému řádu bylo buďto chladně lhostejné, nebo otevřeně nepřátelské. Nejenom že jsme v moderní době jistou dobu žili bez určitých sdílených ideálů, ale z větší části jsme žili bez jakéhokoli ideálu vůbec. Paradoxní pravda o individualismu je, že může jít vpřed jen na úkor síly obecně sdílené víry a pocitů. Ta jediná víra, kterou snad v této době sdílíme, je, že nikdo nemůže být za nic činěn zodpovědným: jakákoli forma omezení je prožívána jako vězení. Tato společenská a psychologická fakta umělce vytlačila z jejich zakotvení v reálném světě. Gustave Flaubert (podle Jean-Paul Sartra patriarcha našeho odcizení) v jednom ze svých dopisů napsal: „Ano, jsem skutečně buržoa, který žije v ústraní venkova, zaujatý literaturou a nežádající od nikoho nic, ani uznání, ani slávu... Vrhli bych se do vody, jen abych zachránil jedinou řádku poezie nebo prózy od kohokoli. Z tohoto důvodu však také nevěřím, že by mne lidstvo potřebovalo víc, než já potřebuji je.“

Ať k lepšímu, nebo k horšímu, moderní vědomí je prostě samotářské, a to i v důsledku zrušení společné reality. Je to ta nejintenzivnější forma individualismu, jakou svět kdy poznal. Žijeme moderní život ve světě obráceném vzhůru nohama, ve kterém si svou oddělenost sice bolestně uvědomujeme, ale uniká nám už jakákoli souvislost. Tento fakt je, byť paradoxně, vyjádřen realitou naší společenské situace: jak poukázal Dani-

el Bell, nejzákladnějším předpokladem modernosti je to, že sociální jednotkou společnosti není skupina, cech, kmen, nebo město, ale osoba, jedinec. Je nevyhnutelné, že současný umělec svůj vztah k umění, v důsledku těchto dějinných procesů, nevidí jako tvor společenský, ale jako odtržený jedinec. Individualismus a antitradicionalismus jsou dnes jednou a touž psychologickou silou.

Brání však osamělost moderního umělce, nebo izolace díla, naplnění jeho společenského významu? Podle Harolda Rosenberga nikoli. Ten již dříve poznamenal, že „i jedinec zůstává ve společnosti - o tom není pochyby“. A pokračuje: „Nepřipadá mi o nic noblesnější nebo pitoresknější klást důraz na izolaci na úkor participace než zdůrazňovat sentiment po společnosti na úkor izolace.“

Víme, že marxisté nonkonformismus a izolaci moderního umělce odmítají jakožto výraz abnormálního a pokřiveného vztahu ke společnosti - formu negativní interakce, jejíž důsledkem je osobní morální a psychická degenerace. Moderní umění, protože je především osvětlením umělce vnitřního světa, je nazíráno jako příliš úzké a neschopné vyjádřit hlubší společenské hodnoty. Angličtí neomarxisté se pokusili uměleckou svobodu zostudit jako pouhou fikci buržoazní ideologie a zaútočili na individualismus v umění jako na „nejnakažlivější a nejzhousebnější aroganci“. Podle Petera Fullera je svoboda současného umělce v každém případě iluzorní, neboť je omezena výhradně na estetické otázky. Podobá se, jak tvrdí, „svobodě šilenců a bláznů; ti si mohou dělat, co chtějí, protože to stejně nemá žádný efekt... Blázni mají všechny svobody s výjimkou jediné, na které tolik záleží: svobody jednat společensky“. Samozřejmě je velmi snadné atakovat agilní samolibost kapitalistické kultury pod deštníkem radikální marxistické estetiky, ale faktem zůstává, že opravdu velká umělecká díla posledního století byla vytvořena právě v kapitalistickém a nikoli v socialis-

tickém systému. Socialistický systém rozhodně nepřinesl lepší umění než systém tržní – protože garantoval méně svobody jedince a omezil jeho možnost výběru.

Přesto lze říci, že v jednom má Peter Fuller pravdu: jestliže má umělec totální svobodu – jestliže uměním je opravdu cokoliv, o čem umělec řekne, že jím je – znamená to, že *umění už nikdy ničím víc nebude*. Toto poznání má klíčový význam. Skutečná krize modernity, jak si všimlo mnoho lidí, je všeprostopující duchovní krizí západní civilizace: absencí systému víry, který by ospravedlnil loajálnost bytosti s tím, co překračuje její já. Požadavek absolutní svobody pro každého jednotlivce vede k negativnímu postoji vůči společnosti – která podle toho nejdříve omezuje vaše plány a nakonec je škrtí. Nemusíme být marxisty, abychom si uvědomili že arogantní narcisismus a schizoidní odcizení se staly odvrácenou stranou individuální svobody v naší společnosti. Není pochyb o tom, že i svoboda dokáže být deprimující, že dokonce umělec za chvíli neví, co si s ní počít. Jednoduše se nemůžeme zbavit otázky, kterou tak šířavě nastolil Peter Berger: je moderní koncepce individuality velkým krokem vpřed v příběhu lidské seberealizace, nebo je naopak jakýmsi dehumanizujícím vybočením v historii člověka? Tak či onak, jde tu o fenomén, jehož historie je velmi krátká a který nebyl v minulosti pro přežití člověka nebo obohacení jeho kultury nijak podstatný. Rozhodně stojí za to přezkoumat jeho roli.

Jestliže svoboda byla velkým moderním počinem, odmítnutí akceptovat jakékoli meze se nakonec stalo moderní zvrhlostí. Jestliže předcházející společnosti formovala meze lidského osudu, naše moderní společnost je vyjádřena definicí života bez jakýchkoli omezení a v důsledku toho umožňuje jednotlivci vzdát se sebe pro sebe – bez jakéhokoli závazku společnosti, který by svobodu reguloval a preventivně zabraňoval tomu, aby se stala úzkou a sobeckou. Současné dilema spočívá v tom, zda dokážeme najít způsob, jak vyvážit naši touhu po individuální

svobodě s potřebami společnosti – a zda jsme nyní schopni setřást ze sebe modernistické teorie neskrupulózního individualismu a nekončících inovací, které se staly sterilní a monotónní. Není pochyby, že důsledky přehnaného individualismu – který má sklon izolovat zájmy jedince od zájmů celku – cítíme na všech stranách. Slovy Daniela Bella: „Snažíme se najít nový slovník, jehož klíčovým slovem by byl výraz meze: meze růstu, meze plnění prostředí, meze zbrojení, meze vměšování do vlastní biologické podstaty.“ Zdá se, že jednou z nejdůležitějších otázek je, zda dokážeme najít meze explorace kulturních zkušeností. Dokážeme určit meze arogance? Odpovědi, které na tyto otázky nalezneme, by, podle Bella, mohly rozřešit problém kulturních protikladů kapitalismu a jeho zdánlivého dvojníka, moderní kultury.

Jakmile jsme zjistili, nakolik jsou umění a společnost souvztažné, je snad možné najít rovnovážnou polohu mezi extrémy marxistického pojetí společnosti, které má tendenci ignorovat estetický charakter umění, a estetického formalismu, jež umění chápe jako záležitost společensky nepodmíněnou a autonomní. To, co je zapotřebí, je jakýsi druh směru a harmonie – nikoli fixace na jeden z obou pólů. Dokonce pouhá specifikace těchto extrémů, to, že jeden postavíme vedle druhého, jak jsem se o to nyní pokusila já, stačí, aby evokovala všechny obtíže související s návrhem nějaké funkční definice. To jest takové, kterou by, více či méně vědomě, mohl přijmout každý – jak by mělo umění v moderní společnosti fungovat a k čemu vlastně je. O socialistickém umění víme, že tvorbu, ve svém celku, zbavuje formálních i estetických kvalit a klade přehnaný důraz na ideové poselství a účel, často až k bodu, kdy je schopno za obsah vydávat jakoukoli předvedenou bezvýznamnost. Žádná z cest, o kterých jsme tu mluvili, nebyla schopna dosáhnout transformativního středu, z něhož vzhází vykopení. To však je jiná otázka, o které později.

Jen málo dnes tvořících umělců dokázalo překonat společensky indiferentní formalismus směrem ke komunitně orientovanému rámci bez úhony na rovině estetické kvality. Jedním z těch úspěšnějších je John Ahearn, umělec z New Yorku, který je od roku 1977 členem sdružení Colab (Collaborative Project Inc.) – skupiny mladých umělců s disidentským postojem, kteří dali přednost umění jakožto radikálnímu komunikačnímu prostředku před uměním coby nepřímým dialogem s minulými tradicemi. Ahearn se pokouší o portréty lidí z Jižního Bronxu, sousedů a rodin z různých skupin obyvatelstva v životní velikosti, kdy poměrně úspěšně kombinuje vysokou úroveň estetického výrazu a energizující společenský význam. Ahearn dává najevo přesvědčení, že umění i společnost se týká každého. Pro Ahearna je sochařství formou umění, která dokáže širší publikum oslovit. Zřídil si „ateliéry“ v tak neobvyklých místech, jako jsou školy, sanatoria nebo parky, kam se chodí hrát kuželky, a zde si také vybírá živé modely. Každý, kdo je mu modelem, za svou spoluúčasť obdrží nějakou jeho sochu. Dokončené portréty jsou pak ručně pomalovány; nasyceny téměř vizionářskou září, vyjadřují jeho náruživou otevřenost světu a lásku k němu.

Jedním ze záměrů v Bulharsku narozeného výtvarníka Christa, známého „balením“ předmětů, staveb a krajín, je stimulovat ostatní, aby spolupracovali na jeho díle. Christo říká, že mít výstavu v Soho, to je po tolikerém úsilí a tolika komplikacích provázejících realizaci každého jeho většího projektu – například na konstrukci jeho díla *Running Fence* bylo zapotřebí půl milionu lidí! – cosi jako malé prázdniny. Z umělců se stali specialisté, jako třeba malíři koní, až v období viktoriánském, tvrdí Christo. Do té doby si vytvářeli všechno sami. Christovy vlastní projekty jsou podobné specializaci velmi vzdálené; většinou probíhají mimo umělecký svět, vyžadují studie prostředí, právní bitvy, materiální výrobu v továrnách nebo mobilizaci tisíců dobrovolných pracovních sil. K získání lidí a energie pro dílo

je právě tak zapotřebí komunity, jako umělce samého. Při budování *Running Fence* v Kalifornii bylo zapotřebí roztáhnout po zemi dvacet čtyři a půl míle dlouhý bílý nylon. Území patřilo farmářům, kteří na počátku byli vůči projektu nepřátelsky naladěni. Součástí Christova „díla“ bylo nakonec i vítězství nad nimi; zabralo mu téměř rok, než přesvědčil šedesát rodin, aby mu svou půdu daly k dispozici, nakonec se však dočkal nejenom vytouženého svolení, ale i úžasné podpory. Sami farmáři upořádali tiskovou konferenci na veřejnou obranu Christova projektu.

Právě kolize tolika protikladných proudů na konci 70. let vyprodukovala kulturní smršť, ze které se nakonec vynořila pluralistická etika se svou touhou po všeobjímající mnohosti. Pluralita je jedním ze způsobů, jak smazat dialektické protiklady moderny. V osmdesátých letech jsme se ocitli obklopeni nepořádkem všech našich nerozřešených záměrů – zároveň jsme si zvykli, že žít v tomto obležení je možné. V jedné z dalších kapitol budu argumentovat, jak je nebezpečné, když se všechno stává uměním, neboť pak se umění stává ničím. Je vůbec možné uspět, chceme-li se pokusit o koncept něčeho, co je tak naprosto otevřené, že na to všechny atributy pasují stejným způsobem? Zásluhou osmdesátých let jsme dospěli k poznání, že i touha po ničím neomezené svobodě nakonec může být entropická. Zbavuje umění směru a významu až nakonec, jako nenatažené hodiny, přestane fungovat.