

*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 souznějící 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

(6)

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 užívali. 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 obrat 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-

(7)

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 megastruktura, jež je neosobní, čím dál mocnější a totálně zhoubná – se hrozivě preinstitucionalizoval. 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-

(8)

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 současně 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 určená pro komunitu, bylo možné v minulosti jen proto, že všichni umělci ovládali stejné řemeslo, sdíleli tutéž vizi světa a drželi se spo-

(9)

lečné víry – každý se naučil malovat stejným způsobem a sdílel společné náboženské citění. 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 nehlubších 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 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 souvislosti 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 spole-

(10)

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 křechách 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.

(11)

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... Ted' 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 niž 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-

(12)

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-

implikativní pravdy  
pomocí

(13)

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 odhalila. 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.

(14)

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

(15)

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 topícímu 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 uctíváčů (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 přivedilo 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 dekadách 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 spjati 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

(18)

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 zhroutí 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. Buržoza 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 avantgarda 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 samoučelného formalismu, který abstraktní

(19)

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 složitě a nepřehledně modernistické scéně se objevily výjimky potvrzující pravidlo – jmenujme třeba Dorotheu Rockburneovou a její sérii *Andělu* 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, odvětil: „Ani v nejmenším. To je problém komiksového kreslíře.“ „Malujete tedy pro sebe?“ „Ano.“ Tvorba je pak čirou 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 Jasperra Johnse, tohoto inteligentního, ale skromného a osobně zdrženlivého malíře, v době, kdy teprve začínal svou kariéru, ptali, co říká na vydatnou odezvu veřej-



(20)

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 pocitovali 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 rozvoji 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-

(21)

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 rozvážnější 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.*

(22)

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.]

Lippard  
↓  
Lucy Lippardová, nejotevřenější americká kritička feministicko-socialistických názorů, která šla vždycky „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 estétským 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 extrémními 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

(23)

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 oportunistu 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

(24)

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 vložené 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

(25)

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 vzduchoprázdne 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 spíš 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 růženky“, k níž jsou odsouzeni ostatní umělci v naší společnosti, kteří čekají, až je konečně někdo „objeví“. Celý způsob života většiny umělců je podřízen připravené na toto objevení. Komunitní umělec, který nečeká každý den na tuhle „slávu“, se zaměřuje na to, aby svou tvorbou transformoval zkušenost komunit. 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 obhájce 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 sebehledání 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-

(28)

hledu; není novotářské a nesměřuje 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... Vrhł 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.“

At 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-

(29)

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 nejzhooubnější 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 socialistickém prostředí.

(30)

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 narcismus 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 zvláštností. 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

(31)

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 plenění prostředí, meze zbrojení, meze vměšování do vlastní biologické podstaty.“ Zdá se, že jednou z nejdůležitějších otázek je, zda dokážeme najít meze explorační 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 extrémny 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 smíru 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 vzchází vykoupení. 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 skulptura 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 spoluúčast 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 krajin, 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? Zasluhou 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.

### 3. kapitola: ZNEPOKOJUJÍCÍ OBJEKTY

## ZPŮSOBY KULTURNÍ REZISTENCE

Výrazu „znepokojující objekty“ poprvé použil výtvarný kritik Harold Rosenberg, aby se jím pokusil popsat jistý typ umělecké tvorby, která nás zneklidňuje svou problematičností, a to v tom smyslu, že nevíme, zda se nacházíme v přítomnosti skutečného uměleckého díla či nikoliv. Tváří v tvář těmto znepokojujícím objektům se cítíme vyvedeni z míry, máme pocit provokace, jsme zmateni, někdy pocítujeme vztek, anebo jsme takovými díly prostě otráveni. Problém spočívá v posouzení, *zda* v podobných případech jde ještě o umění a *proč* je to umění. Připomeňme případ jedné z bronzových „soch“ Jasperra Johnse. Jak můžeme vědět, zda objekt, na který se díváme, je uměleckým dílem, nebo jde jen o obyčejnou starou plechovku od kafe, do níž autor obvykle odkládá své malířské štětce? Můžeme se k odpovědi dostat pouhým pohledem? V případě znepokojujících objektů vskutku nevíme, zač je považovat. Vždyť třeba to, co vytvořil zmíněný Jasper Johns – totiž ona „rekonstrukce“ staré plechovky od kávy Savarin, do níž jsou zapíchané štětce – vypadá přesně jako plechovka skutečná. Ale pozor: jde o bronzový odlitek, následně pomalovaný. Výsledek se podobá skutečnosti do té míry, že k našemu zmatení dochází až při postupu identifikace předmětu. Tak vzniká situace napětí a nejasné dvojznačnosti, jež nás nutí přemýšlet o našem způsobu poznávání, o tom, jak vlastně věci vnímáme. Znepokojující objekty nás tedy nutí překračovat rutinní reakce

a způsoby vnímání a hledat způsoby jemnější a přesnější; učí nás pohlížet na svět pozorněji. Vidíme, že naše vnímání nezávisí jen na pohledu našich očí – závisí také na schopnosti věci správně interpretovat.

Zbyrokratizovaná společnost lidí uvyká k tomu, aby snášeli nejrůznější monotónní a rutinní činnosti. Jestliže člověk tráví většinu svého života prováděním několika opakujících se úkonů, mechanizuje se jeho myšlení i jeho vnímání světa. Jen zřídka kdy se takovému člověku podaří zmechanizovaný povrch vlastní rutiny prorazit; jen stěží se mu podaří uplatnit své poznání, vlastní úsudek nebo představivost – má k tomu jen málo příležitostí. Kritické schopnosti člověka degenerují, jeho vnímání je otupené a zatížené mrzačícím automatismem života. Tento typ „kolektivního transu“ plného zmechanizovaných a reflexivních reakcí již zůstává konstantní, nic už se na něm nemění: zkonformované myšlení se odmítá vyvíjet, růst s přibývajícím zkušenostmi – alespoň do té doby, než se stane něco, co ho z tohoto stavu vytrhne.

Složitě a znepokojující umění působí proti podobně konformujícímu a nivelizujícímu procesu, neboť rozrušuje obvyklý způsob myšlení a vyčerpává možnosti našeho navyklého způsobu chápání. Umění, které je vůči vnímání a chápání subverzivní, dokáže prolomit stereotypy společenské reality a vytvořit jakési „proti-vědomí“, jež je negací myšlení konformního. Umění svou funkci v moderní společnosti naplňuje, podle Herberta Marcuseho, především svým *odcizením*. Právě jeho „negující moc“ rozbíjí onen falešný automatismus zmechanizovaného způsobu života.

Znepokojující objekt je tedy možno takřka okamžitě rozpoznat podle jeho rozrušujících sklonů. Podobné umělecké dílo je většinou vytvořeno tak, že neodpovídá obvyklým představám o tom, jak umění má vypadat. Často se pohybuje na hranici věrohodnosti a překračuje meze toho, co je v umění ještě akceptovatelné. Jakousi kvintesencí znepokojivosti se podaří



(36)

lo realizovat Marcelu Duchampovi v díle *Fontána* – tak totiž nazval onu pisoárovou mísu, kterou v roce 1917 představil na Výstavě nezávislých pod pseudonymem R. Mutt. Byl to opravdu první znepokojující objekt svého druhu. Duchampova *Fontána* více než kterékoli jiné dílo testuje naši schopnost odhadnout, zda vše, co se jako umění představuje, také uměním je. Pisoárová mušle vyžaduje odpověď na otázku: „Proč je i tohle umění?“ Duchamp, tento velký ironik, dal však přednost jinak položené otázce: „Je možné, aby člověk vytvořil něco, co by nebylo uměleckým dílem?“ Duchamp vždy inklinoval k tomu, aby věci hnal až na samy filosofické, morální i estetické meze. Jeho zarytá snaha zjistit, oč ve skutečnosti běží a *co přesně* z něčeho dělá „umělecké dílo“, ho donutila sáhnout po nejvšednějším z předmětů, a ten se rozhodl představit jako „umění“. Vybral si tovární výrobek: masově produkovanou pisoárovou mušli. Vybral si ji pravděpodobně i pro její *nedostatek* estetických kvalit. Tenkrát to vskutku bylo, jako by na nebe načmáral vzorec všeho, co teprve mělo přijít: umění už nemohlo být stejné, jako bylo předtím, než ve výstavní síni předvedl svou „fontánu“. Co lidi šokovalo nejvíc, byla absolutní neuměleckost onoho objektu a také skutečnost, že k vytvoření tohoto díla nebylo zapotřebí žádné „tvůrčí práce“. „Umělecké dílo“ bylo podle Duchampa výsledkem umělceva záměru, nikoli jeho řemeslnosti nebo zručnosti, jimž se opakováním může naučit téměř každý. Napodobování a opakování sebe sama znamená riziko, že si člověk vytvoří „styl“, podle něhož bude napříště kategorizován. Šlo tedy především o to, co nejvíc protirečit sobě samému. Poté, co Duchamp proměnil všední předmět v umělecké dílo, začal uvažovat o obráceném postupu této procedury. Prohlásil, že by bylo třeba plátno od Rembrandta použít jako žehliččí prkno.

Duchamp demonstroval, že umění lze vytvořit z čehokoli. Není vlastně nic, žádná speciální vlastnost nebo funkce, co z obyčejného a všedního předmětu dělá umělecké dílo – je-

(37)

nom náš postoj a ochota akceptovat ho jako takové. Jedním z nejrozvratnějších aspektů Duchampových „readymade“\* bylo, že se jim podařilo podkopat obvyklé motivy dosažení uměleckého efektu – vždyť pisoárové mušle může „vytvořit“ kdokoli běžným neuměleckým způsobem. Kolem je jich dost, stačí jen sáhnout a „vytvořit“ dílo – přesně tak, jak to učinil Duchamp. Ostatně, pisoárovou mušli, která jako by z oka vypadla té Duchampově, se podařilo najít záhadně pohozenou hluboko v aljašských lesích, asi šedesát mil od nejbližší dálnice. Náhodou ji na tomto odlehlém místě našel jeden student z okruhu konceptuálního umělce Ronalda Jonese, který žije a učí v Sewanee v Tennessee. Protože tento mládík věděl o Jonesově zájmu o Duchampa, nechal tuto aljašskou mušli přepravit vrtulníkem a pak lodí do Sewanee. Právě zásluhou takových podivných souvislostí dostávalo „spiknutí moderny“ novou, fantastickou souvislost. Jestliže všechno uvedl do pohybu Duchamp tím, že z nalezeného předmětu udělal „dílo“, Jones ve hře pokračoval tak, že vytvořil dílo z „nalezené“ repliky Duchampova nalezeného „originálu“. Celý tento podnik, který se zcela nepokrytě odehrál v duchu uctivého napodobení původního velkého vzoru, může za svou realizaci poděkovat umělcevu důvtipu a jeho vlohám k parodii. Když pak Jones *svou* mušli vystavil, připojil k ní dva texty. První obsahuje prohlášení samotného Duchampa, vyňaté z jeho dopisu, který v roce 1961 adresoval jinému dadaistovi, Hansi Richterovi. Píše: „To, že jsem jim pisoárovou mušlí mrštil do tváří, byla výzva. A oni k ní teď jeden za druhým chodí, aby ji uctivali jako umělecký předmět a dokonce obdivují její estetickou dokonalost.“ Druhý příložený text obsahoval prohlášení filosofa estetiky Georga Dickieho: „Dá se říci, že *Fontána* má v sobě více kvalit, jež je třeba

\* „Readymade“ – doslova sériově vyráběný, konfekční; výrazu se užívá k označení sériově vyrobených předmětů prezentovaných jako umělecká díla, především u Duchampa. Pozn. překl.

(38)

vzít v úvahu – například je to její třpytivě bílý povrch. Lze dokonce říci, že určitými kvalitami připomíná sochařská díla Brancusiho nebo Moora.“

Pisoárová mušle, balancující na ostří nože mezi myšlenkovou brilancí a naprostou absurditou, posloužila jako impuls, který uvedl do pohybu proces, který dal vzniknout dalším dílům. Vzpomeňme třeba, jak v roce 1966 výtvarník Bruce Nauman vyfotografoval sám sebe, jak mu voda tryská z úst. Fotografie pak nazval *Portrét umělce jako fontány*. K prvním příkladům, jak si lze přivlastnit cizí dílo nebo nápad jiného tvůrce, patřila například *Vygumovaná kresba* od Roberta Rauschenberga. Rauschenberg totiž požádal svého kolegu malíře Willema de Kooninga, aby mu daroval některou ze svých kreseb, kterou by pak on vygumoval a vyškrabal. De Kooning nakonec souhlasil. Rauschenberg od něj dostal kresbu provedenou tužkou, pastelem a tuží. Její gumování Rauschenbergovi trvalo celý měsíc, během této „tvorby“ spotřeboval čtyřicet kusů pryže. Poté vygumovanou kresbu vystavil jako své vlastní dílo. Není to tak dávno, co jedna mladá umělkyně z New Yorku, očividně inspirovaná otázkami originality a autenticity v umění, začala vyrábět duplikáty fotografií známých a slavných fotografů, jakými jsou Walker Evans nebo Edward Weston, a začala je vystavovat pod svým jménem: *Sherrie Levineová*. Sama jde ve stopách Duchampa a Warhola a vůbec si nenárokují to, co chápeme pod tradičním pojmem „tvořivost“. Tím, že svěhlavě odmítá činit rozdíl mezi originály a svými reprodukcemi – a výslovně odmítá právoplatné autorství původních fotografů – subversivním způsobem se svým dílem obrací na celý soudobý kult sběratelství slavných fotografií a jejich pohlcování uměleckým trhem, kde se i z nich stalo drahé zboží. Samozřejmě, podobné nápady mohou být „úspěšné“ jako *negace* tržní kultury jen dokud se spotřební kultuře úspěšně daří pojmout do sebe i tyto „pirátské“ výtvořky a učinit z nich další *prodeje* schopnou položku. Jako součást distribuční sítě institucionali-

(39)

zovaného uměleckého světa však takovéto „negace“ působí spíše parazitním než kritickým dojmem, neboť se na systému, vůči němuž mají kriticky vystupovat, jen jiným způsobem přivývají.

Z moderny vzešlo mnoho agresivně absurdních uměleckých forem. Většina z nich je ovšem těžko srozumitelná bez pochopení jejich zžíravého vztahu k oněm protikladům, kterým musí umělec v kapitalistické společnosti čelit. Existují například tendence definovat význam uměleckého díla nikoli na základě jeho duchovního, intelektuálního nebo emociálního obsahu, nýbrž podle ceny, jakou má na trhu. Duchamp lépe než kterýkoli jiný umělec naší doby pochopil, že jakmile je podoba umění určována trhem, dochází ke kolizi umění se sebou samým. Působením trhu se rozrušující hodnota umění ztrácí, je zneužita, nebo docela pohřbena. Duchamp toto dilema rozřešil tak, že se sám stáhl do ústraní, opustil uměleckou scénu a nechal lidi, aby věřili, že se umění vzdal ve prospěch šachů. To byl Duchampův způsob, jak ze sebe setřást prokletí být „zaměstnancem“ umění, jeho profesionálním výrobcem. Když se jej dotázali, proč se již nevěnuje umělecké práci, odpověděl: „Líní lidé, takoví jako já, působí málo problémů.“ Pravda ovšem byla trochu jiná. Duchamp se totiž po dvacet let tajně věnoval práci na jednom z největších děl našeho století – vytvářel environmentální dílo nazvané *Étant Donées* –, jež spatřilo světlo světa až po jeho smrti, a nyní je k vidění v muzeu ve Filadelfii.

Jestliže se Duchamp snažil zbavit pouhého pomyslení, že by měl opakovat sám sebe, pravý opak lze říci o Andy Warholovi. Ten byl ideou opakovat tytéž věci, dělat je stále znovu pořád dokola ve velkých sériích, přímo fascinován. Nejdříve, v roce 1962, to byla jeho série obrazů plechovek polévky Campbell. Byly to banální, morálně bezobsažné obrazy, ale právě jejich zásluhou se podařilo naše představy o malbě doslova obrátit naruby. Warhol totiž masovou produkcí sítotisků na „montážním páse“ ve své Factory, kdy na napínání pláten a nanášení

(40)

barev spolupracovalo kolem patnácti lidí, dokonale zvrátil představu o uměleckém díle jakožto „originálu“. Ve Warholově díle neexistují žádné originály – jenom série reprodukcí. Jedinečnost uměleckého díla – obrazu – Warhol nahrazuje pluralitou kopií. „Už dvacet let, každý den, mám k obědu stejné jídlo,“ vysvětluje Andy Warhol, „pořád totéž, znovu a znovu.“ Stejnost, nudná jednotvárnost a opakování – to je podle Warhola to, co vyjadřuje struktury a modulace dnešního vědomí. V žádném případě bychom tedy neměli být překvapeni tím, že Warhol měl svého času osm koček a všechny se jmenovaly „Sam“. Tím, že nedělá rozdíl mezi tím, co je jedinečné, a tím, co je umělé a falešné, zpochybňuje i samu hodnotu svého autorství – jeho dílo úmyslně vzbuzuje pochybnosti. „Myslím si, že by tu měl být někdo, kdo by byl schopen dělat všechny mé obrazy za mě,“ prohlásil Andy Warhol. „To je jeden z důvodů, proč raději používám síťotisk. Bylo by skvělé, kdyby síťotisk používalo ještě víc malířů – pak už by vůbec nikdo nevěděl, jestli je můj obraz ode mne, nebo od někoho jiného.“

Zbavit umělecká díla jejich „svatozáře“ nebo jedinečnosti, jež se staly hlavním důvodem jejich proměny ve spotřební zboží, to byl cíl, jenž si vytyčilo konceptuální umění, které se v New Yorku i v Evropě objevuje koncem šedesátých let. Mnoho konceptuálních děl však neexistuje v podobě objektů, ale pouze v podobě idejí. Konceptualista Lawrence Wiener prohlásil: „Stací, že o mé práci víte, a je vaše. Pak už není možné, abych vám vstoupil do hlavy a své dílo z ní odstranil.“ A jiný jeho kolega, Robert Barry, v roce 1968 řekl: „Celý svět už je plný předmětů, více či méně zajímavých; nechci k nim přidávat další.“ Tito umělci, spolu s Josephem Kosuthem, patří k prvním, kteří začali pracovat v tomto novém stylu umění – umění jako myšlenky, nápadu nebo informace – , který se postavil do opozice vůči tradiční estetické orientaci malby nebo sochařství. Redukcí umění na čisté myšlení vytvořil Barry tzv. *Telepatické dílo*, sestávající jen z prostého sdělení: „V průběhu této výstavy se po-

(41)

kusím telepatickou cestou komunikovat umělecké dílo, jehož podstatou je série myšlenek, které nepřísluší ani jazyku, ani obrazové představě.“ Taková umělecká díla popírají nejen motiv, ale dokonce i možnost fyzické existence díla. Kosuthův klasický „piece“ (konceptualistický termín pro umělecký výkon) nazvaný *One and Three Brooms* (Jedno a tři košťata) například postrádá jakýkoli objekt, který by posloužil jako umění. Jak již název napovídá, šlo tu o projekt týkající se jak reálných předmětů, tak korespondujících reprezentací obrazových či slovních – jedno koště mělo být zavěšeno na zeď a vedle něho by byla jeho fotografie a opis slovníkové definice koštěte. Kosuth prohlásil, že umění by mělo být stejné, jako čistá věda nebo čistá filosofie. Oba tyto obory jsou totiž soběstačné a naprosto nezávislé na přízni či nepřízni publika a nemají ani žádnou cenu výrobku či zboží, nebo investiční hodnotu. Pokud jde o mezinárodní konceptualistickou skupinu „Art and Language“, v níž jistou dobu pracoval i Kosuth, k její hlavní praxi patří nejrůznější formy konverzace, diskuse a různé způsoby lingvistické a kulturní analýzy. (Později se někteří z členů rozhodli parodovat neoexpresionistické obrazy, malující je štětcem v zubech.)

Podle francouzského umělce Daniela Burena vystavovat koncept ve skutečnosti nezbavuje umění objektu. Koncept totiž vede k témuž – člověk jen objekt nahrazuje koncepcí, myšlenkou. Burenova práce od roku 1966 spočívala v manipulacích s vinylovými fóliemi z bílých či barevných vertikálních pruhů nalepených přes povrchy zdí nebo ohrad, zvenčí i zevnitř. Buren se pokouší vytvořit dílo, jež by nebylo ani objektem, ani konceptem. Podívejme se například na jeho dílo z roku 1982, nazvané *Watch the Doors Please* (Lze přeložit jako Pozor na dveře, nebo též Dívejte se na dveře. Pozn. překl.). Buren potáhl vinylovými pruhy vnější dvojité dveře sto šedesáti pěti železničních vagonů, patřících společnosti Illinois Central Gulf Railroad. O kompozici tohoto a podobných děl říká, že

(42)

to je „nula“ (žádná neexistuje). Vnitřní struktura každého jednotlivého uměleckého „kusu“ (vertikálních pruhů) zůstává stejná a neustále se opakuje; jen vnější struktura se různí podle umístění, nebo podle „rámce“, do něhož je dílo zasazeno. Velké dvojpatrové okno Uměleckého institutu v Chicagu, které umožňuje výhled na vlakové koleje, posloužilo jako rámec pro *Watch the Doors Please*. Vedle okna leží program oznamující časy, ve kterých kolem projíždějí vlaky s Burenovými fóliemi. V těchto okamžicích lze Burenovo dílo vidět. Poté, co vlak opustí rámec okna a odjíždí pryč, je dílo vystaveno dalšímu, mnohem většímu počtu náhodných diváků a pozorovatelů. V jistém smyslu se tu anonymní dílo stává dílem veřejným. Buren se také pokouší překonat problém výjimečnosti soukromého vlastnictví díla, jež je podle něho v příkrém rozporu s veřejnou funkcí umění.

Měli bychom připomenout, že během posledních desetiletí mnoho děl pozdní moderny vzalo útokem uctívané formy umění právě proto, aby se význam tvořivé aktivity posunul co nejdále od hodnoty, kterou má dílo jakožto ukončený produkt. Záměrem takových děl bylo zachovat si poměrnou nezávislost na konzumní oblasti a požadavcích trhu s jeho fluktuací nabídky a poptávky. Tím, že změnila samotnou podstatu umění ovšem upřesnila základní uspořádání našich představ o struktuře, trvalosti a jeho mezích. K nejzazšímu extrému nepochybně došel francouzský výtvarník Yves Klein (průkopník minimalismu a conceptualismu, stejně jako performance a body-artu), který svou představu umění prezentoval jako *nic*. Klein toto své *nic* představil v jedné pařížské galerii, kterou nechal vyklidit, bíle ji vymaloval a poté tento *prázdný* prostor vystavil. Je zajímavé, že na vernisáž přišlo více než 3 000 lidí! Tady se „primárním objektem“, v Kublerově slova smyslu, stala prázdnota, která na sebe vzala podobu prototypu mohutné oživující síly schopné vyprovokovat revoluci vnímání. Kleinovi tu ovšem nešlo o nahrazení jedné věci (konkrétní dílo) druhou (konkrét-

x Klein

(43)

ní prázdnota), ale o to, učinit touto inverzí, aby se uměním stal samotný kontext výstavy - v tomto případě galerie. Kdybychom si vypůjčili slovník Williama Gasse, dalo by se říci, že to „vypadalo, jako by měsíc byl stvořen k tomu, aby přeskočil krávu, nebo housle hrály kočce na záda“. Pojato tímto způsobem, umění již není *věcí* - jeho vitalita spočívá jinde než v jakési vymezené definitivní substanci, jakou byl třeba obraz nebo socha. Může-li však být i prázdnota uměním, proč by jím (znovu) nemohl být i její *pravý opak*. A tak se i stalo: již v roce 1960 nechal francouzský sochař Arman naplnit galerii dvěma nákladáky sutě a odpadu. Podobným způsobem se vyjádřil americký sochař Walter de Maria, který se rozhodl naplnit jednu výstavní síň v New Yorku sto tunami zeminy. V tomto případě však bezcenné a opovržením hodné (zemina) typicky po americku konvertovalo a stalo se z něj něco velmi ceněného, neboť umělcův galerista (fungující zároveň jako ředitel Dia Foundation, podpůrné umělecké nadace a zároveň prostředku snižování daní texaské miliardářské rodiny de Menil) totiž učinil gesto a koupil celou budovu i s výstavní síní, aby toto umělecké dílo - navezenou hromadu hlíny - natrvalo uchoval v jejích prostorách. Jinou sochou de Marii (opět sponzorovanou Dia Foundation) byla díra, kterou v roce 1977 nechal vyvrtat v německém Kasselu do hloubky jednoho kilometru. Poté byla do této díry spuštěna 1 km dlouhá plechová tyč, díra byla opět překryta železným plátem, takže dílo od té chvíle reprezentovala jeho nepřítomnost. Tento experiment, který stál Dia Foundation tři sta tisíc dolarů, pohnul výtvarným kritikem Robertem Hughesem, známým svou skepsí, tak, že malichernou *samolibost* celého podniku označil jako „epigram pustoty“. I takovéto umění se dostává k problematické hranici, za kterou jen stěží připadá věrohodné. Proto se dnes ocitáme před dvěma odlišnými způsoby uvažování - jeden vyjadřují tvůrčí aktivity umělce, kdy vytváří agresivně asociální díla a snaží se tak dát najevo odmítnutí vládnoucí ideologie; druhý vyjadřuje jeho

(44)

osobní interakci se společností, kdy se umělec její ideologii nijak nebrání. Umění, které se napevno zabydluje v komerčním světě hojnosti a výstřelků - a nakonec ve světě nadbytku věcí zbytečných -, jen stěží poslouží jako vzor pro tolik potřebnou kulturní sebeobranu. V jeho zřejmém ztotožnění se světem peněžních vztahů jde těžko o nějakou negaci nebo rozrušení konzumní kultury. Spíše naopak: takové umění je jen dalším doplňkem etablovaného systému a potvrzením jeho řádu. Řekněme tedy rovnou, že efekt odcizení, v moderním umění tak důležitý, se změnil: věnovat se umění je dnes spíše luxusním zaměstnáním.

Ale jsou tu ještě jiní umělci - třeba ti s ekologickým přístupem k tvorbě, kteří jako „materiálu“ pro své umění využívají přitažlivosti zemské, náhody, kamenů, vody nebo třeba chůze atd. Často si záměrně vybírají ty nejvzdálenější a nejdlehlější oblasti pro svou tvorbu, a to i proto, aby byli co nejdále od vyumělkovaného prostředí dnešního uměleckého světa. Robert Smithson v rámci své tvorby vyklápí tuny tekutého asfaltu, bahna a lepidla na svahy žulových lomů nebo útesy zbrázděné erozí a v tomto terénu studuje pohyb těchto materiálů. Smithson jaksi osudově vyhledává různé močály, bažiny, hromady průmyslových odpadů, hromady strusky nebo industriální pustinu. Zde tvoří svá „earthworks“ - zemní díla. Částečně i z pocitu, že galerie a muzea se dnes až příliš podobají hřbitovům - že neutralizovaly sílu umění, spoutaly ho a uzavřely mezi světy; odstranily umění ze světa. Smithson v roce 1972 napsal: „Když se umělecké dílo umístí do galerie, ztrácí svůj náboj a stává se jen přenosným objektem nebo slupkou odtrženou od vnějšího světa.“ Smithson byl jedním z tvůrců, kteří dávno předvíдали, že „velkým problémem se brzy stane zkoumání celé mašinerie, jíž je umělec součástí“.

V kontrastu k sochařům, kteří upřednostňují industriální materiály a vytvářejí z nich mohutné, takřka nezničitelné monumenty, se Angličan Richard Long rozhodl používat výhrad-

(45)

ně přírodních materiálů a vybírá si pro svou práci velmi neobvyklá místa a oblasti. Ačkoli Long vytváří rovněž věci, jež lze vystavit v galeriích a eventuálně i prodat, jeho venkovní „sochy“ - kamenné linie, které pokládá vysoko v Himalájích, nebo kamenné kruhy sestavované v Andách - nejsou věcmi, které lze vlastnit. Nejde dokonce o nějaké předměty, které by přidával ke krajině, neboť podstatou jeho tvorby je nové uspořádání prvků (v tomto případě kamenů), které tu již jsou přítomny. Longovo umění je, jak sám říká, „práce kdekoli v širém světě, na povrchu zemském...“. Hory nebo galerie jsou mu, vždy svým způsobem, vhodným místem k práci. Jeho skutečným zájmem je ukázat, že radikální a robustní umění je možno vytvářet i způsobem tichým a prostým, s minimálním průnikem umělcova ega do díla. Long říká: „V šedesátých letech existoval pocit, že umění už nemusí být výrobní linkou, která chrlí další spotřební předměty, jež plní tento svět. Šlo mi o promyšlený přístup k umění i přírodě, dělat díla viditelná i neviditelná a využívat k tomu pružným způsobem idejí, chůze, kamení, stop, vody, času atd... Měla to být antiteze amerického pojetí ‚land-artu‘, kde umělec k tvorbě potřebuje nejdříve spoustu peněz, pak nějaký obrovský pozemek, který potom s pomocí těžké techniky, buldozerů a bagrů přetvoří. To je podle mne skutečné kapitalistické umění. Chodit v Himalájích však znamená dotýkat se země lehce a je v tom rozhodně víc osobního a fyzického angažmá, než když si umělec naplánuje obrovské ‚earthwork‘, které za něho provede četa buldozeristů. Uznávám spíše ducha amerických Indiánů než současných amerických land-artových umělců. Raději jsem ochráncem a spolupracovníkem přírody, než bych i já byl jejím vyděračem. Moje pozice je pozicí zelených. Jsem pro umění, jež je proti jaderným zbraním, a nechci dělat umění (jako Michael Heizer), které je strpí.“ Umění tohoto druhu je, jak vidno, ve svém důsledku politickou událostí, a to i když se věnuje věcem, jež s politikou zdánlivě nemají co dělat.

(46)

Nomádský, ekologický způsob myšlení není vymezen žádným určitým stylem. Americký tvůrce Robert Janz provádí své křídové kresby přímo na chodníky ulic. Jsou to díla naprosto efemérní – stačí, aby zapršelo a umění je pryč. Podobná díla, jako jeho kruhové tvary nakreslené před vchodem do londýnského Victoria and Albert Museum, naprosto převracejí naše teorie ohledně toho, čím by umění mělo být: měřitelné svou trvalostí i kvalitou své působivosti, svou substanciální přítomností v prostoru a čase; exemplárně zvládnutým řemeslem; smysluplným poselstvím o světě. Nakolik vlastně ještě trváme na těchto podmínkách k hodnocení umění? Křídové kresby Roberta Janze se sobě vlastní skromností jako by pronášely slib ekologické zdrženlivosti – neznečišťovat svět dalšími a dalšími předměty. Odsuzovat v tomto případě umělce ze „selhání“, když se nepřizpůsobil a nepřijal tradiční kritéria řemeslnosti nebo trvalosti díla, by znamenalo minout se cíle. On totiž tyto hodnoty odmítá a místo nich navrhuje radikálně nové. Tak je tomu i v případě Jacqueline Monnierové, americké výtvarnice žijící ve Francii, která vyrábí létací draky. Ti však nejsou předurčení k živorenění v galeriích, ale patří jim jejich přirozené prostředí, obloha a mořské pobřeží. Monnierová o tom píše: „Obloha je skutečně panenským prostorem. Máte pocit, že v té modři můžete letět nekonečně daleko.“ Tato umělkyně chápe své draky jako určitou formu spolupráce s přírodou. Rozvinuté ocasní draky splňují její sen o pohybu a barvě vysoko na obloze. Monnierová draky sešívá a slepuje z jednoduchých materiálů, krepového papíru, umělého hedvábí a někdy i celofánu, které pak vytvářejí slavnostní, jakoby krajkové vzorce. Vypuštění draci pak téměř doslova „sochají“ vzduch. Každý vypadá jako pták se sobě vlastním, charakteristickým druhem opeření. Jestliže je dostatečně silný vítr, za některými draky se rozprostře až jedenáct barevných ocasů. Pozorovat jejich vlnění ve vzduchu, stoupání a klesání, znamená prožívat něžně plynulou elektricitu na nebi. V poslední době Monnierová vytvá-

(47)

ří „draky“, kteří se naopak velmi pomalu pohybují pod mořskou hladinou, neboť na rozdíl od vzdušných draků je jejich měrná tíha velmi blízká té vodní, a podobají se tak pradávným mořským plazům.

Před několika lety jsem měla v Austrálii možnost poznat Johna Davise, umělce, který také pracuje v krajině a používá výhradně přírodní materiály, jako jsou větve, kůra a kameny. Každé místo, které si pro svou tvorbu vybral, jemně upravil, ale vždycky tak, aby jeho zásahy nebyly dominantními. Když jsem se s ním později setkala v jeho ateliéru v Melbourne, ukázal mi spoustu křehkých rituálních předmětů, které vytváří. Připomínaly obřadní hůlky domorodců nebo šamanské modlitební šipky. Chtěla jsem, aby mi jeden prodal, ale ukázalo se, že Davis nedychtí po tom, aby svoje díla směňoval za peníze, snad s výjimkou větších děl pro muzea. Vždycky je raději rozdál nebo se jich zbavil formou výměnného obchodu – směnil je za díla jiných lidí. Dělal to jako výraz úcty k dávné praxi výměny darů, jež funguje u primitivních kmenů. Jak víme, takovéto směny byly důležitou součástí společenského života primitivních kultur. Díky tomu, že Davis pracoval jako učitel a žil si tedy celkem dobře, nic ho nenutilo, aby své umění prodával. Mohl své výtvořiny příležitostně rozdávat, což lépe odpovídalo tomu, čemu sám věřil. (Také americký výtvarník Joseph Cornell měl ve zvyku rozdávat své „skříňky“, ale jak jejich cena rostla, bylo to pro něho čím dál obtížnější – existovalo totiž nebezpečí, že je někdo prodá místo něho, nebo dokonce ukradne.)

Existuje spousta umělců, kteří si uvědomili nebezpečí, že by se mohli stát pouhými zprostředkovateli společenských tendencí, a kteří se této zátěže pokoušeli zbavit tak, že začali tvořit díla pro okamžitou spotřebu zcela nevhodná. „Jako umělci jsme inspiraci zaprodali za víc vlivu,“ prohlásil minimalistický sochař Carl Andre. „Vždycky jsme měli dějinnou možnost volby: buďto se všemi rozpory umělecké tvorby prolhat, nebo s ni-

(48)

mi žít; díky géniu buržoazie máme nyní další šanci – prodávat je na trhu.“

Andre v roce 1961 začal skulpturami z trámů, později se věnoval vytváření objektů z cihel. Pokládal je na podlahu a snažil se tak vyhnout vertikalitě tradičních uměleckých forem. Andre prohlásil: „Mojí ideální představou sochy je silnice. Angažovanou pozicí je běžet po zemi.“ Přesto, že jeho řadu cihel mohl stejným způsobem poskládat kdokoli, a tak jako v případě pisoárové mušle, ani toto dílo neprokazovalo nějaké příznaky „tvorby“ nebo řemeslnosti, bylo prodáno za značnou částku. Všechny části zmíněného díla jsou stejné a vzájemně zaměnitelné; dílo nemá ani kompozici, ani konstrukci, ani expresivitu. Právě z tohoto důvodu je pro spoustu lidí minimalistická tvorba tak nudná. Může za to i nedostatek informací o tom, jaké tvořivé úsilí a hledání ji provází. Nicméně podobné obtěžování publika je – jak už v roce 1965 s ohledem na tuto novou formu umění napsala kritička Barbara Roseová – jeden ze způsobů jak vyzkoušet jeho pozornost. „Noví umělci se zdají mimořádně opatrní,“ píše. „Vědí, že uznání na kulturním trhu přichází poměrně snadno. Je však téměř nemožné vyvolat reakci a vzbudit u lidí pozornost a nějaký hlubší zájem. Proto se snaží, aby jejich dílo působilo co nejvíc složitě, odtažitě a nechutně.“

Řekneme-li, že v různých společnostech vznikají různé typy umění, jedná se nepochybně o truismus; ale v moderní společnosti panuje, zdá se, konsensus ohledně toho, že umění je tovar určený k prodeji, že je to výrobek určený ke směně za peníze, společenskou prestiž a moc. Myšlenka věnovat se umění kvůli zisku se objevuje v okamžiku, kdy začíná vzájemné odtržení života duchovního, morálního a ekonomického; kdy se rozvíjí zahraniční obchod – a právě v tom je třeba vidět rozdíl mezi kulturou založenou na výměně darů a kulturou tržní. Například australští domorodci umění v termínech komerční hodnoty vůbec nedokáží pochopit. Stejně tak by je nechápala

(49)

ani jiná předindustriální kultura. V primitivních kulturách bylo umění živoucí věcí, nikoli něčím, co jeho tvůrce musí kvůli zisku prodat. Umění bývalo prostředkem k navázání kontaktu se živoucími silami přírody. Posvátné znaky se malovaly v tajnostech a k jejich odhalení docházelo jen při zvláštních obřadech. Tyto znaky bývaly utajovány před ženami, cizinci a nezavěření, a když dosloužily svému účelu, bývaly spáleny v ohni. Malby na kůře australských domorodců, které se v poslední době rozbujely pod vlivem západních obchodníků s uměním, již ovšem mají jiný účel: malují se na objednávku a stávají se zvláště ve městech žádaným turistickým artiklem.

Lewis Hyde ve své knize *The Gift* (Dar) tvrdí, že to, jak se k věcem chováme, jak s nimi zacházíme, může eventuelně změnit i jejich povahu. Hyde také zastává názor, že umění je ve své podstatě darem a nikoli výrobkem. Rozhodně není náhodou, že právě kvůli nevázané zboží směně (na rozdíl od daru obsahující sílu pouta) nazýváme svůj svět zboží a jeho spotřeby „světem svobody“. Podle Hyda nemá tato fráze nic společného s politickými svobodami, ale indikuje pouze to, že dominantní forma směny v těchto zemích už jedince k ničemu nijak neváže – ani k jeho rodině, komunitě nebo státu. Jen když se jedinec vzdá části svého já, může vzniknout komunita. Zbožní systémy mají svůj vlastní typ rozvoje, ten však člověku nepřináší žádný vklad osobní transformace ani pocit duchovní nebo společenské soudržnosti, jak ji zná systém výměny darů typický pro tradiční kmenová společenství. Není pak divu, že pro ty, kteří věří v transformaci člověka (ať již v tomto, nebo jiném životě), znamenají ideologie tržní směny jenom smrt, která nikam nevede.

Tím, že se současná moderní kultura díky všudypřítomné působnosti byrokracie rostoucí měrou stává obětí administrace a depersonalizace, reagují někteří umělci pracemi, jejichž vyřetnost a individualizace je už tak přehnaná, že je ani nelze ohodnotit peněžním ekvivalentem. Není to ani prakticky

možné. Zvláště je-li někdy jako výtvarného prostředku použito vlastního těla. Tak tomu bylo například v jednom díle Vita Acconciho, který si zapálenou sírkou položenou na prsa spálil ochlupení. Jindy, v díle *Trademarks*, Acconci postupoval tak, že kam až na svém těle dosáhl zuby, tam se zakousl do kůže. Pak na otisky zubů v kůži nanas tiskařský inkoust, aby vše posléze přetiskl na povrch různých věcí. Jedním z důvodů, proč nás podobné umění zneklidňuje, je skutečnost, že znásilňuje náš smysl pro meze věcí. Mezi veřejnými a soukromými událostmi pak chybí vymezení jakékoli distance, jako mizí mezi skutečností a estetickými pocity, mezi uměním a sebou samým. Pro Acconciho jsou *všechny* prožitky esteticky provokativní.

Performance, jakožto událost ze života, se jako umění stává stejně ambivalentní: Yves Klein se v roce 1960 vrhnul z okení římsy budovy dolů do pařížské ulice. Předtím se oblékl do smokingu, uvázal si kravatu atd. Tak jako Malevič v roce 1917, i on se prohlásil za „prezidenta prostoru“, když pronášel přípitek na počest své nové bezpředmětné malby, jež měla být analogií kosmického prostoru. Klein byl přesvědčen, že takovýto let těla do prostoru musí být nejrevolučnějším uměleckým činem. Za scénu pro svou „performance“ si vybral celý vesmírný prostor. Klein napsal: „Každý, kdo dnes prostor maluje, by měl současně do prostoru vstoupit, avšak bez jakéhokoli podvádění a svými vlastními prostředky: jedním slovem, musí být schopen levitace.“ Je to divadlo – nebo je to realita? Fotografie ukazuje Kleina letícího z druhého patra budovy, není však vidět, jak jej dole zachytili přátelé do trampolíny. (Fotografie byla do datečně upravena, trampolína vyretušována.) Při několika dalších příležitostech však už skákal bez jakékoli záchrany.

Jsou také umělci, kteří násilí, sebemrzačení a velké osobní riziko využívají jako formu umělecké provokace, kterou diváky nutí zkoumat jejich citové reakce. Je známo, že naše společnost devalvuje utrpení, strádání a nepřízeň osudu. Vždycky dává přednost pohodlí, zdatnosti a úspěchu v zaměstnání. Někteří

umělci se nám, snad náhradou za onu devalvací, snaží zprostředkovat prožitek negativního. Například kalifornský umělec Chris Burden, který se před publikem plazil polonahý skleněnými střepey. V raném období se Burden soustřeďoval na zkoušky fyzické a psychické výdrže, někdy šlo dokonce o sebepoškození. Tak například v díle *Transfixed* z roku 1974 se Burden nechal přitlouct na karoserii auta. Píše: „Uvnitř malé garáže na Speedway Avenue jsem vystoupil na zadní nárazník Volkswagenu, naznak jsem se položil na zadní část vozu a ruce rozprostřel na střechu. Pak byly skrz mé dlaně vraženy do střechy auta hřeby. Otevřely se dveře garáže a auto bylo napůl vystrčeno ven na silnici. Na dvě minuty byl naplno spuštěn motor. Poté byl motor vypnut a auto zatlačeno zpět do garáže. Dveře byly znovu zavřeny.“ Ještě předtím, v roce 1971, se Burden nechal svým přítelem střelit z malorážky ráže 22 ze vzdálenosti dvanácti stop do levé paže. Když se ho ptali, jak se může člověk při smyslech nechat dobrovolně postřelit, Burden vyavětloval: „Je to věc prožitku. Jak chcete porozumět postřelenému člověku, dokud vás samého nezasáhne kulka?“ Když se jednou Burdena zeptal vydavatel časopisu *Avalanche* (dnes již neexistujícího), z čeho usuzuje, že takovéto pokusy jsou uměním, odpověděl: „Co by to mělo být jiného? Divadlo to není, ta střela byla skutečná. A to, že jsem pak dvaadvacet dnů ležel v posteli, taky. Žádné předstírání. Teď vím, co můžu očekávat. Neznámé je pryč. Teď už, myslím, není důvodu nechat se znovu postřelit.“

Hřeby, kterými byl Burden přitlučen ke karoserii auta, byly později prodány na sametově rudé podložce v jedné newyorské galerii. Je to jen jeden z nekonečných příkladů, demonstrujících, jak se priority uměleckého světa dostávají do každické kousku našeho chování – a jak cíle, o které jedinec usiluje, závisí na typu společenské struktury, v níž se nachází. Dnešní umělec věří, že jedná správně. Nepovažuje své umění za zdeformované a neuvažuje ani o tom, že by přizpůsobení kultuře



peněz nějak oslabilo jeho působnost. A když si je těchto deformací vědom, věří, že je v jeho zájmu nevsímat si jich. Jakmile je taková instituce jako tržní systém přijata za legitimní, začíná žít vlastním životem a získává vlastní hybnou energii. Pak produkuje „falešné vědomí“ a nás se zmocňuje pocit, že máme na této soustavě participovat. Činíme tak s vírou, že je to pro naše nepostradatelné blaho. Můžeme však vidět, jak modernímu umění chybí jakýkoli morální imperativ, a nakonec mu o něj ani nejde. Dokonce i když je jednotlivý umělec přesvědčen, že takový společenský systém nevede k ničemu dobrému, nelze po něm žádat (jak řekl Goethe v podobné souvislosti), aby se držel názorů ohrožujících jeho životní podmínky, pokud existuje šance na nějaké ekonomické a společenské zabezpečení. Jakmile je umělec pohlcen dynamikou konzumu, nenahraditelný účín jeho odcizení se ztrácí, a jeho původní účel je zfalšován v samém svém jádře.

Australský umělec Mike Parr, který žije a pracuje v Sydney, často ve svých dílech užívá skutečného násilí. Činí tak, jak podotýká, především z taktických důvodů – usilovně se snaží publiku znemožnit, aby se, vzhledem k tomu, co se právě děje, stáhlo do pasivity a chápalo toto dění jen jako nějaké divadlo. V jedné své starší akci nazvané *Leg Spiral* si kolem nohy omotal knot vedoucí ke střelnému prachu a nechal ho zapálit. Publikum tak bylo přímo atakováno a donuceno zapojit se do děje. Parr se snaží naléhavé přetlaky emocí osobního života proměnit v umělecký materiál, v působivý výrazový prostředek umění performance. V jedné z jeho dalších akcí jde o to, že si má useknout ruku sekerou. Parr má levou ruku od narození zdeformovanou a mnoho jeho starších děl se zabírá pocitů provázejícími tento defekt. Ruka, kterou si během svého díla odsekl, byla „jako živá“ – šlo o latexovou protézu nacpanou krvavými zvířecími játry. Po akci jeho sestra a manželka odstranily zbytky useknuté „ruky“ a na její místo připevnily vlastnoručně uple-

tenou růžovou ruku. Ani tato pletená paže, ani zbytky protézy však nebyly nabídnuty k prodeji.

Současný sveřepý tlak na umění, aby bylo „úspěšné“ za každou cenu, obvykle končí požadavkem odtržení umělce od praxe. Úspěch a postavení vedou k interpretaci umění podle momentální kulturní módy a k zarputilému ulpívání na určitých dobových způsobech chování. Kdo v naší společnosti nevyrostal a tudíž se, jaksi automaticky, nepodřídil těmto cílům – máme na mysli třeba performeru Te-čing Šiea, který se narodil na Tchaj-wanu a do USA se dostal ilegálně v roce 1974, – může být příkladem jiného přístupu, neboť se neocitá pod tak silným tlakem kompromisu. V případě Šiea nepatřila k jeho výchově v Číně ani touha po ekonomickém úspěchu, ani snaha zajistit si pohodlí, a tudíž neformovaly jeho názory.

Performance, která Te-čing Šiea předvádí, obvykle trvají celý rok, nikoli pár minut či hodin, jak je v umění performance obvyklé. V jeho prvním delším „díle“ nazvaném *Cage Piece* (V kleci) šlo o to zůstat po celý rok (1978–1979) uvnitř cely, kterou si vybudoval ve svém podkroví na Hudson Street. Šiea prohlásil: „Žádné čtení, žádné psaní, žádná televize, žádné rádio.“ Jeho pobyt se podobal vězení. Následovalo další celoroční „dílo“, tzv. „time-clock piece“ (1980–1981), při němž umělec odpíchl každou celou hodinu na „píchačkách“ – dvacet čtyři hodin denně a celý rok. V roce 1981 se pustil do třetího „díla“, kdy se rozhodl doslova prožít celý rok *venku*. Během této doby, kterou strávil v Manhattanu mimo jakékoli budovy, mimo metro i mimo kabiny aut, však nepřestával dokumentovat svoje denní aktivity, denně sám sebe fotografoval. Po celý rok spal v průjezdech, na parkovištích, nebo pod Brooklynským mostem. „Každý den jsem strávil jako tulák,“ prohlásil Šiea. „V tomhle díle jsem však nebyl tulákem, ale umělcem. Sám jsem se pro to rozhodl, sám jsem si všechno naplánoval. ‚Venku‘ je pro mne symbolem pro celý svět. ‚Outdoor piece‘ je symbolem celého vnějšího světa.

(54)

Může vás tam trápit zima, mohou vás tam trápit lidé. Je to symbol zápasu člověka ve světě... V New Yorku je hodně svobody, ale na to, abyste byli dobrými umělci, to nestačí. K tomu je ještě zapotřebí disciplíny," říká Šie. Rozhodl se pro performance probíhající celý rok, protože věří, že uzavřený rok symbolizuje jeden celý život - díla trvající pár hodin, den či týden pro něho znamenají odtržení života od umění. Pro Šiea je více než podstatné, že nic nepředstírá, že jeho život a umění jsou jedno a totéž, že jeho médiem je reálný čas a skutečné strádání. Čím obtížnější je jeho způsob práce, tím větší je to výzva, aby se dotkl nejzazších mezí a schopností, aby si vyzkoušel, kam až je schopen dojít. Vídeňský psychoanalytik Otto Rank napsal (1932) o umělci: „Vnitřní puzení není prostředkem jeho živobytí, jeho puzení je životem samým...umělec toto puzení neprovádí, on jím je.“ Ať dnes děláme cokoli, předpokládá se, že to děláme „kvůli živobytí“, a počet těch, kteří kdysi tento názor odmítali, zvláště mezi umělci a intelektuály, se omezil na minimum.

Je to pochopitelné, umění přece není pořád stejné a nemění s každou epochou jenom svůj styl; jeho funkce se liší od jedné společnosti ke druhé. Umění vždycky reagovalo na společenskou situaci; umění nikdy není neutrální. Může společnost reflektovat, podporovat, transformovat ji, nebo se jí může zříkat, vždycky však jde o důležitý vztah vůči společenské struktuře. Vždycky existuje korelace mezi hodnotami, směry a motivacemi té které společnosti a uměním, jež produkuje. Jak jsme mohli vidět, moderna vytváří své objekty velkou měrou jako způsob kulturního odporu, kulturní sebeobranu - jako protilátku vůči zbyrokratizovanému a přeracionalizovanému způsobu života. Především umění posledních padesáti let ovládl velmi obtížný, zarytě nepřístupný a tedy i dezorientující styl vnímání. Toto umění, zvláště pak jeho „znepokojující objekty“ nezbuzují žádné obvyklé nadšení nebo alespoň laskavou odezvu - spíše jsou v otevřeném protikladu k tradičním funkcím umění, jimiž bylo povznesení, vyvážení a usmíření neklidné

(55)

duše náhradou za porušení rovnováhy šokem a pochybnostmi. Primární funkcí znepokojujících objektů bylo navozovat v divácích kritické vědomí. Tato kritická funkce se však z umění vytráčí, protože masově-byrokratická kultura potenciálně rozvrátí formy umění asimiluje a zbavuje je antagonické síly tím, že je přeměňuje v pouhé zboží.

Protože žijeme v konzumní společnosti, kde se peněžní hodnota věcí stala jejich primární hodnotou, je nám obtížné představit si jiný způsob života nebo jiný způsob myšlení než ten, na který jsme si zvykli. Když ovšem přehlédneme celou škálu lidských aktivit a úspěchů, je zcela zřejmé, že naše hodnoty nemohou být jedinou normou, podle níž lze umění chápat a posuzovat. V primitivních společnostech jsou pohnutky uměleckého projevu veskrze neekonomické; umění tu vychází především z tradice a náboženských hledisek. Neexistuje tu něco, co bychom mohli nazvat uměním revoltujícím. A navíc: jen v některých primitivních společenstvech se umění věnují specialisté. Například na ostrově Bali je řezbářská práce na chrámové bráně nebo výroba rituálních masek anonymní - v obou případech jde o skutečná umělecká díla. Stejně tak nelze společenskou strukturu na Bali chápat jako soubor jednotlivců usilujících o postavení a prestiž. Američtí Indiáni si stejně jako australští domorodci cení umění pro jeho magické schopnosti; příslušníci kmene Kalabari z jižní Nigérie nebo novozélandští Maorové si sochy považují za „domy duchů“. Chápu je jako přibytky určené pro duchy, díky nimž je nad nimi možno získat určitou kontrolu. Ve staré Číně umělci žili většinou jako poustevníci uprostřed odlehle přírodní samoty, z níž čerpali svou inspiraci. Vzdávali se života u dvora a stejný vztah měli ke svým dílům.

Náš moderní západní svět je očividně jen jedním z mnoha možných světů, přesto však přežívá pocit, že naše modernost je všemu, co ji předcházelo, nejenom vzdálená, ale dokonce nadřazená. Svoboda a nezávislost moderny, jež by v předešlých

(56)

společnostech byla nepředstavitelná, je však ambivalentní a je čím dál větším hazardem, neboť čelně koliduje se zkresleným obrazem uměleckého a kulturního života, jak ho podává naše společnost. Jak úspěšně se pocitu odcizení dařilo umělce osvobodovat, aby se z něho nestal jenom další výrobce zboží – v tomto případě estetického – je sporné, stejně jako to, zda se podařilo nastolit reálnou alternativu vůči hodnotám zbyrokratizovaného korporativního systému, neboť, jak jsem se snažila ukázat, je většina umění v situaci povýtce ambivalentní. Zda lze umělecké odcizení ještě považovat za společensky produktivní zdroj, nebo už je umělec také sveden příslibem pohodlnějšího života, a tedy je dávno zaprodán systému, je otázka definitivně ještě nezodpovězená. Paradoxní charakter této kooptace snad nelze vyjádřit lépe než slovy Hanse Haackeho, umělce, který se přímo zabývá sledováním a zaznamenáváním projevů vlivu a moci korporativních systémů. Haacke využívá svého umění, aby se dobral odpovědí na tyto společenské a morální problémy. Podle Haackeho dochází ke kooptaci, když se naše záměry, se kterými přistupujeme ke svému konání, obracejí v praxi naruby a člověk se ocitá v situaci, kdy nakonec slouží naprosto opačným zájmům. Faktem však zůstává, navzdory všem těmto deformacím a zkreslením, že galerie a muzea zůstávají tím nejpůsobivějším prostředkem přenášejším poselství umění ven, mezi lidi. Takže i umělci jako Haacke, odhodlaní udržet si skeptický přístup a kritický odstup od systému, chápou, že naprosté odmítnutí morálních a společenských „kódů“ naší doby je nemožné. Haacke k tomu říká: „Mám obavy, že vyhybat se těmto ‚vysílačům‘ (tj. galeriím a muzejím) v zájmu vlastní čistoty, by mne roztrpčeného zahnilo až do nejzazšího sektářského kouta a tam mne zbavilo jakýchkoli možností... Aby člověk přispěl k postupnému rozkladu systému víry dnešního téměř fantasticky nezdolného kapitalismu, nemůže než někdy předstírat, že s ním hraje jeho hru. A asi jen historie nám retrospektivně řekne, kdo vlastně koho kooptoval, lze-li vůbec, v tak-

(57)

to dialekticky komplikovaném rámci, hovořit o nějaké kooptaci.“

Skutečně, v takovéto situaci je jistá jedna věc: kterýkoli umělec, jenž si v rámci současné společnosti vytýčil vytvářet hodnoty, se musí aktivně účastnit chodu vnějšího světa. Zdá se totiž, že udržet si nezávislost na systému, není za těchto podmínek ani možnou alternativou. Samota uprostřed společnosti, jakou je naše, paralyzuje nadání. Také čistota a nevinnost jako by byly handicapem. V tomto bodě celá naše kultura připomíná mouchu, která není schopna se dostat skrz skleněnou tabulku okna. Je čím dál obtížnější nalézt takovou pozici uměleckého odcizení, jež by byla relevantní a neztrácela svou působnost. Negace z pozice outsidera, zdá se, ztrácí na své naléhavosti; na druhé straně jsme lapeni v sítích předpisů a zákazů, v nichž se odehrává celý náš život a jež nás vhánějí do náruče byrokratické kultury, jakkoli zuřivě se tomu umění brání. Je-li situace taková, pak kdokoli, kdo se snaží o rezistenci, má šanci přežít jenom když pracuje rukou v ruce se vším, co kdysi odmítal. Zdá se, že zde jde jen o volbu mezi uměleckou, nebo morální sebevraždou. Zkoumáme-li pozorně všechna existující hodnotová měřítká a škály, pak snad pochopíme lekci, kterou dává tato doba: umění na „zlomové linii“ kapitalistického systému nemá šanci přežít jinak, než poddá-li se kompromisu.

## 4. kapitola: BYROKRATIZACE

### SMRT AVANTGARDY

Už delší dobu je zřejmé, že se kritická nekompromisnost, jež vždycky patřila k umělecké avantgardě, jako by vypařuje přímo před našima očima. Provokace, které se nám dříve zdály tak radikální, ztrácejí svou schopnost a sílu šokovat. Dokonce i to nejsložitější umění se nám jeví jaksi důvěrně známé, všechno nepředvídatelné předvídaným. Vzdor vlastním názorům, nebo možná kvůli okolnostem, jež byly mimo její kontrolu, byla idea umělecké avantgardy směněna za marketingové strategie uměleckého světa. Stal se z ní kvetoucí kšeft. Přesně to vyjádřil výtvarný kritik Peter Schjeldahl, když napsal, že antikomeracionalismus konce 60. a 70. let „měl na kapitalismus asi takový vliv, jako když se hrách na stěnu hází“.

Ti, kteří uvažují o bankrotu moderny, často tvrdí, že už vlastně bylo načase. Fakt, že moderna je na konci svých sil, přijímají jakoby s úlevou. Ať chceme či nikoli, je pravda, že rozvratné podněty moderního umění byly pro naši kulturu dlouho spásným milosrdenstvím. Avantgarda fungovala jako určité svědomí buržoazní společnosti, jako jediná protilátka vytvářená v těle společnosti, jež se postavila do cesty bujícímu byrokratickému vědomí a sekularizaci. Domnívám se, že si teprve budeme muset uvědomit význam toho, co jsme ztratili. K tomu ovšem nedojde, dokud nepochopíme dynamiku sil, které moderní kulturu vytlačují, i souvislosti nutné k vyvážení sil působících na naší sociální scéně.

Jestliže moderní psychologie soupeřivosti má původ v protikladu mezi společností s jejími korporativními hodnotami a zájmy a typem duchovního uvědomění, pramenícího pouze z náboženství nebo umění, pak je smrt moderny příznakem, že naše umění již není schopno tento rozpor dále snášet. Umělecké radikální vědomí bylo briskně nahrazeno profesionalismem, byrokratizmem a komercializací, přičemž tyto síly zbavily avantgardu rebelantské moci a dokonale její vliv zmrzачily. O umění už nelze hovořit jako o významné alternativě vůči buržoazním hodnotám. To, co bylo svého času chápáno jako defekt, je nyní pozdviženo na úroveň ctnosti. Konkrétně podřízenost řádu establishmentu. Umělec a obchodník – tyto dva archetypy, jež dříve sedávaly každý na své židli spíše jako soupeři – si nyní podali ruce. Andy Warhol napsal: „Být dobrý v byznysu je nejvíc fascinujícím druhem umění. Vydělávání peněz je umění, práce je umění, ale dobrý byznys je nejlepší umění... Líbí se mi peníze na zdi. Řekněme, že si chcete koupit obraz za dvě stě tisíc dolarů. Já si myslím, že byste tyhle peníze měli vzít a přitlouci je na zeď jako obraz. Až vás pak někdo navštíví, první, co uvidí, budou peníze ‚zavěšené‘ na zdi.“

Takovéto komentáře mohou být bezpochyby pouhé tlachání – jako všechno ostatní, co Warhol dělá. Jsou zábavné a morálně dvojsmyslné, málokoho však dnes mohou šokovat. Podobné výroky spíše ukazují, kam až se dnešní umělci nechali unést ve směru kulturní konformity. Pokud jde o Warhola, nejzajímavější je asi způsob, jakým dokázal zpochybnit celou sféru autenticity v umění. Jsou jeho stanoviska ironií, nebo jde spíše o předstírání? Nebo všechno myslí vážně? Ať na tyto výroky nahlížíme z kteréhokoli úhlu, uchovávají si charakter záhadnosti. Warhol svá tajemství střeží dobře – je možné, že se nikdy nepodaří zjistit, co se opravdu odehrává za jeho maskou. V tom je natatně jeho síla. Nicméně to, že v jeho vizi chybí jakýkoli morálního podtón, je pro posouzení příběhu moderního umění dost podstatným prvkem. Umělci chycení do pasti situace,

(60)

jež se jeví natolik beznadějná a nenabízí možnosti úniku, jsou čím dál závislejší na složité byrokratické mašinérii, která se ujala organizace spotřeby umění v naší kultuře. Celý tento aparát však znamená víc než organizaci a administraci umění. Je to on, kdo předurčuje pohnutky a ambice všech, jejichž dobré živobytí pomáhá prosazovat. Ponouká umělce, aby se přizpůsobili převládajícím hodnotám ve společnosti. To ovšem podkopává samotnou základnu tvůrčího uměleckého odcizení. Prvek „odcizení“, jenž byl podle Marcuseho projevem umělcovy pravdy, je nyní nahlížen s povýšeneckým opovržením. Avantgardistická negace a opozičnost byly transformovány v konformistický smír a kompromis.

Nechť každý, kdo by pochyboval o míře, s níž se korporativní a byrokratické zájmy společnosti staly nejvlastnějším nutkáním dnešních umělců, vezme v úvahu počty výtvarníků, kteří každým týdnem zaplňují Soho v naději, že se jim podaří dobyt New York. Věří v úspěch, i kdyby to pro ně mělo znamenat, že v rámci svých uměleckých ambicí budou muset viset na kandelábrech tak dlouho, než se jim podaří domoci se oněch emblémů úspěchu, jimiž jsou vlastní ateliér a galerista. Jiní pak kriticky referují o továrních podmínkách v dílnách na umění v Soho, o atmosféře masové produkce a každodenní invazi „moderních umělců“ ze škol, pro něž tu však, s ohledem na umělecký tržní systém, není žádná práce. Dnešní odhady říkají, že do New Yorku, této „Mekky“ moderního umění, se sjelo třicet tisíc, někteří tvrdí, že dokonce devadesát tisíc umělců. Ivan Karp, obchodník s uměním ze Soho, poznamenal, že jeho kancelář každý týden projde zhruba stovka nových malířů. Devadesát procent z nich považuje za úplné profesionály, kteří hledají galerie, v nichž by mohli vystavovat a pochopitelně i prodávat.

V minulosti tomu tak nikdy nebylo. Podobná standardizace je jen dalším příkladem toho, co Erich Fromm nazývá „konsenzuální zhodnocení“ - totiž předstírání, že většina lidí má

(61)

určité společné postoje a pocity, jejichž hodnota a platnost je ověřená. Víme ovšem velmi dobře, že individualita své kvality a svou svobodu ztrácí, je-li prožívána v masovém měřítku. Takový společenský model, kde každý věří, že je třeba usilovat o to, co chce většina, ovšem zakládá realitu značné části dnešních umělců. Většina lidí uznává, že tak to je a má být. Když podobnou společenskou konstrukci reality sdílí většina členů kultury, dodává jí to zdání *přirozené* reality; jedinec pak na takovou společensky vykonstruovanou realitu reaguje, jako by byla neměnná a stálá, nikoli jen společensky vymezená. Etabluje se tím určitý předepsaný způsob života společnosti (její životní styl), který se tváří jako závazný pro všechny.

Jestliže se společnost umělci zdá zásadně špatná, těžko tím může zůstat nedotčen. Mentální a morální kapitulace naší společnosti však nemá v historii paralely. Poznamenalo to myšlení i charakter všech, takže i většina údajně radikálních umělců dneška spíše jen odráží konzumní kulturu, neschopna se jí postavit do cesty. Peter Plagens, kalifornský výtvarník a kritik, píše: „Jistě, přál bych si říct našťavaně a pěkně nahlas, jak věci fungují, jak je to všechno šílené, nedotažené, neprincipiální, jak je to všechno pošetilé a ztupělé. Přál bych si nachcat jim do jejich ohniště. Jenže bych si také, Vaše výsosti, přál mít certifikát na výrobu uměleckých cetek pro boháče, mít skvostně zařízený ateliér s velkolepě vybaveným vinným sklepem...“ Ano, podobné zájmy má teď každý, takže těžko očekávat jakoukoli účinnou opozici vůči celému systému.

V tomto směru je velmi poučný Marcuse, který přesně ukazuje, jak se produktivní aparát stává totalitním: jak determinuje nejen společenské role a postoje lidí, ale také jejich osobní potřeby a aspirace. K proměně drsného individualismu v byrokratický konformismus došlo postupně zásluhou systému ekonomických výhod. Produkce orientovaná na zisk (ať již jde o umění nebo spotřební zboží), je základní institucí naší společnosti. Tato soustava potřeb v nás natolik zdomácněla, že jed-

(62)

notlivec cítí téměř povinnost tyto potřeby ukázat. Malíř Robert Henri v roce 1923 prohlásil, že „jediný smysluplný způsob, jak nazírat umělecký život, je považovat jej za privilegium, za které jste ochotni platit“. Toto stanovisko však, jak se zdá, nemá v situaci, v níž se ocitá naše společnost, téměř žádný emotivní potenciál. Dnešní umělci totiž chtějí, aby umění sloužilo jejich kariérám a nikoli aby sami sloužili umění. Tvůrčí pokora už není v módě. Nás to pochopitelně nutí položit si otázku, jak k takovému zvratu v našem myšlení a postojích vůbec mohlo dojít. Vždyť to, co bylo původně ideálem, najednou vystupuje jako rámec ambice: „Dokázat něco prodat.“ Prodejnost se dnes stala hlavním měřítkem uměleckého úspěchu. Andy Warhol o penězích říká: „Když je nemám, nejsem šťastný. A v minutě, kdy je mám, je musím okamžitě utratit. A tak kupuju ty nejstupidnější věci.“

Naše kultura je v dějinách zřejmě první, která je naprosto sekularizovaná. Nejohroživější je, že sama idea schopnosti tvořit – idea umělce vzdávajícího se světských ambicí a plně oddaného hodnotám, které komerční společnost sama nedokáže vytvořit a nabídnout – už možná přišla o veškerou svou přitažlivost. Kariéry umělců čím dál víc závisí na systému reklam, na zprostředkovatelích a hlavně dobrých a vlivných známostech. Neříkám, že se to týká všech, nicméně úspěch v uměleckém světě dnešní doby evidentně vyžaduje tento model chování. Nezajímá nás už nějaký další Albert Pinkham Ryder. Ryder byl totiž samotářský malíř žijící před sto lety, jehož absolutně nezajímali ani peníze, ani pohodlí, ani společenská prestiž. Dokázal žít s třinácti centy na den, doma přespával ve srolovaném koberci a celé noci prochodil po nábřežích pod newyorskými mosty, kde do sebe „vsával měsíční svit“ a pozoroval stíny lodí na vodní hladině. Ryder napsal: „Umělec musí žít, aby maloval, nikoli malovat, aby žil. Umělec by neměl své ideály obětovat kvůli svému panu domácímu a drahému ateliéru. Střecha, skrz kterou neprší, skromné živobytí, krabice barev a boží

(63)

světlo, co prozařuje okna, dostatečně dokáží povznést ducha a nabít tělo energií potřebnou k denní práci.“ Jeho odmítání finančních nabídek (jeden obchodník s obrazy mu předem nabídl peníze na tři roky, když za tuto dobu dokončí sérii deseti obrazů) i v situaci, kdy peníze nutně potřeboval, se dnes jeví jako nemyslitelná výstřednost, jako cosi zastaralého, vyšlého z módy. Takové ideje už většině dnešních výtvarníků nic neříkají a těžko by ten který chtěl vystupovat v Ryderově roli. Dnešní umělci se především vzdělávají ve všem, co se týká toho, jak dobyt New York. Jestliže lidé jako Ryder byli určitým modelem role umělce v minulosti, rozhodně tomu tak není dnes. Ryder neuměl zacházet s penězi. Bývaly pro něho velkým mystériem. Účty a peníze, které se mu nějakým způsobem dostaly do cesty, zůstávaly ležet někde na stole. Když se jej jednou ptal jeho umělecký přítel Horatio Walker, jestli má vůbec nějaké peníze, Ryder odpověděl, že „někde na polici mezi hrnkama byl takový papír“. Walker mu pak vysvětlil, jak se inkasují šeky v hotovosti, vzal ho do banky a pomohl mu tam otevřít konto. Ryder se později zmiňoval o Walkerovi nejen jako o dobrém malíři, ale také velkém finančníkovi.

Způsoby ani kategorie zděděné z minulosti už, jak se zdá, nepasují na společenskou realitu, kterou prožívá nová generace, pro niž je jedinou spolehlivou mašinérií na výrobu dobré pověsti byrokratický systém uměleckého světa. Noví mladí výtvarníci již ani jiné měřítko k hodnocení věcí neznají. Dnešní společenské podmínky podporují mentalitu přežití – cení se schopnost držet se svého a umět s tím prorazit. To, jak Ryder trpěl pro tvorbu a umění, jeho náboženský asketismus, vysoké umělecké ideály, to už nemá dnešnímu uměleckému světu, k nepoznání přetvořenému materiální prosperitou, co říci. Tyto ideály ztratily svou přitažlivost. Když se Barbaralee Diamonsteinová ptala umělce pop-artu Roberta Indiany, nakolik je pro něho důležité být součástí uměleckého establishmentu, odpověděl: „Jestli vám jde o úspěch, je to mimořádně důležité. Vypadá to

tak, že nejdůležitější v životě jsou známosti, kde a kdy se s kým seznámit. Jde o to být ve správnou dobu na tom správném místě. A to je to, čím byl pop-art. Což je pochopitelně i můj případ...“ Samozřejmě že skepse, pokud jde o pravidla hry, ve skutečnosti není možná, pakliže si člověk přeje naplnit určité ambice.

V jednom rozhovoru proklíná australský sochař Clement Meadmore (jde o interview publikované v r. 1981 v časopise *Art in Australia*) svůj nezdar být ve správnou chvíli na správném místě: „Pokud jde o americké umění, musíte být součástí nějakého hnutí. Jinak nevstoupíte do povědomí a nikdo vás znát nebude. Kdybych třeba já našel v roce 1964 galerii pro to, co jsem tenkrát dělal, byl bych dnes považován za jednoho z prvních minimalistů. Nemělo to sice dokonalé minimalistické ladění, ale bylo už to všemu tomu tak blízké, že by to stačilo k tomu, abych s nimi byl zařazen do jednoho proudu. Pár recenzí a vše by bylo jasné. Jenže to se nestalo. Moje práce prostě ve své době do žádného hnutí nezapadala a ani se o mně jako o součásti nějakého hnutí nepsalo. Než vstoupíte ve známost vlastním přičiněním, je to pomalý a dlouhý proces. Kdybych někdy kolem roku 1960 sehnal tu pravou galerii, stal bych se časem součástí tohohle minimalistického humbuku.“

Vidina úspěchu a hmotného zajištění hraje dnes v Americe ústřední roli a motivace konformní společnosti jsou tak všudypřítomné, že dokonce i sami umělci se nakonec naučili zuby nehty bojovat o co nejlepší umístění na žebříčku hodnot, které určuje systém. Rovněž umělci svůj budoucí život plánují a rozvrhují tak, jako by šlo o armádní strategie. Jestliže raný kapitalismus spíše probouzel sklony k askezi, kapitalismus pozdní dospěl k mnohem zisťnější a explozivnější podobě individualismu, kdy se umění tvrdě orientuje na výrobu a zisk. Když o sobě dnes někdo tvrdí, že je motivován obětováním se nebo askezí – potřebou podržet něco ze sebe navždy mimo dosah obyčejného světa – setkává se jen s podezřívavou nedů-

věrou. Tak se původní dějinná role moderny, jakožto nositele vzpoury, změnila v pouhou ziskuchtivost a z umění se jednoduše stala výdělečná činnost. Navíc s touhou rozvíjet se ještě dál tímto směrem, směřovat k úplné etablovanosti. Psycholog Abraham Maslow má pocit, že frustrovaná vůle po smyslu věcí je tu kompenzována vůlí k moci a tím, co bychom mohli nazvat „vůli k penězům“. Jakmile se umělec zapojí do byrokratického aparátu, stává se z něho pouhý „výrobce“ umění. Jako by se i on stával funkcionářem integrovaným do tohoto systému. Jako by i jemu nešlo o nic víc, než aby celý tento mechanismus fungoval. V našich dobách již umění není duchovním, ale „světským“ puzením. Intelektuální odmítnutí jít v jednom šiku – hrát hru podle těchto pravidel i při nedostatku vnitřního přesvědčení – se navenek jeví jako neschopnost a neuroza.

Takže hlavním smyslem naší doby je, že brát si za příklad Ryderův život, jeho odhodlání žít a pracovat podle svého, není rozhodně to, oč by bylo třeba usilovat. Především proto, že obrazoborecká pozice umělce, jakožto vyhnance (toho, který vyznává jiný způsob života než oficiálně etablovaný; toho, jehož úkolem je vytvářet symbolický život, jako náboženský, duchovní či morální „hrdina“), byla zredukována do podoby, jakou již kvůli mechanickému řádu a byrokratické zakotvenosti získaly ostatní profese naší společnosti. „Proč si lidé myslí, že umělci jsou něco zvláštního?“ ptá se Andy Warhol. „Vždyť je to džob jako každý jiný.“ Taková asimilace ideálů umělecké tvořivosti do hluboce neosobní, kalkulující, sekulární reality, jež nás obklopuje, napovídá mnoho o rozsahu proměny, která pod vlivem pragmatické materiální kultury postihla oblast naší duše nebo našeho ducha. Proto taková potřeba nekonečných kompromisů; proto tolik konfliktů reflektujících skutečnost, že cíle i normy byly zmateny a popleteny – člověk už není schopen chápat pravý smysl věcí.

Jistě, není možno říci, že tento hodnotový posun týkající se i potřeb, byl se stejným klidem přijat všemi umělci. Minimalis-

tický výtvarník Robert Mangold jistě nemluvil jenom sám za sebe, když v jednom z čísel *Art in America* nahlas vyjádřil svou deziluzi ze současné umělecké scény. Mangold říká:

„Počátek šedesátých let v New Yorku se v určitém smyslu podobal létům padesátým. Tehdy byla umělecká scéna ještě velmi malá. Když jste uspořádali večírek, objevil se tam tehdy do slova každý, kdo k uměleckému světu patřil. Všechny vernisáže byly v úterý, a tak jste stačili za jediný večer vidět všechno, co tehdy bylo k vidění. To se však změnilo někdy v půli let šedesátých – umělecký svět se rozrostl, přibylo galerií, u spousty věcí, došlo k jistému posunu, rovněž ve smyslu politickém. Koncem šedesátých let už byla scéna úplně jiná. Já sám jsem New York opustil s velkým zklamáním v roce 1970. Jednak jsem cítil, že na scéně se dosti ofenzivně prosazuje určitý typ uměleckého komercialismu, a cítil jsem také hlubokou potřebu postavit mezi sebe a umělecký svět jistou distanci, nezbytný odstup. Věci se vyvíjely tak, že nás to všechny začínalo rozdělovat. Každý začal žárlit na každého. Najednou jsem si přál, aby mi všechen umělecký svět zmizel z hlavy. Nechtělo se mi přemýšlet o tom, kdo je na obálkách uměleckých magazínů. Nechtělo se mi zabývat tím, zda se o mně ten či onen článek zmiňuje či nikoli. Chápal jsem to jako umrtvující prostředí, ve kterém se mi nechtělo žít.“

Se vstupem do postmoderní doby se stáváme svědky nástupu psychologicky nového typu umělce: byrokratické či organizační osobnosti, která, v očekávání odměny nebo prestiže, žije v podřízení kulturnímu a ekonomickému systému moci. V Americe, kde je tento typ umělce v pokročilém stadiu zásluhou rozvoje a konsolidace nové mocenské elity manažerů, zasahuje tento proces téměř všechny aspekty života. Velmi výmluvně popsal Thomas Whiteside v časopise *The New Yorker* podobnou situaci, pokud jde o vydavatelský průmysl, jenž se

stal obětí nájezdu korporativní moci. Podobné tendence nyní ohrožují veškeré roviny umělecké tvorby, kde může mít obchodnická morálka tentýž zhoubný efekt, jakým se projevila na vydávání knih a nezávislého tisku. Výsledkem je prosazování průměrných děl za pomoci agresivních forem masového marketingu a reklamy. Vrcholné období moderny je pryč a zcela zřetelně kráčíme jinam – do oblasti nového systému hodnot, jak o tom ve své knize *Organizational America* píše William Scott a David Hart. Oba soudí, že tím nejtýpčtějším dnešním zdrojem zničení jednotlivce je moderní organizace, kde je morální břímě nezávislosti zaprodáno za pohodlí jistoty a konformity. Tzv. „organizační imperativ“, o němž mluví, funguje na základě ideje, že vše, co je a může být dobré pro jedince, je schopna poskytnout jen moderní organizace. V případě uměleckého světa se byrokratická mocenská struktura proměňuje v jakousi kvazi-oduševnělou osobnost, od níž se očekává všechno. Byrokratická pravidla a postupy tu zastupují osobní morálku a etiku: to je ostatně to, co má znamenat institucionalizovaná individualita. Staré hodnoty individuality, nezaměnitelnost a spontaneitu nahradily hodnoty nové, založené na poslušnosti, zaměnitelnosti, specializaci, plánování a paternalismu. Cílem je bezpečí a jistota. Nebo jinými slovy: potřeba stát se součástí velkého a mocného soustrojí, být jím ochraňován, cítit se silný v symbiotickém spojení s ním. V případě umělce jsou však tyto hodnoty v rozporu se vším, co víme o povaze tvořivosti. Za účelem přežití v tomto novém řádu věcí, musí se *vše* zformovat podle požadavků moderní organizace – a v tom je problém.

Časově shodné s touto změnou v myšlení jsou i podstatné změny představ, podle nichž je interpretován sám život. V současné americké kulturní identitě je zakódována představa, že individuální umělec dnes prostě nemůže bez podpory a vedení nějakého obchodníka fungovat. Je to představa, jež se ve společnosti neustále proklamující hodnotu svobody a nezávis-



losti umělce může zdát rozporuplná. Pod vlivem „organizačního imperativu“ se jako nejlepším musí vždycky jevit to, co se prostřednictvím tvorby a řízení vkusu v masových médiích a reklamních kampaních obchodníků vyšplhá na vrchol této pyramidy. „Abyste byli jako umělci úspěšní, musíte své dílo vystavovat v galerii s dobrou pověstí ze stejného důvodu, z jakého Dior své originální modely nikdy nenabízí v koutě nějakého obchodního domu. Dobrá galerie si hledá umělce, stará se o něho a správným způsobem ho představuje správným lidem. Není podstatné, jak jste kvalitním umělcem – nejste-li dobře prosazován, nemůžete se stát jedním z těch, jejichž jména si lidé pamatují,“ říká Andy Warhol. Manažerské elitě obchodníků s uměním, ředitelům galerií a kurátorům, kteří nejsou jenom hlavními promotéry umění, ale také dohlíží nad tím, jaké umění se propaguje, se nyní poskytuje větší důvěra a důsledkem je, že jednotlivci teď slouží organizaci, místo aby tomu bylo naopak. Jestliže se rozhodnou, mohou obchodníci a majitelé galerií ignorovat zájmy a motivace umělců, neboť jsou si vědomi, že v situaci, jaká je dnes (s hrstkou výjimek), potřebují umělci obchodníky a organizátory víc než obchodníci umělce. Jistě, vždycky budou existovat výjimky, jež nezapadají do tohoto stavu věcí – ale, ač je to stěží uvěřitelné, tento základní trend prostě existuje jako jasný, strohý a jednoduchý fakt. Následující prohlášení Ivana Karpa, galeristy ze Soho, tento jednoznačný zvrát priorit jasně dokládá: „Za jednu sezónu uspořádáme čtyřicet čtyři samostatné výstavy, což je jistě víc než kterákoliv jiná umělecká instituce v zemi... Hraji ve vztahu ke svým umělcům aktivní roli – jsem s nimi v neustálém kontaktu a navštěvuji jejich ateliéry. Pomáhám jim třídit jejich díla, vybíráme to nejzdařilejší. Vyslovuji své názory a úsudky. Poslouchat mne nemusí, to nikoli, já však vždycky budu ve své galerii vystavovat obrazy, jež se mi líbí. Jinými slovy, jestli některý z umělců nevytváří ten typ umění, který podle mého soudu má reprezentovat mou galerii, pak jeho obrazy nevystavím.“

Většina galeristů se, podobně jako Karp, již dávno naučila využít situace, v níž nelze získat podstatnější vliv nezávisle na jejich institucích. Jednotlivý umělec má v tomto novém systému čím dál menší význam a důležitost. Jeho osobní vliv je zanedbatelný, protože mezi dealery a galeristy se stává zaměnitelnou jednotkou. Tak jako mnoho dnešních vědců ani manažerů nechťejí, aby byli ve své práci posuzováni podle morálních měřítek, ale podle účinnosti použitých prostředků. Například Mary Booneová, kterou v jejích třiceti letech média označují za „novou kněžku uměleckého světa“, velmi pozorně sleduje veškerý prodej i aukce obrazů a soch umělců ze své „stáje“. Není možné vyjít ven na ulici a jen tak si tam někde koupit obraz Juliana Schnabela. Booneová pořádá výstavy, které jsou zpravidla rozprodány ještě před jejich zahájením. Neprodává však obrazy „jen tak někomu“. Sběratele a zájemce o obrazy pečlivě prověřuje podle toho, jak jsou významní a jaký mají vliv, ale také podle toho, jak často nakupují v její výstavní síni. Když ji někdo obvinil, že kariéry svých umělců příliš diriguje, řekla magazínu *Life*: „Jestliže výtvarníka uvedete na scénu, aniž by způsobil skutečný rozruch, je docela možné, že už se z toho – pokud jde o jeho uměleckou kariéru – nikdy nevzpamataje. Stále toho nebylo řečeno dost o tom, jak je důležité, aby umělec dostal vhodnou „image“. Ta je naprosto nezbytná. Umělce musíte nasadit do pravých akcí a výstav, musíte získat pozornost nejvhodnějších uměleckých časopisů, musíte vybrat správné večírky ve vhodných klubech. Je toho dost. Pro umělce, které reprezentuji, je to všechno velmi důležité.“ Janelle Reiringová, jež je spoluředitelkou Metro Pictures Gallery v Soho, jistě hovoří jménem mnoha nových úspěšných obchodníků s uměním, když říká: „Být dnes obchodníkem s obrazy, to není práce pro gentlemany z 19. století. Obchod je jedním z nejzajímavějších aspektů současného výtvarného umění a já osobně si myslím, že se v brzké době objeví ještě víc a daleko agresivnějších obchodníků.“

Jistě k tomu všemu nedošlo ze dne na den. Ale jak je čím dál obtížnější vystoupit z tohoto proudu, který s sebou všechno strhává, musí umělci (v zájmu své kariéry) ještě víc zavírat oči před beznadějností svých pokusů harmonizovat své aspirace, měřítka a motivy s ekonomickými a společenskými požadavky doby. Nelze již pochybovat, že vývoj kariéry profesionálního výtvarníka závisí na tom, aby se organizační hodnoty staly podstatnou součástí jeho života. Umělec se tak dostává se svými aspiracemi a tvorbou do situace, z níž není a nemůže být východisko. Je to svým způsobem slepá ulička. Spousta umělců však i za těchto okolností zůstává rozpolcených a tlak na konformitu začíná obsazovat místo, jež dříve zaujímala snaha dosáhnout alespoň jakési souhry mezi ideály umělce a jeho činy. Jak mladý italský neoexpresionista Sandro Chia poznamenal u příležitosti svého pozvání na mezinárodní výstavu umění „documenta“ v německém Kasselu: „Mám pocit, že pozvat sem někoho takového jako jsem já, byla svým způsobem surovost, ale i povrchnost. Jsem první, kdo doufá, že se tenhle jejich podnik ukáže jako omyl.“ Tak je to asi se vším, co se dnes podniká – dokonce se to týká i svědomí člověka –, všechno je provizorní. Kdokoli chce postupovat vpřed za ziskem a postavením, musí nakonec problémem skutečného morálního rozhodnutí odsunout takřikajíc na vedlejší kolej.

Hegel nikdy neřekl, že směr, kterým se vydaly dějiny, je „nevyhnutelně nutný“, ale pouze to, že dějiny můžeme nahlížet tak, jak on to popsal. Pravda je, že současné manažerské praktiky, které stále více udávají tón v naší společnosti, nemají moc společného s přístupem takových obchodníků s uměním, jakými byli Alfred Stieglitz a Henry Kahnweiler. Stieglitz, který založil první uměleckou galerii avantgardy v New Yorku, zjistil, že musí obětovat svou fotografickou tvorbu, aby mohl podporovat vývoj umělců, ve které věřil – Arthura Dovea, Marsdena Hartleyho, Johna Marina a Georgie O'Keeffeové. Nezadával standardní zakázky a galerie přicházela o hodně peněz. Stieglitz však

nehledal široké publikum, ani se nechtěl proslavit. Když poprvé otevřel Secession Gallery v roce 1905 (později se jmenovala Gallery 291), neměl vůbec žádnou publicitu. „Ti, kteří milují dobré umění a mají na ně čich, si sem najdou cestu,“ tvrdil. Marie Rappová z jeho galerie popsala, jak Stieglitz nevěnoval svůj čas lidem, kteří nazírali umění z finančního hlediska nebo jako vhodnou investici: „Nejvíce ho rozčilovalo, když někdo přišel do galerie a koupil nějaký obraz, jako by to byl nějaký krám a v něm jakési zboží. Když vycítil, že někdo chce kupovat umělecké dílo jen proto, že má peníze, klidně cenu obrazu zdvojnásobil. Když ale přišel člověk, který umění skutečně miloval, slevil na polovinu!“

Snad nejsmutnějším příkladem míry poklesu „duchovních“ hodnot v naší době by mohla být snaha o zpronevření Rothkova majetku po jeho smrti, podněcovaná jeho zprostředkovatelem Frankem Lloydem, ředitelem bohaté mezinárodní sítě galerií Marlborough, disponující mnohamilionovým kapitálem. V roce 1972 aféra vyvrcholila soudním procesem, který se táhl několik měsíců, zaměstnal devatenáct právníků a pohltil dvacet tisíc stran svědeckých výpovědí. Magazín *New York* tehdy proces charakterizoval jako „miniaturní Watergate uměleckého světa“.

„Henry Kahnweiler měl naopak k umění stejně vyhraněný přístup jako Stieglitz. Když ve své galerii na rue Vignon v roce 1907 poprvé představil moderní obrazy od Picassa a Braqua, kategoricky je odmítal vystavovat v síních pro širokou veřejnost. Stejně jako Stieglitz i Kahnweiler se vyznačoval zdravou dávkou pohrdání vůči masové spotřebě a tomu, co nazýval obchodnickým přístupem. Ve svých pamětech píše: „Lidé si myslí, že obchodník s uměním musí umělce uvést s fanfárami a publicitou. Já nikdy neutratil ani cent, ani za reklamu... Kdysi lidé chodívali do Indépendents, aby se mohli rozhořčit, nebo zasmát. Před určitými obrazy postávaly hloučky lidí, kteří se buď váleli smíchy, nebo vyli rozhořčením. My po jejich smíchu nebo

(72)

hněvu netoužíme, proto jsme obrazy přestali vystavovat.“ Picasso a Braque, kteří nemuseli vystavovat před širokým publikem, tak mohli kubismus rozvinout jako osobní a soukromé hledání. O sedmdesát let později v roce 1980 navštívilo Picassovu výstavu v Muzeu moderního umění v New Yorku přes milion lidí. Výstava stála dva a půl milionu dolarů a denně ji zhlédlo kolem sedmi tisíc lidí. Spousta návštěvníků si lístky zajistila předem. Obrazy neustále střežilo 105 zřízenců.

Změny na uměleckém trhu nejsou však omezené pouze na soukromý sektor obchodníků s uměním: mění se podmínky musely postihnout, a tedy i přetvořit, rovněž roli muzeí. Jak se postupně snižují vládní dotace a ubývá peněz ze soukromých fondů na podporu umění, zatímco provozní náklady se zvyšují, mnoho muzeí a galerií se s žádostí o pomoc obrací k velkým korporacím. Během 80. let se zvláště velkým a známým naftařským společnostem podařilo získat značný vliv a výhodné pozice v amerických muzeích. Pokud jde o New York, opravdu jen minimum větších výstavních akcí se obejde bez finanční podpory velkých korporací. Vklady do umění díky jakési „korporační filantropii“ vystoupily v Americe z 23 milionů dolarů v roce 1963 na 463 milionů dolarů v roce 1979. Taková podpora umění má sponzorům mezi průmyslníky a bankéři vylepšit jejich veřejnou „image“. Výtvarník Hans Haacke, který se věnoval této otázce v řadě článků a rozhovorů, se pokusil najít logické důvody, které vedou korporace k podpoře umění. Podařilo se mu tyto pohnutky odhalit a popisuje, jak již v průběhu let šedesátých začali ti předvídatější z představenstev velkých společností chápat, že uvedení jména jejich korporace v souvislosti s uměním může mít na veřejnost dlouhodobý pozitivní vliv. A tak se za zdánlivým altruismem, se kterým podporují výstavy v muzeích, kulturní televizní programy nebo koncertní akce, skrývá kalkulace naftařských koncernů či velkovýrobců cigaret. Spojení jména firmy s vysoce společensky prestižní humánní aktivitou může vylepšit image celé korpora-

7. mnoho do toho zúčastněných. uvažuje  
→ obě (127) 111) peníze uhořely u zřízenců?

(73)

ce. Jak říká jeden z úředníků naftařské společnosti Mobil, odepisování určitých položek z daní do kultury je pro ně jakýmsi ochranným „deštníkem dobré vůle“.

Haacke se v této záležitosti snaží vyprovokovat kritickou reakci a používá k tomu také umění. Součástí jednoho jeho díla byl například soubor prohlášení (většinou z manažerských časopisů) šéfů velkých koncernů a různých politiků, kteří se o podpoře umění vyjadřují jako o dobrém byznysu. Haacke tato stanoviska přenesl na vlastnoručně vyrobené aluminiové plakety ve stylu imitujícím způsob podnikatelské inzerce a reklamy. Na jedné z plaket je prohlášení Davida Rockefellera, předsedy správní rady Chase Manhattan Bank a místopředsedy správní rady Muzea moderního umění, které bylo určeno předsednictvu National Industrial Conference. Zní takto: „Z hlediska ekonomiky může taková činnost (jakou je podpora umění) přinášet přímé a hmatatelné výsledky. Může společnosti zaručit širokou publicitu a reklamu, lepší reputaci a image v očích široké veřejnosti. Může pomoci vybudovat lepší obchodní vztahy se zákazníky, zvýšit přijatelnost výrobků společnosti a podpořit vyšší ocenění jejich kvality. Subvencování umění může, mimo jiné, podpořit a povzbudit morálku zaměstnanců společnosti, může také upoutat pozornost a přitáhnout do společnosti nový kvalifikovaný personál.“

Nejrůznější společenství mají samozřejmě zájem na sponzorování výstav, u nichž se dá předpokládat značná popularita a zájem ze strany veřejnosti, z nichž mohou těžit. Jejich vliv se obzvláště pocituje při organizování a propagaci výstav. Výstavy se často stávají jakýmsi „zbožím“ a veřejnost „trhem“. Když se v Metropolitním muzeu konala výstava o Tutanchamonovi (podle Thomase Messera, ředitele Guggenheimova muzea, se jednalo o „přesně ten druh výstavy, kterou každá firma ráda podpoří“), „král Tuti“ na několik měsíců zaplavil trh. Newyorský kritik Carter Ratcliff situaci tehdy komentoval v časopise *Art in America* takto: „Protože přemíra ‚krále Tutiho‘ způsobí-

(74)

la, že situace přerostla v kulturní fenomén obrovského rozsahu, musí existovat spojitost mezi masovou spotřebou umění a spotřebou masově vyráběných produktů.“ Obchodníci se soustředili především na prodej triček, ručníků, hedvábných šátků, desek s rockovou hudbou, sponek, tašek a kalendářů s Tutanchamonem. Jedním z paradoxů dnešní společnosti je skutečnost, že s rostoucí dostupností umění ztrácí na vzácnosti. Vazby mezi obchodem a uměním se prohlubují a mění se tím charakter i atmosféra muzejí. Pod vlivem nového stylu v kultuře se úspěch výstavy měří – hollywoodským slovníkem – kasovním a mediálním úspěchem. Počet návštěvníků se tak stává metrem na všechno.

Protože právě muzea nastoupila cestu pomoci při budování image velkých korporací první, jejich závislost na korporáčních fondech se prohlubuje. Manažerská elita dnes vítězí na všech frontách; její moc je taková, že už dokázala přetvořit motivace našich životů, změnila řád našich priorit i náš hodnotový žebříček. Jak organizace a manažerské instituce pronikají stále hlouběji do společenského řádu, není již velký rozdíl mezi tím, co umělci definují jako své osobní, individuální zájmy, a tím, co se pokoušejí dělat manažeři v rámci svých organizací. Hlavní motivací a touhou byrokrata je bezpochyby postup, a toho může dosáhnout nejlépe v rámci „organizačního imperativu“ – kariérou ve struktuře institucí. Jedním z výmluvných příkladů toho, že postup kariéry záleží, dokonce i ve světě umění, na schopnosti přijmout organizační hodnoty za své, může být tzv. „Survival Workshop“ (Dílna přežití) pro výtvarné umělce, jež se uskutečnila v létě roku 1981 na Univerzitě v Marylandu. Takovýchto workshopů, v nichž je možná odborná příprava k boji o přežití v uměleckém světě, v poslední době přibývá. I samotní umělci předpokládají, že k dosažení úspěchu ve vyšší sféře umění je zapotřebí výcviku ve způsobech obchodní administrativy. Nenechává to nikoho na pochybách, že principy a praktiky korporativního manažerství dnes vytvářejí psycho-

(75)

logický model myšlení a chování, který už formuje i životy umělců.

Snad ani nejde o to, že vady byrokratismu a komercialismu začaly převažovat nad jejich „ctnostmi“, ale že každý, včetně umělců samotých, nyní prosazuje jedny a tytéž hodnoty. Všechny sklony směřující ke konformitě jen potvrzují domněnku, že avantgarda a její způsoby protestu a rezistence zastaraly, nebo jsou irelevantní. I když je na dnešní výtvarné scéně stále ještě možné nalézt ucelené a vzájemně se křížící proudy, zdá se, že tím nejdominantnějším trendem je přizpůsobivost systému a jeho požadavkům a kapitulace před jeho hlavními mocenskými prostředky. Zkoušet přežít na odvrácené straně tohoto systému je rouháním se vůči našemu náboženství prosperity a úspěchu. Chápat v tomto smyslu umění jako jakousi protisílu již nelze – je těžké ho takto obhájit, neboť kritický zá vazek disidentství již ztratil vazbu na morální představitost. Přesto, jak si již v roce 1962 všiml Irving Howe, budoucnost jakékoli plnohodnotné moderní kultury závisí na tom, zda dokáže přežít odhodlaná a zapálená skupina tvůrců podobná bývalé avantgardě. Nutnost protestu a rozrušování etablovaného je dnes bezpochyby ještě naléhavější než před padesáti lety, tedy předtím než korporativní elementy naší společnosti začaly zkreslovat povahu vnitřního života světa, který produkuje umění. Pokud jde o toto, rozhodně není žádný důvod k oddychu či sebeuspokojení – nic, co by nás opravňovalo obrátit se k principiálnímu uměleckému disidentství zády.

Rostoucí podřízenost a smíření se s praktikami byrokratické společnosti způsobují těm, kteří se pokoušejí zkoumat dnešní moderní kulturu, mnoho potíží. Vlastním posláním korporativní byrokracie je produkce a nabídka zboží nebo služeb s ohledem na zisk; jsou to instituce zaměřené na prodej a marketing. Hodnoty cizí efektivitě těchto úkonů jsou zrušeny. Sebeurčující, nezávislá tvůrčí bytost se tak stává jen další součástíkou v mechanismu, který jí předepisuje pevný směr chodu. Max

MARYLAND SUMMER INSTITUTE  
For the Creative and Performing Arts  
&  
U.S. SMALL BUSINESS ADMINISTRATION

*ve spolupráci s*  
National Endowment for the Arts  
National Assembly of State Arts Agencies  
Artists Equity Association, Inc.  
University of Maryland Department of Art  
*uvádí*

## UMĚNÍ JAKO OBCHOD A UMĚLEC

Seminář pro uplatnění se v 80. letech  
pondělí-pátek, 8.-12. června 1981  
UNIVERSITY OF MARYLAND  
COLLEGE PARK

PROFESIONÁLNÍ UMĚLEC Hledání rovnováhy · Alternativní kariéra · Stanovení cíle / Design bytu · Pracovní místo · Studium asertivity · Zdravotní rizika	8. června
OBCHOD A ZÁKON Smlouvy · Autorská práva / Patenty / Ochranné známky · Družstva · Nerozpočtové organizace · Závěť / Děchod / Pojištění · Rozpočty / Účetnictví / Vedení účetních záznamů / Daně	9. června
TRH Galerie / Sběratelé · Muzea · Společnosti · Provize · Jiné	10. června
UMĚNÍ MARKETINGU Fotografování při práci · Profily / Rezumé · Tvorba cen · Obaly / Vystavení / Odeslání · Propagace / Zprostředkovatelé	11. června
GRANTY A SLUŽBY National Endowment for the Art · US Small Business Administration · State Arts Councils · Nadace · Archivy a rejstříky diapozitivů	12. června

REGISTRACE – *pro nejširší publikum. Poplatek je \$15 na den nebo \$50 na celý týden. Omezený počet míst. Doporučujeme včasnou registraci. University of Maryland, College Park Campus se nachází 9 kilometrů od Washingtonu D.C. severovýchodně. Možnost ubytování v areálu univerzity za výhodné ceny.*

*Další informace, brožuru nebo přihlášku můžete získat na čísle (301) 454-5910 nebo 454-2763, nebo na adrese MSICPA, Summer Programs, University of Maryland, College Park, MD 20742.*

Weber měl ke konci života největší strach z toho, že svět by mohl být jednoho dne zaplněn jen samými malými lidskými součástkami, lidičkami zuby nehty se držícími svého malého zaměstnání, lopotícími se, aby postoupili o nějaký ten stupínek výš. Uvažoval nad tím, jak by bylo možné alespoň část lidstva udržet v nezávislosti na tomto procesu „parcelizace duše“, jak ji osvobodit od výsostné nadvlády zbyrokratizovaného způsobu života.

Až doposud tuto opoziční sílu v naší společnosti ztělesňovala malá, avšak uvědomělá elita známá jako „avantgarda“. Ta představovala trvalou výzvu etablovanému řádu. Být umělcem vždy znamenalo udržovat si určitou nezávislost myšlení a nepřizpůsobit se závodění nutnému k zajištění pohodlí v etablovaném řádu, to vše mnohdy za cenu značné osobní oběti. Jenže od dob malíře Rydera uplynulo mnoho času a my jsme prožili radikální úpadek schopnosti jedince stát si pevně na svém. Zdá se, jako by v jedincích nezůstával žádný přirozený instinkt, který by jim dodával sílu odolávat, když je odměna za přizpůsobivost tak výhodná. Jak poukázal Marcuse, když je zadministrovaný život velmi pohodlný, neexistuje důvod trvat na vlastním sebeurčení. Potřebu odporu vytěsnil široká „nabídka zboží“, kterou společnost nabízí. Proč by měl člověk vůbec usilovat o změnu situace, jestliže je spokojený s odměnou, kterou mu systém dává? Nadbytek je velmi působivým utišujícím prostředkem společnosti.

Postupem času všechny takové výhody a odměny skrytě uplatňují svůj tlak, takže i pokušení dát se jinou cestou, být sám sebou, je stále menší a menší. A co víc, každý takový akt podřízení systému znamená i pozitivní zpětnou vazbu – je jakýmsi výrazem důvěry v něj, jako ve volbách. Problém svědomí nebyl nikdy tak aktuální jako dnes. Individuální svědomí totiž dosud nikdy nebylo nahrazeno organizačním imperativem, který zbavuje člověka úkolu přemýšlet sám za sebe. Když akceptujeme jeho realitu, všichni se stáváme tímtež. Podřízenost systé-

(78)

mu nás tiše zbavuje individuality a všichni podléháme týmž standardním manažerským pravidlům a cílům. Přízpůsobení tlaku společnosti toužící jen po zisku a ekonomickém růstu muselo nevyhnutelně vyprovokovat u umělců krizi, protože obrací naruby měřítko hodnocení umění a mění i motivaci k jeho tvorbě. Jak je pak možné, aby se z umělců žijících uprostřed společnosti zaměřené jen na produkci, konzum a úspěch, znovu staly nezávislé osobnosti, jež by měly vliv, který jim kdysi umožňoval působit svým dílem na společnost? Snad jenom ochotou zapojit jakýsi vnitřní brzdící mechanismus, který na dominantní nároky naší doby odpovídá *ne*, i když všichni ostatní v tutéž chvíli říkají *ano*. Spíše než marné pokusy o zničení systému by to znamenalo změnit hodnoty, které usilování člověka motivují. Marcuse poznamenává, že dokud revolta nedosáhne této své „druhé“ podstaty – to jest, dokud nezmění infrastrukturu našich vnitřních tužeb a potřeb – pak sociální změna pokaždé kapituluje sama před sebou. Budoucí šance umění tedy do velké míry závisí na tom, jak sami umělci definují své potřeby a aspirace a jak vůbec interpretují vlastní zájmy.

Jedna věc je však zřejmá. Bude-li současný trend pokračovat dál, můžeme si být jisti, že situace, do které nás zatahne, bude mít pro budoucnost umění dalekosáhlé a dlouhodobé negativní důsledky. „Manažerství“, o němž je zde řeč, není fenomén starší více než sedmdesát pět let. A jak zdůrazňují Scott a Hart, v současnosti je tak dominantní proto, že jsme ho takovým učinili sami. „Učinili jsme to proto, že jsme uvěřili, že moderní organizace může poskytnout materiální hojnost, fyzické bezpečí a klid mysli. Neuvědomili jsme si však, že si zároveň s tím budeme muset koupit i celý balík nových hodnot. Ale nic není zadarmo; jakmile byl jednou organizační imperativ uveden do pohybu, stal se tak mocným, že jsme ztratili schopnost ovládat ho, mít nad ním kontrolu, tím méně dokázat ho ‚vypnout‘.“ Jakožto společnost jsme se dostali do takové závislosti na environmentální a byrokratické umělosti, že existuje

(79)

jen velmi malá naděje, že se nám z tohoto stavu podaří uniknout. Utrpení a bolest provázející pokus o být jen částečně odpoutání se jsou větší, než si většina z nás dovede představit. Je na místě říci, že za této situace je možno mašinérii ovládnout jenom lidmi ochotnými změnit vlastní hodnotový systém, světonázor a vůbec i celý životní styl.

## 5. kapitola: PLURALISMUS

## TYRANIE SVOBODY

*M. Leiba*  
 Pro popis poněkud spletité situace, do níž se umění dostává během osmdesátých let, se používá poněkud vyhýbavého slova *postmoderna* (postmodernismus). Je to výraz, kterému nikdo přesně nerozumí, protože dosud neexistuje žádná jeho jasná definice. Víme jen to, že se na konci sedmdesátých let začíná užívat víceméně jako synonymum termínu *pluralita* (pluralismus). Výraz *postmoderna* vypovídá o ztrátě důvěry v jakýkoli dominantní stylový proud v umění, jako by se náhle totálně zhroutily celé dějiny stylů. Od té doby se styly vzájemně mísí, prolínají a alternují - tentokrát pod společným „deštníkem“ neoexpresionismu. Dogmatismus a exkluzivita uvolnily cestu otevřenosti a společnému soužití. Pluralita ruší možnost nadvlády jediného stylu; vzbuzuje pocit, že vše je dovoleno. Umělec už nenaráží na žádná omezení a měl by tedy být ve svém výrazu naprosto svobodný. Může pracovat způsobem, jaký si sám vybere. Rozhodující je jen jeho přání.

Jestliže moderna byla ve své podstatě ideologická - plná zanícených příkazů, čím by umění být mělo a čím nikoli - postmoderna je mnohem eklektičtější, schopná asimilovat a dokonce i „vykrádat“ nejrůznější žánry a stylové formy. Postmoderna je tolerantní vůči mnohosti leckdy konfliktních hodnot. Víme, že modernistické stanovisko původně představovalo vzdor a vzpouru. Tím, že se moderní umělci vydali cestou aktivního, sebeobětujícího zápasu, snažili se zlepšit etický obraz našeho světa. Nejdůležitější byly pro avantgardu koncepty odcizení

a protestu a zároveň také předpoklad, že umění musí být něčím víc než pouhou produkcí zbytečných luxusních výrobků. *Angažmá* moderny, a to i v jejích „nejodcizenějších“ projevech - v „umění pro umění“ nebo v anti-umění -, vždycky představovalo kritický postoj vůči měšťácké společnosti: odmítalo snadný a laciný úspěch, vyjadřovalo znechucení nad tržními hodnotami, usilovalo o permanentní revoluci proti pokušení návyku na konformitu a přizpůsobivost. Jednou z věcí, která odděluje postmoderní myšlení od moderního - a to je to, co mne nyní zajímá nejvíce - je odmítnutí morálních aspektů umění ze strany postmoderny. Skladatel Arnold Schönberg v heroických dobách rané moderny řekl: „Morálka umění existuje. Znamená to být protihráč tohoto světa, který tak často podléhá amorálnímu materialismu, jenž se štvě za úspěchem, a díky němuž se z umění velmi rychle vytrácejí všechny etické postuláty.“

To je ovšem komentář z časů, kdy moderní kultura byla ještě nekompromisně disidentská a obsahovala rozrušující prvky - kdy stále ještě musela odolávat názorovým vlnám oné „větší“ kultury. Dnes však existuje otevřená aliance mezi společností jako celkem a ekonomickým statutem umění. Umělecká díla - kdysi tak „odcizená“ - mezitím získala investiční hodnotu přesahující veškerou představivost. Výsledkem je současný prosperující umělecký průmysl. Umělec dneška se stal prostředkem ekonomického zájmu jiných lidí, případně sebe samého. Umělec se stal ekonomickým nástrojem, zatímco etické složky, jež umění dodávají jeho „strážní“ sílu, jsou zahlazovány. Téměř veškeré umění je dnes produktem energií osvobozených od společenské problematiky, nebo od závazků vůči ní. To, co před první světovou válkou začalo jako bouřlivá starost umělců o budoucnost společnosti (takový byl radikální a evoluční důsledek termínu avantgarda), to koncem 70. let propadá pocitu, že umění nikdy nemůže změnit svět. V éře postmoderny prostě heroismus a velké umění vyšly z módy.

Právě tato ztráta naděje víc než cokoli jiného proměnila avantgardu z původně etického hnutí v hnutí estetické. Kritik umění Peter Schjeldahl, uvažující o tom, jak v naší skeptické době došlo ke znehodnocení konceptu „výsostného“, a o „zmenšení ambicí“ umělců, v časopise *Art in America* píše:

„Umění jakožto náhražka náboženství (a pro Rothka jakož i pro Mondriana nebylo ničím menším) nás zklamalo. Existuje obecný pocit, že dosažení umělecké velikosti již není dostatečnou odměnou za obrovské lidské nasazení, nezbytné k jejímu dosažení. Tak to prostě je. Bylo by však více než hanbou umožnit současnému cynismu retroaktivitu, jež by dílo, stvořené poslední vzedmutou vlnou víry v umění, degradovala... To, co uměleckému dílu dodává jeho intenzitu, je právě tlak hodnot. Přehlížením tento fakt znamená nechápat, jak ve skutečnosti vzniká umění... Rothkovi zřejmě scházela ‚moudrost‘ let sedmdesátých, která tvrdí, že mít jakoukoli víru není normální, že je to dokonce nebezpečné...“

Zdá se, že opouštění ideologie ve prospěch plurality nabízí kolosální a neporovnatelné možnosti pro každý typ uměleckého vyjádření; dokonce by se mohlo zdát, že jde o osvobození z pout netolerantní exkluzivity a avantgardního požadavku neustálé inovace. Existují však i negativní důsledky, jež jsou v situaci takového „přetížení možnostmi výběru“ skryty, a hrozí vtisknout našemu umění punc bezvýznamnosti. Rozhodně nemám v úmyslu vnést cynismus nebo pochyby do toho, co mnozí považují za stylistickou svobodu překypující povzbuzujícími účinky na tvorbu. Uvědomuji si však, že i tato tendence má své dvě stránky, o kterých je zapotřebí uvažovat. Pozitivní efekt plurality totiž kráčí ruku v ruce s negativním, jenž má viditelně dezintegrující charakter.

Neomezená svoboda výrazu v jistém smyslu podkopává důležitost toho, co je vyjadřováno. Nadměrná možnost výrazových forem zároveň snižuje míru možných inovací. Experimenten-

tování v prvních dnech moderny znamenalo pocit, že nás nese nejzazší okraj vlny; odchylka od běžné normy byla radikálním činem, který znamenal, že přijetím role umělce je člověk ochoten vzít na sebe v životě maximum rizika. V pluralitní situaci, v níž se dnes ocitáme, si však všechny umělecké styly mohou nárokovat rovnoprávný statut. Což také činí. Spousta divergentních nároků na autoritu ovšem začala podkopávat a oslabovat celkovou integritu umění a samu jeho hodnověrnost. Pluralita znamená i to, že hranice mezi tím, co je jako umění přijímáno a co nikoli, už prostě neexistují. Za umění lze dnes vydávat cokoli. Jakmile je tohoto způsobu uměleckého přijetí využito, má tendenci eskalovat až do bodu, kdy se hodnověrnost tradice hrouťí jaksí zevnitř. K dezintegraci pak nedochází jen díky nárokům té či oné estetiky, ale zásluhou celkového významového modelu. Když se přirozený řád věcí hrouťí, dostáváme se do stadia entropie – posunu od systematického řádu k rostoucí nahodilosti a ztrátě směru. Snažím se tu říci, že jakmile si umění nenárokuje důstojnost absolutního, ztrácí svou charismatickou „osmyslující“ funkci.

Tam, kde má své místo tradice, musí také existovat společně sdílené normy výjimečnosti, určitá zavedená pravidla. Tyto normy a pravidla nemohou být předem dány jedincem – autoritu jim dodává fakt, že jsou společensky determinovány praxí. Jen pak je můžeme kritizovat nebo se je pokusit změnit. Ústřední postoj pluralismu – že umění je různé, a cokoli umělec definuje jako umění, je přijatelným „cílem“ hodným usilování – boří jednotu narativní historie, jež až dosud činila umění jakžtakž srozumitelným a potvrzovala jeho praxi. Jakmile neexistuje žádná konečná shoda ohledně pravidel, jež zakládají a stvrzují praxi – jakmile neexistuje nic, co by nám ukládalo nějaká omezení (ve smyslu zdrženlivosti) – pak jediné, co z plurality zůstane, je banalizace a zpochybnění hloubky našich konfliktů. Před jistou dobou se k tomuto problému vyjádřil Hilton Kramer v *The New York Times*:



„Jestliže je na otevřenosti této postmoderní umělecké scény cosi neodolatelně přitažlivého, je na ní zároveň i něco neuvěřitelně úděsného. Připomíná nám totiž, že naše kultura postrádá jakékoli zaměření, střed... Snad už toho víme o umění příliš, než abychom ještě mohli věřit v absolutní účinnost kteréhokoli ze stylů nebo tradic. Má to však znamenat, že jsme svým uměním 80. let odsouzeni k nepřetržitému víření všemožných protikladných stylů a přístupů? Pravděpodobně ano. Zdá se, že nám dychtivé přijetí umění nejrůznějších názorů prostě vyhovuje. Uspokojuje naši vydatnou chuť po estetickém prožitku a přitom od nás nic nevyžaduje: žádný závazek nebo víru.“

Ať už se nám to líbí nebo ne, tradice mají své dějiny; aby mohly pokračovat, musejí si vytvářet stabilní a trvalá kritéria. Je možné, že nyní od umění nejvíce potřebujeme pravý opak. Žádnou psychologickou stabilitu ani zachování jisté kontinuity – neboli přesný opak toho, čeho se nám dostává. Dokonce i „odcizení“ umělci hledají morální identitu prostřednictvím sítě společenských závazků a odpovědností; představa úniku je iluzí. Navíc iluzí s bolestnými následky. Pluralita znamená, že už se nespolehneme na to, že nám hodnoty poskytují tradice nebo kulturní zvyky. Za takových okolností se ovšem snadno můžeme stát „hodnotoslepými“ – jako existují barvoslepí nebo lidé bez hudebního sluchu.

Tradiční společnosti jistě mají spoustu nedostatků (určitě mezi ně patří různá omezení svobody), ale čím je těžší rozřešit naše vlastní dilemata, tím více začínáme logiku tradičních systémů nazírat novými očima. Pomalu si uvědomujeme, že je (možná dokonce fatální) zatvrzelostí nemít žádná ověřená měřítka hodnot, žádná konstitutivní pravidla, jež by byla nedotknutelná. Extrémní míra svobody, kterou poskytuje současná pluralita, působí rostoucím tlakem na nutnost vybrat si mezi neomezeným počtem alternativ. Poté, co se zhroutil společenský konsensus, je ovšem čím dál těžší poznat, co a jak si vlast-

ně vybrat a jak svůj výběr obhájit. Osvobození od všech určujících činitelů vede k tak totální neurčitosti, že člověk nakonec nemá důvod vybrat si vůbec nic. Pluralita je normou, která všechny normy popírá. Znamená to, že už nevíme, kde se pravda nachází. (Jediná pravda, kterou pluralita připouští, je, že absolutní pravda je, že nic takového jako absolutní pravda neexistuje.) Jestliže však hodnoty již nepřipouštějí možnost pravdy a jsou věci libovůle, má-li být umění něčím nastalo provizorním a nedefinitivním, jak bychom ještě mohli zachytit nějaký jeho smysl? Protože buď akceptujeme, že existují nějaké skutečné a trvalé hodnoty – věčné pravdy, které transcendují naši individuální existenci – nebo takové pravdy neexistují, v kterémžto případě máme svobodu vytvořit si je. Jeden smysl je pak stejně dobrý jako jiný. Jestliže jsou si ale všechny ideje rovny, co ještě může umění dát jeho charismatickou moc a morální autoritu? Libovůle je pastí ničím neomezené svobody. Jak může přežít smysl, když v praxi nic nepůsobí jako regulující princip, který by chránil postuláty a zájmy, které jsou ve hře?

Museli jsme obejít celý kruh, od tradiční společnosti, kde byl jedinec něčím vzácným, až k dnešku, kdy je jedinec odkázan sám na sebe. Nejen že naši umělci mají svobodu dělat umění způsobem, jaký je těší, ale, ať už se jim to líbí nebo ne, *musí* si mezi nejrůznějšími alternativami vybrat. Jak poukázal Peter Berger, „moderní vědomí znamená posun od osudovosti k možnosti výběru“. Možnost výběru je moderní ideou; v tradičních společnostech žádná taková možnost neexistovala. Naše relativistická filosofie se může zdát přitažlivější, oproti ní však má tradiční společnost hlubší instinkt, když cítí, že příliš mnoho svobody může mít negativní důsledky na ekonomii citů jedince. „Muka výběru“, o nichž tak výmluvně psal Erich Fromm, se mohou stát břemenem i nebezpečím, neboť všechno již záleží jen na úsilí jednotlivce, nikoli na jistotách jeho tradičního postavení. Ať dnes existuje jakákoli jistota, je nutno ji vyhloubit v subjektivním vědomí jedince; už ji nelze vyvozovat z vnější-

ho, společensky sdíleného světa významů a hodnot. Poté, co jsme se zbavili víry v transcendenci i respektu vůči autoritě, najednou nás děsí (v naší modernosti) víra v cokoli. Jsme izolováni ve své úzkosti, zbaveni jistoty, že jsme součástí nějakého vyššího smyslu. Využíváme absence vyšších sil, abychom se osvobodili, neboť jsme dali přednost nezávislosti; cenou za takovou svobodu je ovšem ztráta jistoty vycházející z tradice, která za normálních okolností garantovala i morální a praktický význam umění. Nejistota je, podle Fromma, také tím, co plodí nutkavou kompenzační potřebu slávy a úspěchu. Fromm však jde ještě dál, když tvrdí, že charakterové znaky potvrzené naším socioekonomickým systémem a naším způsobem života jsou skutečně patogenní. Podmínky, v nichž moderní člověk žije, totiž člověka oslabují duševně a poškozují jej i fyzicky. Výsledkem je nemocný člověk a nemocná společnost.

Můžeme říci, že již od renesance (období, které se stalo svědkem proměny umělce-anonymního řemeslníka v umělce-intelektuála) usilují umělci o slávu a štěstí. Ambice, chtivost a sobectví nechyběly ani ve společenské struktuře již v oněch dobách. Touha po uznání a společenském postavení byla do té doby téměř neznámou věcí. Ale již Vasariho *Životy umělců* jsou plné profesní rivality mezi renesančními umělci. Vasari například píše o žárlivosti Torrigiana poté, co si uvědomil, oč více talentu a uznání život dopřál Michelangelovi. Torrigiano začal výsměchem, později dokonce Michelangela udeřil do nosu, a to tak silně, že mu ho zlomil. Byl kvůli tomu dokonce vykázán z Florencie. A tak se můžeme ptát: opravdu se od těch dob tolik změnilo?

Myslím, že ano. V minulosti měl individualismus poněkud jinou podobu, byl mírnější zásluhou společenské a estetické autority a vyvážený harmoničtější rozvojem duchovních sil. V renesanci bylo posvátné a světské vzájemně propojeno: Leonardo svůj zájem o technologii, inženýrství a stroje vyvažoval živým zájmem o svět přírody a svět ducha. Rozdíl mezi dřív-

vějšími a dnešními podmínkami leží v napětí mezi individualismem a hodnotami společenskými; ve víře či nevíře ve vyšší sféry bytí - tu oblast existence, která počíná na prahu, před kterou se věda zastavuje. Právě víra je ontologickým dělitkem, jež tradici odděluje od moderny. Během renesance bylo poslání umělce dvojí: jednak bylo dáno požadavky města, církve nebo patrona, jednak vycházelo z potřeby vyjádřit vlastní individualitu a v rámci zavedeného řádu nalézt původnost. Umělecké dílo bylo výkonem individuálním i společenským. Bylo potvrzením podřízenosti zavedenému řádu, ale i transcendencí této podřízenosti prostřednictvím vlastní originality. Ačkoliv umělec v sobě pochopil jedince, který je svobodnou osobností - středověká anonymita tvorby jej již přestala uspokojovat -, uvědomoval si, že je rovněž bytostí společenskou. Jacob Burckhardt napsal, že v renesanční Itálii nacházíme umělce, „kteří dokázali vytvořit nová a v každém ohledu dokonalá díla, zároveň však byli pozoruhodnými osobnostmi. Jiní se mimo umění věnovali také širokému okruhu duchovních zájmů“. 15. století známe jako éru člověka v jeho celistvosti, obdařeného tím, co renesance nazývala *virtù* - lidskou ctností; nebyl pouze specialistou pohlceným svými profesionálními ambicemi. Náboženství poskytovalo pramen autority, jenž oponoval daleko svěštějším cílům: závislost na bohu si na jedince činila právě tak vysoký nárok jako svět. Ještě nevěřil, že má veškerá práva a žádné závazky; ještě plně nepropadl své iluzi soběstačnosti. Individuální úsilí se udržovalo v rovnováze, protože bylo jen jednou z možností, jednou z proměnných v celkovém systému. V kontrastu s tím tuto vlastnost pozdní kapitalismus maximalizoval do takové míry, že se zdá, že to je příčinou úpadku vnitřní harmonie společenského organismu jako celku a možná dokonce jeho zhroucení.

Jsme v situaci, kdy umění abdikovalo na jakékoli spojení s transcendentní oblastí bytí a ztratilo i charakter světového názoru - tj. možnost být jedním ze způsobů interpretace příro-

dy nebo dějin. Základní funkcí transcendentních systémů v jiných společnostech bylo zábránit chaosu a překonat nahodilost – tu nahodilost, které se tak sebevědomě chopila moderna a povýšila ji na ctnost. Takové systémy produkovaly umění, jehož funkcí bylo poskytovat smysl, a chránily ho před pádem do pouhého osobního sebevyjádření. Tradiční autorita svou vitalitu a vliv vždycky čerpala z víry, že její hodnoty transcendentují a daleko přesahují osobní zájmy. Naproti tomu moderní umělec i bez nějakého zvláštního důvodu lpí na svobodě sebevyjádření, jako na přirozeném a de facto etablovaném stavu. Situace je však taková, že prakticky nic z vnějšku tuto svobodu neprovokuje k tomu, aby dokázala poznat své meze, nebo se vztahovat k vyšší autoritě než k vlastní. Pragmatický liberalismus západní společnosti se vzdává každého transcendentního cíle ve prospěch svobody a soukromého potěšení ze života. Ale jakkoli jsme téměř dokonale zvládli sami sebe přesvědčit, že s podobnou autoritou žít nemůžeme, nedokázali jsme, že úspěšně můžeme žít bez ní. Pro ty, pro něž je transcendentance stejně nezbytným zdrojem vitality lidského myšlení jako naděje – a stejně tak nezničitelná – je nedostatek úcty ze strany moderny skutečnou hrozbou společenským i psychologickým základům velikosti člověka. Je dost dobře možné, aby jediný mohl věřit sám v sebe, musí uvěřit v existenci něčeho, co ho převyšuje a co mu skýtá podporu. Právě tak je možné, že umění potřebuje jakousi kolektivní ideologii, byť jen proto, aby ji čas od času mohlo překonávat silou osobnosti. Když ne jednotlivec, společnost zcela jistě potřebuje pilíře pravdy a autority, jež by garantovaly její kontinuitu a trvalost. Proměnlivý vztah individuální svobody a sociálního tlaku v každé společnosti zakládá půdu, na které se sám organizuje. To je také důvod, proč se různé společnosti liší stupněm mravnosti.

Pokoušela jsem se zde (různými způsoby) naznačit, že čím blíže zkoumáme stav svobody v moderní společnosti, tím víc narážíme na jakousi zamčenou propast zející mezi našimi etic-

kými a estetickými stanovisky. Současný systém podporuje touhu umělce být považován za radikálního a revolučního; dovoluje maximální svobodu rétoriky. Bohužel o to méně naléhá, abychom s touto rétorikou sladili i své životy. Máme tendenci považovat tento fenomén za samozřejmost, protože naše společnost často talent chápe jako něco odděleného od celku osobnosti a využívá ho jako cosi, co lze úspěšně zpeněžit. Velmi dobře to je vidět na způsobu, jakým se obchodníci uměleckého establishmentu zmocnili mladých tvůrců graffiti-artu po „Times Square Show“, již uspořádali členové sdružení Colab (Collaborative Projects, Inc.) v roce 1981. Původně šlo o jeden z mnoha pokusů skupiny mladých „nezávislých“ umělců vyprodukovat naprosto „neprodejné“ umění – jednalo se o specifickou reakci na tržní systém v umění. Akce se zúčastnila asi stovka umělců a bez ohledu na okázalou syrovost, nevkus a primitivnost děl vystavených na přehlídce byla reakce médií poměrně přátelská. Samozřejmě, když se po takové akci obrátí na umělce-outsidera zástupci bohatých galerií, vrhá ho to do beznadějně paradoxní situace, která žádá rozhodnutí, jež může být pro celý jeho život klíčové – v tomto případě navíc ve věku, kdy jen málokdo (jestli vůbec kdo) má dost síly nést požadavky svého individuálního svědomí, jež ekonomické podmínky doby mohou fakticky znemožnit.

Mohlo by se zdát, že pokus dostat se zpátky na cestu mravní (ne pouze estetické) inovace musí provázet nějaké odcizení současným společenským a ekonomickým požadavkům, které se, s ohledem na naše očekávání a aspirace, jeví tak neúprosné. Mělo by existovat nějaké znovuzavedení takových ideálů, z nichž se v posledních letech staly ruiny. Jestliže zkoumáme, které z lidských výkonů si získávají nejvíce úcty, zjišťujeme, že to jsou ty, které si nárokují největší hloubku, nejvíce námahy a vytrvalosti – pokud jde o koncentraci celého člověka. Dnešním trendem však je čím dál jednostrannější typ profesního výkonu, který, ve svém nejvyšším vzepětí, často

umožňuje osobnosti jako celku upadnout v zapomnění. Soustředění všech energií člověka na exkluzivní úkol neponechává mnoho času pro obnovu životního principu. Mentalita běžícího pásu, která dokonale charakterizuje dnešní uměleckou tvorbu, je příčinou, že umělec ztrácí nezbytný kontakt se skutečným proudem života a jeho aktivita se stává mechanickou. Zůstává jakási mrtvá formule, zbavená významu i původního emotivního účinku. Jestliže jsou kořeny tvořivosti rozloženy rovnoměrně v uměleckém talentu i životní zkušenosti, pak tím nejdůležitějším předmětem produktivity bude nepochybně lidská osobnost, jíž je nutno neustále znovudotvářet. Umělecké dílo je pak pouze důkazem proměny, kterou jedinec prošel – jsou to stopy zvířete, nikoli zvíře samotné. Budujte živoucí Budhy, ne pagody, říká jedno zenové rčení.

Esencí osobnosti, jež dosáhla vysokého stupně rozvoje a integrity, je vyzařování bytostné autority. Takoví lidé se nepředstavují jenom tím, co dělají, ale i tím, *co jsou*. „Mým zaměstnáním je psaní, ale mou skutečnou prací je bytí,“ řekl jednou William Saroyan. Vypadá to, jako by s naší frenetickou *činností* nějak souvisela ztráta bytí – jako by obrovskou expanzi umělecké produkce nezbytně provázelo jakési smrštění individuální osobnosti – spolu s obsahem a smyslem života jako celku. Produktivita znamená především efektivitu výkonu – umělec ká díla opouští eticky prázdnou montážní linku jako auta – nikoli však potenciál jednotlivce nezbytný k tvorbě *sebe samého*, k vytvoření oné „znamenité osobnosti“, jak o ní hovoří Aristoteles. Cílem *estetického* života je vlastní uspokojení člověka. Odvržení vlastních konformistických ambicí a vznešená oddanost duchu je to, co životu poskytuje *etické* stvrzení. Jistě, naše kultura již nevěří v hodnotu utrpení nebo rizika; nešdílíme už názor, že umění svou zvláštní kvalitu odvozuje právě z obětí a břemen, jež na sebe musíme vzít, abychom je vytvořili. Všechny zdroje liberální společnosti jsou směřovány k tomu, aby všechno šlo snadno a lehce. Duševní schopnosti příslušející he-

roismu – odvaha, obětování, sebezpřekonání, sebetranscendence – v ní jsou vykořeněny a popřeny, protože převládá povaha, která *netouží, aby se jevila jako výjimečná*.

Obecně řečeno, dynamika profesionalizace nenutí umělce, aby hráli i morální roli. Profesionálové jako by byli od přemýšlení o problémech, které se přímo nevztahují k jejich práci, osvobozeni. Věří, že v životě jde především o jejich „džob“: odvést dobře svou práci a o víc se nestarat. K našemu radikálnímu vystřízlivění, pokud jde o „poslání“ umělce, došlo už v průběhu symposia, které ve svém ateliéru v New Yorku uspořádal Julian Schnabel na jaře roku 1982. Přítomni byli Ross Bleckner, Brice Marden, Francesco Clemente, Sandro Chia, Susan Rothenbergová, Joel Shapiro a David Salle. Navzájem si promítali diapozitivy svých prací a hovořili o nich před jinými vynikajícími osobnostmi uměleckého světa. Pak se z publika ozvala otázka, která všechny uvedla do rozpaků. Dotyčný se ptal, jestli si přítomní umělci myslí, že jejich světský úspěch nese sebou nějakou morální odpovědnost. „Ne,“ řekla Rothenbergová, „i my jsme jenom normální lidé.“ David Salle se usmíval a Marden k tomu dodal: „Ne, špatně – my jsme velice neobvyklí lidé, protože jsme svobodní.“ Schnabel rozpřáhl paže a krčil přitom rameny: „Samozřejmě že máme odpovědnost vůči veřejnosti. Což je důvod, proč tu jsme. Nebo snad ne?“ Pak už, jak vzpomíná jeden z účastníků, každý zavřel hubu. Tato malá epizoda jen dokládá, jak jalové je naše chápání jakéhokoliv morálního imperativu, jak nejasná je naše představa o vztahu mezi svobodou a odpovědností. Naše kultura si už neklade žádné morální nároky (spíše nám víc a víc dovoluje, zatímco toho méně a méně vyžaduje), takže jsme nutně museli ztratit schopnost přemýšlet o morálních základech toho, co jsme a co děláme. Naši umělci jsou placeni za svou produkci a ne, aby ze sebe dělali nějaké příkladné bytosti.

Představa, že by umělec nebo intelektuál mohl v životě riskovat ve snaze prosadit nějakou myšlenku – jako Solženicyn,

který vždycky psal s vědomím, že jediná řádka ho může stát život -, nebo že by měl projít podobným existenciálním utrpením, jaké prodělal například van Gogh, je neslučitelná s názory společnosti ovládané, krmené a šacené na základě norem nadbytku. Hmotnou nebo psychologickou deprivaci je tu těžké zachytit. A pokud se to podaří, jeví se jen jako falešný heroismus. Pouze mezi disidenty z Východu můžeme ještě narazit na typ usilovného boje a odvážných odmítnutí - typ morální transcendence, který se snaží spíše vytvořit hodnoty než se přizpůsobit stávajícímu řádu. Nicméně, jak poznamenal Andrej Sacharov, skutečnost, že západní umělec nemusí čelit hrozbě vězení nebo tábora nucených prací za to, že se vysloví k veřejným věcem, v žádném případě nezmenšuje jeho odpovědnost. Úsilí o zachování etických hodnot a obrana trvalých zájmů člověka patří k odpovědnosti každého umělce. Pouze tímto způsobem totiž umění může nalézt své opodstatnění, jenom tak mohou tvůrčí síly nabýt skutečnou hloubku. Jednou z hlavních funkcí kulturní tradice bylo vytvoření příkladných modelů pro celou společnost, poskytnout takové životní historie, které je možno nabídnout jako paradigmaty nebo archetypy, které vyjadřují smysl a vytváří hodnotu.

Jackson Pollock jednou řekl, že každý dobrý malíř maluje to, co je. Marcel Duchamp tvrdil, že nevěří v umění, ale jen v umělce. To, co náš postmoderní věk musí ještě dořešit, je jeho vlastní kulturní a společenská definice umělce. Mohla by do sebe obsáhnout i novou definici toho, jak umělci vidí sami sebe. Představa sebe sama (self-image) je důležitá: máme sklon svůj zevnějšek uzpůsobovat právě podle ní. Samozřejmě že převládající vzory osobnosti (personality-images), které sloužily západní kultuře v minulosti, mohou být jen těžko sluchitelné s hodnotami moderní sekularizované společnosti; kontrast mezi minulým a přítomným je už příliš velký. Lze například hledat pravdu v osamělém van Goghově vzdoru - vzdoru člověka otloukaného chudobou a zraňovaného bolestí, který tvr-

dil, že jediná lekce, kterou nás život musí naučit, je *jak čelit utrpení* - nebo spíš v modelovém image umělce dneška, který prezentuje Andy Warhol, se vši společenskou bravurou a životem celebrity? (Podle Warhola je právě sláva tím, co má v životě cenu. Warhol rád hovoří o světě, ve kterém může každý dostat svých patnáct minut slávy.) Nikdo se pravděpodobně nebude přít o to, jak dalece jsou obě tyto konfliktní představy o osobnosti umělce v rozporu. Poskytují nám dva velmi různé obrazy o určení a možnostech, jak zůstat lidským. Je však možné, že teorie o umělci jako nějaké zvláštní bytosti, charismatické postavě předurčené k tomu, aby transcendovala kulturní kategorie - jedince, který se drží nekonformního vnímání pravdy, ústícího v uvědomělou a nezávislou morální obnovu - byla nahrazena naprosto odlišným typem teorie a charakteru. Může jím být umělec, který se nebojí ztráty charismatické role a rád se vzdá i svých představ o nezávislosti jen proto, aby se přizpůbil společenské představě běžného normalizovaného zaměstnance.

Samozřejmě, skutečnou zkouškou není, zda umělec svým dílem podvrací společenské a estetické normy, ale zda se jim prodobuje jeho charakterová struktura či nikoli: nekonformnost díla ještě nutně neznamená nekonformnost charakteru. Spisovatel Murray Kempton si ve své meditaci nad osobností kardinála Stefana Wyszynského všiml, že „velké životy jsou žity *proti* převládajícímu proudu doby“. Podle Kemptona existují lidé, kteří „dějiny mění jen svým vzpurným a tvrdohlavým odporem vůči nim. Právě oni reprezentují velikost, jejíž součástí je uvědomění si závažnosti toho, co moderní duše často považuje za zastaralé. Churchill by nebyl Churchillem, kdyby se nerozhodl, že bude současnější obdobou zarputilého whiga ze sedmáctého století; a ani Wyszynski by nebyl Wyszynským, kdyby se vzdal představy být připomenutím biskupů třináctého století“. Být člověkem své doby, jako se to povedlo třeba malíři Ingresovi, bývalo spíše měřítkem selhání než úspěchu.

V jistém smyslu je tu vlastně v sázce vztah mezi charismatickým a obyčejným. Max Weber definoval charisma jako „ctnost, která jistou osobnost odlišuje od obyčejných lidí a díky níž je považována za osobu obdařenou zvláštními kvalitami“. Charismatické postavy mění tradici svých společností vlastním příkladným chováním; jako skvělé, význačné osobnosti dokáží působit na chování lidí své doby. Charisma bylo, podle Webera, jedinou myslitelnou baštou proti zdánlivě neodolatelné síle byrokratizace. Samozřejmě, jak romantický tak i moderní umělec akumuloval svůj vliv tím, že počítal s takovou rolí – rolí silné, charismatické osobnosti, která se ve svém celku snaží překonat rutinní způsoby a stereotypy každodenního života včetně pohodlí a jistot. Takové, která důvěřuje své vnitřní zkušenosti, prošla vlastní individuální cestou a dokázala na sebe vzít riziko patrné úchyly od normálu. Když hovoříme o avantgardě, mluvíme ve skutečnosti o takovýchto izolovaných postavách, jež sdílely břemeno nekompromisnosti a odcizení; o spisovatelích a výtvarnících, kteří byli připraveni nést důsledky vlastní svobodné volby.

Charisma je ve své podstatě nestrukturovanou silou; není programována tak, aby pomohla zlepšit postavení člověka nebo mu umožnila vydělat peníze – jako ten typ mentality a „světónázoru“, s jakým dnes přistupuje k tvorbě tolik umělců. Dlouhodobý vývoj zaměstnaneckých rolí a důraz na produkci pro zisk, aktivně brání zmíněným charismatickým kvalitám, které umění obdařovaly rezonancí a autoritou. Dnes moc operuje neosobně. Stačí si jen prolistovat literaturu o současném umění (případně katalogy naplněné sáhodlouhými seznamy účastí na výstavách a každé sbírky, v níž je umělec něčím zastoupen) a uvědomíme si, že naše hodnotící psychologie funguje především na základě vnějších dokladů naší šílené produktivity. Vnitřní biografii ovšem patří jen okrajové místo, byť je to právě ona, jež vysvětluje většinu věcí.

Takže nakonec docházíme k tomu, že všechno závisí především na kvalitě člověka. Jsme vždycky tím, čemu se plně odáváme, což také motivuje naše chování. Nevěřím, že umělec předává svým divákům, publiku, smysl. Jediné, co jim může předat, je modelový příklad osobního odevzdání, závazku hledání hodnot a pravdy. Rozpoznat pravdu není věcí talentu, ale charakteru umělce. Mezi existenciální metody, jak se dopracovat „pravdomluvnosti“, patří filosofická samota a izolace umělce: tedy to, čeho chtěl moderní umělec dosáhnout svou pozicí outsidera. Většina lidí se domnívá, že kritéria pravdy je možno nalézt v rámci kulturních kategorií; jejich identita je zakotvena v přizpůsobení dominantní síle institucí, protože je nedokázali prohlédnout. Umění chápané jako kariéra je stále méně charismatickou aktivitou a má čím dál menší schopnost prolomit převládající kulturní hodnoty nebo archetypy. Konceptním protikladem vůči charismatické autoritě je autorita racionální a s ní i síla identifikace s úřední byrokracií. Jestliže souhlasíme, že zdroje veškerého vlivu umění leží uvnitř lidské bytosti, pak může uměleckému dílu dodat na významu především existence člověka se vším, co k němu patří: člověk ve svém celku. Řečeno slovy Ericha Fromma, „žádná velká a radikální myšlenka nepřežije, dokud není ztělesněna jedinci, jejichž životy jsou poselstvím“.

Každá civilizace vystavuje na odiv určitý předobraz (image) člověka a ten se odraží v jejím umění. Společnost organizovaná ve směru dalšího nárůstu pohodlí a zvyšování lesku rozhodně nesměruje k produkci heroických postav. Naše společnost žije představou ekonomického člověka, jehož prvořadou motivací a touhou je zvyšovat své příjmy a snižovat výdaje. Tím, že byla moderna transformována v jakousi „profesi“, skončil její heroický věk. Období osaměle pracujících asketů realizujících sebe samotné, vlastní poslání, příkladem je Cézanne, nebo angažovaných outsiderů jakým byl Pollock, je zřejmě za námi. Na místo takových a podobných umělců nastoupili profesionálo-

(96)

vé tíhnoucí k organizačnímu imperativu. Ti pocítují potřebný respekt ke všem výhodám, které poskytují oficiální kanály, a dávají najevo poslušnost vůči všem institučním postupům. V tomto ohledu je vlastně dobře, že je to právě Andy Warhol, který nám ve své „prázdnosti“ poskytuje pravou image umělce naší doby. Umělce nutkavě závislého na třpytu slávy a popularity, otevřeně se hlásícího do soutěže o peníze, postavení a moc. Andyho představa umělce skvěle zapadá do naší kultury – jako by byl pro ni přímo stvořen – a umožňuje nám vidět, nakolik už je dnes vzpoura avantgardy „out-of-date“, tedy nemoderní.

Mohlo by se téměř zdát, že by stačilo nalézt nějakou vhodnou koncepci charismatického, čímž by se smysl umění nějakým způsobem podařilo zachovat. To by naopak mohlo přispět k poznání, co ještě od umění mohou očekávat umělci, kteří dnes stojí na prahu postmoderní doby. Lze však konstatovat, že v éře plurality, kdy neexistují žádná omezení pro to, co si představujeme, nebo chceme vytvořit jakožto umění, má jen málo lidí ponětí o tom, k čemu tu umění vůbec je.

## 6. kapitola: SEKULARISMUS

### UMĚNÍ ZBAVENÉ ILUZÍ

*(Julian Schnabel maluje portrét Boha)*

Nejdiskutovanějším malířem New Yorku roku 1982 byl rozhodně Julian Schnabel. Schnabel v tomto jediném roce uspořádal osm samostatných výstav a zúčastnil se dvaadvaceti výstav skupinových. V jistých kruzích bylo dokonce nemožné navštívit večírek, kde by v centru společenské konverzace nebyl právě Schnabel. Každý se ptal každého (nebo to tak alespoň vypadalo): „Co si myslíš o Julianu Schnabelovi?“ Schnabel mezitím, jako nějaký pohádkový princ s vlasy v barvách zapadajícího slunce, vysoko nad nimi balancuje na ostří svého okázalého úspěchu. Obrazy, jež v roce 1977 prodal za 3 000 dolarů, se odhadovaly na 60 000 dolarů. Schnabelovi, rodáku z Brooklynu, který se do New Yorku vrátil v roce 1973 z Houstonské univerzity, se najednou zdálo, že není problém stát se „největším umělcem světa“ ještě před třicítkou.

Když byla ohlášena Schnabelova mini-retrospektiva do londýnské Tate Gallery na léto '82, britský umělecký svět byl stejně vzrušen jako New York. Ve vzduchu byl cítit pocit zvědavosti. Jako by se měla objevit sama královna ze Sáby nebo jiná historická veličina. Je pravda, že hvězdnou kariéru Juliana Schnabela provázelo i určité narcisistní divadlo. Toto divadlo se v určitém momentě stalo nepříjemným i pro jeho obdivovatele a pravděpodobně předčilo všechny odezvy na jeho dílo. Jestliže je Schnabel opravdu tím, kdo udává tón melodie naší post-

(98)

moderní doby, jak tomu mnozí věří, proč jen pouhá zmínka jeho jména vyvolává tolik antipatických vibrací?

V časopise *Time* si lze přečíst názor Roberta Hughese: „Schnabel je u sběratelů nesmírně módní z důvodů, které jeho dílo nevysvětluje.“ Jistě, kulturní svět, který si musel dlouhá léta zvykat, že do běžného malířského slovníku patří i vycpaná koza a staré pneumatiky, nemůže ani na prezentaci roztřískaných talířů nebo několika parohů zavěšených na zdi výstavní sítě nahlížet jinak než s naprostým klidem. Vystavovaná změt porcelánových střepeů také není to, co tak rozčiluje odpůrce – vždyť to koneckonců nejsou žádné provokativní obrazy. Jistě ne v tom smyslu, v jakém byly provokativní poprvé vystavené komiksové věci od Roy Lichtensteina nebo černé pruhy Franka Stelly. Nakonec ani nejde o nijak radikální obrazy: zdá se, že mají spíše jakési staromódní vizionářské jádro, něco mezi svatým Františkem v extázi a Kristem na kříži. Schnabel dokonce namaloval i portrét Boha. Je právě nevysvětlitelná vtíravost náboženského námětu tím, co vzbuzuje pochybnosti a pocit falešnosti u těch, kteří mají vůči Schnabelovu dílu výhrady? Nebo je to umělec sám, kdo vzbuzuje antipatie?

Po několika dekádách abstraktního umění zaujatého sebou samým by se mohlo zdát provokativní, že tolik umělců do svých obrazů znovu uvádí témata mytologická a náboženská. Mohli bychom poukázat na díla, kterými se prezentují například Sandro Chia, Francesco Clemente a Mimmo Paladino. Lze však tento nový trend považovat za důkaz výtvarnického znechucení uzavřeným sekulárním světem? Lze to považovat za autentický pokus sáhnout znovu do oblasti, kde by měly být zdroje ztracených mýtů? Je neoexpresionismus skutečnou renesancí posvátné vize, pokusem rekonstituovat svět zapomenutých archetypických symbolů a pokusem vrhnout světlo na jejich význam? Anebo je to jen další demytologizující taktika postmoderny? Další z podob eklektického pastišu, který pouze opakuje staré, metafyzicky pitoreskní představy, aby je znovu dokázal pro-

(99)

dat? Kdo to může posoudit? Názory se v tomto ohledu, nikoli neočekávaně, různí. Zarytí konceptualisté, jako je Joseph Kosuth, tvrdí, že neoexpresionismus a s ním i celý revival malby je tržně orientovaná, regresivní záležitost. Jiní – například kritik Donald Kuspit, který je mezi nimi ten nejkousavější – věří, že neoexpresionismus (zvláště jeho německá osa) znovuobjevuje moc představitosti po období suchopárného rozumování konceptuálního umění a po bankrotu pozdně-moderní abstrakce. Nová malba po nás chce rozhodnutí, zda je přenos tvůrčích energií do oblasti vágně religiózních znaků a symbolů jen rozmarem těchto umělců, nebo je stylistickou potřebou, nebo snad výrazem víry, že umění může mít znovu mystickou hodnotu.

Když Michelangelo v době renesanční namaloval Boha, který se dotýká ruky Adamovy, každý, kdo to viděl, to považoval za posvátný čin. Není nutné ztotožňovat se s určitým náboženstvím, abychom dokázali porozumět slavnostnímu pocitu, který tento obraz „vytváří“. Jako by nebyl stvořen barvou, ale přímo prosycen skrytou Boží přítomností. Tento obraz člověka zasáhne přesně tam, kde to je cítit. Oproti tomu efektní modrá barevná skvrna, která je Schnabelovým portrétem Boha, je jako matné světlo procházející průsvitným kamenem. Kdybychom jej nahlíželi očima spiritualisty, patřícího do jiného stadia kultury, zdálo by se, že postrádá hloubku duchovního uvědomění. Zdá se, že jde spíše o sebeoslavu než o vizionářské přisvědčení. Jestliže neoexpresionismus ohlašuje skutečný zápas za osvobození vizionářských sil – jinými slovy, znovunalezení těch iracionálních složek umění, které nepotlačil jen konceptualistický a minimalistický postoj, ale také staletí modernistického sekularismu – je jeho cílem také vyrovnat duchovní nestabilitu naší kultury? Koneckonců, jestli člověk sdílí světonázor moderního sekularismu, pak je naivní přijmout víru v existenci nějaké vyšší transcendentní reality. A jestliže žádná vyšší transcendentní realita neexistuje, máme svobodu pohrávat si s jejími symboly bez ohledu na své předchozí názory, týkající se reál-



(100)

ného a božského. Symboly lze vyjmout z jejich času a místa a lze s nimi, pro jejich pitoreskní kvality, zacházet dle libosti. Jakou však může mít taková představitivost symbolickou hodnotu, jestliže chybí jakákoli souvztažnost nebo loajalita vůči transcendentní realitě? Cožpak ve společnosti, kde víra nemá žádnou platnost, může být mýtus něčím víc než dysfunkční banalitou?

Jak se zdá, Schnabel žádné zvláštní pocity, pokud jde o Boha, nemá - je to pro něj zřejmě jen jedna z dalších představ, se kterými je možno manipulovat. Když se Schnabel zmiňuje o jedné ze svých posledních výstav, vysvětluje: „...všechny tyhle obrazy byly částí jednoho stavu vědomí. Byl to pocit jako v kapli. Chtěl jsem v tom mít pocit Boha. Teď ale nevím, jestli tam nahoře, nebo někde jinde, nějaký Bůh je. Nevím... Možná dělám obrazy větší, než jsem sám, takže do nich mohu vstoupit a ony mě mohou zpracovat do stavu nevyslovitelnosti.“ Nevím, ale myslím si, že nějakou vizionářskou funkci těchto obrazů nelze očekávat. Zaměřují se spíše na vlastní výtvarníkovy emoce než na jakoukoli komunikaci s božským. Schnabelovo negativní setkání se světem, který ztratil svou božskou přítomnost, jen potvrzuje, že nám chybí jakékoli pevné normy pro posuzování duchovnosti naší doby. Což vypovídá o tom, že jsme již ztratili samu ideu Boha; že jsme hluboce otupěli k prožitku posvátného; že se schopnost vyjádřit religiózní pravdu ztratila z horizontu současných tvůrců. Jistě, ve společnosti, kde byl vnitřní význam posvátných symbolů potlačen, nelze čekat nic jiného. A přesto je paradoxem Schnabelova díla, že aspiruje na duchovní dimenzi - což nastoluje otázku po motivaci, která stála v zrodu těchto obrazů. Jestliže Schnabelovo dílo neformují žádné náboženské impulsy, jaké jiné důvody může mít člověk pro to, aby maloval sv. Františka, Krista nebo Boha?

Napsala jsem Julianu Schnabelovi a ptala se ho na to, ale dosud žádná odpověď nepřišla. Důvod je snad možno najít v komentáři kritika Cartera Ratcliffa, který otiskl časopis *Art in*

(101)

*America*. Ratcliff píše o mytologických souvislostech představitivosti Sandra Chii: „Ikonografické konvence jsou pro umělce naší doby únosné jen potud, pokud jim je ponecháno privilegium manipulovat s nimi dle své vůle. Každý z publika se pak o samotě může pustit do spekulací a vidět v nich, co chce.“ Jednou z tyraní sekularistického světonázoru, tudíž i proniknutí racionalismu do všech sfér života, je, že si nelze prakticky položit vážné otázky po existenci Boha anebo jakékoli transcendentní sféry. Naučili jsme se ne jenom zamítat, ale také se vysmívat významu posvátného, trivializovat duchovní témata, kterým už „nemůžeme věřit“. Tato ztráta symbolického souznění je příznačná pro degeneraci vědomí, kterou trpí celá naše kultura, a zároveň definuje, i omezuje podmínky naší existence. „Člověk si může být zcela jist, že ikonografické nuance obrazů současných neoexpresionistů nejsou často pro jejich autora o nic významnější než pro diváka,“ píše vydavatelka časopisu *Art in America*, Elizabeth Bakerová. „Tito umělci ani necítí potřebu takového postoje.“ Jiný kritik, který se ve *Flash Artu* rozepsal o díle Mimma Paladina, tvrdí, že ačkoli jsou jeho malby plné mytologických symbolů, jakýkoli pokus o analýzu krachuje, neboť znaky nejsou napojeny na žádný zdroj a tudíž představují jenom sebe samy, nic víc. Jeden z hlavních zastánců a podporovatelů, kritik a kurátor Diego Cortez, nového umění o jeho domnělém religiózním nádechu říká: „Nesnáším religiózní umění. Přál bych si, aby zmizelo jednou provždy.“

Jsou-li neoexpresionistická díla vůči interpretaci imunní a jejich symbolický obsah vlastně nemá žádný význam, pak je obtížné posoudit, nakolik jsou hozenou rukavicí do tváře formalismu, jak bylo ohlášeno. Spíš by se mohlo zdát, že jen formalismus obohacují dalším estetickým stylem, jehož smyslem není než pohrávat si s parametry umění. Mimo tento kontext zůstává podstata jejich pravdy nejasná. Nezakotveny v trvalé víře nebo praxi a zbaveny definitivního významu se jejich symboly mohou maximálně vznášet v duchovním vakuu naší

kultury bez závažnějšího smyslu. Nejde pouze o to, že symbolické představy jsou pro nás důležité, ale také o nalezení prostředků, jak je oživit. Schnabel tvrdí, že jeho malby poukazují k určitému typu energie – k síle primitivních, magických věcí –, ale cožpak stačí připevnit pár roztržštěných talířů a paroží na plátno, nechat to Mary Booneovou prodat a doufat, že záležitost získá mytický význam? Zásadní vnitřní postoj tu nějak chybí. Postrádáme stav oddanosti v mysli tvůrce. Nejde tedy jen o znehodnocení posvátných symbolů, o jejich komerční znehodnocení, ale o poukaz na mnohem vážnější téma: selhání morálního a religiózního impulsu a vážnou poruchu vztahu člověka k Bohu v naší sekularizované době.

Téměř po celou lidskou historii byl svět místem plným kouzel. V míře, ve které materialistické a racionalistické hodnoty dostávaly přednost, ztrácely však duchovní hodnoty na významu. Jakmile bylo výtvarné umění vytrženo ze světa symbolů, ztratily se jeho spojovací články se světem mýtu a posvátné vize. Ten druh posvátné vize, o němž teď hovořím, ovšem nemá nic společného s rutinní docházkou do kostela nebo náboženskými dogmaty. Na mysli mám určitý způsob vnímání, který se soustřeďuje na sílu božského. Theodore Roszak to nazval „stará gnóze“ – je to onen vizionářský styl poznání, jenž je, na rozdíl od onoho teologického či toho zakládajícího se na faktech, schopný „vidět“ božské v lidském, nekonečné v konečném, duchovní v materiálním. Vizi posvátného, která představuje základ našeho vnímání Absolutna, nelze, podle Mircea Eliada, nikdy zcela vykořenit; je možné ji pouze ponížít. Ať už „posvátné prvky“ v umění ignorujeme, kamuflujeme či degradujeme, stejně přežívají v nevědomí. Opravdu, znovupřipomínání si posvátných znaků je, jak se zdá, jedním z nejnaléhavějších úkolů umělce v době odcizené posvátným symbolům. Samozřejmě tam, kde je duše hlavním pracovním nástrojem, nabývá psychický postoj největší důležitosti. Předtím, než bude možné výtvarné umění úspěšně znovumytologizovat, musíme, jakožto spo-

lečnost, suspendovat vlastní nevíru. Znamená to prolomit obrovská omezení moderního sekularismu.

Umělci tradičně umění využívali jako materiálního prostředku k dosažení duchovního cíle. Mnoho sociologů poukázalo na skutečnost, že není známa žádná lidská společnost, která by postrádala koncepci nadpřirozeného řádu nebo koncepci mystických sil, jež vládou nad obyčejnými událostmi. Až moderní západní společnost si dala za úkol zdiskreditovat všechno mystické v přesvědčení, že bez tohoto „balastu“ se můžeme obejít; že racionální člověk by měl „čelit skutečnosti“ bez jakýchkoli pověr. Takovýto postoj však neodpovídá původnímu postavení člověka. Max Weber, Émile Durkheim i Alexis de Tocqueville, ti všichni dospěli k názoru, že religiózní impuls, dalek toho, aby byl pouhou nadstavbou či iluzí (jak tvrdil Marx i Freud), je pro společnost funkčně nezbytný. Je to přímo nepostradatelný integrující mechanismus. „Lidé se nemohou vzdát náboženské víry bez určitého typu vychýlení intelektu a znásilnění své pravé přirozenosti... Nevíra je nahodilý případ. Permanentním stavem lidstva je víra,“ napsal Tocqueville.

Mezi těmi, kteří v transcenci vidí nezbytnou součást lidského života (a sekularismus jako odlidšťující úchylku), jsou i současní sociologové Robert Nisbet a Peter Berger, kteří vymizení všeho posvátného považují za nejtraumatičtější změnu, kterou člověk od doby počátků kultury v neolitu musel prožít. I když Freud náboženství odmítal jako neurotickou iluzi a svět mýtu a magického považoval za omyl, který musí být vyvrácen a nahrazen vědou, přesto jsou tyto instance silou podporující život a tedy pozitivní. Tyto „iluze“ zajišťovaly civilizacím soudržnost, vitalitu a tvořivou energii. Tam, kde byly mýty a kouzlo zničeny, došlo k narušení rovnováhy, prohloubení pocitu nejistoty a prázdnoty, a neexistuje zde nic, čeho by bylo možno se přidržet. Vědecký světový názor odmítl vzít na vědomí realitu jakékoli zkušenosti, která není vědecky prokazatelná, a zavrhl tak většinu toho, co je životně důležité pro kulturu a tvořivý

růst. Moderní západní mentalita má nutkání vidět věci tímto odcizujícím způsobem, ale neznamená to ještě, že reflektuje věci takové, jaké jsou. I když si můžeme více cenit technologické síly než posvátné moudrosti, vědecký racionalismus již dávno rezignoval, aby dokázal být úspěšnou sjednocující mytologií industriální společnosti; nenabízí totiž žádné vnitřní archetypální zprostředkovatele božské energie, žádnou kosmickou spojitost, žádný pocit sounáležitosti s širším celkem. Věda má ve dvacátém století jen málo co říct o duchovních hodnotách a, jak se zdá, stejně tak o umění.

V primitivní duchovní kosmologii vychází síla z tajuplných sil vesmíru. Umění bylo formou meditace, prostředkem udržování kontaktu s tímto světem ducha a spolupráce s jeho tvořivými energiemi. Nahlíženo z pozice jedince bylo posvátné vždy něčím výrazně jiným než člověk sám. Moc posvátného měla původ ve „fondu“ předků a duchů, jimž se člověk zavazuje loajalitou, a na oplátku dostává jeho život jediný trvalý smysl, který může mít. Člověk tu nachází vlastní pravdu v poznání, že k získání smyslu nevystačí jen sám se svým životem. Naše sekularistická ideologie před námi zatemnila tento posvátný rozměr – pocit spoluúčasti na bezčasové realitě – a vede nás k honbě za nesmrtelností skrze naše individuální činy a díla.

Arogance sebevědomí znamená zapomínat, kde leží skutečný zdroj síly, a dovádí nás k představě, že je v nás samých.

V naší moderní kultuře již není nic posvátného. Žijeme ve světě, který je stále víc manažerizován a jenž je hladový po moci. Je to svět, který se ocitá v nejistotě a zmatku, pokud jde o to, kde se vlastně tato moc skutečně nachází. Toto hledání se podobá absurdní otázce, zda byla dřív slepice, nebo vejce. Vidíme to právě na případu, kdy je tak obtížné určit, kdo nebo co může za nebývalý úspěch Juliana Schnabela. Některé časopisy Schnabela prezentují jako „protežé“ Mary Booneové, která se stará o prodej jeho obrazů. Ta, jak už to chodí, v posledních měsících získala více publicity než kterýkoli z „jejích“ malířů.

Její články a rozhovory se objevily takřka zároveň v časopisech *New York, Life, Esquire, Saturday Review, Savvy a People*. Schnabel se však proti termínu „protežé“ ohradil v časopise *Art News* tvrzením: „Mary je vlastně známá díky mně. Myslím si, že Mary je slavná, protože je slavný Leo (Castelli). Ale řekněte, který umělec je opravdu slavný ve srovnání s Burtem Reynoldsem?“ A galerista Leo Castelli v časopise *New York* říká: „Nemůžu udělat umělce z někoho, kdo nemá ty pravé kvality. Můžu však udělat něco jiného. Tedy Mary a já. My můžeme z umělce udělat charismatickou bytost.“

Charisma však člověk nezíská bez nejmenších stavů bytí, nýbrž právě skrze víru v to, co dělá. V tomto směru už v naší manažerské společnosti není téměř možné udržet prosté sebevyjádření jedince v rovnováze s celou škálou komerční manipulace. Patřit k prestižní galerii, která připravuje umělce na trh, znamená, že vše takto dosažené je předem odsouzeno k jisté dvojznačnosti. Vždycky budou existovat rozpaky, zejména pokud jde o význam jakéhokoli úspěchu, když jeho měřítko určující mocenské bloky, které si snaží zajistit vlastní zájmy. Paradoxní povahu soudobé morální zkušenosti dobře demonstroval Alasdair MacIntyre ve své studii *After Virtue*. MacIntyre argumentuje, že každý z nás se naučil chápat sebe samého jako nezávislého mravního činitele, ale každý z nás je také nucen se angažovat v takové každodenní praxi, jejíž součástí je manipulativní vztah vůči jiným lidem. Při pokusech ochránit si svou samostatnost a nezávislost máme aspiraci *nebýt* manipulováni ostatními; v praktickém světě však nenalzáme jiný způsob prosazení svých zásad než právě prostřednictvím manipulace, jíž se každý ve svém vlastním případě vzpíráme.

Atmosféra trhu, a jeho neustálé požadavky novátorství, je velice nepříznivá pro vytváření autentických a trvalých hodnot. Výrobně-konzumní forma společnosti učinila svět uzavřeným: mimo něj už nic neexistuje. Jeho konečný smysl záleží v něm samém. Aby tento svět mohl dál vyrábět, musí konzumu-

(106)

movat to, co vyrábí. Když se tato tendence stává monopolní, všechno ostatní musí pryč a typicky zfalšovaný život, který se nám zdá tou „nejpřirozenější“ věcí na světě, se rozrůstá na úkor života hodnotnějšího. Podle MacIntyra je situace tak extrémní, že víra v manažerskou expertizu v naší kultuře už dočista nahradila víru v Boha. Žádné zdůvodnění autority, jež není byrokratická nebo manažerská, nedokážeme najít. Moderní masová kultura se velmi tvrdě snažila zbavit lidský život morálních a duchovních aspektů. Hlavní alternativou k religiozní obnově se stala hojnost zboží.

Zdá se, že naše doba produkuje rostoucí počet umělců, kteří neusilují o víc než o posvěcení od mocenského aparátu newyorského uměleckého světa a kteří svým způsobem reprodukují ideologii společnosti, která si je zformovala ke svému obrazu. Jsou perfektně přizpůsobeni systému – cítí se v něm jako doma, rozumí dobře jazyku jeho prostředí a vědí, jak pracovat v jeho podmínkách. A svět jako by po nich nežádal nic, než aby realizovali vlastní profesionální cíle. Koneckonců, v životě profesionála nejde o nějaké „vyšší zájmy“, pouze o ty momentální. Svět se pak podobá aréně, kde je možné dobýt si kus vlastního úspěchu a uspokojení; o uskutečnění duchovních nebo etických hodnot tu rozhodně nejde. A v té míře, jak umění mravně upadlo až k této funkci – sloužit především zájmům kariéry umělců a jejich obchodníků –, ztratilo se svou morální podstatou i vnitřní hodnotu. Pokud umělci jde pouze o jeho osobní zájmy a usiluje o své sebevýraznění, pak nelze říci, že naplňuje jakýkoli morální závazek.

Podle sociologa Émile Durkheima neexistují žádné skutečné mravní cíle než ty kolektivní; chování zaměřené pouze a výhradně k osobním cílům jedince nemá žádnou morální hodnotu. Morálka je ohrožena, když individualismus v životě společnosti hraje nepřiměřenou roli a podřizuje si vše ostatní. Individualismus narušuje složitou rovnováhu společnosti, jejíž nejrůznější prvky se navzájem omezují. Z hlediska moderního

(107)

liberálního individualismu je společnost jednoduše arénou, ve které mají jedinci svobodu prosazovat to, co je pro ně užitečné. Mnoho času v posledních desetiletích se strávilo popíráním, že umění má vůbec cokoli společného s duchovními nebo etickými hodnotami. Jeho čistě estetické zaměření bylo znovu zdůrazněno Clementem Greenbergem během kulturní konference na University of British Columbia: „Jak kdysi řekl Thomas Mann, je barbarstvím posuzovat estetické hodnoty z morálního hlediska... Nikdy jsem neměl pocit, že by třeba morálka měla být ovlivňována estetickými faktory... Nemyslím si, že by umění kdy nějak ovlivňovalo běh lidských záležitostí.“

Mnoho výtvarníků, trpících dozvuky takové desakralizované mentality, muselo jistou dobu předstírat, že malířství je pouze způsob, jak řešit některé formální problémy. Totální opozice umění a života, jakou předkládá formalismus, zprošťuje umění morálních závazků. „To, na čem v malířství záleží, je barva,“ prohlašuje Jules Olitski. A v podobném smyslu i Kenneth Noland: „Je to všechno barva a povrch, nic víc.“ Nápadně zanedbané je v tomto „demystifikovaném“ umění zprostředkovávání komunikace mezi Bohem a člověkem, která byla v umění přítomna celou jeho historii až do dneška. To je také jeden z důvodů, proč současné moderní umění jako celek nemá vlastně žádnou historickou analogii. Neboť znamená akt vůle, jehož obsahem je v současném odříznutí člověka od jakékoli „vyšší reality“. Samotná její představa se z umění vytratila v druhé půli dvacátého století.

Schnabelova touha (ale i dalších neoexpresionistů) věnovat se záležitostem mytického a symbolického rázu, anebo dokonce tradiční náboženské ikonografii, by měla být v jistém smyslu spásným nadechnutím čerstvého vzduchu po dlouhém údobí omezující abstrakce. V mnoha případech tomu tak je: mystický světonázor, vyvěrající z těchto obrazů, budí u mnoha lidí dojem pravosti. Na straně druhé je těžké uvěřit v pro-rocké vědomí někoho, kdo dává bez skrupulí najevo, že chce

dosáhnout především úspěchu v newyorském uměleckém světě, nikoli nějaké metafyzické pravdy. Takovou kulturou vymezení umělci přijímají situaci, jaká je, a nesnaží se ji příliš měnit. Její pragmatismus, jak se zdá, vyhovuje jejich nejvlastnějším zájmům. Dnešní umělec, který věří, že všechno je v pořádku, dokud mu mocenský aparát nepřestává dobře sloužit, se nemusí znepokojovat nějakými morálními otázkami. Je-li úspěšně nesen na vlně současné scény, kdy ho nezajímá než postup jeho kariéry, nač by pak vyslovoval na její adresu jakoukoli kritiku. Takový umělec je zcela lhostejný k tomu, jakou budoucnost pomáhá spoluvytvářet.

V této chvíli bych ráda položila jednu otázku, možná trochu provokativní. Je možno studovat morální dopady umění tak, jako již zkoumáme jeho důsledky společenské a estetické? Jsem přesvědčena, že nejen můžeme, ale i musíme. Společenské, estetické i morální je v tomto případě nerozlučitelně propleteno a pokud bychom se chtěli všech těchto vazeb zbavit, pak jen na naše vlastní riziko. Výtvarné umění není od morálních hodnot osvobozeno podobně, jak se o to usilovně snaží věda – je motivovaná a cílevědomé. Když se ptáme po morální hodnotě, nezajímá nás ani tak hotový produkt umělce, jako spíše vnitřní podněty, kterými se nechal vést, a ty očima nespátříme. Proto se snažíme tyto hodnoty odhadnout podle jejich projevu v chování. Filosofie morálky nabízí dílčí analýzu vztahu jedince k jeho motivům a úmyslům a také zamýšlených (či nezamýšlených) důsledků jeho činů. Například machiavellista jedná tak, aby dosáhl cílů, o nichž se nikdy nezmiňuje a dokonce je popírá, přičemž předstírá jiné záměry, kterým má jeho okolí věřit.

Slovo „cíl“ může samozřejmě znamenat to, oč se usiluje otevřeně, nebo to, čeho je dosaženo náhodou. Je vydělávání peněz a úspěch hlavní, nebo náhodnou funkcí umělecké tvorby? Rozdíl se může zdát irelevantní jenom zásluhou naší neochoty uvažovat o rozporu mezi vědomě zamýšlenými cíli a způso-

bem života, jenž vede k jejich dosažení. Díky tomu máme sklon svalovat vinu na okolnosti, nikoli na jedince. Kafkovská kvalita byrokraticky strukturované existence spočívá v tom, že věci se dějí, nikdo však za ně není odpovědný. Dokud nejsme schopni tuto skutečnost zřetelně a ve všech jeho detailech vidět, nebudeme ani umění této doby považovat za umění, jež se ocitlo ve skutečné krizi, natož se pokusit tuto tendenci změnit. Dnešní umělec zjišťuje, že je čím dál víc zapleten do kulturního systému, který rozhoduje o jeho určení, a vyžaduje, aby i ve věcech, které jsou pro něho podstatné, jednal předem danými způsoby. Zjišťuje, že v duchu doby musí dávat stále větší pozor, aby mu „neujel rychlík“. Většina jeho úzce profesních rozhodnutí nemá s morálním rozhodováním nic společného. Profesionalismus nabízí snadné východisko z morálních dilemat, neboť se od rozhodování o jiných než „pracovních“ věcech izoluje. Záleží především na manipulování strategických faktorů působících v prostředí, které má zajistit úspěšnou kariéru nebo prodejnost výrobků. Úspěch je operativní záležitostí a k jeho dosažení mohou být použity jakékoli prostředky. Když dostávají přednost byrokratické nároky a požadavky, autorita morálky klesá na minimum. Pak je každý redukován na odraz daného systému, nic víc.

A co když věříme, že *at' děláme, co děláme*, budou důsledky naší činnosti stejné – že individuální akce jsou zcela bezmocné tváří tvář etablovaným byrokratickým způsobům naší kultury? Samozřejmě, žádný jedinec není odpovědný za společenskou situaci, ve které se ocitá, pakliže ji nic, co by mohl udělat, nemohlo ovlivnit. Může však být odpovědný za to, že nic neudělal, že se jí nepokusil změnit. Gándhí řekl, že to, co děláte, může být velmi bezvýznamné, ale důležité je, že to děláte. Předpoklad, že moje činnost nebude k ničemu, mne nezabavuje odpovědnosti za to, co jsem udělat mohl, ale neudělal. Člověk, který cítí, že to, co se kolem něj děje, není v pořádku, ale je tím paralyzován a neschopen jednat, je za pokračování to-

hoto dění odpovědnější než člověk, který se snaží věci napravit, ale nemá úspěch. Při prvním kroku k prolomení byrokratického útlaku, jenž nás znepokojuje, je nutné si uvědomit, že jsme *všichni*, každý z nás, důležitým článkem řetězu, na němž záleží. Když svou činnost chápeme jen jako nepatrnou část hlavního proudu událostí, zdá se nemožné připisovat nějaký vliv na události i jedincům. Ale každý jedinec se svým podílem spoluúčastní na onom rozhodnutí, že vlastně *účinně nerozhoduje nikdo*. A právě toto, zdá se mi, je ústředním problémem odpovědnosti: že totiž všichni jsme odpovědni za dění v tomto světě, co se naší činnosti týče, i když není možné kauzálně vztáhnout jednotlivé události jednoznačným a jasným způsobem k nám samým.

Pokoušela jsem se zde naznačit, že umělec má možnost vybrat si, zda být či nebýt činitelem morální proměny. V situacích, kde se srážejí konfliktní zájmy, nám uniká „dobro“, které hledáme, pokud nenajdeme správné prostředky, jak se ke světu cíli dostat. Společenský ideál „dobra“ se již skrývá v našem způsobu života; určuje hranice způsobům a prostředkům, jimiž realizujeme svůj život; podmiňuje náš cit pro to, co je a co není správné, jakožto i naše kritéria úspěchu. Společenská odpovědnost však také vyžaduje obětovat určitý díl vlastního individualismu – a také mít pocit, že člověk nepracuje jenom pro sebe, ale i ku prospěchu společnosti.

Hannah Arendtová poukázala, že všude, kde existovala opravdová autorita, byla vždycky spjata s odpovědností za běh tohoto světa. Osamělý šaman nepůsobí jen sám *pro* sebe, k vlastnímu užitku. Právě naopak. A právě taková povznášející koncepce uměleckého poslání dodává umění jeho autoritu. Jedním z nejvíc znepokojivých vedlejších účinků odcizené modernistické pózy bylo generalizované odmítnutí odpovědnosti za běh světa ze strany umělců. Jako společnost „profesionálů“ nemáme nic, čemu bychom se měli s plným nasazením věnovat, vyjma vlastních specializovaných cílů. A právě speci-

alizace nás činí tak bezmocnými – kvůli ní musíme zakoušet pocit, že vše, co je mimo naši specializovanou kompetenci, je i mimo naši kontrolu. Arendtová hovoří o „smutné matnosti“ soukromého života, soustředěného pouze na sebe sama. Autorita, jak říká, propůjčuje světu trvalost a stálost, kterou lidské bytosti tak potřebují. Jejich ztráta se dá přirovnat ke ztrátě podstaty světa. Společnost konzumentů snad ani nemůže vědět, jak mít starost o svět, neboť její ústřední postoj vůči všemu včetně umění – tedy postoj spotřební – prostě ruinuje vše, čeho se dotkne.

Co v této situaci dělat? Jak pomoci vizi návratu duše do našeho světa? Jak udržet alespoň některé části našeho společenského, kulturního a duchovního života stranou trhu? Mají vůbec ony základní praktické konflikty nějaké etické řešení? F. Scott Fitzgerald jednou řekl, že testem prvotřídní inteligence je schopnost udržet si v duši dvě protikladné ideje a zároveň si uchovat akceschopnost. Rovněž záležitosti umění a etiky mají svá *nezáživná* místa, a tak se některým lidem může zdát, že se je tu snažím přesvědčit, že jedině světské nezdary a neúspěchy tvůrců jsou tou ctností, která může tuto profesi a její ideály zachránit před naprostým morálním úpadkem. Není-li to uskutečnitelné, proč se o to dál pokoušet? Tak nějak se jednou zeptala i Gertruda Steinová. Proč vlastně ztrácet čas pokusy o nemožné?

Protože morální dimenze dnes těžko něčí kariéru uspíší. Vzhledem k obecnému stavu věcí povedou spíše k neřešitelnému konfliktu hodnot. Můžeme se tedy ubránit a nestat se oddanými funkcionáři systému a nezmírat přitom hlady? Bohužel, tyto otázky nelze zodpovědět, je možné se jim jenom postavit tváří v tvář. Ale fakt, že neexistuje jasně stanovený soubor priorit, podle nichž bychom je mohli uspořádat, nás v žádném případě nezabavuje nutnosti tímto problémem se zabývat. Můžeme nicméně upozornit na dvě zřejmá nebezpečí, jichž je radno se vyvarovat.

(112)

Jedním je nebezpečí defétismu, poraženectví. Rozhodně bychom se neměli poddávat pocitu bezmocnosti, který budí zdání, že kdybychom „pluli proti proudu“ a zůstali mimo systém, neměli bychom naději provokovat a vzdorovat. Oponovat podobné rezignaci je jednou z klíčových funkcí umělce a vlastně každého člověka, kterému jde o přežití a obnovu tohoto světa. Druhým je nebezpečí eliminace všech morálních požadavků, jež nepasují do rámce pragmatického kariérismu. V dnešním nadmíru složitém světě jsou hodnoty, jež nás motivují, často velmi rozporné. Neexistuje žádné snadné řešení, jež by nám napovídalo, co vlastně dělat. Ale zdánlivá nemožnost vyhovět těmto rozporným požadavkům nás v mnoha případech nutila zcela se jim vyhnout. Nějak je obejít. Svůdná je jistě i možnost obrátit se vůči světu zády – udělat to, co udělala spousta raných modernistů. Radikální odvrát od světa jim tehdy poskytl vnitřní ušlechtilost. Společenská situace dneška si však vynucuje daleko více pohroužení. Revolta je dnes stejně neuspokojivá jako podřízení a konformita. Pozice romantického outsidera, který vším pohrdá, není adekvátní problému, o nějž běží. Odpor zůstává v zásadě negativní, dokud nás nedovede ještě dál – až za pózu vzdoru. Jenom osobnost schopná bránit se a odolávat tyranizujícímu světu, zůstávající v osobním etickém vztahu vůči němu, má šanci zůstat, tváří v tvář imperativům byrokratického prostředí, sama sebou. Změny musí mít počátek v nás samotných, k jejich realizaci musí dojít naším prostřednictvím. Je to věc naší svobodné volby. Můžeme zkusit morálně ambivalentní svět posunout do pozice, kde jeho morálka bude zřetelnější. Abychom však byli efektivní, měli bychom postupovat vpřed společně se systémem a využívat jeho institucí jako kanálů pozitivní změny, nikoli svého sobectví. Jenom tímto způsobem můžeme usilovat o vysvobození se ze systému, přestože jsme zapleteni do jeho sítě. Nesmíme být otroky poměrů, v nichž žijeme, ale těmi, kdo je tvoří.

## 7. kapitola: GRAFFITI

### Z TUNELŮ METRA DO GALERIÍ

Těžko někoho překvapí, že v tak společensky složitém světě, jako je náš, existuje hluboká rozpolcenost ohledně umění graffiti, které donedávna existovalo pouze mimo oficiální kulturní scénu. Graffiti-art si udělalo jméno právě na základě této kontroverze a můžeme říci, že urážky na jeho adresu přispěly k jeho slávě stejným dílem jako jeho velebení. U mnoha lidí už pouhá existence graffiti nasprejovaného na veřejný majetek (např. na vozy metra) vzbuzuje základní etické otázky. V souvislosti s tím se hovoří o tom, co je správné a co špatné. Jsou i lidé, kteří se ptají, jaký úhel pohledu může vůbec takovéto vandalství ospravedlňovat. Představují graffiti, působící takřka na všech veřejných prostranstvích, destruktivní výstřelky pomateřného individualismu naší kultury, nebo jde o novou autentickou formu kolektivního umění?

Pro většinu lidí je všudypřítomnost graffiti v městském prostředí jen dalším příznakem rozbujelého násilí, společenské anarchie a morálního rozvratu. Vidí v něm jen čistý vandalismus, tedy zločin, který je příznakem toho, že spořádanou společnost a její zákony už nelze brát vážně. „Myslím si, že to je v podstatě zlodějství,“ tvrdí newyorský výtvarník Mark Lancaster. „Je to útok na právo mít pocit, že veřejné dopravní prostředky tu jsou především proto, abyste se dostali z jednoho místa na druhé. Myslím si, že spoustu lidí tyhle čmáranice děsí. Tuhle ‚tvorbu‘ nelze oddělit od strachu, že na vás někdo v metru vytáhne nůž a okrade vás před zraky ostatních. Když už používá-

(114)

te podzemní dráhu, měla by tam být zajištěna bezpečnost. Přítomnost graffiti pocit nezákonnosti a ohrožení jenom stupňuje. Případá mi to stejně, jako když projíždíte křižovátku na červenou. I to už je v New Yorku normální. Je třeba s tím něco dělat.“ Týž názor opakuje britský výtvarník Michael Craig-Martin, který říká: „Malování na vůz podzemní dráhy je způsob, jak zastrášovat lidi. Je to součást obecného pocitu ohrožení, který má člověk v New Yorku na každém kroku.“ V jednom článku o metru v *The New York Times Magazine* popsal Paul Theroux graffiti jako „nic než zohydění veřejného majetku“, jako „šilóná, pologramotná poselství, opičí drápance na zdech“. Jeden známý vydavatel knih o umění prohlásil, že „graffitisté“ by měli být nahnáni do pracovních táborů!

Přesto existují i tací, kteří věří, že graffiti-art představuje jedinečnou estetiku, osobní výraz lidí dehtaných a zbavených práv, lidí z okraje společnosti. Hudební skladatel John Cage říká, že bychom každý takový projev měli uvítat a opatrovat jej v lásce; Norman Mailer, jeden z prvních sympatizantů a zapřísáhlých podporovatelů graffiti, ve své knize *The Faith of Graffiti* (Víra graffiti, 1974) napsal, že tento fenomén je vzpourou kmenové mentality proti zlu industriální civilizace a „počátkem dalšího tisíciletí vize“. Později pak Diego Cortez (kurátor mnoha významných výstav graffiti-artu) ve *Flash Artu* řekl, že „na graffiti by se mělo pohlížet jako na vysoce sofistikovanou uměleckou formu, která je obrazem New Yorku a je v této chvíli výrazem ducha undergroundové scény“. Mezitím ovšem starosta New Yorku Koch vyhlásil program, na nějž vyčlenil 6,5 milionů dolarů a který měl zamezit šíření graffiti. Jeho součástí se stal i výcvik psů, kteří by měli zasahovat proti umělcům nelegálně pracujícím ve vozových depech. Tato reakce ovšem nepatří do oblasti estetiky; je do ruda rozhořčená vztekem a pláne logikou odplaty a pomsty.

Fenomén graffiti není jenom pestrobarevným výlevem akrylu ze sprejových plechovek a magických fixů, ale znamená také

(115)

oživené, archetypální citění. Neplette se: agresivní složka je spíše uklidňující. Je paradoxní, že ono překročení hranice ke kriminalitě, ke kterému dochází při jeho realizaci, dává graffiti punc autentičnosti a etické kvality. Tak jako u jistých kanibalských kmenů Nové Guineje slouží lebky na tyčích coby varování, že jde o teritorium, které již bylo vymezeno a někomu patří, tak i humělci graffiti (nebo „writers“, jak se sami nazývají) označují svými značkami nárok na území v tomto mechanizovaném, pozdně-industriálním Podsvětí.

To, co činí graffiti tak rušivými, však není „značkování“ veřejného majetku. V době, kdy hlavní proud moderny ztrácí svou hnací sílu, je znepokojující, když existuje alespoň nějaký periferní fenomén, nějaké radikální křídlo na okraji – pouhopouhá pouliční subkultura -, které by vstoupilo na umělecký trh a stalo se „legitimním“. Graffiti se v kontextu ostatního výtvarného umění objevuje, v té či oné podobě, již déle než desetiletí – nejdříve ho poznaly takové čtvrti jako Harlem, Brooklyn a Bronx (kde působilo souběžně se svými hudebními a tanečními protějšky, rapem a break-dancem). Odtud se vypravilo do klubů na Manhattanu, příležitostně dokonce i do prostředí, kde byly pěstovány různé alternativní proudy. Jako umění však bylo přijato až po „Times Square Show“, kterou v červnu r. 1980 zorganizovaly Colab a Fashion Moda – dvě galerie z Jižního Bronxu, založené Stefanem Einsem a Joe Lewisem – jako výstavu pouličního umění. Poté nastupuje na scénu nová, multirasová a multietnická generace výtvarníků. Mnozí z nich, dosud žijící v bezvýhodnosti ghetta, se najednou ocitají v centru pozornosti důležitých newyorských obchodníků s uměním. Jinou, pro graffiti-art velice významnou, akcí byla výstava New York/New Wave v r. 1981, jejímž kurátorem byl Diego Cortez, která situaci zkonsolidovala. Fashion Moda později otevřela graffiti-butik na „documentě“ 1982, kde se nabízela různá trička, plakety, plakáty atp.



Celá kulturní archeologie graffiti-artu vychází z těchto několika málo rozhodujících událostí. Neoficiální subkultura graffiti, která svůj život počala (doslova) v undergroundu, kde si nárokovala vagóny metra a veřejné zdi, je více než cokoli jiného připomínkou ztracenému heroismu a prvku výsostného a zvrátila obraz „mezinárodní“ moderny zaměřené na čistotu tak, že zničila to, co bylo charakteristické pro regionální umění. Jakmile mělo dojít k integraci graffiti-artu do institučního rámce „uměleckého světa“, provázeného následným pohlcením etikou úspěchu, vynořila se spousta otázek. Zdá se, že fenomén graffiti již nelze charakterizovat na základě určitých projevů (sprejové malby na vozech podzemní dráhy) nebo určitých exkluzivních záměrů. Někteří „writers“ dále zůstávají věrni agresivní podobě graffiti (dravému pouličnímu umění), zatímco jiní – například Jean-Michel Basquiat (který po krátkou dobu ve stanicích metra řádl pod jménem Samo) – se soustředili na získání úspěchu ve světě „velkého umění“. Zvláštním případem toho, že je možné mít výsostné postavení v obou světech, byl Keith Haring. Velmi známé jsou jeho anonymní křídové kresby nemluvnat a štekajících psů na reklamních tabulích v metru, provedených v „hieroglyfickém stylu“, označovaném jako „New Wave Aztec“. Stejně tak známé jsou jeho obrazy představované na mnoha výstavách v Soho a na 57. ulici. Haring i Basquiat (dnes již oba zemřeli) se svými pracemi pro „umělecký svět“ dokázali velmi dobře uživit. Ale další graffitisté jako Futura 2000 a Fab 5 Fred však zůstali věrně svázáni se svým původním „domorodým“ publikem i přesto, že se začali pokoušet o vizuálně ucelenější stanovisko v rámci trhu s „krásným uměním“.

Dochází zde k podobnému konfliktu hodnot, na který jsem se snažila poukázat již tolikrát v jiných částech této knihy? Jsme konfrontováni se situací, kdy kapitalistická ekonomie masové spotřeby expanduje až do oblasti, která byla kdysi tabu, ve své snaze proměnit i privátní chování ve zboží? Dává účast na uměleckém establishmentu životům těchto umělců nový smysl,

nebo jim jenom nabízí účast ve hře o peníze, přičemž oslabuje vnitřní energii graffiti jakožto umění outsiderů? Je to pro tyto umělce vysvobození ze života neúspěchu a nejistoty, nebo se tu vydávají na tenký led, který je nakonec neunesení? Nestali se obětí falešných nadějí a očekávání? Je obtížné v tomto momentu posuzovat dlouhodobé důsledky náhlého katapultování jedinců, kteří jsou špatně připraveni společensky i ekonomicky, do oblasti drasticky změněné úrovně příjmů. Už Émile Durkheim poukazuje, že nouze si vytváří vlastní disciplínu a omezení, avšak nadbytek to, už díky své povaze, obvykle nedělá. Nadbytek veškerá omezení ruší a nahrazuje je soustavou různých očekávání, která téměř neustále vzrůstají. Nejsou tito mladí umělci provokováni nerozumně přehánět hodnocení vlastního talentu? A konečně, jak můžeme definovat skrytý význam graffitistické zkušenosti, která se nezasvěceným, v lepším případě, jeví jako nějaká hermeticky zašifrovaná morseovka hieroglyfů; v horším případě jako ohrožující násilnický útok?

Když jsem hovořila s řadou lidí, kteří byli různým způsobem spjati s hnutím graffiti, uvědomila jsem si, že jejich postoje nejsou rozporné, spíše osvětlují různé aspekty problému, přičemž každý z nich si všiml věci z odlišného úhlu pohledu. První osobou, s níž jsem se setkala, byl Keith Haring; byla to jakási anomálie ve světě graffiti, protože byl běloch. Tehdy měl čtyřicet a byl již několikrát ve vězení, přestože policie o něm věděla, že je renomovaným umělcem. Hovořila jsem s ním o tom, jestli sláva v uměleckém světě nějakým způsobem změnila směr jeho aktivit, záměrů a cílů, a ptala jsem se ho, zda si myslí, že práce pro galerie, a tedy vydělávání velkých peněz, nejsou v konfliktu s jeho daleko anonymnějšími a de facto ilegálními aktivitami v podzemce.

Keith odpověděl: „Umění musí být především vidět, od toho tu je. Mělo by být jedno, jestli se s ním lidé setkávají v podchodech a podzemní dráze nebo na výstavách a v galeriích. V podzemce se člověk musí vzdát jakéhokoli nároku věc vlast-

nit, protože dílo tu existuje jen na okamžik a může být, a pravděpodobně bude, brzy smazáno. Ta krátká chvíle, kdy bude vidět, je mnohdy všechno, co z něj zůstane. Zpředmětněné umění má, pochopitelně, větší šanci nezmizet jen tak, neboť taková díla jsou chráněna – to také mění hodnotu, která je jim připisována. Trvalost i prchavost jsou ovšem stejně přijatelným vyústěním aktivity. Kdybych věřil jenom v prchavé věci, těžko bych s takovými názory mohl žít; musíte také věřit v konkrétní věci, které trvají. Myslím, že není nic špatného na věcech, které trvají, které někde stojí a akumulují svůj smysl tím, že se stávají součástí něčího života. Nemělo by na tom být nic špatného, i když situace kolem možná svědčí o opaku. Rockefellerovo křídlo v Met (The Metropolitan Museum of Art v New Yorku – pozn. překl.) je dokonalým příkladem podobného typu perverze a schopnosti některých lidí zmocnit se za pomoci peněz věcí, které jsou životodárným zdrojem jiných lidí. Otázkou je, jak důležité je mít možnost vidět všechny ty báječné věci, ve stovnání s tím, co ti lidé pro nás museli obětovat, aby to tak mohlo být – pro mě je to povznášející, ale pro ně to je hrozné. Nedá se na to odpovědět, protože to je paradox; odpověď by znamenala, že to bylo tak nebo jinak, ale nakonec je to jedno, tak to prostě je...

Pokud jde o mě, vždycky jsem si myslel, že nepotřebuji dostávat nějak moc peněz za to, co dělám; že stačí brát jen tolik, aby věci fungovaly, aby to jelo dál. Bohužel neexistuje způsob, jak to zařídit. Jestliže svoje dílo prodáváte lacino, systém vás o to víc využívá. Někdo to lacino koupí a prodá za víc, takže jim to musíte vzít z rukou. Neznám způsob, jak kontrolovat ceny. Peníze jsou jako droga, vidím to všude. Sám jsem nenašel žádný způsob, jak to změnit. V určitém smyslu jsem na nich už závislý jako feťák. Těžko nebýt. Zdá se, že chtít pořád víc, chtít všechno větší a lepší, je teď základní myšlenka tohoto světa. A když pro přežití *nemusíte* dělat nic jiného, je těžko *chtít* pracovat na někoho jiného za dva a půl dolaru na hodinu jen pro-

to, abyste si udrželi svoji integritu. Kdyby k tomu existovala nějaká alternativa, určitě by se jí každý rád chopil. Když řeknu: „Myslím, že je to bezvadný,“ odpověď zní: „Co bych za to dal, být v tvé kůži.“ Takže i když pak vidíš, kolik je na tom špatného, někdo jiný by si s tebou okamžitě vyměnil místo. I když se tvoje vlastní názory na situaci vůbec nezměnily, zjišťuješ, že situace mění tebe. Pak už to nelze vrátit zpátky.“

Když jsem hovořila s Jean-Michel Basquiatem, jednadvacetiletým černým umělcem, který se narodil v Brooklynu haitským rodičům, byl svým neočekávaným úspěchem nesporně potěšen. Obchodnice s uměním ze Soho, Annina Noseiová, nabídla v roce 1981 Basquiati, že ho její galerie bude zastupovat poté, co viděla jeho dílo na přehlídce „New York/New Wave“ v P. S. 1. Na celý rok se mu pracovní základnou stala její galerie. Basquiat tam tvořil čím dál fantastičtější malby hemžící se psychosymbolickou ikonografií kostlivců, lebek, kostí, šípů, klikháků atd. Podle Basquiata se lidé předhánějí, kdo přišel s graffiti první, jako by šlo o něco nového, i když jsou ve skutečnosti pátou nebo desátou garniturou. Basquiat nikdy nepatřil do žádné skupiny, pracoval sám. V patnácti odešel z domova do parku na Washington Square. „Prostě jsem si tam sedl a osm měsíců bral LSD,“ řekl. „Vyžere vám to palici a potom už je to jenom nuda. Pak jsem šel na chvíli na střední školu, kde jsem dělal takové ty teenagerské psychedelické obrázky lidských tváří s hvězdami. Také jsem, kvůli penězům, prodával ručně malované pohledy a abstraktně expresionistická trička. Dokonce jsem zašel do časopisu Interview a tam otravoval Andy Warhola, abych zjistil, jak se do toho namontovat. Pak přišla výstava „New York/New Wave“ pořádaná Cortezem v P. S. 1. Tenkrát jsem neměl dost peněz, abych si koupil plátno. Vůbec by mě nepřekvapilo, kdybych zemřel vymlácenej jako boxer, ale nějak mě to minulo. Jednoho dne mě dokonce napadlo zajít na Art Students League (Liga studentů umění), abych se přesvědčil, jestli to vůbec k něčemu je – ale ta studentská díla jsou spíš

(120)

smutná. Než jsem začal vydělávat peníze, měl jsem mezi výtvarníky víc přátel; teď mě navštěvují jenom výtvarníci, co taky vydělávají. Ale cítím se teď šťastnější - můj život je konečně na něco zaměřený. Předtím tu byla jenom ta energie a nebylo jí do čeho vrazit..."

Jiný černý graffitista z horního West Side, Futura 2000, si jméno vybral podle značky auta od Forda. Futura má pověst „Watteaua sprejové plechovky“ (i když poslední jeho malby jsou spíše jako Kandinskij vesmírného věku), sprejoval fresky na vlaky IRT a na zdi budov v New Yorku a Londýně. Také spolupracoval ze skupinou The Clash. Když Crash, devatenáctiletý kurátor graffiti, poprvé v září 1980 zorganizoval přehlídku pro Fashion Moda - kde byl i Futura - ani on, ani další sprejeři ještě nevěděli o Soho. „Měli jsme představu udělat graffiti na překližku,“ poznamenal Futura, „namalovat ty věci z vagónů na něco, co by se nehýbalo, co by drželo na zdi. Byl to moment přechodu, pokusit se zachytit zkušenost tak, aby se na ní dalo dívat i v galerii. Bylo to vlastně poprvé, co se graffitisté objevili i nad zemí. Najednou tu byla možnost, že se i já stanu umělcem - nejenom sprejerem graffiti. Ale galerie v Soho a na 57. ulici mně nahánějí strach, proto mám rád Fun Gallery. Nechci dělat na zakázku; Fun Gallery mě nevyužívá jako svoji loutku. Nechtěl jsem být v galerii, kde by se ze mě pokoušeli ždímat peníze - vždyť oni ani nejezdí metrem! Moje umění není pro exkluzivní kupce. Umělci v Soho dostávají peníze, aby produkovali víc a víc těch samých věcí. Jsem zvědav, co se s těmi lidmi stane za tři roky. Já dávám přednost tomu, abych měl nad tím, co se děje, kontrolu, takže to půjde pomaleji. Šel bych třeba i na školu, kdybych dostal stipendium, ale možná by to nešlo dohromady s tím, co dělám... Pro spoustu z nás je podzemka jediná možnost: něco, co se hýbá. Tam je třeba práci udělat rychle; nejlepší by možná bylo dělat to za jízdy. Vidím tyhle malby spíš jako dokumentaci toho, co se děje ve vlacích, jako určité memento. Samozřejmě, nikdo nemůže mít svůj vlak, i když: za pár let si muzeum možná nějaký koupí.“

(121)

Futura je jedním ze „starších“ graffitistů, je mu dvacet šest let. Graffiti se začal věnovat již v roce 1971. Dlouhá léta bylo celým jeho životem, každý den ho dělal naplno. Do podzemky vyrážel hned, jak skončil ranní práci. „Vyrážíte buďto s partou, anebo sám, to je vaše věc. Já jdu nejvš se čtyřmi lidmi, kteří dokážou zvládat prvek rizika a nebezpečí, který k téhle věci patří. Věřím tomu, že v mé práci jde o to, aby věci vypadaly líp; rozhodně nejde o to něco ničit. Nikdy nemalujete přes práci někoho, koho respektujete, zvláště když to vypadá dobře a není to napůl smyto kyselinou. Nejlepší je dostat se tam, když vlaky stojí ve vozovně nebo v tunelu. Můžete si rozsvítit světla, zatroubit na houkačku nebo si svítit baterkou... Myslím, že budu sprejovým malířem pořád, vlastně ne, nerad bych sprejoval vlaky ještě ve čtyřiceti. Když jste starší a necháte se chytit, postih je podstatně tvrdší. Nechci, aby mě poslali na Riker's Island, což by se mohlo stát, kdyby mě v noci chytli na vagóně při práci. Kdyby tohle všechno bylo legální, bylo by to úplně o něčem jiném; to riziko a nebezpečí, že vás chytěj a zavřou, prostě potřebujete.“

Spektakulární úspěch graffiti stylu a jeho popularita stály u zrodu nového typu podnikatele, jakého zosobňuje Mel Neulander, organizátor (spolu s Joyce Towbinovou) Graphiti Productions, Inc. - workshopu pro „ochočené“ graffitisty, kteří jsou ochotni pracovat na kšeft a vyměnit vlaky za plátna schopná vydělat prachy a za zakázky po celém světě. Mezi umělci patřícími do této skupiny jsou Crash, Freedom, Wasp a Lady Pink. V květnu 1982 Neulander uspořádal svou první oficiální výstavu „Graffiti Above Ground“ (Graffiti nad zemí) v galerii Stuart Neill v Soho. Když jsem se Neulandera ptala, jak své umělec získal, odpověděl: „Šeptandou. Každý týden přijde pět nebo šest nových lidí se svými věcmi, kteří se chtějí připojit k našemu workshopu. Chystáme se teď vystavovat i v jiných městech a v zámoří. Naši umělci jsou velice plodní a umí mluvit; rozhodně to nejsou žádní ztroskotanci, nejedou ani v drogách, ani v násilí. Zatímco dřív trpěli frustrací a neměli peníze na barvy

(122)

a plátno, teď jsou zcela ponořeni do umění. Je tu neuvěřitelná směska mládeže, která překračuje bariéry rasové, ekonomické i vzdělávací. Všechny je pojí fantastické kamarádství. Založili jsme naši společnost, Graffiti Above Ground, v červnu roku 1981. Viděl jsem tenkrát televizní dokument o graffiti a moc se mi to líbilo. Rozhodl jsem se ty kluky podpořit, dát jim zakázky. Jeden článek v novinách se ptal: Je to umění, nebo ne? Myslí, že si můžete být jisti, že teď, po dvou letech, to umění je! Trvalo nám pět měsíců, než jsme to všechno rozjeli. Jsou to všechno kluci z ghetta, ne nějaké děti květin. Oni chtějí Cadillacy. Pro ně není etika odříkání se materiálního zisku, aby si zachovali uměleckou integritu, důležitá. Mohou si udržet obojí. Teď mají trh i svou identitu. Jejich potřeby se uspokojují tím, co se nyní děje.“ Neulanderovi výtvarníci dělají návrhy na obaly desek a podobné věci. Vytvořili deset metrů dlouhou nástěnnou malbu pro divadlo Winter Garden; objevili se ve velké módní reklamě časopisu New York atd. Malovat poutače pro obchody, reklamy a značky na dodávky a stavby je pro spoustu těchto výtvarníků jedinou alternativou k násilnickému životu, nebo k životu s drogami, zkrátka k tomu, co jim nabízí prostředí, ve kterém vyrostli. To je také jediný způsob, jak se dostat ven z ghetta, kde už jsou lidé tak zoufalí, že jsou často ochotni zabíjet pro pár tisíc dolarů.

„Povýšení“ graffiti do sféry zkomercializovaného umění však zdaleka všichni nevítají. Například Tim Rollins, ředitel kolektivu umělců Group Material, který byl založen v roce 1979, aby propagoval radikální umění zaměřené na politickou a společenskou problematiku, je situací zcela konsternován. Group Material zajímá umění, jež je radikální formálně i politicky. Všechny tři nezávislé výtvarné skupiny – Colab, Fashion Moda a Group Material – mají odlišnou estetiku, metodologii i třídní pozici; společná je jim však touha vybudovat alternativní strukturu společenských vztahů, která znovu spojí umění s komunitou lidí v sousedství.

(123)

Tim Rollins říká: „Lidé často tvrdí, že Group Material se pokouší o jakousi socialistickou modernu, my však máme mnohem radikálnější přístup k výtvarným materiálům a postupům. Například nástěnné malby umění nijak esteticky nerozvíjí; jsou spíš něco jako omalovánky pro dělnickou třídu. Často nakreslíme nejdřív obrys věci a místní lidé to pak vybarvují. Naopak graffiti je něco nesmírně důležitého. Je to radikální umění s radikální metodologií, protože je to umění nelegální. Je radikální i proto, že tito výtvarníci jsou většinou ne-výtvarníky. A také po formální stránce nelze graffiti s ničím srovnávat. Je to umění, které vychází přímo ze společenské situace, což nám pomáhá zjistit, co umění pro každého znamená. Není to jako Schnabel a Salle, u nichž jde především o přehnané sebevědomí. Problémem je, že nyní se z graffiti stává styl a umělci jsou, díky vidině úspěchu, nuceni dělat kompromisy. Začíná to být problematické v samém jádru věci: děsíme se všichni, že i z tohohle se stane zábava pro bohaté. Většina graffiti už teď vypadá příšerně; zbývá jen pár lidí, kteří ještě dělají divoká a autentická díla. Vitalita graffiti je v jeho původní situaci. Těžko se dá akceptovat na sněhobílých zdech galerií. Stává se tam zbožím, tedy součástí trhu. To, co tomu dává vlastní smysl, je sociální kontext, jenž je teď z toho vytržen.“

Fab 5 Fred je černý graffitista z Brooklynu (známý tím, že pomaloval vagóny warholovskými plechovkami od polévky), který sdílí názor Tima Rollinse. Fred, jehož skutečné jméno je Fred Braithwaite, si své umělecké jméno vybral podle vlaku číslo 5 na lince IRT a byl jedním z prvních, kteří na vlakových soupravách zanechali mnohem víc než pouhou stylizaci svého jména.

„Já to vidím tak, že hnutím graffiti proběhly tři vlny,“ říká. „První vlna začala s Takim 183. Byl vůbec první, kdo používal jméno a měl i svoje číslo. Po něm tu byli Flowers, Dice, Super Hog; tito chlapíci rozvinuli sociální síť sprejerských klubů. Mezitím jsem začal dělat já ty své sračky po celým Brooklynu. My

(124)

všichni jsme chtěli na ulicích dělat něco pohodovějšího než si rozbíjet hlavy. Ex-(perienced) Vandals, Vanguard, Magic, Inc., Nod Squad, Last Survivors – to byly první brooklynské skupiny malířů ‚píšících‘ po zdech. Nejdřív na zeď načmárali jméno skupiny a pak už to kolem každý rozjížděl sám za sebe. Později se malíři z Brooklynu začali míchat se sprejery z Bronxu a Manhattanu. Jeden navazoval na styl toho druhého; navzájem jsme se učili rozdílné techniky. Spousta stylů se začala prolínat a vznikl z toho ‚Wild Style‘ (divoký styl). Je to vlastně písmo strukturované v brooklynském stylu, které užívá sprejovou technikou horního Manhattanu. Divoký styl je, pokud nejste zasvěceni, naprosto nečitelný.

Myslím si, že pouliční subkultury jsou vdechnutím čerstvého vzduchu. Myslím, že víme, co se děje na scéně ‚krásného umění‘, ale pokud jde o tyhle lidi, spíš oni přicházejí k nám než my k nim. Třeba Mel Neulander přišel za Futurou a za mnou. Měl s sebou všechny ty články o graffiti a ptal se: Chcete si vydělat peníze? Hned jsem věděl, že mu jde o rychlý zisk – konkurovat levnými cenami. Určitě jsem neudělal žádné kroky jejich směrem. Joyce a Mel chtějí, aby všichni malovali obrazy vlaků. Když to udělá každý, riziko úplně zmizí. To si myslím o Graphiti Productions. Není to dobré. Doufám, že s tím skončej. Ale je pravda, že spousta lidí by neměla jinak šanci. Jenže se tam s nimi nezachází jako s umělci, ale je to taková záchraná sociální síť.

Spousta lidí, kteří za námi přichází, nás chce využít ke svým účelům. Já ale nechci zbytek svého života sedět na zadku – nechci nikomu dělat závodního koně. To, co dělám, má jinou motivaci. Nechci být umělecká hvězda. Chci dělat takové malby, na kterých lidé tam, odkud pocházím, budou vidět, že to má pořád kořeny v graffiti. V tom je skutečná krása graffiti; není v tom přílišné sebevědomí, jaké mají Kiefer, Schnabel, Chia a další. Tihle frajeři sice mají kus graffiti ve svojí práci – Kiefer škrábe tu bílou, Chia dělá čmáranice, co vypadají jako ‚tags‘ –

(125)

ale nemá to tu vandalskou estetiku a sílu... Graffiti symbolizuje lidi, kteří dělají, co dělat chtějí; ale není v tom žádná sprostota ani žádné politické stanovisko. Jsou to jen jména. Jako by za tím byl Jackson Pollock, tomu by se to všechno moc líbilo. Viděl jsem jeden článek, kde psali o Pollockovi a jeho ‚graffiti-kaligrafii‘. Říkám tomu kaligrafitti. Graffiti nedělá nic špatného, ale je určitou hrozbou všemu ‚krásnému‘ umění. Oni se domnívají, že kdo nevyhází z oficiální moderní tradice, dělá folk-art – lidové umění. Jenže New York, to je to nejmodernější ghetto na světě – my to jen zpracováváme a odrážíme jako satelit dál do celého světa. Dělat v malbě věci, které tu nikdy předtím nebyly – to je můj úkol. Z toho máte dobrý pocit. To nejlepší ale teprve přijde. Už na tom pracuji.“

## 8. kapitola:

SELHALA MODERNA?

V jednom filmu, promítaném na *dokumentě 1982* v německém Kasselu, předvedli dva angličtí „žijící sochaři“ Gilbert a George jakousi vlastní charakteristiku. Sdělili nám, že jsou nezdraví, středního věku, občas je napadá pěkné svinstvo, jsou depresivní, duševně prázdní, cyničtí, zkažení, špatně vychovaní, arogantní a tvrdohlaví, perverzní a také úspěšní. Tento výčet špatných vlastností zakončili slovy: „A nejen to, jsme také umělci.“

Kdo by mohl žádat víc? V umělém, rozpadajícím se industriálním prostředí města se umění nerodí ze zásobárny morálních sil; není určeno ke spáse lidských duší. Jestliže se můj pokus vrhnout na hlavní problémy současné situace světlo (ukázat, čím vlastně současně umění je, jak se projevuje) podařil, pak by mělo být zřejmé, že naše společnost není zdravá a nemůže tedy disponovat optimistickým a harmonizujícím uměním. Jestliže moderní umělec kdysi fenomén moderny vítal s nadějí, s hrdostí a také s odvážným duchem neposlušnosti, dnes je tomu zcela jinak: lpí na moderně ze zoufalství, s nepopsatelným smutkem a beznadějí. Kdyby měli pánové Gilbert a George posloužit jako měřítko normy, bylo by možno říci, že současní umělci svou sílu vlastně čerpají z neschopnosti. Způsoby v umění se změnily: už nikoli vášnivá prudkost, ale dekadence a unavený cynismus. Dokládají tato slova, co se stalo s celými kulturními dějinami Západu? Dokládají, že i tradice revolty již ztrpkla? Vykreslili Gilbert a George portrét kolektivní vníma-

vosti vůči všemu zmírání a industriální vyčerpanosti bez jakéhokoli nádechu vytržení a extáze?

Prosté konstatování, že moderna selhala a ocitla se na hořkém konci, by tuto otázku zbavilo serióznosti. Faktem je, že ji není možné zodpovědět, aniž bychom se nejdříve nepokusili podívat, jaké byly původní ideály moderny, co bylo pro její systém hodnot podstatné. Co si o tom všem nakonec budeme myslet, bude záviset i na tom, co považujeme za opravdový cíl umění již nyní.

Časové údobí, v němž jsme se nyní nacházeli, bylo jakožto celek charakteristické tím, že vše, co jsme zdědili z minulosti, bylo považováno za obtížný přívažek. Nejdůležitější bylo zbavit se ho tak rychle, jak to jen bylo možné. První manifest futurismu, který v roce 1908 publikoval Filippo Tommaso Marinetti, prohlašoval, že jenom osvobozením od „zasmrádlé, vyčpělé gangrény... profesorů, archeologů, turistických průvodců a prodavačů starožitností“, podpálením knihoven a zaplavením muzeí, může Itálie spasit sebe sama. Nový svět rychlosti a technologie vyžadoval nový jazyk forem, odvozených nikoli z minulosti, ale z budoucnosti. Druhý manifest pak prohlašoval, že jenom úplným popřením své minulosti může umění reagovat na intelektuální potřeby doby. Tradice byla považována za reakční. Moderna byla naopak revoluční a pokroková.

Avšak mezi dobou futuristických manifestů a koncem první světové války v roce 1918 došlo k jistému rozčarování a rychlému vystřízlivění. Již v roce 1920 byla generace dadaistů plná pochyb, zda je morálně ospravedlnitelné věnovat se umění. Dadaisté poukázali na prodejnou povahu naší společnosti, která je, slovy Richarda Huelsenbecka „v lepším případě kartelem obchodníků v kožešinách a šmelinářů v kůžích, v horším případě kulturním sdružením psychopatů“. Katastrofální důsledky války jakoukoli víru v rozumnou a mírovou budoucnost roztržily na kusy. Civilizace, která dokázala strávit tolik nelidskosti, si nezaslouží harmonické umění. A tak dadaisté zavalili veřej-

nost přívalem nesmyslných, útočně absurdních objektů – revolverů potažených bílými chlupy, lesbických sardinek, naočkovaného chleba atd. Dadaisté a surrealisté chtěli infiltrovat celý neklidný svět, aby zničili všechny jeho existující modely, všechny po staletí nahromaděné pravdy, ať už byly jakkoli autoritativní.

Jakmile se umění vydalo na svoji cestu rázného odmítnutí tradice, každý další nový styl měl posloužit zároveň jako nový počátek, nový střemhlavý skok vpřed. Víra člověka se měla bez ustání měnit, být nahrazována nebo vyřazována – vřdycky s ohledem na to novější a lepší, jež však mělo být v zápětí také odmítnuto. (Ani věda, ani umění naší éry se nespokojovaly s tím, čemu se věřilo před nedávnem. Považovaly tradiční názory za zpátečnické a strnulé.) „Nové“ se stalo hlavním znakem pozitivní hodnoty. „Být umělcem,“ podle Josepha Kosutha, „znamená zpochybňovat samu podstatu umění. Když malujete obrazy, podstatu umění akceptujete, nikoli zpochybňujete.“ Impuls, který nutí k neustálému experimentování, je hluboce odlišný od cílů a záměrů tradičního umění, kde se, v rámci konzervativního přístupu, minulost považuje za model a příklad. To, co první modernisté při plné oddanosti všemu novému nemohli předvídat, bylo, že takovéto pojetí dějin je postaveno na písku. Žádná nová víra totiž neměla v sobě nic pevného, co by tuto koncepci dokázalo podpořit. Maximalizace variabilnosti změny – uměle podporovaná a povýšená na nejdůležitější věc na moderní scéně – zničila veškerou stabilitu. Neustálé vynucování si neustávajícího „pokroku“, jakožto hlavního požadavku modernosti, dohnané až k absurdnosti, se radikálně křížilo s potřebou systematické moudrosti a rovnováhy.

Aby společnost vůbec dokázala přetrvat, musí mít také hodnoty, které změně dokáží odolávat. Jednou ze společenských funkcí tradice bylo udržování stability, klade překážek změnám. Reflex negace, ve své snaze zvěčnit se jakožto způsob myšlení, skončil u toho, že neničí jen tradici, ale také umění

každé předcházející avantgardy. V tomto bodě se zdá, že možnosti stylistické inovace zcela paradoxně dosáhly svých mezí. Radikální uvědomění bylo rozrušeno stejně jako autorita tradice. Umění tedy musí fungovat ve světě, který již není ani strukturován autoritou, ani držen pohromadě tradicí. Tolik metamorfóz a revolucí všemožných typů, tolik různých a odlišných hodnot nabízených zároveň, toto vše nakonec rozrušilo samotný rámec věci – zničilo i přesvědčení, že umění má vůbec nějaká omezení a hranice. A když jsme se zbavili norem, podle nichž bychom mohli poměřovat i sami sebe, nevíme už jakých pravidel se držet a ještě méně víme, proč se jich vůbec držet. Sama otázka, co zakládá náš úspěch nebo nezdar, je tedy nutně dvojznačná: to lze totiž posoudit pouze v případě, že existují měřítko daná jasnou koncepcí, která určuje, co umění je a co není; takovou koncepci však už bohužel nemáme.

S jakousi pozdní lítostí si dnes uvědomujeme, že tradice i autorita měly a mají svou důležitost. A to nikoli jen proto, že avantgardě vlastně umožnily její existenci – být jen tím, že představovaly něco, proti čemu mohla protestovat. Jak je vidět, dostali jsme se do situace, kdy dochází k vyrovnání polarizovaného a protiklady se zároveň mění ve svůj opak. Umělec je pod neustálým tlakem „být moderní“, zároveň však zjišťuje, že být dnes moderní znamená být tradiční. Je to historická zákonitost, kterou Herakleitos nazval *enantiodromia*. Jinak řečeno: když jeden princip dosáhne vrcholného momentu své síly, kolabuje ve svůj vlastní protějšek. Umělci zjišťují, že jediná cesta, jak stvořit něco nového, je vypůjčit si to z minulosti. Toto všechno v několika posledních letech vedlo ke znechucení jak výrazivem, tak i podmínkami moderny – následně i k odmítnutí ideologie pokroku a originality.

Tradice jsou produktem znovu se opakujících tvrzení, jež přešla do praxe těchto tradic. Když moderna provedla své masivní výpady vůči všemu, čeho dosáhla minulost, připravilo to následující generace umělců do budoucna pevných základů

(130)

a možnosti nechat se vést dřívější zkušeností. Ty umělecké tradice, které byly stabilnější, ukládaly svým nositelům jisté pevné normy - jakési vzorce, které jimi byly přijímány jako přirozený a správný způsob, jak věci dělat. Staly se součástí praxe umělce, ba co více: jeho druhou přirozeností. Tyto normy se přenášely z učitele na žáka, z mistra na učně. To, co nás na moderně, nebo chcete-li na její „tradici“, znepokojuje nejvíc, je její rezignace na způsob a prostředky, jak moderní umělce připravovat. V dnešních dobách již nepatří k funkci umělce předávat nabyté schopnosti a zkušenosti dál nebo dokonce vštěpovat poznání o svém umění. Neexistuje konsensus, co by se případně mělo nebo mohlo učit. Ano, nic tak ostře moderní názor na umění neodlišuje od minulého. Vzpomínám si na jednu přednášku na podobné téma, kterou měl na School of Visual Arts v New Yorku malíř Bruce Boice. Jeho přednáška se jmenovala: „Co znamená být umělcem.“ Boice se obrátil na studenty s těmito slovy: „Studenti po opuštění školy často vůbec nepracují. Proč? Protože prostě nemají důvod k práci. Jako by vůbec neexistoval důvod věnovat se umění, jako by na něm v podstatě vůbec nezáleželo. A když se mu věnujete, jste tím otráveni, protože pracujete ve vzduchoprázdnu. Neexistuje motivace, neexistují žádná pravidla - není tu nic, co by vám napovědělo, co dělat a zda to je dobré či nikoli. To, co vám umožňuje pracovat, je jen vaše odvaha a přesvědčení, že v práci se pokračovat má. Je to stále těžší a těžší, ale bez práce by vás frustrace pohltila úplně. Kdyby nějaká pravidla existovala, bylo by hned snazší dozvědět se, co dělat. Místo toho jenom na něco čekáte, na něco se těšíte - ale co to má být, nevíte. Jak pak vůbec můžete vědět, zda už jste to našli, když ani nevíte, co hledáte?“

Není třeba říkat, že tyto věty míří na nejzákladnější slabinu étosu moderny - na onen ústup do soukromí, do omezeného soukromí, které znamená, že tu není příklad hodný následování, žádná autorita, o níž by bylo možné se opřít, žádná disciplí-

(131)

na, kterou by bylo možné získat. Skoro se zdá, že čím větší má umělec svobodu, tím se cítí impotentnější. Erich Fromm v knize *The Sane Society* (Zdravá společnost) píše, že z lidských potřeb jsou pro nás nejpodstatnější potřeba družnosti, potřeba transcendence (Frommova koncepce nemá nic společného s Bohem, nicméně odkazuje k potřebě přenést se přes sebestřednou, narcistní a odcizenou pozici člověka neschopného otevřenosti vůči světu a přátelského vztahu vůči ostatním), potřeba zakořenění, smyslu identity i potřeba orientačního rámce a předmětu uctívání. Je-li tomu skutečně tak, nezbyvá než konstatovat, že všech úspěchů moderny bylo dosaženo za příliš vysokou cenu. Modernistické odmítnutí tolika věcí, tak důležitých pro život člověka - jejich zapření ve jménu svobody a vlastního dostatku - bude tím, co nás velmi oslabí. Nakonec si nebudeme schopni tyto ctnosti podržet bez utrpení způsobeného jejich zápornými stránkami. Snad se myšlenka na únik ze světa do vlastního já zdála svůdnou, avšak opuštěním reality došlo ke ztrátě čehosi velice podstatného. Hovoříme o selhání moderny. Slovo „selhání“ nebo slovo „prohra“ se možná zdá příliš silné, avšak s ohledem na to, co postupně vychází na povrch, se zdá, že jsme opravdu cosi velice důležitého ztratili.

Je zřejmé, že jsme dosáhli momentu, kdy lze veškeré úspěchy moderny chápat pouze na kontrastním pozadí jiných hodnot. Naše otázka, zda moderna zklamala či nikoli, se nakonec mění v otázku, zda vůbec bylo správné odmítnout tradici. Snad jsme si vzali příliš k srdci principy inovace a emancipace - považující je chybně za jediný cíl a jedinou normu pro všechno, co je spojováno s pokrokem a modernitou - což filosofy Edwarda Shilse a Alasdaira MacIntyry dovedlo k přesvědčení, že tradice je pro smysluplný život nezbytná. Shils tvrdí, že houževnatá emancipace od všech tradic vedla ke ztrátě většiny toho, co je pro řád a štěstí v životě člověka nepostradatelné. Tradice vymezují normy umožňující v praktickém životě odhadnout, co je správné a co špatné; vytvářejí stabilní a trvalé systémy



vztahů, které pomáhají situovat jedince ve společenském řádu a poskytovat jim síť společenských závazků a odpovědností. Moderna se natolik chopila pojmů svoboda a nezávislost – a také umění odpovídajícího pouze své vlastní logice, vlastním pravidlům a čistému estetismu bez funkce – , že zde nyní máme celé generace umělců pochybujících, že vůbec kdy bylo smyslem umělce a jeho díla zapadat organicky do společnosti. Typická role dnešního umělce, jako jedince naprosto samostatného a sebejistého, se objevuje někdy v průběhu let padesátých v komunitě umělců, ze které vzešel abstraktní expresionismus. Gesto, s nímž se klade barva na plátno, se stalo jakýmsi krajním gestem osvobození – nejenom od norem sociálních a politických, ale také od předchozí historie umění. Historie (která předpokládá odpovědnost k minulosti a závislost na tom, čeho dosáhli ostatní tvůrci) byla chápána jako překážka, kterou je nutno překonat. Bylo zapotřebí nového umění. Podle Barnetta Newmana „jsme právě rázným škrtem začali znovu od nuly, jako by malířství nebylo pouze mrtvé, ale jako by nikdy neexistovalo“. Svého času napsal Harold Rosenberg o Willemu de Kooningovi, že „úmyslně zapomíná na veškeré společenské role proto, aby mohl začít u sebe samého, u toho, jaký je a veškerých definic umění se vzdává proto, aby začal s uměním, jaké může vzniknout jen prostřednictvím něho“. Mnohem současněji, avšak v podobném duchu, zní i stanovisko německého neoexpresionisty Georga Baselitze, který tvrdí: „Umělec není odpovědný nikomu. Jeho sociální role je asociální; jediná jeho odpovědnost je obsažena v postoji k dílu, které vytváří... Žádná komunikace s veřejností není vedena a vůbec neexistuje. Umělec nemusí klást žádné otázky ani vytvářet nějaká stanoviska; nenabízí informaci, poselství ani názor... To, co platí, je jen konečný produkt, což je v mém případě obraz.“

Individualita a svoboda jsou bezpochyby největším ziskem moderní kultury. Trvání na absolutní svobodě pro každého jedince však vede k negativnímu postoji vůči společnosti a k po-

citu, že kultura je svému okolí hluboce odcizená. Touhu po ničím nepodmíněném světě lze koneckonců realizovat jen za cenu sociálního odcizení – při absenci integrace a hlubšího sjednocení. Jestliže svoboda je absolutní hodnotou, pak omezuje či dokonce frustruje to, co se zdá nejpodstatnější a nejtoužebnější. Když umění ještě mělo svoji sociální roli – tedy v dobách, kdy umělci jasně věděli k čemu umění je – nefungovalo pouze ve vlastním zájmu. Dnes převládá pocit, že umělec může realizovat svou individuální identitu jenom když se odtrhne od jakékoli společenské role. Svobodu a společenský závazek v našem světě prožíváme jenom jako opačné póly, jež si navzájem takřkajíc kříží plány.

Paradox svobody, jak jsem se celou dobu pokoušela ukázat, spočívá v tom, že pro jedince je velmi obtížné uchovat si identitu ve společnosti, kde už tradiční instituce a hodnoty nenabízejí žádnou oporu. Ukazuje se, že osvobození i odcizení jsou vzájemně, byť spleťtým způsobem, spojené. Dalo by se říci, že to jsou dvě strany téže mince. Když svoboda překročí určitý bod, stává se – tak jako technologický pokrok – kontraproduktivní: maří své vlastní cíle a sama sobě se odcizuje. Pokud umělci ztrácejí pocit, že jsou součástí určité tradice, jež překračuje je i ostatní současníky, vede to k jejich demoralizaci.

Moderna, během svého usilovného boje o nezávislost a ve víře, že přiškrcována morálními nebo společenskými požadavky nebude moci vzkvétat, zbavila jedince odvahy hledat cokoli dobrého i mimo něj samého. Nicméně, jak nekompromisně tvrdí Alasdair MacIntyre v knize *After Virtue*, ve společnosti, která už nesdílí společnou koncepci veřejného prospěchu, nemůže existovat ani základní představa, co by k tomuto prospěchu mohlo přispět. Tradice si může udržet svůj charakter jen v prostředí určitých ctností, které sice ukládají omezení, zároveň však nabízejí představu o dokonalosti. To dobré je něco, co není jenom moje – souvisí s poznáním mezí. Aby se umění dařilo, je přímo nezbytné, aby bylo ztělesněním ctností. Mo-

(134)

derní společnost vidí v disciplíně formu vynucených omezení, avšak určité aspekty morálního charakteru je možno získat jenom výcvikem ctností, které existují nezávisle na každém jedinci a které nelze podle chuti změnit. Imperativní kvalita zákona spočívá v tom, že je závazná – prvek volby do něho nepatří. Zákon vyžaduje, abychom jednali určitým způsobem prostě proto, že je to tak správné. Ctnosti jsou tedy nutnými instrumenty, které pomáhají udržet rovnováhu mezi stavem statickým a stavem změny, stavem konzervace a stavem inovace, morálkou a zájmem o sebe. Ctnosti nám umožňují pochopit smysl mezí. A právě tato rovnováha je, jak se zdá, to, oč naše kultura osudově přišla.

To, jakým způsobem posuzujeme život – jestli se nám zdá dobrý a správný – většinou záleží na dějinném a společenském kontextu člověka. Jednáme podle toho, jak věci vidíme. MacIntyre poukazuje, že určité typy sociálních institucí ctnosti pěstují, zatímco jiné je ohrožují – kultury se jedna od druhé liší podle toho, nakolik a jak umožňují jednotlivci rozvíjet se. V naší společnosti místo uspokojení nacházíme spíše neřest nenasytlosti, zatímco představy ctnosti tu nehrají takřka žádnou roli. To, co se v aristotelském schématu a v athénském prostředí chápalo jako neřest – zvláště přání mít více než člověk potřebuje –, je v našem moderním světě naprosto normální, dokonce je to považováno za vůdčí sílu moderní produktivní práce. Modernost klade důraz na kvantitu – více vždycky znamená lépe. Mezi hodnotami tradice a hodnotami modernosti vždycky existoval osudový konflikt – radikální proměna toho, co si je lidská imaginace schopna představit a požadovat. Touhy, potřeby a očekávání exponenciálně vzrostly. Nejde již pouze o konfrontaci dvou ideologií, ale o dva zcela rozdílné způsoby bytí. To, co je žádoucí pro správný a vzkvétající život v tradiční ctnosti, se velmi liší od toho, co je žádoucí pro správný a vzkvétající život v kultuře zbyrokratizovaného individualismu. Jak říká MacIntyre, držet se ctností – pěstovat pravdomluvnost,

*postavení světa - tradice*

*u postmoderního světa, který tradice odmítá*

(135)

nost, zdrženlivost, odvahu – nám vskutku často přímo brání stát se bohatými, slavnými či mocnými.

A dodává: „Ačkoli doufáme, že s ctnostmi přichází, kromě určité výjimečnosti a vnitřního klidu, třeba také bohatství, sláva a vliv, lze říci, že jsou spíše těžkým balvanem na cestě k takovému útěchu skýtajícím ambicím. Měli bychom tedy spíše očekávat, že ve společnosti, kde převládly zájmy světského úspěchu, budou představy ctnosti trpět vyčerpaností a možná i úplným vytlačením do pozadí.“ V rámci kapitalistických ideálů soutěživosti není snadné spojit dohromady ctnost s úspěchem.

Kapitalistická společnost jako taková nemůže pěstovat ducha komunity nebo plodit ctnosti – může produkovat pouze nadbytek a hojnost. Nyní již musí být jasné, že jedním z momentů, kdy soupeřivá kultura moderny skutečně selhala, bylo, že se pod vnějším, byrokratickým tlakem vzdala své nezávislosti. Díky rostoucí závislosti na intenzivně tržním, profesionálně manipulovaném uměleckém světě ztratili umělci moc jednat autonomně a žít tvořivě. K této podivné změně došlo bez toho, aniž by byla předem podnícena. Došlo k ní proto, že epocha pozdního kapitalismu – s její etikou masové spotřeby – zbavila umění schopnosti přenášet vzory uvědomělé etické hodnoty. Jak jsme mohli vidět, bylo tomu z důvodu, že často právě umělci, kteří se postavili do opozice vůči kapitalistické ideologii, nebyli před ní ve své tvorbě dostatečně imunní. Na úrovni osobních záměrů jednali spíše podle dvojí normy a mají na vzniklé situaci svůj díl viny. Nechtěli se vzdát budování kariéry ve prospěch svého přesvědčení, jež byli ochotni přijmout ve svém umění. Zda lze tento proces ještě zvrátit, bude záležet i na tom, co si všichni myslíme o nadějích a ideálech, se kterými moderní doba přišla – a také na tom, zda umění má nějaký těsnější vztah k morálnímu řádu, nebo zda je jeho funkce jen čistě estetická.

Mnoho umělců, kteří žijí představou, že nadešel čas k radikálnímu obratu od vynuceného protikladu mezi tradicí a modernou, začalo opouštět modernistický imperativ skoncování s minulostí a zabývají se jakýmsi antikvářským brakováním starých stylů. Zvláště italská neoexpresionistická jdou všemi směry – zpátky i vpřed, nahoru i dolů. Vypadá to skoro, jako by mezi mladšími umělci existoval konsensus, že když zisk a úspěch na uměleckém trhu dosud zabezpečoval faktor věčné inovace, jedinou náležitou reakcí na tuto situaci musí být *absence* inovativního a radikálního umění. S tím nelze zcela souhlasit. Spousta nejasností a dvojznačností umožnila neoexpresionistickým dílům ještě větší finanční úspěch. Je možné, že mnoho těchto umělců se s kapitalistickou společností smířilo – kde jinde také žít? – a radikální pozice či póza už jim nic neříká. Existuje také ironický názor, že tím nejradikálnějším činem je být příznivě nakloněn tradičním hodnotám. Obsahuje tradice rozrušující prvky?

Takové situace mohou dobře zrcadlit jedna druhou, přesto nepůsobí zcela jednoznačně. Vše, co postmoderna dosud dokázala, je, že za určitých okolností dokáže úspěšně opakovat i sama sobě. Klíčovou otázkou této chvíle je, zda i neoexpresionistická malba je jedním ze symptomů křečovitě potřeby společnosti zbavit se iluzí, nebo zda má přece jen jistý potenciál – být stále ještě amorfní – k obnově upadajícího způsobu vědomí. Jediné, co lze zatím říci, je, že problém vynáší na povrch způsobem sice neúprosným, ale podmanivým. Kritik Craig Owens v časopise *Art in America* například interpretuje sisyfovský mýtus, do jehož ztvárnění se pustil Sandro Chia, jako důkaz umělcovy tvůrčí rozpolcenosti. Chia představuje Sisyfa jako komickou, směšně absurdní postavu: rozšklebeného byrokrata v úřednickém obleku a plstěném klobouku, odsouzeného donekonečna valit obrovský balvan vzhůru do kopce. Owens se domnívá, že Chia sisyfovský mýtus trivializoval v žert a zparodoval jeho tragické zoufalství. Owens má pocit, že jsme

svědky totální likvidace dědictví moderny, a to ve formě pohrdání. Umělecké vykrádání „antikvit“ a znásilňování tradičních forem se stalo osudem umělců, kteří zjistili, že mise avantgardy zkrachovala.

Jestliže je neoexpresionismus skutečně naším příznačným, zmrzačeným úsilím porozumět neživotným symbolům, jež jsme zdědili, bude problém rozhodnout, kteří umělci pouze vymetají všechny kouty minulosti a kteří se opravdu snaží transformovat duchovní vakuum naší společnosti. Jak poukázal sociolog Theodore Roszak, žijeme v kultuře, jejíž kapacita transcendence je tak chabá, že se, konfrontována s velkými historickými projekcemi posvátné zkušenosti, může jen podívat, co asi tyto exotické symboly opravdu znamenaly. Po více než století odcizení a negativního postoje vůči společnosti začíná umění projevovat náznaky, že by znovu chtělo být terapeutickou silou. Není pochyby, že nový proces se začal prosazovat. Problém zůstává v tom, jak oddělit zrno od plev, tedy toho, co především zapadá do soustrojí masových médií, od toho, co v sobě nese jedinečný potenciál schopný rozvinout daleko *průzračnější* kulturu.

Jestliže eklektické vykrádání, jímž se vyznačuje tvorba amerických výtvarníků Juliana Schnabela a Davida Salla, jen málokdy vyjadřuje postoj angažovanosti, nebo vůbec nějaký jasný význam – a jeví se tedy spíše jako symptom odcizení než východiska z něho – jsou tu jiní, jako třeba Němec Anselm Kiefer, jejichž představivost je angažovaná a dokonce vyjadřuje ochotu znovu věřit. Kiefer je podle mne jeden z mála současných umělců, který se znovu otevírá vizi a ideálu apokalyptické obnovy a který usiluje o to, aby výtvarné umění znovuzískalo ztracenou duchovnost. Je to jako by přímo otevíral *fenestra aeternitatis* (okna do věčnosti a duchovní jasnozřivosti), která v naší společnosti byla tak dlouho a neprodyšně uzavřena.

Kiefer žije na venkově mezi Frankfurtem a Stuttgartem a vědomě se vyhýbá střediskům umění. Přírodu do svých obrazů

(138)

promítá jako střed nadčasové, archetypální reality, bohaté na symboly, evokace a zaklínadla. Spálená, sežehlá obilná pole, často pokrytá skutečným senem a slámou, jsou na jeho obrazech metaforou devastované země (Wasteland). Kiefer se však zároveň pokouší udržet naději v znovuoživení této pustiny, neboť sdílí takřka wordsworthovský přírodní mysticismus. Tak jako jeho zkušený rádce Joseph Beuys (kterého Kiefer v rané fázi svého učednictví navštěvoval po dva měsíce každý den jako jeho statečný žák) i on zatoužil po tom, aby se do výtvarného umění vrátila jeho pradávna ozdravující funkce. Jak Kiefer tak Beuys si uvědomili, že jediná cesta, jak dnes vytvářet významotvorné *politické* umění, znamená učinit středem této tvorby vizionářské síly. Takovéto rozšíření tvůrčího pole, podpořené zakotvením sebe sama v transformační vizi, je to jediné, co dokáže eliminovat duchovní sterilitu moderního života, případně zachránit svět před sebevraždou.

V pozoruhodné sérii prací proměnil Kiefer zpustlou a nepoužívanou nacistickou architekturu – původně hlavní stan gestapa – v pracovnu umělce. Takové provokativní představy asimilují břímě německé kultury – její agonii a porážku – transformací hanby v obrodu. V Kieferově vizi může být výtvarné umění opět oním „velkým vykupitelem“, lékem na chyby minulosti; aby k tomu mohlo dojít, je nutno znovu najít nejen mytický jazyk transcendence, ale také všechny zapomenuté ctnosti. Na obraze nazvaném *Víra, naděje a láska* nás Kiefer konfrontuje s představou stromu života, kde umění i ctnosti jsou jedno a totéž. Tři teologické ctnosti víry, naděje a lásky (křesťanstvím přidané ke čtyřem hlavním ctnostem římského světa: moudrosti, uměřenosti, statečnosti a spravedlivosti) jsou tu vepsány do kmenů tří stromů, jejichž kořeny jsou pevně zapuštěny do dřevěné malířské palety. V jedné z příbuzných prací z roku 1974 nazvané *Propuštění*, se okřídlená paleta – Kieferův emblém výtvarné imaginace – vznáší jako duch na nebesích nad hrobem završeným hromadou popela. Jako by toto dílo

(139)

říkalo, že náš pramen je mimo tento svět a právě z tohoto zdroje pochází náš vliv na tento svět. Kieferovo dílo nedovoluje žádný únik do zoufalství. Nejde tu však ani o laciný optimismus. Je to *poturzení*, že vše ještě nebylo ztraceno, že se něco, jakási tvořivá schopnost, znovu objeví i přesto, že na vše padl temný stín hitlerovského zla.

Tak jako Kiefer i Joseph Beuys deklaroval svůj mimořádný zájem na posílení transformační síly umění. Oba zajímají obrazy sadby, pěstování a růstu rostlin, obrazy energetických polí i scény smrti a transfigurace. Beuys svůj záměr popsal jako potřebu provokovat lidi, snahu dovést je k pochopení, co znamená být lidskou bytostí; učení bylo vždycky významným aspektem jeho tvořivého života. Hlavní oblast jeho zájmu však spočívá ve schopnosti radikální transformace – ať již myšlenkových modelů, použitých materiálů a látek, stavů vědomí nebo politické a sociální reality.

Beuys byl za 2. světové války, v roce 1943, na Krymu sestřelen a posléze nalezen jedním Tatarem. Ten Beuysovi zachránil život tím, že ho celého obalil tukem a plstí, což jeho tělu pomohlo uchovat teplo. Beuys se v důsledku této zkušenosti mimo jiné začal zabývat léčivými vlastnostmi těchto materiálů, které se později staly základem pro tvorbu mnoha jeho soch. Mezi jeho ranými díly je i piano, jež bylo celé obaleno plstí a také židle, jejíž sedadlo bylo pokryto tlustou vrstvou tuku. Tyto látky Beuys vybral záměrně, protože normálně jsou považovány za naprosto neestetické a ekonomicky bezcenné. Tuk se roztéká a vsakuje do všeho kolem. Plst k sobě přitahuje a pohlcuje vše, co je v její blízkosti. „To, co mne v umění zajímá, je spíše transformace látky mimo tradiční estetiku krásy věcí,“ napsal Beuys. Svého času strávil celý týden zavřený v jedné galerii v New Yorku s živým kojotem. Zatímco umělec polehával na podlaze ovinutý plstí, kojot si hrál s výtiskem *The Wall Street Journalu*.

Beuysovo dílo mělo vždy mnoho významových vrstev. Nepovažoval za nejdůležitější roli výtvarníka roli producenta, ale zkoumal kvalitu jeho vize a představivosti – jeho schopnost fungovat jako *velekněz*, jako stavitel mostu mezi hmotným a duchovním světem, mezi uměním a společností. Důraz vždycky kladl na „vynesení“ umění ven, ze soukromého ateliéru do prostředí bližšího světu, kde politika a umění jsou spjaty jeho ideou „sociální skulptury“. Výsledkem vzdělání by měla být spíše společensky angažovaná osobnost než zmrzačený génius. Pokusy dělat smysluplné umění ve společnosti, která v nic nevěří, vyžadují odstranit ztuhlost specializace, segregaci funkcí a aktivit, a to jak v rámci osobnosti, tak i v rámci komunity. Znamená to vlastně znovuuvedení umělce do jeho šamanské role. Šaman je důležitou mystickou, kněžskou i politickou postavou prehistorických kultur, jež se díky nejrůznějším zkušenostem stává vizionářem a léčitelem. Šamanovou funkcí je napomáhat rovnováze ve společnosti, integrovat všechny roviny životní zkušenosti, definovat vztah kultury a kosmu. Když tyto rozličné domény (lidská a božská) vypadávají z rovnováhy, je šamanovou odpovědností obnovit ztracenou harmonii. Jenom jedinec, který úspěšně zvládá své aktivity v obou oblastech, je skutečným šamanem. Umělec jako šaman se stává pánem sil, jež dalece přesahují síly jeho vlastní osoby, a měl by být schopen umění znovu zprostředkovat kontakt s jeho posvátnými zdroji; prostřednictvím své osobní transformace nerozvíjí pouze nové formy umění, ale i nové formy života. Tím, že se Beuys sám nabídl za prototyp nového tvůrčího přístupu – bez odcizení společnosti, schopný transcendovat svět bez jeho negování – ukázal, jak dosáhnout toho, že společnost maximalizuje naši osobní nezávislost *zároveň* se společenskou vzájemností. Tím, že se naučil přecházet z jedné vlnové délky do druhé – jako léčitel, věstec, vůdčí osobnost i výtvarný umělec – , nabízí alternativu vůči zachycení do pastí byrokratických požadavků a stylistických figlů. Beuys hledá vizi, která umělce nese smě-

rem ven, k nové externalitě a pryč od vzájemně destruktivního vztahu odcizení, který pojítka mezi uměním a společností redukuje na čistě negativní funkci. V tomto smyslu nám nabízí model, který překonával základní omyly moderny a jehož *raison d'être* se zakládá na hlubším zdroji. V termínech dialektiky je možno napětí mezi tradičními a moderními hodnotami rozřešit vytvořením zajímavé syntézy prostřednictvím určitých prvků obou přístupů.

Samozřejmě, není zcela možné vzdát se individuality a navrátit se do dob, kdy byla svoboda lidského činu mnohem omezenější a společenské role byly striktně předepsány. Naše současné problémy nelze rozřešit jakoukoli snahou zkrátit individualismus znovuzavedením tradičních forem autority. Záleží na tom, jakým způsobem svoji svobodu použijeme – zda ke svému nabubřelému předvádění, nebo k morálnímu znovuvybrojení. Sophie Tuckerová jednou řekla: „Byla jsem bohatá a byla jsem i chudá, ale být bohatší je lepší, věřte mi.“ Dokud budou peníze jediným nedvojsmyslným kritériem úspěchu, budou samozřejmě triumfovat normy života ovládaného penězi. Snaha být stále bohatší zůstane svrchovanou hodnotou, zatímco jiné hodnoty budou slábnout a slábnout. Jak již poukázalo mnoho lidí přede mnou, skutečnou revolucí naší doby musí být revoluce našich aspirací a očekávání. Jenom jako jednotlivci, jako individuality, můžeme znovu najít cestu k pochopení obecných potřeb a určitých společenských závazků, a dokázat rekonstituovat morální vůli. Jestliže projekt duchovní regenerace pochopíme jako nutnost, budeme hledat takové prostředky, jež nám znovu umožní přistupovat k umění jako k celistvé lidské bytosti – vybaveni nejenom estetickou přirozeností, ale také morální přirozeností s filosofickým a společenským cílem stále na mysli.

V posledních několika letech to vypadalo, jako by naše výtvarné umění opouštělo období experimentů. V druhé polovině století jsme byli svědky tolika různých forem aktivit, že vět-

šina předsudků je dnes nepochybně zničena. Staré s novým se promísilo. Zároveň je zřejmé, že imitace ani invence samy o sobě nejsou ani dobré, ani špatné. Při současném stupni naší svobody neexistují žádné metody, jak někomu něco předepisovat, nebo mu v něčem bránit. Zároveň můžeme vidět, že ani vzpoura, ani svoboda nestačí: moderna nás příliš posunula směrem k radikální subjektivitě a destruktivnímu relativismu. Víme nyní naprosto jasně, že jen když existují tradiční pravidla, lze mít radost z toho, že je můžeme bořit. Tradice učí moudrosti a závěrečná lekce moderny může znít tak, že nepotřebujeme víc než existenci napětí mezi svobodou a zdrženlivostí. Právě toto napětí nese ovoce. Po dlouhé fázi rebelantského odmítání a boření jsme konečně schopni pochopit, že to, co nám uniká, je smysl pro meze. A jelikož se imunita před odpovědností tradice vlastně také stala tradicí, je možné z bodu, kterého jsme dosáhli, popojít vpřed i tak, že se vrátíme pár kroků zpátky; že se vrátíme s novým poznáním, jak forma, struktura i autorita nesou našeho ducha a umožňují nám žít s vědomím větší vize; že jsou nezbytnou podmínkou našeho prospěchu.

Je možné, že jenom kulturní kritik, který nahlíží dynamiku celkové situace, dokáže obsáhnout a vyjádřit její protiklady a neuvíznout na té či oné straně, nepodřídít se službě té které ideologické skupiny nebo určité stylistické tendenci. Role kritiky, jak ji vidím já, je angažmá při rekonstrukci základních předpokladů celé naší kultury; a není to nic menšího než neustálé kladení otázek o deprimujících a sklíčujících požadavcích naší sekularistické, technokratické západní mentality. Nejde jen o to vidět věci jinak, ale vidět jiné věci. Naše kultura od nás očekává mánie a posedlost - nadprodukcí, maximální konzum a znečišťování - v tom všem se však ztrácí cosi důležitého: poznání, že život lze proměnit prožitkem posvátnosti. Z téhož důvodu tyto mé eseje čtenáře vybízí, aby se zkusil podívat na věci jinak. Aby viděl věci v jiné perspektivě než té, kterou nabízí náš současný výhled do bezduché mocenské politiky kulturní byro-

kracie, a to proto, aby náš světový názor porovnal a zbavil se tak oslepujícího kulturního podmínění. Přímé poznání je jedinou věcí, která může prolomit náš „kulturní trans“ a změnit naše vnímání pravdy a skutečnosti, ukázat nám to, co je skutečně důležité.

Jako všechny ostatní ideje i idea moderny měla vymezenou životnost. K jejímu odkazu patří rovněž to, že na výtvarné umění opět nazíráme spíše s ohledem na jeho záměr a smysl než styl - nelze ani jinak, máme-li uspět při transformaci osobní vize ve společenskou odpovědnost. Je možné, že skutečnou odpověď na otázku, zda moderna selhala či nikoli, dá nakonec jenom změna našeho celkového pohledu na to, co vůbec štěstí nebo prohra, ale také úspěch nebo selhání, jsou.

Doslov:

## Příběh moderního umění

Zkoumání fenoménu moderny ovládlo na několik posledních let naše myšlení. Po všem, co bylo řečeno, jeví se skutečnost, kterou prožíváme, jako chaotická, nezvládnutelná, zkrátka nic není jednoznačné, a z otázek, jež znovu a znovu klademe, se nám vracejí pouze zlomky ozvěn. Moderna má své věrné zastánce i nesmiřitelné odpůrce. První spatřují úpadek lidstva v opuštění ideálů moderny, druzí v setrvávání na jejích pozicích. Mezi těmito póly se pohybují ti, jejichž postoje nejsou v žádném případě takto radikální a při komplexním pohledu na problematiku je nelze v žádném případě opomíjet. Je však třeba zdůraznit, že diskuse o moderně, respektive o postmoderně byly donedávna vlastní pouze Západu a teprve v posledních letech se v našem kulturním prostředí objevují první původní práce věnované tomuto tématu.

Bohužel - stalo se u nás zvykem přisuzovat čemukoliv novému adjektivum postmoderní. Tu podivným veršům, jimž nikdo včetně autora samotného nerozumí, tu podivné slátanině nesusoudých entit vydávané za sochu. Inflace slova postmoderna bezesporu tomuto výrazu přisoudila nádech čehosi pejorativního, zkrátka jako mnohokrát v dějinách, i dnes podle některých obchází svět strašidlo, tentokrát strašidlo postmoderny. Situace je jistě srovnatelná s boomem existencialismu, jak dokládá v jednom eseji Sartre na případě postarší dámy, jež po každém vyslovení hrubého slova pronáší na svou omluvu, že se stává existencialistkou. V libovolném zacházení s pojmem postmoderna sehrávají prim především žurnalisté, kteří většinou bez

studia patřičných pramenů potřebují pojmenovat změněnou situaci. A tak vše je tedy postmoderní...

O genealogii a obsahu pojmu postmoderna toho bylo napsáno mnoho. Diskuse mezi stoupenci a odpůrci postmoderny, stejně jako mezi zastánci jednotlivých postmoderních pozic poukázaly na oprávněnost tématu, a jak říká Wolfgang Iser v úvodu knihy *Naše postmoderní moderna*, „at je termín (postmoderna - pozn. aut.) jakkoli pochybný, věc sama je důležitá a má dlouhý život“.

Výrazu „postmoderna“ bylo sice užito již v minulém století, nicméně význam, který slovu přisuzujeme dnes, je záležitostí druhé poloviny století našeho. Zprvu se pojmu užívá v americké literatuře, později i v evropské, v architektuře, malířství a sochařství. Koncem šedesátých a na počátku let sedmdesátých se termín objevuje v sociologii, později ve filosofii, a v současnosti je natolik rozšířen, že hovoříme o postmoderním filmu, divadle, románu, hudbě atd. Samozřejmě že „postmoderní“ tendence odrážející především zkušenost nepřehlednosti a plurality se v kontextu naší sociokulturní situace projevovaly daleko dříve, než jsme je dokázali pojmenovat a adekvátně analyzovat. Jean-Francois Lyotard jako první ve filosofii systematizoval stav dosavadního vědění a v úvodu své práce, nazvané *Postmoderní situace*, píše, že „předmětem této studie je situace vědění v nejvyvinutějších společnostech“. To znamená, že pro filosofii, kterou Lyotard reprezentuje, jsou důležité ty tendence v oblasti vědění, které je nejvíce ovlivňují, tzn. nové technologie. Zkušenost obyvatele našeho regionu je poněkud jiná než v zemích, řečeno slovníkem Lyotardovým, nejvyvinutějších. Střední a východní Evropě chybí onen stav vyvinutosti. Nedisponujeme v masovém měřítku nejprogressivnějšími technologiemi, dobře vybavenými knihovnami, internetem, uměleckým průmyslem, kreditní kartami, zkušeností multikulturalismu atd. Jakákoliv literatura věnující se analýzám západní

společnosti a stavu tamějšího myšlení může být nejen inspirační, ale v mnohém rovněž varující.

\* \* \*

Diskuse o moderně a jejím dědictví se odehrávají také na poli umění. Obecně se má za to, že právě moderní výtvarné umění artikulovalo mnohem dříve to, co je dnes obsahem postmoderní filosofie. Ernst Gombrich v knize *Příběh umění* se vyjadřuje k obrazu Franze Klineho: „Je charakteristické, že Kline nazval svůj obraz Bílé tvary. Zřejmě chtěl, abychom věnovali pozornost nejen jeho liniím, ale i plátnu, které tyto linie mění.“ Obvykle je název obrazu pojmenován podle toho, co je na něm namalováno. V tomto případě na bílém plátně vidíme šest nepravidelně umístěných tlustých černých čar, takže bychom spíše očekávali, že autor obraz pojmenuje podle výsledného umístění černých linií. Stal se však opak a význam není kladen na namalované, nýbrž na to, co „zůstalo“. Smysl nespočívá v tom, co je zobrazené, ale v nezobrazeném. Bílý podklad obrazu je rozdělen černými čarami na několik nepravidelných obrazců, kterých si máme všimnout nejdříve, hledáme-li smysl předkládaného. Naše dřívější nechuť k neznámému, opomíjenému a snad i nedůležitému se v moderním umění změnila: zanedbávané okraje se derou jaksi dovnitř. Moderní umění se stává modelovou sférou současného myšlení (Welsch). Přisuzujeme-li umění takovou roli, umožní nám snázeji vyrovnat se se skutečnostmi, které jsou symptomem doby. Masově zakoušené prostředky, svým charakterem zcela konformní, sice ovlivňují naši zkušenost, naším pravým domovem je však experiment, který je podmíněn existencí svobody. Moderní umění tak ze své přirozenosti je nástrojem na vytváření nové senzibility (Sontagová) a umožňuje nám nahlížet nejen na přítomnost, ale i na budoucnost. Například ústřední motiv Kafkovy povídky *Proměna* nemusí být záležitostí výlučně literární. Zcela vážně se uvažuje o materializaci proměny, a to prostřednictvím technologie vir-

tuální reality, kdy návštěvník Kafkova muzea se promění, i bez nepokojných snů, v nestvůrný hmyz.

Příběh moderního umění má však mnoho začátků, akterů i cílů. Americká kritička Suzi Gabliková v polovině osmdesátých let předložila čtenářům znepokojivý text s názvem *Selha-la moderna?*, jehož stěžejní otázka zní: „Jaké je postavení současného umění?“ Gabliková vychází z popisu mnoha desítek jevů moderního umění: stylů, skupin, forem, ale i jednotlivých malířských a sochařských děl či myšlenek a života umělců. Tyto analýzy jsou konfrontovány se stavem moderní společnosti, kterou charakterizuje prostřednictvím čtyř prvků: sekularismu, individualismu, byrokracie a pluralismu, a každý z těchto prvků pak porovnává se situací v umění. Českému čtenáři se dostává do rukou důležitá kniha, a to z několika důvodů. Za prvé je nanejvýš zajímavé číst příběh o moderním umění ve vztahu k liberální společnosti, tedy společnosti, kde existuje kontinuálně svoboda po celou dobu existence moderního umění. Za druhé se v našem jazykovém prostředí objevuje vůbec poprvé kniha, v níž jsou položeny otázky, kterým se česká společnost poněkud vyhýbá, totiž: může existovat umění bez morální dimenze? A za třetí je třeba zdůraznit, že Gablikové není nikterak vzdálen marxistický pohled na uvedenou problematiku. Což je u nás, z jistých důvodů, postoj poněkud výjimečný.

Liotard podal svědectví o stavu vědění v nejvyvinutějších společnostech, mezi něž nepatříme. Gabliková podala svědectví o vztahu moderního umění a nejvyvinutějších společností. Dopřejme si trochu času a naslouchejme, inspirujme se, ale zároveň budme ve střehu!

Pavel Šaradín



## Použitá literatura

---

- Acquaviva, S. S.: *The Decline of the Sacred in Industrial Society*, Oxford 1979.
- Allport, Gordon W.: *Becoming: Basic Considerations for a Psychology of Personality*, New Haven a London 1955.
- Arendtová, Hannah: *The Human Condition*, Chicago 1958.
- Arendtová, Hannah: *Men in Dark Times*, New York a Harmondsworth 1968.
- Arendtová, Hannah: *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, New York a Harmondsworth 1979.
- Aron, Raymond: *Main Currents in Sociological Thought 2: Pareto, Weber, Durkheim*, New York a Harmondsworth 1979.
- Ashton, Dore: *A Fable of Modern Art*, London a New York 1980.
- Barrett, William: *Irrational Man: A Study in Existential Philosophy*, Garden City, New York 1962.
- Barzun, Jacques: *The Use and Abuse of Art*, Princeton, N. J. a London 1975.
- Battcock, Gregory (ed.): *Idea Art: A Critical Anthology*, New York 1973.
- Baxandall, Lee (ed.): *Radical Perspectives in the Arts*, New York a Harmondsworth 1972.
- Beane, Wendell C. a William G. Doty (editoři): *Myths Rites Symbols: A Mircea Eliade Reader*, New York 1975.
- Becker, Ernest: *Escape from Evil*, New York 1975.
- Bedell, George C.: *Kierkegaard and Faulkner: Modalities of Existence*, Baton Rouge, Los Angeles 1972.
- Bell, Daniel: *The Cultural Contradictions of Capitalism*, London 1979.
- Bell, Daniel: *The Winding Passage: Essays and Sociological Journeys 1960-1980*, New York 1981.
- Berger, John: *The Success and Failure of Picasso*, London 1980.
- Berger, Peter L.: *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*, Garden City, New York 1967.
- Berger, Peter L.: *A Rumor of Angels: Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural*, Garden City, New York 1970.
- Berger, Peter L.: *Facing Up to Modernity*, New York a Harmondsworth 1979.
- Berger, Peter L.: *The Heretical Imperative: Contemporary Possibilities of Religious Affirmation*, New York 1980.
- Berger, Peter L. a Hansfried Kellner: *Sociology Reinterpreted: An Essay on Method and Vocation*, Garden City, N.Y. 1981.
- Berman, Marshall: *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York 1982.
- Berman, Morris: *The Reenchantment of the World*, Ithaca a London 1981.
- Birnbaum, Norman (ed): *Beyond the Crisis*, New York 1977.
- Bradbury, Malcolm a James McFarlane (editoři): *Modernism*, New York a Harmondsworth 1978.
- Burckhardt, Jacob: *The Civilization of the Renaissance in Italy*, New York 1954.
- Burrige, Kenelm: *Someone, No One: An Essay on Individuality*, Princeton, N. J. 1979.
- Calinescu, Matei: *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Ind. a London 1977.
- Campbell, Joseph: *The Flight of the Wild Gander: Explorations in the Mythical Dimension*, Chicago 1969.
- Campbell, Joseph: *Myths to Live By*, New York 1982.
- Connerton, Paul (ed.): *Critical Sociology: Selected Readings*, New York a Harmondsworth 1978.
- Conover, C. Eugene: *Personal Ethics in an Impersonal World*, Philadelphia 1977.
- Dewey, John: *Individualism: Old and New*, New York 1962.
- Diamonsteinová, Barbaralee: *Inside New York's Art World*, New York 1979.
- Durkheim, Émile: *Moral Education*, New York 1961.
- Durkheim, Émile: *Sociology and Philosophy*, New York 1977.
- Eliade, Mircea: *Ordeal by Labyrinth: Conversations with Claude-Henri Rocquet*, Chicago 1982.

- Fergusonová, Marilyn: *The Aquarian Conspiracy: Personal and Social Transformation in the 1980s*, Los Angeles 1980.
- Fischer, Ernest: *The Necessity of Art*, New York a Harmondsworth 1963.
- Fox, Nigel (ed.): *Art and Confrontation: The Arts in an Age of Change*, Greenwich, Conn. 1968.
- Frankel, Charles: *The Case for Modern Man*, Boston 1959.
- Frankl, Viktor E.: *The Unconscious God*, New York 1975.
- Fromm, Erich: *The Sane Society*, New York 1955.
- Fromm, Erich: *Fear of Freedom*, London 1960.
- Fromm, Erich: *To Have or to Be?*, London 1978.
- Fromm, Erich: *Beyond the Chains of Illusion*, London 1980.
- Funk, Rainer: *Erich Fromm: The Courage to Be Human*, New York 1982.
- Gardner, John: *On Moral Fiction*, New York 1978.
- Giddens, Anthony: *Capitalism and Modern Social Theory: An Analysis of the Writings of Marx, Durkheim and Max Weber*, Cambridge, England 1971.
- Goodrich, Lloyd: *Albert Pinkham Ryder, Centenary Exhibition Catalogue*, Whitney Museum, New York 1947.
- Gottliebová, Carla: *Beyond Modern Art*, New York 1976.
- Green, Martin: *The Challenge of the Mahatmas*, New York 1978.
- Greenberg, Clement: *Art and Culture*, London 1973.
- Haag, Ernest van den: *Capitalism: Sources of Hostility*, New Rochelle, N.Y. 1979.
- Habermas, Jürgen: *Legitimation Crisis*, Boston 1975.
- Halifax, John: *Shamanic Voices: A Survey of Visionary Narratives*, New York 1979.
- Harrisonová, Jane Ellen: *Ancient Art and Ritual*, London 1951.
- Hess, Thomas B. a John Ashbery (editoři): *Avant-Garde Art*, London 1968.
- Hillman, James: *Inter Views (s Laurou Pozzoovou)*, New York 1983.
- Hoffer, Eric: *In Our Time*, New York 1977.
- Homer, Williams Innes: *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, Boston 1977.

- Horkheimer, Max a Theodor W. Adorno: *Dialectic of Enlightenment*, New York 1972.
- Howe, Irving: *Decline of the New*, New York 1970.
- Huxley, Aldous: *The Human Situation*, London 1981.
- Hyde, Lewis: *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*, New York 1983.
- Jacobs, Norman (ed.): *Culture for the Millions? Mass Media in Modern Society*, Boston 1964.
- Jaspers, Karl: *Man in the Modern Age*, New York 1957.
- Jaspers, Karl: *Truth and Symbol*, New Haven 1959.
- Jaspers, Karl: *The Great Philosophers*, New York 1962.
- Jaspers, Karl: *Leonardo Descartes Max Weber: Three Essays*, London 1965.
- Josephsonovi, Eric a Mary (editoři): *Man Alone: Alienation in Modern Society*, New York 1962.
- Jung, Carl G.: *The Undiscovered Self*, London 1960.
- Jung, Carl G. (ed.): *Man and His Symbols*, London 1964.
- Kierkegaard, Sören: *The Point of View for My Work as an Author*, New York 1962.
- Kramer Hilton: *The Age of the Avant-Garde*, London 1974.
- Kung, Hans: *Art and the Question of Meaning*, New York 1981.
- Kuspit, Donald B.: *Clement Greenberg: Art Critic*, Madison, Wisc. 1979.
- Laing, Ronald D.: *The Voice of Experience*, New York 1982.
- Lasch, Christopher: *The Culture of Narcissism*, New York 1978.
- Layton, Robert: *The Antropolgy of Art*, London 1981.
- Lippardová, Lucy: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, London 1973.
- Lippardová, Lucy: *Overlay*, New York 1983.
- MacIntyre, Alasdair: *A Short History of Ethics*, New York 1968.
- MacIntyre, Alasdair: *After Virtue: A Study in Moral Theory*, Notre Dame 1981.
- Marcuse, Herbert: *One-Dimensional Man: Studies on the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston 1966.
- Marcuse, Herbert: *An Essay on Liberation*, New York a Harmondsworth 1972.

- Marcuse, Herbert: *The Aesthetic Dimension*, Boston 1978.
- Martindale, Andrew: *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1972.
- Maslow, Abraham (ed.): *New Knowledge in Human Values*, Chicago 1971.
- Meyerová, Ursula: *Conceptual Art*, New York 1972.
- Mills, C. Wright: *The Power Elite*, New York 1959.
- Mills, C. Wright: *The Sociological Imagination*, New York a Harmondsworth, 1978.
- Moore, Wilbert E.: *World Modernization: The Limits of Convergence*, New York 1979.
- Mullen, John Douglas: *Kierkegaard's Philosophy: Self-Deception and Cowardice in the Present Age*, New York 1981.
- Mumford, Lewis: *The Conduct of Life*, New York 1951.
- Nagel, Thomas: *Mortal Questions*, London 1975.
- Nisbet, Robert A.: *The Sociological Tradition*, London 1970.
- Nisbet, Robert A.: *Twilight of Authority*, New York 1975.
- Nisbet, Robert A.: *Sociology as an Art Form*, London a New York 1976.
- Ogilvy, James: *Many Dimensional Man: Decentralizing Self, Society, and the Sacred*, New York 1979.
- Olson, Alan a Leroy S. Rouner (editoři): *Transcendence and the Sacred*, Notre Dame a London 1981.
- Ortega Y Gasset, José: *The Revolt of the Masses*, New York 1957.
- Ortega Y Gasset, José: *The Modern Theme*, New York 1961.
- Ortega Y Gasset, José: *Man and Crisis*, New York 1962.
- Ortega Y Gasset, José: *The Origin of Philosophy*, New York 1967.
- Ortega Y Gasset, José: *Velásquez, Goya, and the Dehumanization of Art*, London 1972.
- Parsons, Talcott, *The Systems of Modern Societies*, Englewood Cliffs, N.J. 1971.
- Phillips, William a Philip Rahv (editoři): *The Partisan Review Anthology*, New York 1962.
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass. a London 1968.
- Read, Herbert: *The Philosophy of Modern Art*, London 1964.

- Read, Herbert: *The Role of the Artist in Society*, New York 1969.
- Read, Herbert: *To Hell with Culture*, London 1973.
- Redfield, Robert: *The Primitive World and Its Transformations*, Ithaca, N.Y. 1953.
- Rieff, Philip: *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith After Freud*, New York 1968.
- Riesman, David: *The Lonely Crowd*, New Haven a London 1969.
- Roseová, Barbara (ed.): *Readings in American Art Since 1900*, New York 1968.
- Rosenberg, Harold: *The Anxious Object*, London 1965.
- Rosenberg, Harold: *The Tradition of the New*, London 1970.
- Rosenberg, Harold: *The De-definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, London 1972.
- Rosenberg, Harold: *Three Decades in Art, Culture & Politics*, Chicago a London 1973.
- Rosenberg, Harold: *Art on the Edge: Creators and Situations*, London 1976.
- Ross, Ralph: *Obligation: A Social Theory*, Ann Arbor 1970.
- Ross, Stephen David: *The Nature of Moral Responsibility*, Detroit 1973.
- Roszak, Theodore: *Where the Wasteland Ends: Politics and Transcendence in Postindustrial Society*, London 1974.
- Roth, John K.: *Freedom and the Moral Life: The Ethics of William James*, Philadelphia 1979.
- Ruitenbeek, Hendrik M.: *The Individual and the Crowd: A Study of Identity in America*, New York 1965.
- Sartre, Jean-Paul: *Essays in Aesthetics*, New York 1966.
- Scott, William G. a David K. Hart, *Organizational America*, Boston 1980.
- Sedlmayer, Hans: *Art in Crisis*, London 1957.
- Severini, Gino: *The Artist and Society*, Harvill Press 1946.
- Shils, Edward: *Tradition*, Chicago 1981.
- Simmel, George: *On Individuality and Social Forms: Selected Writings*, Chicago a London 1971.
- Slater, Philip: *Earthwalk*, New York 1974.
- Smith, Huston: *Beyond the Post-Modern Mind*, New York 1982.

- Sorokin, Pitirim A.: *The Crisis of Our Age: The Social and Cultural Outlook*, New York 1941.
- Stangos, Nikos (ed.): *Concepts of Modern Art*, London a New York 1981.
- Sypher, Wylie: *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, New York 1964.
- Tomkins, Calvin: *The Scene: Reports on Post-Modern Art*, New York 1976.
- VandenBroeck, Goldian (ed.): *Less Is More: The Art of Voluntary Poverty*, New York a London 1978.
- Vasari, Giorgio: *The Lives of the Artists*, New York a Harmondsworth 1979.
- Vásquez, Adolfo Sánchez: *Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics*, New York and London 1973.
- Vries, Gerd de: *On Art: Artists' Writings on the Changed Notion of Art after 1965*, Cologne 1974.
- Wallraff, Charles W.: *Karl Jaspers: An Introduction to His Philosophy*, Princeton, N.J. 1970.
- Weber, Max: *The Sociology of Religion*, Boston 1964.
- Weber, Max: *On Charisma and Institution Building: Selected Papers*, Chicago 1968.
- Wilson, Colin: *The Outsider*: New York 1956.
- Wittkowerovi, Rudolf a Margot: *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, London 1963.
- Wolffová, Janet: *The Social Production of Art*, London 1981.

## Jmenný rejstřík

- Acconci, Vito 50
- Adams, Don 26
- Ahearn, John 32
- Andre, Carl 16, 47n.
- Arendtová, Hannah 14, 110n.
- Aristoteles 90
- Arman (Armand, Fernandez) 43
- Atkinson, Conrad 25
- Bakerová, Elizabeth 101
- Barry, Robert 40
- Baselitz, Georg 132
- Basquiat, Jean-Michel 116, 119
- Baudelaire, Charles 19
- Bell, Daniel 14, 28, 31
- Berger, John 24
- Berger, Peter 14, 30, 85, 103
- Beuys, Joseph 138nn.
- Bleckner, Ross 91
- Boice, Bruce 130
- Booneová, Mary 69 102, 104n.
- Brancusi, Constantin 38
- Braque, Georges 71n.
- Burckhardt, Jacob 87
- Burden, Chris 51
- Buren, Daniel 41n.
- Cage, John 9, 114
- Castelli, Leo 105
- Cézanne, Paul 95
- Clark, Kenneth 24
- Clemente, Francesco 91, 98
- Cork, Richard 24n.
- Cornell, Joseph 47
- Cortez, Diego 101, 114n., 119
- Craig-Martin, Michael 114
- Crash 120n.
- Davis, John 47
- Dewey, John 14
- Diamonsteinová, Barbaralee 63
- Dice 123
- Dickie, Georg 37
- Doesburg, Theo van 18
- Dove, Arthur 70
- Duchamp, Marcel 6, 36nn., 92
- Durkheim, Émile 14, 103, 106n., 117
- Eins, Stefan 115
- Eliade, Mircea 102
- Evans, Walker 38
- Fab 5 Fred (Braithwaite, Fred) 116, 123
- Fitzgerald, Scott Francis 111
- Flaubert, Gustave 28
- Flowers 123
- Frankenthalerová, Helen 19
- Freedom 121
- Freud, Sigmund 103
- Fromm, Erich 14, 60, 85n., 95, 131
- Fry, Roger 8
- Fuller, Peter 24, 29n.
- Futura 2000 116, 120n., 124
- Gándhí, Mahátma 109
- Gass, William 43
- Giddens, Anthony 14
- Gilbert a George 126
- Gogh, Vincent van 92
- Goethe, Johann Wolfgang 52
- Goldbardová, Arlene 26
- Gombrich, Ernst 24
- Green, Martin 14
- Greenberg, Clement 19, 107
- Haacke, Hans 56, 72n.
- Habermas, Jürgen 14
- Haring, Keith 116, 117
- Hart, David 14, 67, 78

(156 )

Hartley, Mardsen 70  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 5, 70  
 Heizer, Michael 45  
 Henri, Robert 62  
 Herakleitos 129  
 Hesse, Thomas B. 6  
 Hockney, David 16  
 Howe, Irving 14, 75  
 Huelsenbeck, Richard 127  
 Hughes, Robert 43, 98  
 Hyde, Lewis 49  
 Chia, Sandro 70, 91, 98, 101, 124, 136  
 Christo (Javašev, Christo) 32n.  
 Churchill, Winston 93  
 Indiana, Robert 63  
 Ingres, Jean-Auguste 93  
 Janz, Robert 46  
 Jaspers, Karl 14  
 Johns, Jaspers 19, 34  
 Jones, Ronald 37  
 Kahnweiler, Henry 70n.  
 Kandinskij, Vasilij 17n.  
 Karp, Ivan 60, 68n.  
 Kempton, Murray 93  
 Kiefer, Anselm 124, 137nn.  
 Kierkegaard, Sören 14  
 Klein, Yves 42, 50  
 Koch, Ed 114  
 Kooning, Willem de 38, 132  
 Kosuth, Joseph 40n., 99, 128  
 Kramer, Hilton 83  
 Kubler, George 42  
 Kuspit, Donald 99  
 Lady Pink 121  
 Lancaster, Mark 113  
 Lasch, Christopher 21  
 Leonardo da Vinci 86  
 Levineová, Sherrie 38  
 Lewis, Joe 115  
 Lichtenstein, Roy 98  
 Lippardová, Lucy 22n.  
 Lloyd, Frank 71  
 Long, Richard 44n.  
 Louis, Morris 19  
 MacIntyre, Alasdair 14, 105n., 131, 133n.  
 Mailer, Norman 114  
 Malevič, Kazimir 17n., 50  
 Mangold, Robert 66  
 Mann, Thomas 107  
 Marcuse, Herbert 14, 35, 60n., 77n.  
 Marden, Brice 19, 91  
 Maria, Walter de, 43  
 Marin, John 70  
 Marinetti, Filippo Tommaso 127  
 Marx, Karel 21, 26n., 103  
 Maslow, Abraham 65  
 Meadmore, Clement 64  
 Messer, Thomas 73  
 Michelangelo 20, 86, 99  
 Mondrian, Piet 82  
 Monnierová, Jacqueline 46  
 Moore, Henry 38  
 Motherwell, Robert 18  
 Mumford, Lewis 14  
 Myers, John Bernard 6  
 Nauman, Bruce 38  
 Neulander, Mel 121, 124  
 Newman, Barnett 19, 132  
 Nisbet, Robert 14, 103  
 Noland, Kenneth 19, 107  
 Noseiová, Annina 119  
 O'Keefeová, Georgia 70  
 Olitski, Jules 19, 107  
 Ortega y Gasset, José, 14  
 Owens, Craig 136  
 Paladino, Mimmo 98, 101  
 Parr, Mike 52  
 Picasso, Pablo 71n.  
 Plagens, Peter 61  
 Poe, Alan Edgar 15  
 Pollock, Jackson 92, 95, 125  
 Rank, Otto 54

(157 )

Rappová, Marie 71  
 Ratcliff, Carter 73, 100n.  
 Rauschenberg, Robert 38  
 Reiringová, Janelle 69  
 Rembrandt 36  
 Renoir, Auguste 8  
 Reynolds, Burt 105  
 Rieff, Philip 14  
 Richter, Hans 37  
 Rockburneová, Dorothea 19  
 Rockefeller, David 73  
 Rollins, Tim 122n.  
 Rosenberg, Harold 29, 34, 132  
 Roseová, Barbara 48  
 Ross, Ralph 14  
 Roszak, Theodore 14, 102, 137  
 Rothenbergová, Susan 91  
 Rothko, Mark 18, 71, 82  
 Ryder, Albert Pinkham 62n., 65, 77  
 Sacharov, Andrej 92  
 Salle, David 91, 123, 137  
 Saroyan, William 90  
 Sartre, Jean-Paul 28  
 Scott, William 14, 67, 78  
 Shaphiro, Joel 91  
 Shils, Edward 14, 131  
 Schjeldahl, Peter 58, 82  
 Schnabel, Julian 69, 91, 97nn., 102, 104n., 107, 123n., 137  
 Schönberg Arnold 16, 81  
 Schumpeter, Joseph 26  
 Simmel, George 14  
 Smith, David 6  
 Smith Terry 10  
 Smithson, Robert 23, 44  
 Solženicyn, Alexandr 91  
 Steinová, Gertruda 111  
 Stella, Frank 98  
 Stieglitz, Alfred 70n.  
 Still, Clyfford 19  
 Super Hog 123  
 Šie, Te-čing 53n.  
 Taki 183, 123  
 Theroux, Paul 114  
 Tocqueville, Alexis de 103  
 Tomkins, Calvin 7  
 Torrigiano 86  
 Towbinová, Joyce 121  
 Tuckerová, Sophie 141  
 Tutanchamon 73n.  
 Vasari, Giorgio 20, 86  
 Walker, Horatio 63  
 Warhol, Andy 22, 38nn., 59, 62, 65, 68, 93, 96, 119  
 Wasp 121  
 Weber, Max 14, 77, 94, 103  
 Weston, Edward 38  
 Whiteside, Thomas 66  
 Wiener, Lawrence 40  
 Wyszynski, Stefan 93  
 Zappová, Marie 71

SUZI GABLIKOVÁ  
SELHALA MODERNA ?

Z anglického originálu *Has Modernism Failed?*  
vydaného nakladatelstvím Thames and Hudson  
v roce 1985

Přeložil Blumfeld S. M.

Odborná spolupráce Petr Jochmann

Odpovědný redaktor Petr Pistorius

Obálku navrhl Petr Palarčík

Typograficky upravila Marta Švecová

Vydalo nakladatelství VOTOBIA  
v Olomouci roku 1995  
Vydání první

Nakladatelství VOTOBIA  
P. O. Box 214,  
771 00 Olomouc

ISBN 80-85885-20-4