

JINDŘICH CHALUPECKÝ

**Cestou
necestou**

NAKLADATELSTVÍ H&H

2 Moderní umění se často vysvětluje jako jedna z mnoha informací, s níž se naše společnost obrací na své členy, jako určitý druh jazyka, jako způsob komunikace. Mnohost informací je jednou z charakteristických zvláštností naší doby a mělo by být v pořádku, že se do proudu těchto informací začleňuje i umění svými „estetickými informacemi“. Bylo by však dobré položit si otázku, proč a nač je tu vlastně sám tento proud informací. Jsou vskutku in-formacemi, utvářejí nějak tohoto současného člověka, nebo jsou ve svém souhrnu monotónním hlukem, amorfním a anonymním, uprostřed něhož člověk zůstává bez rady a bez pomoci?

Do oslňujícího a ohlušujícího proudu zpráv a vzruchů vplývá i moderní umění. Stalo se také součástí moderního světa. Konstatuje se s uspokojením, že konečně došlo k jeho integraci. Přineslo zřejmě nějaký druh informací, kterých současná společnost postrádala. Jaké jsou to vlastně informace?

3 Od Moneta se malba už úplně uvolňuje od renesančního principu zobrazování; skutečnost je chápána jako čiré barevné jevení a jediné, co tu ještě zbývá ze starého schématu, je „grille“, „mřížka“, jak to nazývá Pierre Francastel, schéma perspektivního zobrazování. Průběhem dalšího vývoje se však toto schéma stále více porouchává, až docela zmizí. Aperspektivismus lyrické abstrakce znamená rozpuštění světa v chaos, rajský stav hmoty, počátek stvoření.

Ale je to skutečně překonání renesanční poetiky? Tito umělci mohli doufat a doufali, že sestoupí k počátkům světa, k pramenům jeho skutečnosti. Ale zůstávajíce přitom uvnitř tradičního pojetí obrazu, došli k tomu, že tyto počátky, tyto prameny názorně líčili, ukazovali. Co zbylo po oněch radikálních redukcích reality, byl ještě pořád obraz světa, jeho ideální model; je příznačné, že tito umělci a jejich vykladači se tak často dovolávali příkladů jiných zobrazení reality: mikroskopických snímků, rentgenogramů, fotografií zachycujících dráhy produktů rozpadu atomu. Renesanční idea umění zvítězila.

Stejně se ukázalo pokračováním v poetice renesanční, nebo v tomto případě přesněji řečeno barokní, když tito umělci aktivovali v gestickém a materiálovém umění hmotu díla a způsob jeho hmotného udělení. Jako pro Halse, Rembrandta, Vermeera, Brauna byla malířská pasta nebo zrnění kamene příměrem tkaniny, svalů, barevné hmoty reflektující světlo, tak i zde je výtvarné dílo příměrem skutečnosti, imaginární nápodobou jejího utváření, Morrisovým „ikonickým znakem“.

Když potkáváme dnes v Paříži na *Májovém salonu* obrazy Hartungovy, Zao-Wou-Kiho, Schneiderovy a ostatních slavných malířů abstrakce padesátých let, začínáme chápat, v čem spočíval jejich úspěch. Měl stejný důvod

jako úspěch akademismu devatenáctého století. Jejich „ikonická informace“ opět sděluje epopoj rajského světa, jenom používá teď jiného „kanálu“ – prostředků smyslovějších, bezprostřednějších, rychleji působících. Jejich „kosmičnost“ je opět vítaným útekem z dějin, života, který má být vykonán. Našla by se dokonce přesná linie vývoje – spojkou by byl nejspíše Boldini, u něhož možno konstatovat složky „lyrické“ a „gestické“ abstrakce už v polovině prvního desetiletí našeho století. Zároveň lyrická abstrakce převzala tytéž funkce slavnostního dekoru v soukromém interiéru i veřejné architektuře, které mělo umění renesance, baroka i akademismu devatenáctého století.

Tak integrovalo moderní umění do současného světa.

4 Dělat moderní umění umí dnes mnoho lidí, a virtuózně. Jenže dělájí je spíše proto, že svět, ve kterém žijí, na nich taková díla žádá, než by oni sami potřebovali svým dílem se obrátit k tomuto světu. Možná že jim mnoho záleží na umění; ale málo jim záleží na světě.

Právě proto, že své poslání umělce postavil tak vysoko nad díla, která by byl mohl vytvořit, je Marcel Duchamp tak nesmírně důležitou osobností v moderním umění. Při jeho osmdesátinách konečně došlo k jeho souborné výstavě v Rouenu a v Paříži. Potkání s jeho *ready-mades* – první z nich jsou starší padesáti let – zůstává jednou z největších událostí, jež možno v současném umění zažít.

Přední vidlice bicyklu, připevněná na kuchyňskou stoličku, obyčejná sušička lahví, vesta pro Benjamina Péreta, kapesní šachovnice – vytrženy z kontextu nejenže ztratily původní smysl, aniž přitom nabyly nového, ale nestaly se ani součástí imaginárního světa umění. Nejsou zde ani tam; nezměněny, nezkrášleny, nepovyšeny, neuvedeny do nových souvislostí, ale zároveň už nezařaditelné, porušují proud informací, jimiž se nám hlásí svět. Jsou zámlkou uprostřed hluku světa; jsou to, dalo by se říci, anti-informace. Proto při svém vzniku tak pobuřovaly a proto dosud tak zneklidňují. Člověk se s nimi ocitá nenadále ve světě ještě nebo opět nepojmenovaném a nepojmenovatelném; nic neznamenají, jenom jsou. Nepředvádějí člověku už žádný estetický „model světa“, a nedají se proto ani tradičně použít – nemohou nikdy nabýt klasické funkce dekoru. Renesance skončila.

Myslím-li na toto nové umění porenesanční a pobarokní, zároveň s Duchampovými objekty mi přicházejí na mysl artefakty docela jiného druhu: plastiky Anthonyho Cara. Byly loni jednou z nejdůležitějších událostí benátského bienále a letos vystavilo jejich veliký soubor ve svém parku nizozemské muzeum Kröller-Müller v Otterloo. Jsou to nesyťmi barevnými tóny natřené sestavy z plochých a vlnitých železných plechů, pásů, tyčí a mříží, utvářené s výraznou atektoničností bez kompoziční osnovy, středu,

obvodu a obrysu, přitom však pevně, jasně, definitivně: ani organizovaný řád, ani ustálená náhoda, trvají v intenzivním prostorovém napětí. Není tady vlastně mnoho nač se dívat. Leží v trávě nebo vytvářejí jakési přehradu a ohrady; ničím neodděleny v prostoru od toho, kdo k nim přichází, a ve svých poměrech souměřitelné s jeho tělem, daleko nejsou něčím, co by se obracelo, jako to činí klasická socha, k divákově imaginaci. K nim dnes ještě přistupují malé prostorové útvary s rukojetmi, přepadající volně do prostoru. Mezi nimi a tím, kdo k nim přichází, se nezbytně vyvíjí vztah daleko bezprostřednější, než tomu mohlo být a mělo být u klasické sochy. Nic neznamenající a dávající prostoru nečekanou, zneklidňující, téměř nesmyslnou strukturu, zasahují bezprostředně do prostoru jeho života: matou tento prostor, rozbíjejí ho, vytvářejí v něm překážku, se kterou se má nějak vyrovnat.

Anti-informace, překážka, rozrušení struktury tělesného prostoru: síť významů, napjatá mezi člověkem a světem, je roztržena a člověk je odkázán sám na sebe, aby si znova v tomto světě našel možnost života.

5 Umění nesmí zůstat mimo tento hlučný svět, mimo dějiny, které nás dělají. Začíná to stříbrným pařížským světlem a pařížskou banální tematikou Manetovou, ústí do dnešního vpádu nových prostředků moderního světa do umění – mechanismů, žárovek, neónů, reklamních a novinových technik. Umění se odvažuje mluvit k dnešním lidem řečí dnešního světa.

Velká výstava *Kreslený seriál a narativní figurace* v pařížském Muzeu dekorativních umění demonstruje jednu z těchto souvislostí. Ukazuje historii kresleného seriálu od konce minulého století, význam, který pro něj měla secesní plošná stylizace, a jeho osudy až k jeho dnešnímu obrovskému rozmachu a jeho reflexům ve volném umění.

Není to řemeslná výroba, zdůrazňují pořadatelé, má také své velké umělce, především autora dnešního tarzanovského seriálu Burna Hoggartha. „Snažím se oživit celek stránky, jako toho dosáhl Michelangelo na stropu Sixtinské kaple,“ vyznává se. „Byl jsem ovlivněn manýrismem a barokem, Caravaggiovým *Kladením do hrobu*, Rubensovým *Lovem na lva*, Géricaultovým *Vorem Medusy*...“ Hoggarth má vytrénovanou kreslířskou techniku, jak to odpovídá tomuto akademickému uměleckému přesvědčení. Jenže pořadatelé výstavy nepochopili, že teprve tam, kde kreslený seriál nemá v sobě nic z Michelangela ani z Rubense, a kde dokonce vůbec nepomýšlí na to, aby byl uměním, a anonymně se tratí v anonymním světě, teprve tam může odhalit něco důležitého, nějaké nové vědomí. Zde už se neodvolává na nic minulého; pro renesanční vnímání výtvarného sdělení je dokonce nečitelný „jako Book of Kells“, říká McLuhan.

Proto nikoli ony akademické brilantní, nýbrž právě ty bezvýznamné primitivní seriály se mohly stát východiskem pro Roye Lichtensteina. Zachází však s nimi zvláštním způsobem. Vytrhává svou předlohu ze souvislosti, zbavuje ji jejího smyslu; místo zábavného a strhujícího děje prázdné ustání, místo zběžné kresby strnulá kompozice. Obrací kreslený seriál naruby, do spádu děje staví nehybnou překážku, z ikonické informace činí mlčelivou anti-informaci.

Tento dvojnásobný Lichtensteinův vztah k předloze je příznačný pro jeho vztah k modernímu světu. Pohnutkou jeho umění není ani obdiv k němu, ani odpor k němu. Popírá ho, aby ho mohl přijmout, a přijímá ho, aby ho mohl popřít; činí ho nesrozumitelným, aby ho mohl pochopit.

6 Stejný princip můžeme sledovat v mnohých projevech moderního umění. V municipálním pařížském Muzeu moderního umění se na rozsáhlé výstavě *Světlo a pohyb* představuje třicet šest autorů z mnoha zemí, kteří jsou usazeni v Paříži. Je tu Soto a Vardanega, Martha Botoová, Takis, Le Parc, Liliana Lijnová, Kosice, Pol Bury, Agam, Hans Walter Muller... Soubor Nicolase Schöffera je asi nejimpozantnější. Jeho precizní artefakty, otáčející se, blyskotající a řinčící, nejsou optické hříčky. Podobně jako je tomu u Lichtensteinových obrazů, reprodukují kusy našeho řinčícího a blyskotavého světa, ale vytrhují je zároveň ze souvislosti a zbavují praktické funkce. Je to estetizace? Jistě; jenže tato estetizace už nestaví proti nekrásné skutečnosti neskutečnou krásu. Přehodnocuje prvky tohoto světa v estetické jevy tak, že se tento svět skrze ně sám na nás obrací znovu a s neznámou důtklivostí.

Co na nás chtějí signalizace Takisovy, jejich měnící se světélka na pohybujících se tykadlových tyčích? Co s těmi neoblečenými aranžérskými figurínami ženských postav, jež vystavil pod názvem *Pokoušení* Alex Mlynářčík u Raymonda Cazenava a pak v Restanyho souboru *Moderní příroda* v Palais de Glace, co s touto němou výzvou ledové sexuality moderní reklamy? Co s *Třinácti nejhledanějšími muži* Andyho Warhola, které v serigrafických zvětšeninách beze změny reprodukují štočkované fotografie z knížky zatykačů, vydané newyorskou policií, co s těmito neskutečnými, šedivými, prázdnými podobami, rozvěšenými v galerii Ileany Sonnabendové?

Stroje, které nemohou nic vyrobit, seriály, které nic nevyprávějí, reklamy, které nic nedoporučují, fotografie, které nic nezpodobují. Nic ani pro sběratele, nic, čím by se dal ještě dekorovat interiér, nic k zábavě, potěše, útěše. Vůbec už ne umění v tradičním smyslu, a přece něco, čím může být jenom umění. Chce působit současným způsobem v současném světě, ale chce v něm připomenout něco, co se v něm vůbec nepřipomíná, nabádat k něčemu, na co se v něm docela zapomíná, ale co je přece někde v jeho

pop-art nebo nový realismus nebo narativní figurace, je uměním naprosto realistickým; odbývá se důsledně uvnitř fyzické skutečnosti našeho světa, moderního světa. A je to zároveň umění naprosto meta-fyzické; roztrhává mechanickou konzistenci této skutečnosti, vnáší do ní přítomnost člověka, bytosti, která tento svět ví, protože k ní přistupuje odjinud, ze svého neko-
nečného původu.

Tento návrat umění k metafyzickému je asi posledním jeho ospravedlně-
ním v našem moderním světě.

Happening a spol.

1969

1 Jako tolik názvů velkých etap moderního umění – impresionismus, secese, fauvismus, kubismus – také slovo happening vzniklo náhodou. Původně název kompozice Allana Kaprowa v roce 1959, bylo pak používáno pro různé avantgardní experimenty, více nebo méně se vymykající obvyklým uměleckým kategoriím. Slovo „happening“ neznámá nic než „příhoda“, „událost“, „udávání“. Jde o to, definovat, jaké udávání míníme.

Literatury o happeningu a příbuzných zjevech, která by mohla experimenty vyložit a vymezit, je již dost. Ale pročítáme-li ji, zdá se, že definici unikají. Pro Kaprowa je happening po svém způsobu druhem výtvarného díla, jenže rozvedeného do času i prostoru¹. Dick Higgins mluví raději o hudbě, jenže tentokrát je mu „způsobem, jak abstraktně umístit události do času“²; výsledkem jsou jeho hry, v kterých je suspendována kauzalita, a tedy i všechna narativní souvislost v čase i prostoru. Jindy je definuje jako „mezidruh“, „nezadanou zemi, ležící někde mezi koláží, hudbou a divadlem“³. Pro Kirbyho jsou happeniny jednoznačně divadlem, bytší divadlem zvláštního druhu, totiž s „dílkovou strukturou“, čili složenou z uzavřených a nesouvisejících částic, a tudíž i „bez matic“ času, místa a charakterů⁴. La Monte Young vypočítává: „operace náhody, pojmové umění, proti-umění, neurčenost, improvizace, dílo beze smyslu, přírodní katastrofy“⁵. Pro George Maciunase je nové „umění – nikoli umění“ snahou o „moňostrukturální, nedivadelní, nebarokní, neosobní hodnoty jednoduché přirozené události, předmětu, hry, hádanky nebo gagu“⁶. Pro Jürgena Beckera je to pokračování realismu a naturalismu, jenže nyní skutečnost už není zpodobována, nýbrž bezprostředně zpřítomňována⁷. Jean-Jacques Lebel zase vidí v happeningu „kolektivní úsilí sakralizace“⁸. Zmatek zdá se být úplný. A přece všechny tyto definice, výčty a popisy jsou svým způsobem správné. Jejich společný nedostatek je však v tom, že se pokoušejí postihnout happening a spřízněné zjevy ve vztahu jejich materiálů nebo forem vůči existujícímu umění nebo existujícímu náboženství.

Ale podstata happeningu spočívá nejspíše v tom, že je především renovací – nebo pokusem o renovaci – samotné *funkce* umění a možná i *funkce náboženství*.

2 Neklid moderního umělce začíná z pocitu, že moderní společnost jej nepotřebuje. Přitom tato společnost neodvrhla umění. Naopak, chrání je, uctívá je, hodnotí a vyznamenává jako málokterá společnost jiná. Ale čím více to činí, tím více je ustavuje ve zvláštní kategorii, odlišnou a oddělenou od všech ostatních oblastí životního konání, a tím důsledněji mu tudíž odnímá jakoukoli reálnou funkci v konstituci současné civilizace.

Tak vzniká v umělci přesvědčení, že má-li konat něco užitečného, nemůže už pokračovat v tom, čemu se dnes říká umění. „Spasit život uměním“ už nelze. Všechny „estetické renesance“ devatenáctého a dvacátého století vedly nezbytně k restauraci a konzervaci dosavadních forem umění, a tedy dosavadního způsobu užívání umění ve společnosti. Má-li se „život spasit uměním“, musí být nejdříve „umění spaseno životem“. Náprava nemůže začít uvnitř umění. Proto už nelze definovat nové umělecké metody jako nějaký nový *druh umění*. Především je nutno odvrhnout dosavadní způsob *užívání umění*. Teprve proto a potom může umění přistoupit k své formální revizi. Základní nedostatek dnešního umění spočívá v tom, že jeho dnešní formy je uzavírají životu, a dokonce že právě proto jsou takové, jaké jsou, je tudíž potřeba rozbít tyto formy a dát uměleckému dílu nový tvar, tvar „otevřeného díla“. Tento nový tvar neznamená jenom, jak tomu chce Umberto Eco, nový druh „epistemologické metafory“, která funguje na způsob fyzikálního pole, a kde tedy namísto klasických lineárních vztahů mezi příčinou a následkem nastupuje „systém vzájemně působících sil, konstelace událostí, dynamismus struktur“⁹. Toto dílo především svou nedostatečnou definovaností nutí k odlišnému způsobu používání, jeho nové formy nebo spíše metody jsou takové, že mezi uměním a ostatním životem trvá souvislý přechod, takže toto umění je schopno do sebe pojímat, sebou objímat všechno a jakýkoli život.

3 „Pokouším se stále udržet svou zvědavost a své vědomí otevřené pro vše, co se děje, a pokouším se svoje skladatelské prostředky tak upravit, abych nevěděl, co se přihodí,“ říká John Cage, hudební skladatel a jedna z klíčových osobností celého hnutí¹⁰.

Zrušení romantického principu tvorby je tedy východiskem. Umělec se snaží o metody, které by mu otevřely skutečnost ve vší její nepředvídatelnosti. Cage i jiní, kteří jdou s ním nebo po něm touto cestou, vymýšlejí si kompoziční postupy často velmi složité, jejichž jediným smyslem je vyloučit

možnost jakéhokoli záměru. Je tomu obvykle tak, že nikoli už autor, nýbrž tato metoda sama určuje, jednak co se má udát, který zvuk nebo i jiná akce, jednak čas, po který má tento zvuk nebo tato akce nebo obojí trvat; na proveděči skladby se pak vyžaduje, aby přesně splnil tyto pokyny. Cage použil tohoto způsobu původně na hudební skladbu, pak ho rozšířil i na akce divadelní, Jackson MacLow vytváří takto skladby slovesné i divadelní, George Brecht hry mezi účastníky, Dick Higgins divadlo, Ann Halprinová skladby taneční.

Jde tedy o systematické využívání náhodnosti, ale tato náhoda je tu výsledkem konstrukce velmi umělého systému, uvnitř něhož se má udávat – je to náhoda konstruovaná, možno říci. Proto výsledek vůbec nepůsobí náhodně; je-li tu vytvořen umělý řád k tomu, aby odkryl náhodnost, tato náhodnost opět odkrývá onen řád v jeho fungování, v jeho projekci do času.

Pod abstraktností těchto her s náhodou se skrývá zvláštní poučení. „Mnozí lidé mi po koncertě mluvili o pocitu, že se jim mění vnímání všedního života,“ řekl Cage o smyslu své hudby. Jsou podobnostvím přírody, poskytují možnost nahlédnout novým způsobem do jejího fungování, do jejího *modus operandi*¹¹. V čem záleží tato změna? Především – v tomto systému, kde všechen postup spočívá jen v náhodných proměnách stabilního systému – mizí příčinná souvislost, stav, který následuje, není nijak předurčen či ovlivněn stavem předešlým, nýbrž nastupuje svobodně, nezávisle, docela nově. Jako každá situace nastává tu bez příčiny, stejně ani nepřipravuje, nezdůvodňuje situaci další, každá situace systému je nejen bezdůvodná, nýbrž i bezúčelná. Taková série jevů je podstatně diskontinuitní. Uvnitř daného systému se může kdykoli stát cokoli, ale každé toto nastání je stejně původní jako celý systém sám, vzniká stejně samo za sebe a jeho platnost spočívá plně jen v tom, že právě je. A tak člověk, který se přestal do světa a do jeho udávání vměšovat svou vůlí, svými úmysly, který mu přestal dávat tvar a smysl, přetvářet jej a tvořit v něm, objevuje všude a ve všem světě docela nový. Umění se stává paradoxní „účelnou bezúčelností nebo bezúčelnou hrou“. „Tato hra,“ píše Cage, „je nicméně afirmací života – není to pokus z chaosu vynést řád nebo navrhnout nějaké zlepšení, jak tvořit, je to prostě způsob, jak probudit k skutečnému životu, který žijeme“¹².

4 Operace, kterou tady umění podniká, je nesmírně zajímavá. Znamená ztotožnění celku s každým jeho okamžikem, místem, situací, radikální promítnutí absolutního do fenomenálního, náhlé odhalení podstatného v náhodném, prohlédnutí v imanentním do transcendentního. Připomíná Nágárdžunovu translogiku, dialektiku Eckhartovu, radostnou praxi chasidskou. Jde tu o princip, který je dobře znám z ruské formalis-

tické estetiky jako vynětí ze souvislosti, Šklovského „ozvláštňení“. Jenže zde je doveden do důsledků, takže ozvláštňeno tu může být všechno a všude, celý život a cokoli v něm může být bez jakékoli proměny a jakéhokoli zásahu učiněno estetickým faktem. V *Maličkostech pro orchestr* od Roberta Wattse hráči, místo aby začali hrát, zapálí své partesy a tiše sedí tak dlouho, až jim shoří: plaménky ohně a jejich tichý praskot se stanou samy estetickou událostí¹³. Obsahem jedné kompozice La Monte Younga není nic víc než „vypusť motýla (nebo několik motýlů) v koncertní síni“¹⁴. Allison Knowlesová přichází s výstupy, jejichž jediným obsahem je například „udělat salát“¹⁵. V *Kuse k předvádění č. 8* si hraje s variacemi „něco se vším“, „něco s ničím“, „nic s ničím“ atd., přičemž, jako v pražském představení, může tímto „vším“ být třeba kupa spadlého listí a „něčím“ zmačkaný papírový sáček¹⁶.

Z oblasti umění tu přecházíme k spirituálním cvičením. Jejich příkladem je tvorba Georga Brechta, který rozesílá drobné kartičky s lakonickými pokyny. „Události“, „events“, ke kterým nabádají, jsou vlastně radikálním ozvláštňováním.

Nalezni nebo připrav: bílou postel, něco černého na ní nebo blízko ní.

Urči střed předmětu nebo události. Urči střed ještě přesněji. Opakuj, až už není větší přesnost možná.

Nebo:

Zapnuto. Vypnuto. Lampa. Vypnuto. Zapnuto.

Nebo dokonce jen:

*Varhany*¹⁷.

26. listopadu 1960 vyšel v Paříži leták Yvese Kleina s titulem *Neděle – Noviny jediného dne*, kde prohlásil všechny události toho dne za divadelní představení. Stanislav Filko a Alex Mlynářčík rozeslali (1965) pozvání na účast k akci, jejímž jediným předmětem byla „skutečnost Bratislava“ v uvedené dny¹⁸ nebo v nichž vyzývali v určený den a hodinu jen k „10‘ na stanici“, „20‘ na stanici“, „30‘ na stanici“ a na jiné dny předložili bez komentáře pařížskou pozvánku na striptýz, svíčku, prázdný lístek¹⁹. Robert Wittman umístil v říjnu 1966 ve středu Prahy na Jungmannově náměstí velký panel s vyříznutým otvorem připomínajícím filmové okénko a rozeřavil před něj židle, diváci se kupili až do vozovky a sledovali dění na křižovatce. To je také idea „totálního divadla“, hlásaná v mnoha formách Benem Vautierem.

Posledním krokem na této cestě za ozvláštňením je využití nudy jako estetického faktoru. Cage a po něm i další provádějí klavírní skladbu Erica Satie *Týrání*, jež spočívá v 840 opakováních téže krátké skladby a trvá mnoho hodin; jednu svou skladbu omezuje La Monte Young na zvětšený kvintakord s poznámkou „držet dlouho“, tj. na 10 či 20 minut²⁰. Film *Spánek* Andy Warhola trvá devět hodin a sleduje jenom bez pohybu kamery spícího člověka, stejně jsou dělány jeho filmy *Polibek* – pětihodinový – a *Empire* – devítihodinový: tématem prvního je objímající se dvojice, druhého newyorská budova Empire State Building.

„Ozvláštňení“ se tu ukazuje nikoli pouhým vytržením jednotlivého ze souvislosti, nýbrž zároveň a hlavně restrukturalizací našeho vědomí světa. Svět vystupuje z rámce, do kterého jsme ho byli vpravili pro naši lidskou potřebu, a ocitaje se mimo všechny naše míry a kategorie, fascinuje nás svou nesmírností. Zdá se, že tu nejsme daleko od realizace „obludné duše“ Rimbaudovy či „rostlinné duše“ jogínovy.

5 Tady je metodou ozvláštňení něco prostého, obyčejného, dokonce nudného povzneseno k nezvyklosti a podivuhodnosti. Je možný i opačný postup: něčím docela nenadálým roztrhnout kontinuitu příčin a následků, a tím rozvrátit navyklé vnímání prožívání. Teoreticky formuloval tento princip Marinetti v manifestu *Varietního divadla* 1913:

*„Navrhuj, aby se třeba natřela některá sedadla lepidlem. (...) Nebo se lístky rozdají pánům a dámám zjevně pomateným, hysterickým, výstředním. (...) Nebo posypeme všechna místa kýchacím práškem. (...)“*²¹

V tradici těchto překvapení pokračují dnes například Nam June Paik, Ben Vautier, ve svém *Receptáři čili básních pro pohybovou recitaci* Ladislav Novák²². Je to vlastně krajní případ „otevřeného díla“, umělec se spokojuje už jen tím, že vytrhuje z navyklého prožívání života, vše ostatní záleží na diváku samotném.

Opačné pojetí hájí Al Hansen. Nemá rád násilnické postupy a divoké efekty, které jsou podle něho příznačné pro happeningy a events evropské, a pokládá za důležitý rys amerických happeningů, že je v nich „něco jemného a poetického a snad i music-hallového“²³. Svůj *Happening v Hall Street* (1961), komponovaný z lyrických a erotických prvků, provedl v civilním prostředí dvorů uprostřed newyorského domovního bloku a nechal ho rozvíjet volným a improvizovaným způsobem tak, aby mohl plynule přejít v kontinuitu obyčejného života a učinil i z tohoto života estetickou událost.

„Mnoho věcí, které se přihodí ve skutečném životě, jsou docela jako happening. Události a traumata v průměrném zasilatelském oddělení obchodního domu v rušném údobí často nabývají charakteru happeningu. Levicová studentská manifestace na Union Square, kterákoli konečná stanice leteckých, námořních, železničních nebo autobusových linek má tento happeningový charakter. Mnoho lidí mi říkalo, že když odcházeli z mého happeningu, bylo to, jako by tento happening na jejich cestě domů pokračoval. Hádka mezi dvěma šoféry, člověk, který shodil na ulici džbán s vínem, který měl za oknem, pobuda, který si na rohu ulice povídá sám se sebou, hasiči projíždějící kolem – spontánnost, překvapení, happeningy“²⁴.

6 Pro Al Hansena je happening „koláží situací a událostí, udávající se v prostoru po určitou dobu“²⁵. Ale jako je tomu u každé koláže, i tento nový celek happeningu nese v sobě nový obsah, význam, smysl. Je dán už volbou materiálů. Newyorské happeningy vděčí za svůj význam především používání docela všedních materiálů. Skutečnost našeho existování v této civilizaci, jak ji sdílíme s kýmkoli a se všemi, je tu interpretována novým způsobem a nalézá se jí nový význam a cena.

Dick Higgins chce ve svém divadle vyjadřovat „sociologické pojmy“, a užívá-li přitom náhodových technik, je to proto, že tyto techniky „tím, že vylučují vyprávění, zdůrazňují námět“²⁶. Prohlašuje: „Musíme mít umění, které vytvoří neústupné, nekompromisní, revoluční smýšlení, které bude schopno vyjadřovat velké tendence našeho času, zacházet s nimi a vědecky je rozšiřovat“²⁷.

Vostell chce ve svých akcích co nejnázorněji předvést skutečnost moderního světa v symbolické podobě současného velkoměsta. V sedmihodinovém happeningu *V Ulmu, o Ulm a okolo Ulmu* (1964) vezl proto účastníky na letiště k ječícím tryskovým letadlům, do umyvárny aut, kde byl potřísnován krví citroen, na jatka²⁸.

Jiné happeningy připadají jako zhmotnění snu – nelogického, naléhavého, nesrozumitelného. V Oldenburgových happeningách děj je nejasný, dějiště nepřehledné, divák sám je chtě nechtě zapleten do udávání. „Nedá se rozumět, co se tu děje, může to vnímat jen ten, kdo je svrchovaně citlivý na věci, barvy, tvary, na tmu a světlo, na zvuk a ticho, na pohyb a zastavení času,“ píše svědkyně²⁹.

Fantastické jsou také happeningy Jean-Jacques Lebela. Prolínají sexuální a politické významy: tak v happeningu *K zažehnutí ducha katastrofy* v roce 1963 nasazoval Lebel nahým ženám v řudé lázni masky Kennedyho a Chruščova a polepoval je roztrhanými novinami³⁰. V jeho happeningu má

dojít k novému vztahu mezi „dílem“ a „světem“, má být iniciací velké syntézy skutečného a imaginárního v „halucinatorní zkušenost“, „kolektivní sen“³¹. Blíže než americkému prostředí popu se tu dostáváme do silového pole francouzského surrealismu.

7 Divadlo je podle Petra Bogatyreva vždy „jedinou celistvou strukturou, jejímiž součástmi jsou jeviště a hlediště“³². Divák je integrální součástí uměleckého díla. Jestli se od devatenáctého století předpokládala naprostá nadvláda tvůrce a pasivnost diváka, nebyl ani tím divák vyřazen, nýbrž se jen zvláštním způsobem předpisovalo jeho chování. Nové umělecké dílo hledí opět vytrhnout diváka z jeho pasivity, učinit z něho dokonce do větší nebo menší míry spoluautora díla. Co tu vzniká, vrací se k principům lidového divadla:

„...charakteristickou zvláštností lidového divadla je (...) prostorová blízkost diváka k jevišti. (...) Divák v běžném slova smyslu (...) neexistuje,“

píše Bogatyrev³³. Bogatyrev vyšel z prostředí ruského futurismu a ruského dada a jeho definice postihuje i happening a podobné zjevy.

Co tu vzniká, by bylo asi lépe teď nazývat širším názvem *hra* než užším *divadlo*, implikujícím *divácky* pasivní vztah k dílu. Zda potom ta která akce je jen předváděna, nebo zda vyžaduje spoluúčast obecnosti, či zda je prováděna jen tímto obecností podle nějakého návodu, pod nějakým vedením, to jsou pak jen různé formy a fáze dialektického vztahu herce a autora či režiséra a účastníka.

Divadlo, hra jsou vždy zároveň součástí dalších souvislostí. V době specializace umění je tato hra uzavírána do specializované budovy, jindy je součástí všeho prostoru a času lidského života. Obdivujeme-li románský poutní kostel, jeho architekturu, jeho tympanon, jeho fresky, obdivujeme jenom trosku daleko většího celku, neživou už kostru čehosi kdysi velmi živého. Neboť také tento kostel byl součástí velikého divadla, patřil k zmiřelé hře, k pouti, k jejímu rytmickému průběhu, ke krajinám, kudy procházela, k písním, které ji provázely, k obřadům, které se pro ni rozvíjely. V gotickém divadle se skutečnost a fikce slévaly, město se všemi jeho obyvateli se měnilo v mytický Jeruzalém, diváci sami byli lidem *bible*.

Vše dohromady vytvářelo jeden smysluplný celek, obrovské *theatrum*, které všichni sami prováděli a které, dalo by se říci, provádělo, vytvářelo je samy. Nebylo to rozptýlení, zábava. Umělecké dílo, které tady vznikalo a jehož všichni, kdo ho prováděli, se stávali součástí, toto dílo bylo obrazným znovu-stvořením skutečnosti; a znovu-stvořením z něčeho, co je více

než každý fakt sám a než sám člověk, dokonce více než všechna fakta, s nimiž se setkáváme, a než všichni lidé, jimiž jsme. Svěřovali se síle, rytmu, vidění, které byly větší než oni sami, a ve svém opojení, oslnění a uchvácení otevírali si životodárné zdroje bytí všeho a všech. Umění a náboženství se ještě nerozeznávalo.

8 Umělecké dílo má být především schopno podrobit tento život sám té zvláštní proměně, která jej takový, jaký je, a se vším, čím je, učiní estetickým jevem.

„Divák má být umístěn do středu obrazu,“ žádali futuristé už ve svém manifestu 1911. Allan Kaprow popisuje, jak se umělecké dílo musí nejprve rozšířit přes své hranice, které je hmotně vymezují tak, že místo uzavřeného předmětu vytvoří nejisté ohraničené pole, které je schopno do sebe strhovat cokoli okolo sebe, všechny věci našeho života a nás s nimi. Umělecké dílo není už něčím, co by stálo tady přede mnou, vydáno mé kontemplaci; stalo se událostí a já sám jsem její konstitutivní součástí. „Díla začínají aktivně pohlcovat vzduch okolo sebe, dávají mu tvar, rozměňují jej v části, zatěžkávají jej, uvádějí jej do interakce s pevnými předměty,“ píše Kaprow³⁴. Je to ve skutečnosti přeměna struktury prostoru, o čem tu Kaprow hovoří.

Nová struktura prostoru znamená zároveň novou strukturu času. „Dělat happening,“ píše romanopisec Jean-Marie Le Clézio,

„to znamená vyjmout fakt z kontextu; během procházky vidět vozy ne v jejich užitkové funkci, nýbrž jako divadlo, které se před námi rozvíjí, uvědomit si, že svět je divadlem, uvnitř něhož jsem si divadlem já sám.“

A Lebel komentuje:

„Čas happeningu je tedy ‚silným‘, posvátným, mytickým časem, během něhož naše vnímání, naše chování, sama naše totožnost jsou změněny“³⁵.

Umění odhaluje skutečnost v její estetické podobě jako velkou hru, jako umělecké dílo udávající se samo pro sebe a samo za sebe. Jestliže však umění odhaluje i podstatu a původ tohoto udávání, je-li uvědoměním, prožíváním bytí trvajících za jsoucný, a proto nalezením, zpřítomňováním pravého důvodu k bytí v tomto jsoucím světě, tu nutně obnovuje zbožný vztah k světu. V novém prostoru a v novém čase jsou věci a děje opět očistěny a navraceny samy sobě, náš život je změněn, je „ozvláštněn“, na *theatru* světa člověk sám je hercem veliké *sacer ludus*, hry kosmu.

Redefinice umění přechází v redefinici náboženství. Rituální archetypy se při happeningách běžně vracejí. Soňa Švecová komponuje závěr Knížáková happeningu tak, že simuluje obřad upálení panny (1965)³⁶; v jiném pražském happeningu, který uspořádá Evžen Brikcius v Ledeburské zahradě (1967), účastníci skládají bochníky chleba před dívkou, která sedí vysoko nad nimi a děkuje jim. Mnohé happenings se podobají klasickým „ritům přestupu“ („rites de passage“) etnologů. V jiných se spontánně objevují staré asketické praktiky. Joseph Beuys se na čtyřicetihodinový happening v galerii Parnass ve Wuppertalu (1965) připravuje několikadenním hladověním a po celou dobu stojí pak jako novodobý stylita na bedně, odkud manipuluje předměty v místnosti, a Thomas Schmit tam provádí, sám a bez diváků, svůj *Cyklus*, kde donekonečna přelévá vodu z konve do konve³⁷. Milan Knížák navrhuje (1967) *Manifestaci pospolitosti*, jež vrcholí v tom, že

„účastníci se odeberou společně na osamělé místo, kde stráví 24 hodin. Po celou dobu musí být stále spolu. Nesmí jíst, pít, mluvit ani jinak se dorozumívat. (...) Po 24 hodinách se opět mlčky rozejdou.“³⁸

Poslední práce Kaprowovy zbabují se záměrně všeho, co by v nich mohlo připomínat umění. Byly původně představením integrujícím do sebe diváky, pak hrou, kterou prováděli účinkující jen mezi sebou. Alain Jouffroy líčí ve svém románu *Sen delší než noc* takový Kaprowův happening na americkém pobřeží Atlantického oceánu. Mladí lidé z umělecké čtvrti New Yorku, Greenwich Village, zapálili tam vysoké věže postavené z beden, zavěsili velké kusy šedého plátna na kůly a vhodili nakonec hořící prkna do moře. Bylo to opravdové, blouznivé divadlo, zpomalená improvizace na pláži, na konci dne, muži a ženy, na které nehledí žádný chladný divák, všichni byli přátelé, kdo se účastnili tohoto svátku, a nezajímali se než o stavění a ničení věží, o hru vánku v látkách připevněných na přístavní kůly; není krásnějšího divadla než okamžik, který žijeme, krásnějšího dialogu než věty, které si vyměňujeme s přítelem, krásnější dekorace než skutečné nebe s tisíci ptáky. Z hrací skříně v hospodě, zdaleka, zaléhaly sem úryvky písně Raye Charlese: opojnější, úchvatnější než zpěv valkýr. Slavnost skončila vstupem všech do moře: mladé dívky zabalené do dehtovaného papíru, svázaného provázky, a muži se starými rozhlasovými přístroji, součástmi ledničky, kusy karoserie na ramenech: potom všechny tyto trosky sesbírané za městem pohltily vlny, bylo ticho, moře naráželo na kostry lodí ležící na břehu a dívky se položily na černý písek, rozvázaly pomalu na sobě provázky a vynořily se na chvíli nahé ze svých obrovských okvětí z dehtovaného papíru³⁹.

Antonin Artaud, když hlásal „divadlo krutosti“, věděl, že umění musí jít nejen za uměleckou transpozici skutečnosti, nýbrž i za vše, co se dá ještě racionálně formulovat:

„Já básník slyším hlasy které nejsou již ze světa idejí
neboť tam kde jsem už není co myslet...“⁴⁰

Veliká přednost nových, důsledně neverbálních prostředků happeningu je právě v tom, že se mohou rozvíjet uvnitř onoho světa obrazivosti, kde „není co myslet“. Neboť jakmile z této původní a bezprostřední básnické zkušenosti přejde do prostředkovaného a nepůvodního „světa idejí“, snadno se zároveň pokus o obnovu zbožného prožitku existence světa zamění pokusem o restauraci některého náboženství a jeho neplodné už systematicky. Děje se to nikoli náhodou beatnikům: stávají se obětí vlastního slovního média.

9 „Světový řád je suspendován,“ formuluje Hansen⁴¹. Suspenze profánního řádu, vstup do sakrálního obsahuje vždy také suspenzi mravních kódů. Dovolené a zakázané se přestává rozeznávat; tabu, jež chránila okruh posvátného, jsou rozlomena; v jiném času a v jiném prostoru do nich člověk vstupuje, vrací se k nevinnosti, kdy pro něho ještě nebylo hříchu.

Po redefinici umění a redefinici náboženství dochází tedy na redefinici mravnosti. Vyřazení mravních kritérií je víceméně vždy výsadou umění; jenže pokud se umění spokojovalo tím, že vytvářelo vlastní fiktivní svět, mohla být tato imorálnost do velké míry trpěna. Ale v *Radosti jídla* Carolee Schneemanové (1964) se skuteční muži a ženy svlékají, navzájem pomalovávají, objímají, házejí po sobě šunkami, syrovými rybami, uzenkami⁴². V citovaném Hansenově *Happeningu v Hall Street* se po celou dobu milují dvě dívky v posteli⁴³. Atd.

U Jean-Jacques Lebela se překračování tabu stává důsledným programem.

„...V tomto zápase (o avantgardní dílo) jde rozhodně o zákazy, jejichž porušení je pro současné umění otázkou života a smrti (...); funkce umění ve vztahu ke společnosti se stává jasná: děj se co děj vyjádřit, co je skryto za zdí...“

píše Lebel⁴⁴, a ve svých happeningách také exponuje prudké erotické scény. Často se objevují skatologické momenty – od *Studánky* Marcela Duchampa (1917) přes dadaistickou výstavu v Kolíně nad Rýnem 1920 se vstupem skrze pisoár a přes záchodové sedátko v Man Rayově asambláži *Kladi-*

vo až k environmentu 2. permanentní manifestace Alexe Mlynářčika (1967) na pisoáru uprostřed Bratislavy.

Jiným způsobem láme tabu Vostell, který staví své obecenstvo před takovou skutečností, kterou lidé nechtějí vidět, uvědomit si. Naše civilizace se v nich jeví jako místo zkázy a smrti; Vostellova „déchollage“ chce vyburcovat k odporu, k protestu, k rozhodnutí skoncovat s tímto světem, s touto civilizací. „Autodestruktivní umění“ Angličana George Metzgera chce „připomenout lidem hrůzy, kterých jsou plni, a vybědnout je, aby zvrátili tento směr“, tím má toto umění „docílit katarze divákovy“⁴⁵. Zároveň má být umělecké dílo vytrženo ze sociálního prostředí, kde funguje jako zajištění sociálního řádu, ba dokonce jako kapitálová investice; díla, s kterými on i mnozí jiní přicházejí, jsou taková, že nezbytně podléhájí zkáze.

Ale negace kulturních hodnot může být také pouhou lehkomyšlností. Kaprow si stěžuje, že mnohé happeningy, jež viděl, „dostávaly příchůť barových čísel, kohoutích zápasů a študáckých žertů“; obecenstvo „pokládalo tyto happeningy za zábavné rozptýlení – stěží však za umění, nebo dokonce za konání, v kterém by byl nějaký záměr“⁴⁶. Dlouhý seznam publikací *Fluxu*, upravovaných do tvarů krabiček, kufříků, svitků a všelijakých nástrojů a přístrojů, vypadá jako ceník velmi estetických bibelotů a hříček. Český účastník happeningu pořádaného proslulým *Living Theater* v Cassis je přesvědčen, že cílem podniku bylo dosáhnout „ryzího kontaktu“ diváků s herci, přičemž prý „za nejcenější je pokládáno spojení fyzické“, rozuměj souložení⁴⁷. Lebel, zklamán chováním svého obecenstva, přemýšlí o tom, zda by je neměl preparovat drogami⁴⁸. Podaří-li se pokusy o vyprovokování publika, ústí to často někde docela jinam než k nějakému osvobození spontánní tvořivosti. „Tím, že uvolňuje potlačené impulzy, osvobozuje také k barbarství,“ píše o své zkušenosti z německých happeningů Jürgen Becker⁴⁹. Vostell sám se zděsil, když při jedné brutální scéně svého ulmského happeningu zaslechl z obecenstva nacistickou píseň⁵⁰.

Co tu je ještě *estetickým jevem* nebo *rituálním konáním* a co *světskou realitou*, dokonce *brutalitou*, *němrvností*, *surovostí*? Poněvadž nyní věci, děje a lidé nejsou už umístěny do iluzivního prostoru a času, nýbrž jsou v témže prostoru a času, v kterém jsou všichni ostatní přítomní, vše teď záleží zřejmě na tom, kolik je schopno toto dílo svým vlastním tvarem a utvářecí mocí přeskupit strukturu času a prostoru tak, aby se staly *theatrem* toho, co jsme nazvali *ludus sacer*, a na tom, nakolik je vůbec ten, k němuž se dílo obrací, připraven a schopen do tohoto nového prostoru a času vstoupit.

10 Svůdnost Cageovy teorie, díla i osobního příkladu spočívá v tom, že poskytuje velmi přesný návod k tomu, jak přehodnotit svět v estetický jev. Důsledně se tu uskutečňuje *nový čas* a s ním i *nový prostor*; vše je tu ryzím divadlem a i všechno naše konání se v tomto vesmíru stává ryzím estetickým jevem.

Ale je tento svět, redukovaný na svou ryzí fenomenalitu a absolutizující ji, opravdu skutečným světem našeho skutečného života? Neztratil svou podstatnost, nestal se pouhým zdáním? Odvážná operace, která ztožnila fenomenální s absolutním, vyžaduje přezkoumání. Cage má blízko k zenskému buddhismu a prameny tohoto buddhismu jsou ve filozofii indické mádhajamíky. „Nijak se neliší samsára od nirvány a nijak se neliší nirvána od samsáry,“ uzavírá velký klasik této filozofie Nágárdžuna⁵¹. Je-li však věčně se pohybující a měnící samsára, nekonečný proud života, věčný návrat „kola stávání“, totožný s nirvánou, tedy s neděním, s ustáním, je to možné jen tehdy, když se dění a pohybování jeví jako série nesouvisajících stavů, následujících v stálém vzniku a zanikání: svět je vždy zde v stejné úplnosti, a co pokládáme za jeho změnu, ba dokonce i samo rození a umírání, je pouhým zdáním. Totalita světa je absolutnem.

Zpřetrhání kauzálních souvislostí patří k podstatě umění. Svět umění není světem mechanického udávání a racionální logiky. Ale svět umění není ani světem kaleidoskopu, kde tytéž prvky se jen náhodně, bez důvodu, beze smyslu a donekonečna přesypají, vytvářejíce nové a nové obrazce. Smysl umění je docela jinde. V obvyklém životě propadáme mechanismu zvyku; náš život se rovná v logické řetězce podle napřed daného vzorku, a my nemáme proč do něho zasahovat.

„Tak se propadá život, měně se v nicotu. Automatizace požírá věci, šaty, nábytek i strach z války. ...Nuže, pro to, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním. ... Umění je způsob prožívat dělání věcí.“⁵²

V této obnově schopnosti prožívat dělání věcí, dělání světa, dělání nás samých, v tomto sestupování k původu je asi vskutku zvláštnost a potřebnost umění. Činíme-li to, možná vskutku sestupujeme za fenomenálním, nekonečnou hloubkou propasti. Spíše něco tady z hloubi tryská, je to melodie, která navazuje nekonečné souvislosti, je to čistý pramen, který vše živí, věčná iniciativa, na níž spočívá svět. Neboť svět není soběstačný, a tudíž transcendence se nedá redukovat na totalitu světa.

11 Svět, který je vybaven z automatizovaného udávání, z jednotejného otáčení „kola stávání“, se ukazuje zázračným děním. Ale nemůžeme v něm zůstat okouzlenými diváky. Se zrodem tohoto světa rodíme se k novému životu i my; prožíváme sami sebe ve své původnosti, vstupujeme do světa s iniciativou, jejímž dílem jsme.

Proto se umění nemůže spokojit pouhým impulzem, vytrhávajícím ze světského času a prostoru: uvrhovalo by člověka jen do amorfnosti a amorality chaosu. Proto nemůže být ani pouhým uvedením do nového času a prostoru estetického univerza: smyslem umění není ani kvietistická kontemplace.

Umění je prostředkem očisty a obnovy života a světa; ale je jím proto, že v něm člověk z hotového, udělaného světa přistupuje k „dělání věcí“ a k dělání svého vlastního života. Instaluje-li umění svůj nový čas a nový prostor, musí zároveň s nimi a z nich vkládat do konkrétního prostoru a konkrétního času toho, ke komu se obrací, nový tvar, nový řád, novou kázeň; vytvářet v jeho vnímání, chápání a chtění nové struktury, a tím jeho novou osobnost. Musí vést člověka životem: v tom je hluboký význam posledních prací Allana Kaprowa, jako je např. jeho *Samoobsluha*, které ukládají účastníkům řadu akcí, jež mají provést v určený čas a v přísném soukromí.

V závěru své knihy Kaprow říká, že jakkoli chce konvenci nahradit zkoumáním a experimentací, v jednom chce zůstat tradiční: v úctě k osobní důstojnosti a k svobodě. A pokračuje:

„Avantgardní umění je dnes především filozofickým bádáním a hledáním pravdy; neboť čistě estetická aktivita je možná, jestli vůbec kdy, jenom v relativně stabilních dobách, kdy se většina lidí může dohodnout na základním pojetí toho, co je vesmír. Je-li to truismus, že naše doba je dobou mimořádné a prudké proměny a že ji provází mnoho nečekaného i mnoho utrpení, je neméně pravda, že v takovém čase každá vážná myšlenka (ať diskurzivní či jiná) se musí pokoušet o to, aby v ní našla tvar a smysl. To právě činí svým způsobem skutečně moderní umění. Proto, ačkoli i dnes jsou možná velká díla a můžeme je očekávat, jejich velikost může spočívat jen v tom, že nebudou artistními umělostkami, tedy kosmetikou, nýbrž okamžiky hlubokého zahledění do toho, jak se věci dějí, napodobením života.“⁵³*

* z lat. a angl. všednost, banalita (pozn. ed.)

Futuristy počínaje, umělci se opájejí vizí války, revoluce, chaosu; lidstvo musí zahynout, aby se znovu zrodilo. Umělec sám se pokládá za revolucionáře a jeho destruktivní akce jako v klasických ritech jsou symbolem zničení zkaženého *starého světa*, zprofanovaného času a prostoru, a tedy nezbytným úvodem k instalaci času a prostoru obnoveného, očištěného, opět svatého.

Skupina *Situacionistické internacionály* pokračuje v tradici těchto manifestačně revolučních avantgard. Definuje dnešní společnost jako „společnost divadla“, která neposkytuje lidem možnost k reálnému uskutečnění života, vše je tu proměněno ve zboží a zpředměněno a odcizen je i vlastní život člověka. Za své přirozené spojence pokládají v teorii proletariát, ale v praxi spoléhají více na onu mládež, která spontánně odvrhuje civilizační tradici – na gangy mladistvých i účastníky divokých rasových bouří: „Skutečné touhy se již vyjadřují v sváteční oslavě, v ludické afirmaci, v potlačí ničení.“ Tento zvláštní, osvobozující charakter proticivilizačních bouří v severoamerických městech s údivem konstatují i zprávy novin. „Mezi scénami bouří a ničení, při kterých města vypadala jako bojiště, byla občas nálada téměř karnevalová,“ psaly *New York Times* 16.7.1967. A *Time* 21.7.1967: „Guvernér Hughes řekl potom, když byl projel spáleništěm ulic po bouřích...: Co mne nejvíc odpuzovalo, byla sváteční atmosféra – ... je to jako smích na pohřbu?“⁵⁵ Mezinárodním centrem avantgardních manifestací je dnes *DIAS, Destruction in Art Symposium, Symposium destrukce v umění* (1967 v Londýně, 1968 připravena pro New York). Mezi civilizačním nihilismem moderního umění a civilizačním nihilismem mladých lidí, projevujícím se v posledních letech s úděsnou náhlostí, je asi vskutku vnitřní spřízněnost. Zároveň se umělecká avantgarda začíná otevřeně zapojovat do revolučních manifestací „nové levice“. Tato „nová levice“ se distancuje od pravice neméně než od „staré“ levice, zřejmě v ní ožívá mentalita i názory anarchistů.

Ale právě v těchto velkých historických souvislostech se může ukázat, jaký význam mají pozitivní programy avantgardy. Sahají daleko za oblast umění a estetiky a ústí v snahy o vytvoření svobodných organizací, v nichž už nepůjde jen o určitý umělecký názor, ale o názor a způsob životní. Prvními pokusy o to byly ony zvláštní školy, jako byl *Bauhaus* se svými napůl školními a napůl klášterními zvyky a po válce v USA památná *Black Mountain College*. „Odmítli jsme myšlenku čelního útoku,“ píše Alexander Trocchi ve svém *Revolučním návrhu*; je třeba pochopit síly, které vytvářejí zítřek, a uvnitř nich „v jakémisi duchovním džiu-džitsu“ inspirovat to, co nazývá „neviditelným povstáním“. Hlavním prostředkem k tomu mají být avantgardní komuny, které Trocchi nazývá univerzitami a které jsou jimi v onom původním významu, jaký měly raně středověké „universitates magistrorum et scholarium“, ale které se ještě více podobají klášterním společnostem: mají se jako ony „stát živoucím modelem pro společnost ve velkém“⁵⁶.

Docela nový obraz umělce se tu začíná rýsovat a s ním jeho nové místo a funkce ve společnosti. Není to ani živnostník dodávající své zboží, ani deklasovaný bohém, ani profesionální revolucionář. Avantgardní umělec, má-li se vskutku osvobodit od minulosti, musí se osvobodit také a především od buržoazního obecnství – nesloužit mu už a už proti němu ani neprotestovat. Neboť dějiny Evropy s jejím společenským zřízením končí a začínají dějiny světa s jeho novou civilizací. Umění se musí změnit. Musí ztratit falešnou vznešenost a nepřístupnost „kulturního statku“: musí nalézt své místo uprostřed skutečného světa dneška. Bici Hendricksová se pokouší toto místo definovat:

„Bude to dílo, které se může vynořit uprostřed všedního života, být uprostřed něho jako smeták nebo jako bodnutí včely, a tím nám připomínat, že intuitivní poznání se může zrodit kdekoliv, že je může přinést cokoli. (...) Obrazné materiály, s nimiž bude nové umění přicházet, budou přístupné. Pro obecnství, jehož dědictví už není především západoevropské, nýbrž obsahuje kouboje, počítače, rituální bubny i buddhy, pro toto obecnství bude John Milton už jen historií. Taková je skutečnost současného života, a zatím umění se nedovede postavit čelem k životu, je reakční a ezoterické nebo sentimentální a svými zvláštními nároky jen odrazuje dychtivé a bystré obecnství.“⁵⁷

Do moderního umění patří i vernisáž pařížské surrealistické výstavy 1938 s elegantním a duchaplným obecnstvím a hostinou prostřenou na těle mladé modelky, i Hašek prodávající po hospodách první sešitové vydání Švejků. Tam někde u Haška se asi neuměle začíná a u Bretona se učeně končí.

- 1 Allan Kaprow: *Assemblage, Environments and Happenings*, New York 1965, passim.
- 2 Dick Higgins: *Postface*, New York 1964, str. 81.
- 3 „Intermedia“, *The Something Else Newsletter* 1, New York 1966, str. 3.
- 4 Michael Kirby: *Happenings*, New York 1965, úvod, passim.
- 5 La Monte Young (red.): *An Anthology of Chance Operation* atd., New York b.r. (1964), titul.
- 6 *Tulane Drama Review*, X, 2, New Orleans 1965.
- 7 Jürgen Becker a Wolf Vostell (red.) *Happenings, Fluxus, Pop-art, Nouveau Réalisme*, Reibeck bei Hamburg 1965, úvod.
- 8 *tamtéž*, str. 11.
- 9 Umberto Eco: *L'Oeuvre ouverte*, 1962, franc. překl. Paříž 1965, str. 30.
- 10 „Interview mit R. Reynolds und R. Ashley“, Becker – Vostell: *cit. kniha*, str. 157.
- 11 Michael Kirby a Richard Schechner: „An Interview with J. C.“, *Tulane Drama Review*, cit. č., str. 65.
- 12 John Cage: *Silence*, Cambridge, USA, 1961, 1965, str. 12.
- 13 Pražské provedení na koncertu Fluxu 12.10.1966 v Mánesu.
- 14 „Composition 1960 No 5“, *An Anthology*, nestr.

- 15 „Proposition No 2“, Allison Knowles: *By Allison Knowles*, New York 1965, str. 2.
 16 „Performance Piece No 8“, *tamtéž*, str. 7; provedení 14.10.1966 v Praze.
 17 „Bed Event“, „Exercise“, „Three Lamp Events“, „Organ Piece“, *Water Yam*, lístky v krabičce, New York b.r. (1963).
 18 Happsoc „Bratislava 2.–8. máj 1965“.
 19 „7 dní stvorenia“, 1965.
 20 „Composition 1960“, *An Anthology*, nestr.
 21 „Il teatro di Varietà“. Paul Portner: *Experimentální divadlo*, 1960, čes. překl. Praha 1966, str. 25. Sr. Marinettiho divadelní manifest z r. 1923, *tamtéž*, str. 91.
 22 *Host do domu*, 8, Brno 1965, str. 67–70.
 23 Al Hansen: *A Primer of Happenings and Time-Space Art*, New York 1965, str. 44.
 24 *tamtéž*, str. 34.
 25 *tamtéž*, str. 24.
 26 „The Tart, or Miss Amerika“, *Tulane Drama Review*, cit. č., str. 133.
 27 *cit. kniha*, přebal.
 28 Becker-Vostell: *cit. kniha*, str. 386–394.
 29 Ellen H. Johnson: „The Living Object“, *Art International*, VII,1, Lugano 1963, str. 42.
 30 Wolf Vostell (red.): *dé-collage*, 4, Kolín n.R. 1964, nestr.
 31 Jean-Jacques Lebel: *Le Happening*, Paříž 1966, str. 36.
 32 „Lidové divadlo“, *Program D* 37, 8, Praha 1937, str. 188.
 33 *tamtéž*.
 34 *cit. kniha*, str. 164.
 35 *cit. kniha*, str. 49.
 36 Jindřich Chalupecký: „Úzkou cestou“, *Výtvarné umění*, 6/7, Praha 1966, str. 368.
 37 O. F. Gmelin: „Beschreibung eines Super-happenings“, *Das Kunstwerk*, XIX, 3, 1965, str. 23.
 38 *Manifestace pospolitosti*, 1967 (rozmnož.).
 39 cituje Otto Hahn: „Pop-art et Happenings“, *Les Temps Modernes*, XIX, 212, Paříž 1965, str. 1929.
 40 *Oeuvres complètes*, I, Paříž 1965, str. 11.
 41 *cit. kniha*, str. 34.
 42 „Meat Joy“ *Something*, I, 2, New York 1965, str. 30–45.
 43 *cit. kniha*, str. 14.
 44 *cit. kniha*, str. 15.
 45 Gustav Metzger: *Auto-destructive Art*, Londýn 1965, str. 17.
 46 A. Kaprow: *cit. kniha*, str. 188.
 47 O. Krejča: Interview, *Divadlo*, 1, Praha 1967, str. 36.
 48 J.-J. Lebel: *cit. kniha*, str. 48.
 49 Becker-Vostell: *cit. kniha*, úvod.
 50 Günther Rühle: „Welt auf dem Kopfstand“, *tamtéž*, str. 375.
 51 *Mádhjámkakárika*, XXV, 19.
 52 Viktor Šklovskij: *Teorie prózy*, 1925, 1929, čes. překlad Praha 1933, str. 207 ad.
 53 A. Kaprow: *cit. kniha*, str. 207 ad.
 54 „Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire“, *Internationale Situationniste*, 10, Paříž 1966, str. 5.
 55 *Cit. Black Mask*, 7, New York 1967, nestr.
 56 „A Revolutionary Proposal“, *City Light Journal*, 2, San Francisco 1964, str. 5.
 57 *Statements and Aims and Purpose of the Black Thumb Press*, New York 1966, nestr. (rozmnož.).

I V Benátkách jsou davy cizinců. Ale na nepřehledných rozlohách bienále se ta stovka návštěvníků tratí. Osmašedesát sálů hlavní budovy a bůhvíkolik sálů v pětadvaceti národních pavilonech; projít je trvá pár hodin. Ale co si tu má počít ten, koho sem nepřivedl odborný zájem, není-li to obchodník, sběratel, umělec, teoretik umění? Když se benátská bienále zakládala, snad ještě měla co říci lidem svého času; víceméně tradiční akademismus mohl jim poskytnout jakousi iluzi uměleckého zážitku, něčeho svátečního, mimořádného, povznášejícího. Ale dnes si už skoro celá mezinárodní umělecká produkce osvojila zašifrovanou řeč modernosti. Kdo sem náhodou zašli, nejistě procházejí sály, snaží se něco pochopit, zastavují se před bezvýznamným, míjejí důležité; organizace výstavy, ponechaná náhodám, jen zvyšuje jejich bezradnost.

U dvou expozic je však přesto pořád plno: u expozice Le Parcovy a expozice Stenvertovy.

Kurt Stenvert má v rakouském pavilonu skladby z manekýnů, umělých květin, hudebních nástrojů, dětských hraček, reklamních materiálů, vyučovací modelů, kusů oděvu a nejrůznějších jiných artiklů; jsou obarveny, nalakovány, uspořádány do skleněných skříní a opatřeny výraznými texty. Tituly vysvětlují náměty. Většinou jsou to *Lidské situace*: „Dovédět se od dítěte bez iluzí, z čeho vlastně sestává tělo jeho tříletého bratříčka“ nebo „Zemřít jako manažer a odkázat vlastní pozlacenou kostru své okouzlující vdově“ nebo „Přát si, aby Izrael zadržel vody Jordánu.“

Tady jsme tak trochu jako ve školním kabinetě s názornými vyučovacími pomůckami; s pařížským Argentincem Juliem Le Parcem se ocítáme uprostřed lidové pouti. Stiskneš tlačítko a vtipný mechanismus začne s veselým řinčením otřásat lesknoucími se plechy nebo bláznivě vyhazovat barevné míčky; zhlédneš se ve zkřivených zrcadlech a nasazuješ si brýle mámení, jež ti popleteně obražejí svět okolo tebe.

Stenvert doprovází svou expozici manifestem „funkčního umění dvacátého prvního století“. „Funkční umění... má člověku učinit vědomými bio-

logické, psychologické, sociologické a filozofické předpoklady jeho existence ... to je prapůvodní smysl umění, podněcujícího život... Svobodu vysvětlením existence prostřednictvím oka!“ Slovník je z vídeňského Jasperse a exponáty nesou v sobě něco z názornosti vídeňského baroka.

Le Parc má v sobě plno neproblematické latinské veselosti. Chce dostat umění co nejbližší všednímu životu a strhnout diváka do nového optického a pohybového dění. Před třemi roky instalovala *Skupina vizuálního badání*, k níž Le Parc patří, na výstavě *Nový směr* v Paříži labyrint, kde návštěvník musel procházet a prolézat těsnými chodbami s mnoha přepážkami a překvapeními; letos na jaře vyšli rovnou na ulici a celý den se snažili připravit pařížským chodcům nebývalé optické a kinetické zážitky.

Obě expozice jsou tedy velice rozdílné. Jejich úspěch u návštěvníků má však obdobnou příčinu. Procházíme-li sály bienále, uvědomíme si, jak je dnešní umění vůči lidem a jejich osudům lhostejné. Ale Le Parc jako Stenvert chtějí je, každý svým způsobem, přiblížit životní zkušenosti dnešních lidí; dorážejí na diváka jeden intelektuální názorností, druhý prudkými smyslovými efekty; rozhodně ho chtějí vyburcovat z pasivního automatismu. A lidé to vítají. Jsou konečně na něco dotazováni, o něco žádáni; mohou na něco reagovat, něčím se pobavit, nad něčím se zamyslet. Umění přece nějak vstupuje do jejich života.

2 Ale ještě několik expozic diváci stěží mohou minout lhostejně – i když jejich reakce jsou v nich jiné. Patří mezi ně především expozice Lucia Fontana a expozice Bruna Munariho.

Expozice Fontanova vytváří prostorový celek. Nevelká, bělostná oválná místnost; v ní patero nepravidelně rozestavených bílých kvádrů; na každém z nich stejné dílo: čisté bílé plátno, uprostřed svíse rozříznuté; rozevírajícími se okraji hledíme do prázdného černa. To je vše: patero černých proříznutí v bílém labyrintu.

Ještě prostší je expozice Munariho. Zešeřelá čtvercová místnost s lavicemi u stěn, na podstavci uprostřed nevelká krychle, vlastně čtyři exponáty sestavené do čtverce; jednoduchými geometrickými obrazci prosvítá barevné světlo a velice pomalu mění své tóny a valéry.

Fontana a Munari jsou rovněž znepokojeni funkcí výtvarného umění v moderním světě. Chtějí je do něho rovněž umístit novým způsobem. Ale mezi jejich úsilím a úsilím Le Parcovým i Stenvertovým je jeden nápadný rozdíl. Le Parc i Stenvert jsou útoční, vyzývaví, dokonce dotěrní, ale je snadno se jich zbýt – jednoduchá intelektuální nebo tělesná reakce smysl jejich prací vyčerpá. Ale u Fontanových a Munariho děl máme pocit, že nám kladou jakousi naléhavou otázku; cítíme, že se nás hluboce týká, ale nerozumíme jí dobře a nevíme, jak na ni odpovědět. Jejich řeč je tichá

a vlastně velmi prostá: jen těch pár černých průřezů, jen ta pomalá měna světla. Ale vede nás k podivnému soustředění, které není ani intelektuální, ani tělesné; zamýšlíme se, ale něčím jiným než naší myslí, vcházíme někam, ale někam jinam než do našeho trojrozměrného prostoru, jsme uváděni do nějakého dění, ale čas se v něm jinak utváří, než jak jej známe. Uvědomujeme si, že jde o něco důležitého, ale chybí nám slova, do nichž bychom toto důležité jali.

Svět, do kterého vstupujeme, je jiný, než na jaký jsme zvyklí. Není to svět naší běžné životní praxe. Ale možná touto svou praxí nevyčerpáváme skutečnost světa. Byli bychom nepochybně ochromeni jeho nesmírností, kdybychom měli s ním v našem životě počítat takovým, jaký asi vsutku je. Příliš nás přesahuje. Musíme si jej redukovat. Musíme si z této nekonečnosti, v níž jsme a z níž jsme, vytvořit a zajistit pro sebe svět co možná pevný a jasný: svět umístěný do trojrozměrného prostoru, odbývajícím se v cyklickém a rytmickém čase, zhmotněný do pevných věcí, převoditelný v pojmovou řeč. Víme, že trojrozměrným prostorem a členěným časem se vesmír nevyčerpává, a dokonce že věci a pojmy jsou jen naším dílem. Ale je to svět, v kterém se nám snadno žije; dá se dobře myslet a dá se s ním dobře zacházet.

Tato díla nás však staví před tvarové dění, kde ještě věci a pojmy nejsou. Ale není-li tu věcí a pojmů, sám prostor a čas se stává nejistý; není již ničím poután a může se vrátit k svým podobám prvotnějším a úplnějším. Jsme zmateni a zároveň nás tu něco přitahuje. Nebylo by přece třeba někdy znova sestoupit do onoho vesmíru, který ještě není lidský? Začínáme tušit, jaký by byl. Prostor se tu rozvíjí a rozpíná v čase, který teprve vzniká, a stejně čas se tu rozvíjí a rozpíná v prostoru, který ještě nemá tvar. Jsme vsutku v nevýslovném a v beztvarem; u hluboké a podstatné konkrétnosti světa.

Předmětnost takového výtvarného díla nabývá zvláštního charakteru. Je výtvarnou událostí spíše než věcí; jeho smysl není v jeho hmotném ustrojení; realizuje se teprve mimo sebe, v průběhu svého vnímání, prožívání. Takovými výtvarnými událostmi nebyly na bienále jen díla Munariho a Fontanova. Byly tu také prostorové konstrukce z barevně natřených plechů a tvarovaných tyčí Angličana Anthony Cara; bylo na nich stěží co estetického; na čem tady záleželo, bylo kdesi mimo ně, v prostoru, který vytyčovaly, v nových vztazích, které v něm vznikaly. A dokonce už nebyly uměleckými díly v tradičním slova smyslu „obrazy“ a „plastiky“ Američana Ellswortha Kellyho. Plochy s živým nátěrem jedné barvy, a přece poutaly jakousi zvláštní silou; mezi příchozím a jimi se uskutečňovalo dění, které nelze už popsat v termínech výtvarnické kritiky; bylo definitivně mimo hmotnost díla. Exponáty pařížského Venezuelana Jesúse R. Sota s takovou nehmotností záměrně počítaly. Soto používá dvojité grafické soustavy tak, že dílo vzniká teprve v procesu vnímání z optické interakce těchto

soustav. Není tedy doslova nikde; a ani optická iluze, která je jeho podstatou, není fixována v prostoru, nebo alespoň v našem precizním prostoru trojrozměrném. Není tu; udává se pouze.

Tato díla už nemohou být ozdobou nějakého hotového již světa, ani povzbuzovat k nějakému určitému konání uvnitř tohoto světa, ani jej nemohou nějakým způsobem zobrazovat. To, na čem u nich záleží, není nikde na nich nebo v nich, ale mimo ně, v jakémisi neskutečném skutečnu či skutečném neskutečnu, v jiném řádu světa.

3 Umění bývalo kdysi něčím nesmírně důležitým. Souviselo nerozlučně se vším individuálním a společenským žitím; vycházelo z něho, provázelo ho, obklopovalo, pronikalo a stále se do něho vracelo. Samo o sobě nemělo umělecké dílo cenu. Tím cennější byla jeho funkce.

V renesanci začalo být umění k člověku lhostejné. Mělo jen znázornit svět v jeho pravé podobě, ukázat krásný způsob, jakým je sestaven. Barok chtěl skoncovat s touto lhostejností. Obracel umění vši silou k člověku; mělo opět provázet a utvářet život celé společnosti. Ale renesanční estetika zůstala jeho základnou. Umění už nevycházelo z člověka; přistupovalo k němu zvnějška, ze svého vlastního estetického univerza. Nemohlo mu vložit do světa lidský byt. Jen ho oslňovalo, ohromovalo, drtilo. Bylo pouhým dekorem života. Tím zůstalo, i když barok se svými nároky musel skončit. Tak umění zdegenerovalo v evropské civilizaci ke své dnešní bezvýznamnosti.

Moderní umění je pořád pod klatbou renesanční a barokní estetiky. Když chceme mluvit o výtvarné hodnotě, uplatňujeme vždy znovu renesanční postulát uzavřené autonomie díla, pokládáme po barokním způsobu za přednost jeho expresivitu, a jako u dekorativního artefaktu vážíme si u něho způsob jeho udělání.

Před renesancí se vrátit nemůže. Má-li se však umění dostat jeho ztracený význam, nezbyvá než se prolomit renesanční dogmatikou.

Po všech vyumělkovanostech, gestikulacích, neurózách, hysteriích a chytáčkostech umění potřebuje nalézt ztracenou prostotu. Dostat se k podstatnému.

Nové umění především nesmí být zdobné. Dokonce i za cenu, že se v rámci dnešní estetické konvence stane nepoužitelné.

Není kam dát díla Fontanova, Munariova, Sotova, Carova. Nehodí se do bytu ani do veřejných prostor. Svět, pro který je toto umění děláno, ještě tu není.

Důsledkem ztráty dekorativní funkce je nezáměr o způsob udělání díla, jeho „fakturu“, umělcův „rukopis“. Udělání díla není už výtvarným problémem, nýbrž technickým úkolem – často velmi složitým, ale významným

pouze vzhledem k zamýšlenému fungování díla. S tím zaniká i unikátnost díla. Originál se mění v prototyp. Z děl, jež jsme právě citovali, lze dílenským způsobem vyrábět jakkoli dlouhé série replik. Stejně lze opakovat Lichtensteinovy obrazy s jejich rastry hotovenými přes šablonu, reliéfy Henryka Stażewského, sestavované z přesně vyříznutých a povrchově upravovaných aluminiových plechů, fantastické výtvořky Lucia Del Pezo, vyřezávané a natírané jako dřevěné hračky, nebo neonové plastiky Martiala Raysse.

Tyto techniky vylučují tradiční expresivitu „podání“. Lichtenstein přiznal v jednom interview, že vychází z reklamní grafiky a novinové kresby právě pro jejich bezcitnost („anti-sensibility“) a pro zvláštní energii, která se za ní zjevuje. Nové umění je chladné a přesné; nezná důvěrnosti.

Mohlo by to vést k domněnku, že toto umění je děláno studenou cestou, jen rozumem, jen výpočtem. Ale jak neobyčejná výtvarná senzibilita je za chladným dílem Fontanovým i Munariovým, ukazuje výstava, věnovaná italskému abstraktivismu let meziválečného údobí, která je součástí bienále: právě práce těchto dvou autorů, vytvářené ještě konvenčními výtvarnými technikami, zde nejvíce upoutávají.

Co je nejvíce překvapivé, toto umění skoncovává dokonce s požadavkem uměleckého díla. Jeho účín spočívá často v tom, že jeho díla nejsou ve své prostorové podobě hotova, nýbrž že se uskutečňují teprve během smyslového a tělesného zacházení člověka s nimi, tedy v čase. Není k tomu třeba, aby se proměňovaly v objektivním čase, jako je tomu u Munariho. Ale interiér, vytvořený Fontanou, spojuje do díla jako integrální složku pohyb divákův uvnitř svého labyrintického prostoru; podobně je tomu u děl Sotových; podobně u jednoho z nejzajímavějších exponátů bienále, *Duhového prostředí* od newyorského Japonce Ay-O, který chce ponořit návštěvníka do pohybující se škály barev, proměnit mu prostor v barevné záření.

Posledním důsledkem této nové estetiky jsou díla, jejichž hmotnost je redukována tak daleko, že stavějí diváka vlastně před prázdno. Bělostné prázdno je jednou z hlavních složek Fontanova labyrintu, v prázdnu se udává barevné proměňování Munariho, prázdno jsou barevné plochy Kellyho, u Lichtensteina se zpodobení skutečnosti mění v řídký závoj zbývající před prázdnom; Michelangelo Pistoletto svou „koláž“ na rozměrných zrcadlech ocelových plechů sestavuje ze čtyř částí, z nichž dvě, tvořící pravou část obrazu, jsou prázdno.

Ač to může znít paradoxně, tato prázdna díla patří na bienále k nejúčinnějším. Odkazují člověka definitivně na něho sama; ničím neurčena a nic neurčující, otevírají možnost čehokoli. Člověk stojí tu sám a vše záleží na něm.

4 Díla Fontanova, Munariho a ostatních, které jsme s nimi zatím jmenovali, rozhodně nevznikají mimo místo a čas. Základem jejich díla je hluboký prožitek situace, do níž se evropské lidstvo a s ním celý svět dostává; apelují na nás jako na účastníky i původce nesmírné historické proměny, již naše civilizace prochází, a odkazující nás tak rezolutně na nás samy, nechtějí od nás nic méně, než abychom si uvědomili a realizovali, oč jde: vrátili se k podstatám a odtud se začali znova rozhodovat.

Smlouvat se tu nedá. Poučný je tu na bienále případ Švéda Öyvinda Fahlströma. Fahlström je jedním z předních členů dnešní mezinárodní avantgardy. Jeho dílo se inspiruje otevřeně mravní a politickou problematikou současnosti a soustavně využívá nových výtvarných postupů – koláže, nové figurativnosti, proměnlivosti uměleckého díla. Jeho *Studená válka* je diptych s takovými přeměnitelnými elementy, přichycenými magnety. „Panely,“ říká výklad, „představují Východ a Západ. Mezi nimi je prázdné místo (neutrální pásmo). Východ a Západ obsahují figurativní elementy, ústřední pásmo znaky (příznačné tvary). Všechno v tomto ústrojí připadá důvěrně známé, ale všechny obvyklé funkce ustaly kvůli ‚rovnováze‘. Každá strana má svůj kabát, fotbal, mořský příliv, ústí, plot, banketový stůl atd. Jen pár, málo z padesáti prvků obrazu může být jednoznačně spojováno s aktuální politickou skutečností.“ Toto upozornění je důležité. Svými náměty mohly by být Fahlströmovy práce příbuzné Stenvertovým. Ale Fahlströmova imaginace se vymyká z běžných politických a sociologických schémat; je to rozhodně výtvarné poznání, co mu proměňuje společenskou i soukromou skutečnost naší doby v grotesku a tragédii najednou. Ale do toho zasahuje u Fahlströma snaha o dodatečnou interpretaci výtvarné myšlenky, o jakýsi simultánní překlad výtvarného poznání do pojmové řeči. Slova „studená válka“, „Východ“, „Západ“, „neutrální pásmo“ jsou obecně srozumitelná, ale jeho výtvarné dílo za tuto srozumitelnost musí platit. Nemůže už být jednotnou výtvarnou událostí; „obsah“ a „forma“ se v něm opět rozestupují; intelektualizovaný obsah se zbavuje své naléhavosti a mnohovýznamnosti a složitá formální aparatura díla slouží symbolickému šifrování; výsledkem náročného pokusu je jenom zajímavá estetická hra.

Ale přece se nelze zbýt otázky, zda z druhé strany ona díla, jako je Fontanovo, Sotovo, Kellyho a dalších, neriskují, že ztratí kontakt s konkrétností politické a sociální skutečnosti našeho světa. Chtějí provokovat situaci absolutního rozhodnutí, a proto sestupují k jakémusi původnějšímu světu, k „podstatám“: ale absolutnost jejich situace možná není absolutností účasti na světě a rozhodnutí v něm, nýbrž absolutností neúčastnosti a definitivním odmítnutím rozhodnutí. Ze světa společnosti a dějin se tu odchází do světa samoty a bezčasí; je odtud ještě hávrat? Jednodušeji řečeno, je to otázka, zda se příliš lehkomyšlně nevzdáváme obsahu uměleckého díla

a zda pak to, co nazýváme novým uměním, nepodává životu pouhou formu, jež zůstává prázdná a nic ze života a v životu nevytváří.

Bylo by však třeba se dohodnout o tom, co to je obsah. Moderní lidstvo si zvyklo do té míry na poznání prostředkované intelektem, pojmy, řeči, že obsahem uměleckého díla se dnes rozumí jen takový obsah, který se dá vyjádřit slovy, nějaké vyprávění nebo nějaká myšlenka. Pak rozličnost obsahu a formy spočívá v tom, že onen pojmový obsah je něčím mimouměleckým, a co je na díle uměním, je jenom jeho forma – rozumějme způsob sdělení.

Ale to jediné, z čeho moderní umění ustoupit nesmí, má-li splnit svou historickou a společenskou úlohu, je právě jeho schopnost uvádět člověka do světa ještě neformulovaného v slova, v pojmy, v ideje, uvádět ho do světa jako do prostoročasového dění, jako do výtvarné události – i když právě proto bude toto umění současníkům připadat bezobsažné a nesrozumitelné.

V tom případě se však obsah a forma výtvarného díla stávají něčím jiným, než se obvykle míní. To, co nazýváme obsahem, je tu spíše podnětem díla, a co nazýváme formou, utvářenost díla, je odpovědí na tento podnět, výtvarnou reakcí na konkrétní lidskou situaci ve světě. Mezi podnět a utvářenost díla se nevšunuje diskurzivní myšlení, sémantika řeči, a obsah a forma na sebe navazují tak těsně, že obsah je tu stejně bezprostředně formou, jako forma je tu bezprostředně obsahem. Toto dílo nic pod svou formou neskrývá, nepodává žádné informace, není žádným systémem znaků. Lidé se marně ptají, co znamená. Neznamená nic než sama sebe, a právě sama sebe. Nemá co sdělit; jen tu je.

Problém, kterého se tady dotýkáme, není problém teoretických formulací, nýbrž živý problém současného umění. Na bienále jej můžeme málo sledovat; převážná část komisařů měla sklon k osvědčenějším už formám abstrakce, takže umění, které by se vracelo těsněji k lidské skutečnosti, se tu objevuje namnoze jen okrajově – hlavně v některých expozicích jihoamerických, v japonském pavilonu (grafika Ikedova), a hlavně v pavilonu španělském.

Komisař tohoto pavilonu měl odvahu přijít s novými jmény. Jádrem expozice tvoří střední generace s lety narození mezi 1922 a 1932. Je tu Amadeo Gabino s vynikajícími plastikami vytvářenými vrstvením a překládáním kovových plátů, Juan Genoves s obrazy inspirovanými fotografií jako novým výtvarným faktem, Juana Francesová, jež své obrazy s městskou tematikou buduje na základě zvláštního členění obrazového prostoru, Andrés Alfaro s prostými a pádnými kovanými železy, Eduardo Sanz, používající malířským způsobem střepy zrcadel, řada dalších – z 25 autorů alespoň polovina stojí za pozornost. Výtvarné postupy těchto umělců jsou velmi rozmanité; sahají od konsekventní abstrakce až k nové figuraci. Ale na

první pohled v celé expozici upoutává a přesvědčuje něco přísného, temného a tragického. Cítíme, že tato díla mohla vzniknout jenom ve Španělsku a jenom ve Španělsku dnešních dnů. Nedá se říci, jaký je vlastně jejich obsah. Nic nám nevyprávějí, o ničem nás nepřesvědčují, nic nám neradí. Ale vznikly pod tlakem životní zkušenosti a tuto svou zkušenost nám sdělují způsobem daleko bezprostřednějším, než by to mohl učinit jakýkoli interpolovaný obsah. Uvědomujeme si před nimi své vlastní nejistoty, otázky, úzkosti; jejich konkrétnost nás staví do konkrétnosti našeho vlastního osudu. Staví nás do otázky, která je otázkou po nás samých, po světě, v němž žijeme, po budoucnosti, kterou chystáme. Dalo by se říci, že se vztah výtvarného díla a diváka v tomto umění obrací. Dílo se už neukazuje diváku, ale divák se ukazuje dílu. O něho jde, nikoli o umění.

5 Bienále není dobře uděláno. Chybí mu přesnější program. Vše záleží jen na komisařích národních expozic. A protože komisaři bývají všelijací, také bienále je všelijaké.

Co je zachraňuje, je duch konkurence. Komisaři se snaží uplatnit něco nového, a tak bienále ve výsledku přece dává, i když velice mezerovitý, přece dosti živý obraz toho, co se právě ve světě děje.

Výjimkou jsou expozice socialistických států. Jejich komisaři jsou rozpačití. Bojí se být příliš noví, ale také nechtějí být příliš staří. Nejsouce pak ani takoví, ani onací, nejsou nijací. Do diskuse o moderním umění se vmísila jen půlka polského pavilonu s výstavou Stażewského – bohužel sestavenou jen z posledních věcí. Ostatní zůstali decentně stranou.

Také Československo. Jeho komisař volil lokální námět: spojení modernosti a lidové tradice v slovenském umění. Postavil do popředí folklorní tematiku, zaplnil výstavu množstvím retrospektivy, a co nejhoršího, vybíral věci s malou uměleckou citlivostí. Takový artefakt, jako je závěsný koberec Jozefa Kornučika, na bienále nepatří, a dokonce už ne do čela expozice. Ale dobře nebyl vybrán ani Fulla, ani Uher, ani Paštéka.

Bylo velkou předností sovětského pavilonu, že nebyl rozpačitý. Měl myšlenku a jasně ji říkal: politické umění, socialistický realismus. Ale vedle několika věcí, které byly stejně jasně namalovány, jako byly myšleny – obrazy Mosina-Brusilovského, Žilinského –, převažovaly věci udělané matně, zběžně, povrchně.

S člověkem to dnes není dobré. Ocitl se kdesi na povrchu života. Chybí mu důvod k životu, a tedy i k rozhodování. Umění, které sdílí nedostatečnost, mělkost, bezpodstatnost této civilizace, jen přidává ke zlu, kterého je i tak už dost. Jde o člověka; ale právě proto tolik záleží na umění.

Tragické umění

1970

SVOU NAPROSTOU nezvyklostí upoutaly na sebe loni dvě velké výstavy ve významných evropských uměleckých institucích: v amsterodamském Stedelijk Museum to byla výstava s idiomatickým názvem *Op Losse Schroeven*, který se dá stěží přeložit, a s vysvětlujícím podtitulem „situace a kryptostruktury“, a v bernské Kunsthalle výstava *Když se postoje stanou tvarem* a s podtitulem „díla – pojmy – procesy – situace – informace“. Tato druhá výstava je nyní v londýnském Institute of Contemporary Arts a bude dál putovat po Evropě. Zaměření obou výstav bylo shodné a také autoři se nannoze opakovali.

Hnutí, které dokumentovaly, má mnoho jmen, která označují různé modifikace téhož záměru. Podstatou je redukce uměleckého objektu. Tato redukce může brát na sebe různou tvářnost. Jako „minimální umění“ se označují plastiky, které zároveň imponují svou rozměrností, zachovávají co nejjednodušší tvar i fakturu: není na nich výtvarně nic zajímavého a jejich působivost spočívá v tom, že přichází se musí vyrovnat právě s jejich drtivou prázdnotí. Stejně impozantní je *land-art*, „zemní umění“ – zářezy, příkopy, násypy, namalované čáry často obrovitých rozměrů ve volné krajině. Mnohdy je zdůrazněna pomíjivost díla: Kaprow se svými přáteli pracně vystaví časně ráno v Kalifornii dům z kvádrů ledu, který během dne se v slunečním záru rozpustí. Jindy se zase ve výstavní místnosti objeví bez komentáře věci, které tam nepatří – surové materiály, přírodniny: Walter de Maria zaplnil jednu obchodní galerii hlínou do půlmetrové výše a nazval výstavu *50 m³ ploché země*. Jindy dokonce autor jen sdělí plán, aniž jej realizuje, ba dokonce plán, který se ani realizovat nedá: „mentální umění“, „pojmové umění“. Arakawa vystavuje obrazy, na nichž místo věcí jsou jejich jména, Pistoletto prázdné zrcadlící plochy. A tak dále.

Variant je mnoho a nestačíme je vypočítat. Různý je také význam a hodnota toho, co se tu ukazuje. Ony velké výstavy přicházejí totiž ve chvíli, kdy už toto hnutí začínají provázet epigonské degenerativní zjevy; jeho dnešní úspěchy jsou samy dokonce příznakem této degenerace. Počátky

století není schopen dát k němu svůj vlastní podnět. Vzniká-li, může vznikat jen kvůli svému umělci.

Zajímají mne umělci, ne umění, říkal Marcel Duchamp; nešlo mu o předměty, které tito umělci pro lidi dělají, ale o jejich úkol umělců v moderní době, o místo, které mají zaujmout. Rozhodně neviděl žádný prospěch v tom, věnuje-li se umělec dekoraci tohoto moderního světa, zůstane-li jeho umění „sítnicové“, jak si to navykl říkat. Žádal na něm daleko více. Umělec měl změnit svou lidskou identitu; měl být „mediální bytostí“, jako jí býval šaman; a jako šaman vyvolávat neviditelné síly, jež proudí tímto vesmírem, ať jsou dobré nebo zlé, a dávat jim tvar. Ztělesnil je ve své *Nevěstě*. Ne nadarmo některým připomněla čarodějnici, uvrženou na hranici, která do svého nevinného těla soustředila nelidské moci spásy i zkázy, které vládnu našim životům. A je-li toto Duchampovo dílo ve své poslední podobě naplněno smyslovou a smyslnou krásou hodnou obrazu Gauguinova nebo Matissova, je to umělcovo vítězství: také on se ukázal „pánem duchů“ a jeho dílo nás provádí otřesnou zkušeností, abychom z ní vyšli očištěni a posíleni. Chápaje jako nikdo jiný významnost umění, obhajoval je Marcel Duchamp před moderním světem. Nikdy se nesnažil v něm o úspěch, dokonce mu zabraňoval. Šel tak daleko, že svou práci nevystavoval a utajoval.

3 Umělci, kteří chtějí zachovat či obnovit společenské poslání umění, snaží se použít zároveň tradičních forem. Jiní, kteří na toto tradiční použití rezignují, usilují právě naopak zbavit se té podoby díla, kterou si přináší z minulosti a která je zatěžuje reminiscencemi na jeho ztracené funkce. Doufají, že tím způsobem se umění zprostí především toho, proč se může používat jako dekorace. Co zbude, dá se předpokládat, nebude než umění o sobě, umění soustředěné k vlastnímu svému důvodu a smyslu.

S jakou logikou ten proces oproštění a očisty postupuje, můžeme sledovat nejlépe právě na díle Marcela Duchampa. Ve svém samotářském vývoji anticipoval Duchamp nejdůležitější tendence, které radikálním způsobem zbavovaly tvar díla jeho smyslovosti a obnažovaly jeho pravý a podstatný smysl – meaningless art, minimální umění, kinetismus, optical art, luminismus, arte povera, body-art, environmenty, konceptualismus. Duchamp tyto možnosti zkoumal mezi lety 1912 a 1922. Ve světovém umění se začaly projevat až od padesátých a šedesátých let; tehdy teprve také dostaly jména. Od díla bez významu se dospělo k dílu jen myšlenému. Umění se tím do základů zproblematicovalo. Můžeme mluvit ještě o umění, kde chybí jakékoli dílo? Oblast umění tady pravděpodobně překračujeme. Je to paradoxní výsledek. Postupně se měla obnažit podstata umění, a zatím se zdá, že umělec opustil umění.

Dílo záměrně prázdné, nic neříkající; nebo improvizované, nehotové a neuchovatelné; nebo těžko přístupné, neviditelné, či jen pomyslné; nebo jen návod k akci, třeba docela prosté nebo imaginární, či fotografický dokument o ní; nebo místo jakéhokoli díla pouhá přítomnost umělce: nikdy v dějinách umění nedošlo k takovému vývoji, kde je ohroženo nebo se popírá jakékoli jeho dílo. Umělci se začali blížit oblasti, která jindy patřila mystikům. Sbližování uměleckého poznání s mystickým můžeme pozorovat v moderním umění přinejmenším od dob Malevičových a Matjušinových. Kritička Barbara Rosová píše o amerických minimalistech: „Jako mystikové také tito umělci popírají ve svém díle já a individuální osobnost a snaží se vyvolat, zdá se, ten polohypnotický stav prázdného vědomí, klidu, bezvýznamnosti a anonymity, jak o to usilovali mniši a jogínci i západní mystikové jako Mistr Eckhart a Miguel de Molino. Kontinuum *Snové hudby* La Monte Younga je analogické nedokončenosti májá hindské kosmologie, názvy mnoha Flavinových děl jsou výslovně náboženské (*William Occam, Via Crusis*).“

Je to nutný asi důsledek vypjatého uměleckého úsilí, zároveň nepochybně důsledek nebezpečný: nekončí tady všechno dobrodružství života, všechno poznávání, všechna potřeba i možnost tvorby? Umění může a má postoupit až na sám okraj nevyřknutelného a nezpodobitelného; nesmí však tuto hranici překročit, nemá-li samo sebe zhatit. Vývoj moderního umění k minimalismu a konceptualismu nevzešel z hledání nových forem. Byl podnícen do značné míry potřebou umělců udělat takové dílo, které by muselo být používáno jinak, než tomu bylo u umění tradičního; proto vymycovali všechnu podobnost s ním. Přitom se zároveň nebezpečně zužovaly možnosti moderního umění, a nakonec až tak daleko, že ztrácelo svou svobodu. A jestliže moderní umění přitom dospělo k tomu, že začalo programově odpírat všemu hmotnému dílu, muselo to vyvolat reakci umělců samotných: nezbývá než skoncovat s moderností, nastává čas umění „pomoderního“.

4 Tento výraz „pomodernost“ se vynořil původně během sedmdesátých let v architektonické teorii a praxi. Ukázalo se, že opravdu není možné pořád jen pokračovat v oné mezinárodní puristicko-konstruktivisticko-funkcionalistické architektuře, která redukovala každou stavbu bez ohledu na jakékoli konkrétní okolnosti na schéma nekonečného rastru. Architektura by se měla vrátit někam před Le Corbusiera, její slovník by měl používat rozmanitých elementů naplněných významem, ať by to byly elementy původu historického nebo lokálního nebo neologismy současné populární kultury, a její syntax by se měl uvolnit podle architektovy fantazie. Jak to shrnul americký architekt Charles Jencks, tato pomoderní architektura má být „radikálním eklektismem“. Rozumějme přitom, že výraz „ek-