

nulosti i v přítomnosti, projevují jako nepopíratelně reální, tak reální, jako jsou dějiny, a jestliže jejich díla existují tak reálně, jako existují předměty? Zde můžeme namítnout jen to, že i fikce dělaly dějiny a že i ty byly zvěčněny. Umění je historická fikce, jak dokázal už Marcel Duchamp, a dějiny umění právě tak, což nechtě objevil André Malraux, když psal o „muzeu beze stěn“. Je tedy otázkou institucí, a nikoli obsahů, a už vůbec ne otázkou metod, zda a jak umění a dějiny umění v budoucnosti přežijí. Katedrály ostatně přežily, a není tomu tak dávno, založení muzeí. Proč by dnešní muzea neměla přežít založení jiných institucí, v nichž dějiny umění už nemají místo nebo vypadají úplně jinak?

Část druhá

„Konec dějin umění?“

1.
DNEŠNÍ ZKUŠENOST UMĚNÍ
A HISTORICKÉ STUDIUM UMĚNÍ

Již dost často se mluvilo o konci umění a právě tak často o konci dějin, třebaže tato témata ani nepropagovali stejní lidé, ani se nevyskytovala ve stejné souvislosti. „Konec umění“ bylo většinou heslem pro vyhlášení nějakého nového umění. „Konec dějin“ však jako by přicházel pro všechny ty, kdo postrádali smysl v současných dějinách a cíl nějakých úplně nových dějin. Zřídka se viděla souvislost obou témat v myšlenkovém modelu *dějin umění*, který by zaměstnával umělce stejně jako historiky umění, zatímco právě umění od dob Hegelových tvořilo úhrn logického a systematického vývoje, tedy názorně symbolizovalo dějiny i tím, že zdánlivě vždy končilo. Dnes se i u umělců a historiků umění ztratila představa dění, jež by mělo smysl, dění, v němž jedni pokračují a druzí je vyprávějí. Nejistota o tom, jak umění bude pokračovat dál – a co umění je –, vyvolává v umělcích nové otázky, zatímco historici umění se tážou, co dějiny umění vlastně byly a zda si tím jsou ještě jisti.

Mohu zde mluvit jen za historiky umění. Znepokojovat se koncem dějin umění neznamena prorokovat konec studia umění. Spíš se tím myslí v praxi tak časté střídání pevného schématu historického křevení umění, kdy toto schéma většinou směřovalo k čistým dějinám stylu. Umění, jež se zde vyskytuje, se jevílo jako autonomní systém, který bylo třeba hodnotit podle vlastního zákonitého průběhu. Člověk v něm měl místo jen potud, pokud se přímo podílel na vytváření umění, zatímco umění již nenalezlo místo ve všeobecných ději-

nách, nýbrž bylo nahlíženo už jen ve svých vlastních autonomních dějinách.

Krise starých dějin umění nastala už tehdy, když avantgarda se svým modelem dějin umění pokroku vyhlásila vzpouru proti tradičnímu modelu dějin velkých vzorů. Tak došlo ke koexistenci dvou verzí dějin umění, jež se svými představami zdánlivě podobaly, ale skoro na sebe nebraly ohled, když se věnovaly průběhu dějin starého umění nebo dějinám umění moderního. Představa Umění vytvářela sice stále ještě střechu, pod níž se oba modely cítily doma, ale neposkytovala už obraz celku. A tak si právě tam, kde měly společné místo, odporovaly tím, že obsahovaly kontinuitu dějin a rozchod s dějinami jako rozpor. Ideál prvních dějin umění spočíval v minulosti, ideál druhých v budoucnosti.

Nyní se nacházíme v situaci, v níž se na otázky, jaký je smysl a jaké jsou funkce umění, dá odpovědět už jen se ohledem na obsáhlejší jednotu kultury. I v reflexi umělců představuje staré a nové umění ve zpětném pohledu rychle srůstající jednotu, jež zostřuje zrak pro nové objevy. V rámci dosavadních hranic, v nichž se diskutovalo o umění, se metody interpretace zatím tak zjemnily, až jim hrozí, že se stanou samoučelnými. A tak se akademický obor sám od sebe dostává do situace, v níž musí prověřovat formulaci svých otázek. Takzvané moderní umění a současné umění poskytují novou látku, jejíž zpracování s sebou přináší do oboru změny. Takzvané dějiny umění se navíc rozšiřují stejnou měrou, jakou jsou zcela všeobecně považovány za nedělitelnou součást dějin a kultury, nezůstávají tedy už jen „ve svém revíru“. Paradoxní výsledek je však ten, že přesto, nebo právě proto, že už neexistují dějiny umění, které postihují své téma jediným vylíčením uměleckého dění, vzniká možnost volby mezi vícero „dějinami umění“, jež se ke stejné látce přibližují z různých stran.

I umělec se dnes podílí na bourání hranic tím, že zpochybňuje zaručený pojem umění a „umění“ vyjímá

jako obraz z rámu, který jej izoloval od jeho okolí. Jestliže dříve umělci studovali v Louvru mistrovská díla umění, která je jako umělce zavazovala, pak chodí dnes do národopisného muzea, aby v dávných kulturách poznali historičnost člověka. Antropologické zájmy tlačují zájmy ryze umělecké. Protiklad umění a života, z něž umění získávalo své nejlepší síly, se rozpadá tam, kde výtvarné umění dnes ztrácí své zajištěné hranice vůči jiným médiím a systémům symbolického dorozumění. Tento vývoj nabízí šance, ale i problémy pro budoucnost oboru, jež se vymezením svého předmětu (umění) ospravedlnil vůči ostatním oborům vědění i vůči interpretaci.

2.

DĚJINY UMĚNÍ V DNEŠNÍM UMĚNÍ: ROZCHODY A SETKÁVÁNÍ

„Dějiny umění“ jsou míněny jak reálné dějiny umění, tak obor, jenž tyto dějiny píše. Konec dějin umění neznamená pro obor konec jeho tématu, nýbrž možný konec jediné a pevné koncepce uměleckého dění. Název knihy, který je vědomě zaměřen na dvojí porozumění, chce poukázat na dnešní situaci umělců, kteří se již neubírají přímou cestou historického vývoje, a zároveň upozornit na vědu o umění, která už nezná žádný nutný model pro líčení svého předmětu. O této souvislosti mezi dnešní uměleckou zkušeností a vědeckým studiem umění se zmíníme dále. Chtěl bych téma uvést jednou anekdotickou historkou.

15. února 1979 se Petite salle v Centre Pompidou v Paříži plní „pravidelným tikáním budíku, který je napojen na mikrofony“. Malíř Hervé Fischer, který tuto událost sám popsal, měří pásmem šířku sálu a kráčí podél publika. V jedné ruce drží bílou šňůru, jež je zavěšena ve výši jeho očí, a v druhé mikrofon, jímž v rytmu tikotu hodin skanduje takt pomínuvších uměleckých stylů. Krok před středem šňůry se zastaví

a „jako ten, jenž se v této astmatické chronologii naposled narodil“ prohlásí „tohoto dne roku 1979 dějiny umění za ukončené“. Potom šňůru přestříhne a praví: „Okamžik, v němž jsem tuto šňůru přestříhl, byl poslední událostí v dějinách umění“, jejichž „lineární prodlužování by bylo jen lichou iluzí myšlenky... Osvobození od geometrické iluze a vnímaví pro energie přítomnosti vstupujeme do dějin událostí posthistorického metaumění.“

Fischer tento symbolický akt vysvětluje ve své temperamentní knize „L'histoire de l'art est terminée“ (Dějiny umění skončily). To nové kvůli sobě „zemřelo již předem. Zapadá zpět do mýtu budoucnosti.“ „Je dosaženo perspektivního úběžníku na imaginární linii horizontu dějin.“ Logika lineárního vývoje k ještě nepsané budoucnosti umění, již navrhuje sám tento umělec, se vyčerpala. „Pokud chceme udržet umění naživu, je nezbytné rozloučit se s hodnotou novosti. Umění není mrtvé. Co končí, jsou jeho dějiny jako pokrok k novému.“

Fischer nezpochybňuje pouze klišé v programu avantgardy, ale i pojetí dějin, jejichž dynamický pokrok buržoazní společnost oslavovala a který marxisté vyžadovali, než si ho vynutili všemi prostředky. Autor upírá ideji moderního umění, které jaksi postupovalo od vynálezu k vynálezu, právo, aby zůstala i nadále platná. Když se však odvolává na „posthistoire“, pak vnáší do hry závažnější otázku po smyslu dějin (str. 204). Dvě témata, která se jinak probírají zvláště, jsou zde postavena naroveň: konec avantgardy a konec dějin. Avantgarda, která se hnala před většinou, aby jí byla v budoucnosti dohnána, se domnívala, že vytváří dějiny oním modelovým způsobem, v němž filozofové dějin a samozvaní správci dějin spatřovali smysl dějin. Umění však dávalo i těm, kdo původně o dějinách uvažovali, přesvědčivou představu vnitřní logiky, neboť vystupovalo v nepřetržitém sledu stylů, které se „vyvíjely“ ze sebe a vzájemně se poháněly vpřed. Otázka konce umění stejně jako otázka konce dějin vyvstáva-

ly od 60. let, kdy se zdálo, že umění – právě tak málo jako dějiny samy – ještě nabízí alternativy a cíle, jež by se daly pojmenovat. Od té doby vznikal dojem, že v posthistorické inventuře si musíme vystačit s tím, co máme v rukou.

Hervé Fischer se v knize, která ^{Wolcher - Wierlich => přežívá} ~~ne~~ přežívá snad ani nenatočenou, prchavou performanci, jeví jako Beuysův francouzský synovec, jemuž sice neležela na srdci „sociální plastika“, ale sociální akt v umění. Proto nazval dějiny umění „iluzí“, pokrok „mýtem“ a společnost „realitou“. Nikdy jsme se osobně nesetkali, ale jednou jsem s ním telefonoval, když před deseti lety odjížděl do Mexika. Ze zadní strany obálky se však na mě stále ještě chlapecky usmívá. Může si přičíst na své konto, že když proklamoval fikci v dějinách umění, tak vstoupil do stop velkého Duchampa, který se tak kdysi vyjádřil v případě umění.

Ale (stále ještě) současné umění si nezapisuje pouze rozchody, ale i nová setkání s dějinami umění jako terénem jakési mytické kontinuity a naděje, jež se skrývá v aktu opakování. Popud k tomu dala Picassova smrt v roce 1973, neboť Picasso byl poslední dědic nesmrtelné ideje živoucích dějin umění. Od Raffaelovy smrti poskytovala taková událost vždy heslo: „Umění žije, i když Mistr zemřel.“ Picasso se hodil jako nositel naděje proto, že figuraci a abstrakci spojoval právě tak snadno, jako bral svou látku zároveň z přírody i z umění a vítal je s janusovskou tváří konzervativního revolucionáře. Proto nyní nejrůznější umělci začali vytvářet vzpomínkové obrazy, v nichž se zvláštní metadějiny umění ztělesňují ve společném prostoru obrazu, fikčním místě simultánního.

Renato Guttuso, marxistický realista z Palerma, shromáždil v jedné studii, jež byla vystavena roku 1975 ve frankfurtském Kunstverein, kolem přítele Picassa velké malíře dějin umění od Dürera a Rembrandta až po Courbeta a Cézanna, kteří vystupují ve svých autoportrétech, k společnému posezení u stolu

(obr. 38). Pohřební hostina všech těch, kdo v dějinách umění žijí dál vždy v tom nejmladším žijícím zástupci, zanechává rozporný dojem jakéhosi ahistorického prostoru dějin, ale vzbuzuje i tušení, že téma samo krystalizuje ve vzpomínku. Možná dokonce samo umění sedí u stolu v podobě dvou Picassových modelů, které zvýrazňují nadčasovou krásu proti kráse moderní. Narativní situace v tomto nápadu do sebe možná nechťěně vsála vyprávěcí hodnotu, která spočívá v reálné fikci dějin umění.

V témže roce 1973 Richard Hamilton, který stál v Anglii u zrodu pop-artu a připojil se k Marcelu Duchampovi, postavil Picassa před plátno Diega Velázqueze, kterého Edouard Manet uctíval jako „peintre des peintres“ (malíře malířů; obr. 34). Příznačně jde – stejně jako u Guttusa – pouze o řadu „studií“ a variant, tentokrát o kvaš s paradoxním titulem „Picassovy Dvorní dámy“. Název však možná vůbec není tak paradoxní, vzpomeneme-li si (a vzpomínka je přece smyslem dějin umění), že Picasso na podzim roku 1957 „dekonstruoval“ „Dvorní dámy“ (*Meninas*), španělské mistrovské dílo z roku 1656, v dlouhé řadě vlastních parafrází, přičemž nešlo o studie k dílu, nýbrž podle díla, přes něž André Malraux ve své pozdní knize „Hlava z obsidiánu“, rok po Picassově smrti, přehodil závoj z *Dichtung und Wahrheit*. V Hamiltonově kvaši stojí Picasso na obraze na stejném místě, odkud na nás z předlohy hledí Velázquez, ale ostatní postavy se nám před očima proměňují v Picassovy výtvary tím, že s kubistickou houževnatostí vzdorují abstrakci. Tyto metamorfózy udržují dílo naživu, ale opět se vkrádá podezření, že Hamilton netruchlí pouze pro Picassa, ale pro odumírající tradici praktikovaných dějin umění.

Zvlášť výrazně tato tradice krystalizuje v sítotisku Roberta Rauschenberga, na němž umělec vytváří koláž libovolně rozmístěných uměleckých děl, všech tištěných v několika vzájemně posunutých vrstvách přes

sebe (obr. 37). Společný jmenovatel spočívá v tom, že skoro všechna díla, která jsou zde na jedné tiskové ploše shromážděna, heterogenní a prchavá, stejně jako žijí v naší paměti, existují v jednom a témže „domě“. Jako obrazy z muzea dělají společně reklamu budově, která tenkrát, když sítotisk vznikl, tedy roku 1969, byla stará sto let: Metropolitan Museum of Art. List se slavnostním věnováním a signovkou úředníky muzea zanechává jako práce na zakázku rozporný dojem a působí jako váhavý projev umělce. Nicméně je jaksi vskrytu autentický: jako zrcadlo dějin umění, uzavřených v muzeu, k tomu v muzeu, které tehdy už jen stěží sbíralo moderní umění, takže Picassův portrét Gertrudy Steinové (což nenapsala skličující esej o „mistrovských dílech“) je ještě tou nejmladší prací v tomto celku. Na tomto listě je sugestivně zachycena sterilita sbírky, v níž každé dílo zůstává navždy ojedinelé.

Oproti tomu působí práce jako „Krokus“ a „Tomel“ (obr. 36) z let 1962 a 1964, na nichž se objevují umělecká díla mezi obrazovými konzervami ze všedního světa jako fragmenty kulturní vzpomínky a směšují se se současnou realitou, svobodněji a spontánněji. Jsou to fototisky „Venuše“ Diega Velázqueze a „Venuše“ Petra Paula Rubense, hledící do zrcadla, které Rauschenberg, jak roku 1987 poznamenal v jednom interview, vždy obdivoval jako symbol transparentního povrchu, rozporu v sobě samém. I práce samy jsou nová zrcadla vědomí, v němž se odráží difuzně viděný svět. Tato koláž je – zde ostatně v technice z prehistorie skenování – metaforou pro koláž obrazů a vzpomínek v naší paměti, sbírce jiného druhu. „I věci mají své dějiny“ a jeví se Rauschenbergovi „reálnější“ než „ideje“, jsou zde však mediálně zrcadleny stejně jako umělecké reprodukce, které tím spíše nepřipouštějí pochybnost o tom, že se už zakládají na reprodukcích. Dějiny umění v muzeu a dějiny umění v naší paměti, kulturní a osobní paměť, kontrastují v Rauschenbergových pracích zvlášť přesvědčivě.

Roku 1989, tedy přesně o dvacet let později, se americká umělecká fotografka Cindy Shermanová v takzvaných Historických portrétech (History Portraits) věnovala výtvarným idejím shromážděným v dějinách umění: jako madona s děckem sama předvedla „živý obraz“ a nasadila si historickou masku uměleckého díla (obr. 39). Masky a těla, póza a herečka splývají v jedno, když „hraje dějiny umění“ s falešným nadrem, ale v pravém divadelním kostýmu. Snímek je nasvícen tak, že i práci se světlem ve starém díle odhaluje jako jevištní režii. Fotografka předvádí v madoně dějiny umění a přitom překrývá technickým médiem médium malířství. Póza byla vždy jejím ústředním tématem, a proto Arthur C. Danto už roku 1987, ještě než „Historické portréty“ vznikly, mluvil o „akčním umění (performance art)“, v němž fotografka sama vstupuje na jeviště, které opustil její bývalý dvojník. Rám spiklenecky potvrzuje fotografii v jejím statutu uměleckého jeviště, stejně jako to učinil už v historické malbě.

Znovuvedení historické výtvarné ideje zanechává skličující dojem panoptikální pseudopřítomnosti a hraničí s porušením tabu. Vzdálenost od dějin umění se v jednom vydechnutí či nadechnutí zmenšuje a zvětšuje, protože dějiny umění nemůžeme z dějin odstranit nebo vymanit. Ve „Fotografiích z filmu“ (Film Stills) začala tato Američanka v 70. letech dekonstruovat médium filmu. V „Historických portrétech“ je však zahrnuto poznání, že když se dnes zmocníme kultury, tak pokaždé hrajeme divadlo. Nejsou to naše divadelní hry, které se při tom uvádějí, ale vytvořili jsme pro ně dokonalé jeviště, na nichž sami hrajeme pány. Když věda o umění uvádí v muzeích divadelní hry, které sama nenapsala, pak s ní umělci soupeří, aby sami mohli vystupovat v dějinách umění.

3. DĚJINY UMĚNÍ JAKO SCHÉMA VYPRÁVĚNÍ

Podnik, který Hervé Fischer považoval za ukončený, začal kdysi dějinami umění, jež Florentin volbou Giorgio Vasari zastupoval ve svých „Životech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů“, které vyšly poprvé roku 1550. V úvodu k druhé části odhodlaně pravil, že nechce sestavovat jen přehled umělců a děl, ale „objasnit“ čtenáři chod věcí, neboť dějiny jsou „vskutku zrcadlem lidského života“, a dovolují tedy rovněž poznat lidské úmysly a jednání. Proto hodlá v umělecké pozůstalosti „tříditi to lepší od dobrého a nejlepší od lepšího“, především pak „odhalit příčiny a kořeny každého stylu a vyložit rozmach, jakož i úpadek uměleckých druhů“.

Od té doby co Vasari se záviděníhodnou sebedůvěrou napsal tyto věty, cítili se i jeho nástupci povinni sepisovat dějiny umění, které poskytovaly měřítko, podle něhož se mohlo poměřovat jednotlivé dílo, a vytvářely rámeček, v němž vše nacházelo své předem určené místo. Tyto dějiny však musely být vytvořeny, zatímco díla, jež do nich měla náležet, již existovala. V prvních dobách směřovalo toto počínání k prostému vyprávění, jež autor mohl řídit tak obezřele, že vše probíhalo, jak má. Když se však objevili pozdější vypravěči, kteří už nemohli narůstající látku bez problémů včlenit do dosavadního vyprávění, stále hlasitěji se volalo po oficiálním a univerzálním modelu vyprávění. V našem případě však model musel odpovědět zároveň na dvojí otázku, protože spojoval dva pojmy, které až do 19. století neměly pevný význam. Umění bylo, jestliže se pojalo úzce, ideou ztělesněnou v uměleckých dílech, dějiny pak smyslem spočívajícím v událostech. Jakmile se mělo umění vylíčit ve svých dějinách, bylo třeba oba pojmy vyjasnit.

Johann Joachim Winckelmann vyvolal svými „Dějiny umění starověku“, které vydal roku 1764 v Dráž-

ďanech (obr. 2), všeobecný rozruch, protože, jak se zdálo, psal dějiny ve striktním smyslu, jak na to lidé tehdy nebyli ještě zvyklí: a k tomu si vybral zrovna umění. On sám tento nový požadavek vyhlásil, když se, aniž jmenoval pramen, v předmluvě odvolával na Ciceronova „Řečníka“ a chápal „slovo dějiny v širším významu“, jaké „má v řeckém jazyce“. Jeho cílem už nebylo „pouhé vyprávění časové posloupnosti“ ani běžné životopisy umělců. Nikoli, předsevzal si, že se „pokusí o naučnou soustavu“ a „podstatu umění“ v užším smyslu vyvodí „z děl“, místo aby mluvil jen o „vnějších okolnostech“. Tedy umění bez dějin a zároveň umění jako dějiny. Proto kárá všechny své předchůdce, že nepronikli „k podstatě a k jádru umění“, nýbrž vyprávěli pouze příběhy o něm.

Cicero měl na mysli zvláštní rétoriku vyprávění dějin, Winckelmannovi ale přišla jeho poznámka vhod, protože v Římě, kam proudili milovníci umění z celé Evropy, nechtěl popisovat římské umění, ale řeckou klasiku jako vzpomínku a ideál, o níž si však pro nedostatek řeckých originálů nemohl ještě udělat jasnou představu. Tedy svérázný projekt, když si za téma zvolil nikoli umění svého kulturního okruhu, nýbrž v rámci antického umění dvojnásobně vzdálené umění Řeků. Téměř vše směřovalo k imaginárním dějinám, imaginárním ve dvojím smyslu metody a předmětu. Byla to autorova představa o ideálním stavu dějin. Postupoval však při tom tak „systematicky“ (jak řekl sám Winckelmann) a vzbudil svým tématem tolik zvědavosti, že od té doby chtěli téměř všichni psát dějiny umění podle jeho vzoru: dějiny umění, jež pojednávají o tom skutečném, pravém umění.

Umění nebylo jen hromadným pojmem, ale vlastní myšlenkou, která nakonec už vůbec nebyla závislá na uměleckých dílech, dalo se jí tedy dokonce dovolávat proti nim, jestliže jí nedostačovaly: případně bylo možno žet nepřítomnosti umění, protože se o něm utvořil buď absolutní pojem (18. století), nebo pojem retrospektivní (19. století). Nejjednodušší způsob, jak hovo-

řit o umění, spočíval v tom, že se sledovalo v jeho vlastních dějinách, v nichž bylo kdysi velké. Tento stav věci si musíme připomenout, chceme-li pochopit, jaké modely hrály roli v praxi historiografie umění. Jednota, obsažená v umění, se s obdivem zjišťovala z rámce univerzálních dějin umění. Proto se vše, co se stalo předmětem těchto dějin umění, muselo nejdříve prohlásit za umělecké dílo, takřka bez ohledu na to, zda se při jeho vzniku vůbec myslelo na umění. Vídeňská umělecko-historická škola, která od sklonku 19. století převzala v oboru vedení, stavěla vše, čím se zabývala (od „pozdně římského uměleckého průmyslu“ až po modernu), pod axiom, že existenci univerzálního umění dokazují jediné dějiny umění. Avšak tento univerzalizmus byl výsledkem pozdního vývoje a zřejmě ho živily hegemunistické požadavky c. a k. monarchie v Rakousku, která se ostatně rozprostírala přes kulturní hranice na východ.

Nejdříve však dějiny umění, jak se kvůli praktickým ohledům učily na akademii umění ve Francii Ludvíka XIV., měly nesmírně malý prostor, rozdělený na „antický“ úsek a na úsek „novějšího umění“. Tak tomu bylo ještě tehdy, když se roku 1793 a potom opět v roce 1803 otvíral Louvre a v přízemí se vystavovalo antické umění, v patře umění italské renesance spolu s francouzskou „klasikou“ 17. století, stranou pak skromně holandská a španělská „škola“. Kde podle dobového názoru „umění“ neexistovalo, tam se nemusely ani angažovat dějiny umění. Takzvaní primitivové, k nimž se tehdy počítalo veškeré poantické umění před renesancí, byli ještě předmětem rozpaků a nedali se počítat k „věku umění“. Hranice „primitivů“ se ovšem ustavičně posouvala a nakonec, asi v roce 1900, byli objeveni v „prehistorickém“ umění, na něž se tehdejší avantgarda ráda odvolávala už z toho důvodu, protože skutečně nepatřilo do dějin umění.

Abbé Luigi Lanzi, který roku 1792 vydal „Dějiny italského malířství“, zdůvodňoval svůj počín změně-

ným zájmem publika, jemuž už nestačí ani obvyklá cestopisná literatura, ani osvědčené životopisy umělců s jejich anekdotickým vyprávěním. Proto nechtěl „už psát dějiny malířů, ale dějiny umění samého“. I „filozofický duch doby si žádá systém“, jak a proč se umění, podobně jako je tomu v literatuře a v životě států, vyvíjela a potom opět upadala. Rád by podpořil „vkus“ pro kvalitu u „diletantů“ nebo „amatérů“ zajímavějších se o krásná umění, zatímco umělci své vzdělání beztak nabývali v „uměleckých ústavech“ (Kunstanstalt), jak se říkalo v Německu, tedy v akademiích a muzeích. Lanzi tedy Winckelmannův model, který jeho čtenáři už znali, bez okolků přenesl na „novější“ umění Itálie.

Brzy nato se věci vyhrotily, když napoleonské umělecké kořisti přinutily Louvre k prvním panoramatu evropského umění, přičemž se vynechalo umění středověku — které měli až mnohem později zkoumat francouzští historici umění v jakési národní archeologii. Ještě roku 1814 se leták k výstavě „Primitivů z Itálie a Německa“ omlouval za to, že se ukazují díla pocházející z doby před „krásným stoletím moderního malířství“. Kdo si oblíbil „určitý typ dokonalosti“, pohorší jej třeba „drsná strohost“ těchto děl. Milovníci umění se však asi rádi chopí příležitosti „studovat v originálních dílech dějiny umění“, tak jak zrcadlí „postup a vývoj lidského ducha“.

Dějiny umění jako nový úkol pro vyprávění postupně probouzely i v Německu, které kromě Winckelmannových děl o antickém umění bylo odkázáno povětšinou na cizojazyčnou literaturu o umění, ctižádostivost mladší generace. Tak si dal nazarénský malíř Johann David Passavant, který se měl později stát prvním ředitelem frankfurtského Städelova ústavu umění, roku 1820 za úkol vydat „Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung derselben in Toscana“ (Názory o výtvarných uměních a jejich vylíčení v Toskánsku). Měl přitom v úmyslu „podat názorné, všeobecné vylíčení dějin výtvarných umění od jejich rozmachu až

po jejich úpadek“. Ale moudře se pak omezil na modelový případ Toskánska, „protože umění v této zemi se dostalo naprosto skvělého vytržení a znamenitým dílem Vasariho ... je obecně nejznámějším“. Stále ještě tedy sloužily Vasariho „Životy“ jako rukověť pro známý terén, za jehož hranicemi se dějiny umění už (nebo ještě) nedaly vyprávět. Autor přesto generalizuje, když prohlašuje: „Tři periody jsou nutné v dějinách umění každého národa, kde se umění plně vyvinulo.“ Teprve toto malé omezení nám prozrazuje skrytý pojem určité normy umění, který Passavant prostě předpokládá. Dějiny umění lze vyprávět pouze tam, kde se umění dopracovalo svého cíle. Co tímto cílem bylo, to klasická doktrína umění 18. století ovšem naposled stanovila s všeobecnou platností.

4.

VASARI A HEGEL:

POČÁTEK A KONEC RANÉHO VYLÍČENÍ UMĚNÍ

Každé historické líčení umění se odedávna spojovalo s pojmem umění, který se právě na něm měl osvědčit. Už teorie stylu antické rétoriky pojmově fixovaly určité fáze dějinného vývoje, které vyznívají jednoznačněji než způsoby vyprávění reálné historie. Geneze, ale i dekadence dobrého stylu v literatuře a ve výtvarném umění byly vděčným tématem, protože interpretům dovoľovalo doložit normu nebo ideál toho, co je umění. Jednotlivé umělecké dílo v této koncepci představovalo zastavení na cestě, na níž se naplňovala norma umění. Jestliže v nějakém díle nebyla splněna, pak toto dílo, třebaže samo o sobě dokončené, zůstalo vůči předpokládanému cíli otevřeno. Zdá se paradoxní, že právě norma (jako cíl budoucího naplnění) podrobovala každý výsledek na této cestě dějinnému pohybu. Pojem stylu sloužil k tomu, aby pojmenoval jednotlivé fáze dění a cyklicky je uspořádal kolem klasických stavů. Tak se stalo, že historické líčení umění jako aplikova-

ná teorie umění začínalo, a tedy v této původní formě i končilo tam, kde taková teorie už neplatila. Běžné dějiny stylu nemají s tímto raným ideálem dějin už nic společného.

I v renesanci vytvořila umělecká historiografie pevný kánon hodnot, podle něhož se mohlo jaksi poměřit ideálně krásné v umění, ať se historicky objevilo kdekoli. Pokrok naplnění normy byl pro Giorgia Vasariho vždy žánrově vázanou historickou cestou a vedl k umělecké klasice, již se poměřovaly všechny ostatní věky. Měrné hodnoty jeho *nauky* o umění byly nerozlučně spojeny se zákonitostmi jeho *dějin* umění, protože ideál se podle něj nevyjevoval kdykoli, nýbrž až v pozdním stadiu uměleckého vývoje: ve stadiu klasiky.

Klasika našla své historické místo v biologickém modelu růstu, zralosti a stárnutí, který Vasari jako všichni jeho současníci přenášel ze života člověka na život dějin. Tento model vykazuje cyklus, jenž se může opakovat jako roční období v přírodě. Pro jeho opakovatelnost byl k dispozici termín „znovuzrození“ neboli *renesance*. Srovnávání antického a novějšího cyklu umění bylo ryzí fikcí, nicméně poskytlo téměř *historický* důkaz pro to, že norma umění byla už jednou odhalena v antice, a proto se nyní může objevit *znovu*. Klasika byla zřejmou realizací estetické normy, která se už od ničeho jiného neodvozovala, nýbrž byla stanovena absolutně. Historiografie po Vasarim nepotřebovala podle něj na zvolených kritériích nic měnit, i kdyby jim umění už neodpovídalo. To šlo pak na vrub umění. Dějiny ho tedy nemohly vyvrátit, nýbrž jen potvrdit, ledaže by se už nepoznávala pravda, což by opět dávalo za pravdu jeho obavám. Vasari tedy právě tak psal dějiny ideje, jako jeho dějiny spočívaly na ideji.

Pevný rámec této historiografie umění byl pro Vasariho právě tak praktický, jako se stal nepraktickým pro jeho pokračovatele. Johann Winckelmann, jeho nejvýznamnější následník, nepopisoval však už umění své doby, nýbrž zatím pouze umění starověku, a zvolil si

pro to formu dějin stylu či vnitřních dějin týkajících se „Růstu a pádu řeckého umění“ (Wachstum und Fall der griechischen Kunst). Byly teď sice vztaženy k politickým dějinám Řeků, nicméně si zároveň uchovaly obraz autonomního, organického vývoje. Odklon od umění vlastní současnosti a příklon k umění zaniklé antiky, jež se mezitím domáhalo absolutní pravdy, se podmiňovaly navzájem. Z odstupu jakési bezúčelné kontempace se Winckelmann snažil pochopit „pravou antiku“, kterou však posuzoval stále ještě ryze formálně „podle umění“, protože i nadále doufal v její *napodobení* v umění současnosti a budoucnosti. Hodnotové představy jeho nauky o umění ovlivňovaly stále stejně jeho popis „skutečného“ umělekohistorického průběhu, jež znovuobjevoval v uměleckých dílech starověku. Biologický model cyklu, jenž vždy vrcholí v klasice, si i u Winckelmanna podržel nezměněnou platnost, byť bylo i u něj mnoho nového.

Později byl rozchod s aplikovanou teorií umění, již se stala veškerá historiografie umění, vykoupen vysokými ztrátami. Kde jsme se předtím mohli orientovat podle hodnotově vázaných pojmů univerzální *nauky* o umění, abychom umění vylíčili *historicky*, byli jsme nyní odkázáni na cizí modely ostatního historického bádání nebo na právě tak cizí maximy filozofické estetiky, jež však vždy pojímala umění jako ryzí princip mimo jakýkoli historický a empirický kontext. Nyní se rozdělilo, jak bychom řekli s Hansem Robertem Jaubem, „historické a estetické uvažování“. Proti „slepé empirii pozitivismu“ se postavila „estetická metafyzika duchovědy“, jež idealisticky oslavovala iracionální tvorbu a připisovala jí „zdání samostatnosti“ uměleckého vývoje. Proti tomu zase bojovali marxisté, kteří v teorii odrazu stavěli společenskou skutečnost na místo přírody a smysl umění omezovali na zjednodušené schéma „odrážení“ v kulturní „nadstavbě“.

Všechny takové metody vznikly z Hegelovy filozofie umění, která znamená opravdový mezník mezi starým

názorem na umění a novými dějinami umění. Měla tehdy samozřejmě pevné místo v Hegelově myšlenkovém „systému“, z něhož vychází. Naproti tomu jako svobodná reflexe o nové situaci umění v moderním světě dodnes inspiruje veškeré vytváření teorií. V naší souvislosti to nové v Hegelově estetice spočívá především v tom, že filozoficky zdůvodňuje historický vývoj umění, a to hned pro umění všech národů a dob. „Umění nás vybízí k myslícímu zkoumání ne snad proto, aby umění bylo opět vyvoláno v život, nýbrž aby bylo vědecky poznáno, co umění je.“ Zde už nehovoří znalec umění, jenž v „nápodobě“ viděl smysl dějin umění pro obnovu umění v přítomnosti, nýbrž zakladatel nové „duchovědy“, jež považovala umění za kulturní produkt vázaný na minulý stav duchovních dějin. Poté co umění už dnes neposkytuje „plné uspokojení“, slouží „věda o umění“ nové „potřebě“ – potřebě zcela obecně definovat úlohu umění. Je to úloha, která se historicky naplnila už dávno. Nová „věda o umění“ znamená vlastně uchvácení moci intelektem, jenž jakoby z ptačí perspektivy pánaboha vidí i umění začínat a končit, ba si osobuje soudit, k čemu umění slouží. Umění je už jen materiál pro „rozmýšlivé uvažování“, jež ví více, než kdy vědělo umění samo. Je tudíž německým nedorozuměním oslavovat Hegela jako praotce estetiky, jako by nikdy nebylo starší, umění bližší estetiky. Hegelova estetika je spíše pokusem zbavit moci veškerou estetiku umělců a veškerou aplikovanou kritiku umění ve prospěch „rozmýšlivého uvažování“ o dějinách umění z hlediska historika světových dějin.

→ Rozhodující je myšlenka, že umění jako smyslový symbol světového názoru je integrální součástí dějin kultur. Svou normu nepřijalo samo ze sebe, nýbrž reprezentuje „podstatné světónázory, spočívající v jeho pojmu“. Hegelova myšlenka – chápat funkci umění v lidské společnosti zásadně nově – byla následně většinou devalvována jako „obsahová estetika“. Účinnou se stává teprve tehdy, když se vyprostí ze svých dogmatických základů v Hegelově „systému“. „Je to půso-

SOMETHING COMPLETELY DIFFERENT

A Personal Portrait Sculpture By

The Studio For Solid Photography

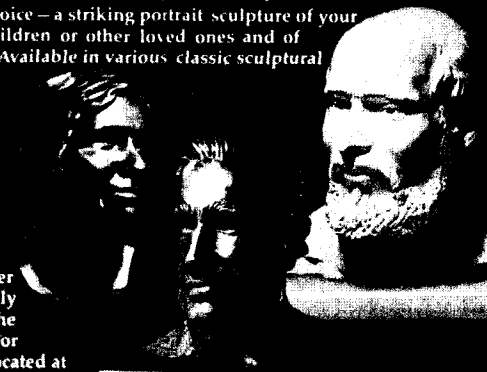
Finding the right gift for oneself or for that special occasion for others can be a trying experience – give a gift that has feeling as well as character. A personal portrait sculpture is totally different, original, exciting and unexpected.

All it takes is a 2-second sitting – special optics and the computer do the rest. The result is a breathtaking true-to-life portrait sculpture.

You can have your choice – a striking portrait sculpture of your wife or husband, children or other loved ones and of course . . . yourself. Available in various classic sculptural materials and sizes ranging from 1/24th scale to life size.

It's easy to arrange and inexpensive, starting from as low as \$95. A telephone call is all that is required to arrange for a sitting . . . or better still, visit us at the only studio of its kind in the world . . . The Studio For Solid Photography, located at 55th Street and Madison Avenue

. . . or send for our free brochure.



25 Reklamní inzerát „The Studio for Solid Photography“, New York, kolem 1985



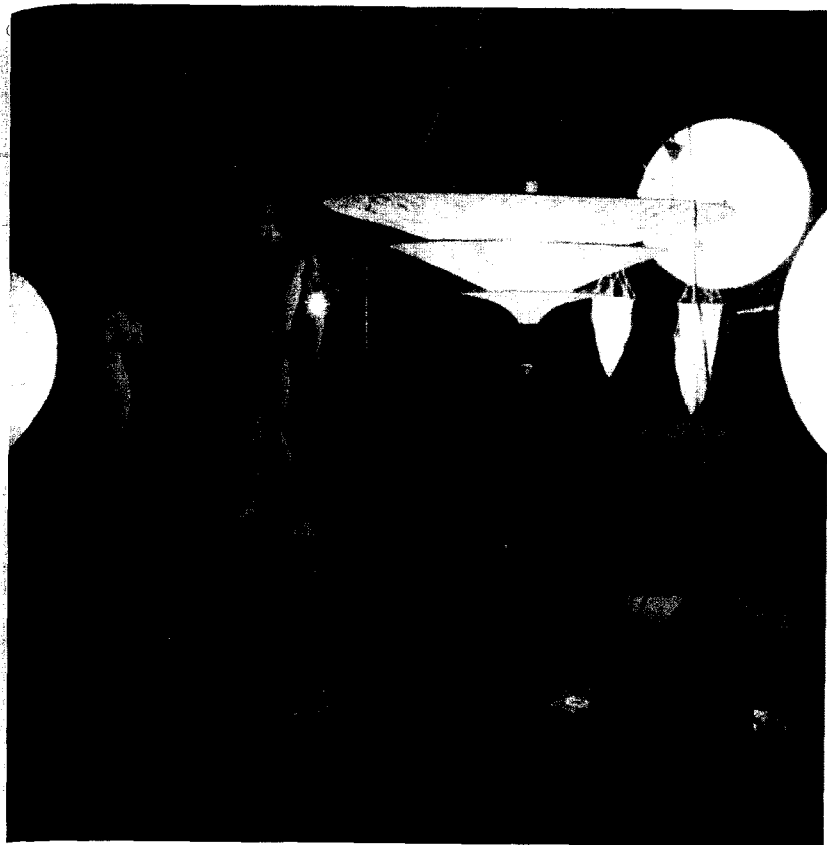
26 Richard Hamilton, „Čím je dnešní domov tak jiný, tak přitažlivý?“, koláž na papíru, 1956, Tübingen, Sbírka Georga Zundela.
© Richard Hamilton/DACS, London 2000



27 Eduardo Paolozzi, Deset koláží z Bunku, Byla jsem hračkou bohatého muže, koláž na kartonu, 1947, The Tate Gallery, Londýn



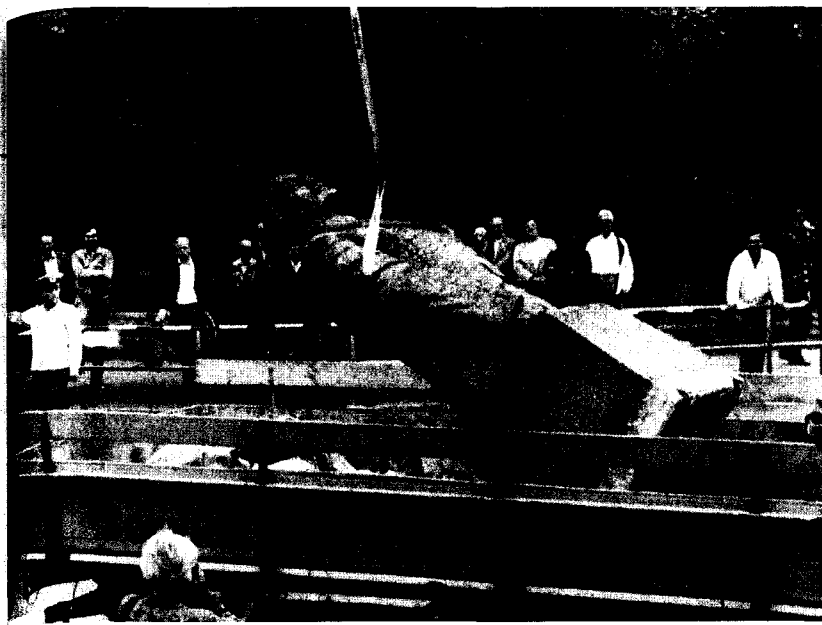
28 Robert Wilson, instalace s Rodinovou sochou, Rotterdam 1993, v: katalog výstavy „Portrét, zátiší, krajina, Robert Wilson“, Rotterdam 1993, sál 3



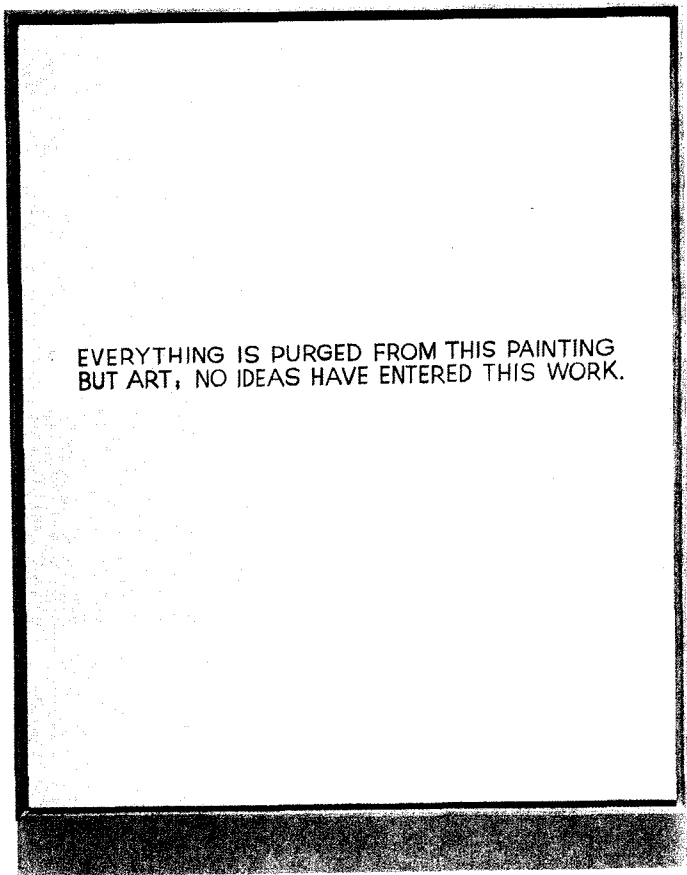
29 Peter Greenaway, Pozorování vody, instalace v Palazzo Fortuny, Benátky 1993, v: katalog výstavy „Peter Greenaway, Watching Water“, Milano 1993, strana 23



30 Prezident Jelcin a patriarcha Alexej II. v Trojickosergijevské lávře u Moskvy před replikou Rublevovy ikony nejsv. Trojice, 1992, fotografie Deutsche Presseagentur



31 Demontáž Leninova pomníku ve Stendalu v září 1991, fotografie Deutsche Presseagentur



EVERYTHING IS PURGED FROM THIS PAINTING
BUT ART, NO IDEAS HAVE ENTERED THIS WORK.

32 John Baldessari, Vše až na umění je z tohoto obrazu odstraněno. V tomto díle se neuplatnily žádné myšlenky, akryl na plátně, 1966–1968, Gallery Sonnabend, New York

bení a rozvoj umění samého“, čím naplňuje svou úlohu a právě v ní se vyčerpává. Tím, že „předmětně znázorňuje“ právě aktuální ideu, „přispívá svým postupem vpřed k tomu, aby se sama osvobodila od znázorněného obsahu“. Když je „obsah vyčerpán“ a příslušné symboly beze zbytku vyjádřeny, „ztrácí se absolutní zájem“. Svým zvláštním úkolem bylo pak právě ještě nové umění velice rychle „zbaveno i svého obsahu“ a pouze rozpor se spotřebovaným obsahem následně opět uvolňuje uměleckou aktivitu. V moderně je však tato stará úloha zpochybněna, neboť umění už prý není „vázáno na zvláštní obsah“ a nemá již autoritu, aby pro veškerou veřejnost platně reprezentovalo všeobecný světový názor. Proto je od nynějška už jen na jednotlivém umělci, aby v umění odrazil své vlastní vědomí. „Zde už není k ničemu“ osvojovat si „minulé světové názory“, jak to dělali nazaréni, když se pokatoličili. Vlastní podstata umění se prý v dějinách již naplnila: to ovšem moderní umění důkladně vyvrátilo.

Hegelova filozofie umění se dá nejlépe charakterizovat na příkladu *klasiky*. V klasice má prý každé umění „vrcholnou dobu dokonalého vytříbení jako umění“, kdy dokazuje, čeho je jako umění vlastně schopno. Jenže klasika už nepatří jako v dřívějších teoriích ke stále se opakujícímu cyklu, nýbrž je jednou provždy vázána na neopakovatelný vývoj ducha a kultury. Klasika, která se už dovršila, se stává v nyní definitivně fixovaném odstupu jak nedotknutelná, tak i nenapodobitelná. Roztržka subjektu a světa, která zaměstnávala Hegela, se napříště už neruší v umění, nýbrž pouze ve filozofii. Novum této myšlenky spočívá nikoli v tom, že *klasika v umění zaujímá v dějinách* časově ohraničené místo, nýbrž v tom, že toto místo zaujímá *umění* jako takové. V rámci světových názorů, jež propagoval Hegel, hledělo si umění jako smyslový projev ducha již historické funkce, kterou univerzální historiografie umění může ozřejmit jen ze zpětného pohledu.

Dějiny umění se staly svou vlastní myšlenkou tepr-

ve od té doby, kdy se umění dalo prožívat nejspíše ještě ve své minulosti. Umění žije dál, je však již zároveň minulým jevem, když se posuzuje podle „svého nejvyššího určení“, jak se praví v jedné slavné větě. Od té doby, co „ve skutečnosti“ ztratilo „svou dřívější nezbytnost“, je „více přesunuto do naší představy“. Hegel objasňuje svou tezi s dodatkem, že „umělecké dílo – dovedeno do estetické přítomnosti – už nenáleží do náboženské a dějinné souvislosti“, z níž vyšlo. „Osamostatňuje se v umělecké dílo a (teprve tím) se stává absolutním“, tedy klasickým mistrovským dílem, které vzdělaný občan obdivuje v muzeu, aniž je nalézá na jeho bývalém místě určení a chápe v jeho původním poselství.

Estetická autonomie uměleckého díla se ozřejmila právě ztrátou dřívějších funkcí. Byla jakoby uvolněna poté, co pominuly staré vazby. Proto může nový divák také zacházet s uměním volně, aniž ho rozptylují obsahy a symboly. Není-li současník, ale historik, nalézá umění v archivu kultury. Hegelova estetika má své dějinné místo a časově se kryla s buržoazní kulturou, v níž byl umělec odkázán sám na sebe a umění se vystavovalo už jen v muzeích. Reflexe umění dosáhla tenkrát nového stadia, které vlastně teprve umožňovalo historické studium umění jako vědu. V této situaci nabídl Hegel myšlenkový model, v němž umění může svou vlastní podstatu vyjevit sice ještě ve zpětném pohledu historika, ale ne již v živé praxi umělce. Veškeré hegelovské bádání, i když se dělo s maximálním intelektuálním nasazením, aby vhodným výkladem znovu zdůvodnilo Hegelovu modernost, nedokázalo tento nedostatek v Hegelově filozofii, ba snad jeho omyl, zahladit: omyl, že lze soudit mimo dějiny a o dějinách.

Proto také pochybuji, zda lze Hegela považovat za proroka moderního zrušení hranic umění, které znovu popsal Gianni Vattimo v esejí „Konec moderny“. Míne na je „utopie společnosti, v níž už neexistuje umění

jako specifický jev: je odstraněno a v hegelovském smyslu zrušeno ve všeobecném estetizování existence“. Nebo: neusiluje se o odstranění, nýbrž „o zakoušení umění ve smyslu integrální estetické danosti“. Taková „exploze estetiky mimo její tradiční hranice“ sice může být současnou zkušeností, lze ji však, zvláště vztáhne-li ji na negaci muzea, stěží ospravedlnit Hegelem, který založení muzea zažil a podporoval.

Hegel byl spíš představitelem své doby a vytvořil přímo metafyzické zdůvodnění pro nově vznikající muzeum umění, o jehož praxi, jakkoli měl blízko k založení prvního muzea v Berlíně, nicméně věděl málo. Muž praxe, jakým byl Quatremère de Quincy (1755–1849), „francouzský Winckelmann“, vyvodil ze stejných faktů zcela jiné závěry a roku 1815 vydal první kritiku muzea s názvem „*Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*“ (Morální úvahy o poslání uměleckých děl). Založení muzea bylo neodvolatelným mezníkem, po němž se pohled na umění stal pohledem zpět na dějiny umění. Ale k čemu ještě sloužilo umění, jež v muzeích ztratilo veškeré své veřejné funkce (emploi)? Ale ani v Paříži, když se ozvaly přímluvné hlasy, neměli pro odpověď daleko. Umění, které se vystavovalo jako korunní svědek dějin, skýtalo stejně jako ony působivý „obraz pokroku lidského ducha“, jak již roku 1804 napsal Joseph Lavallée v prvním svazku „*Galerie du Musée Napoléon*“. Katalogy Louvru byly od samého počátku vlastně zevrubnými dějinami umění, „historickým kursem“, v němž se bylo možno informovat o „původu a pokroku [*marche progressive*] různých umění“, jak se lze dočíst v témže Lavalléeovi.

Quatremère, přítel Casanovův a kritik Napoleonův, se naproti tomu nechtěl smířit s historizováním umění a se ztrátou jeho úlohy – živé ve své době působit a skutečně vzdělávat publikum. Byl zastáncem „nápodoby“ místo „pozorování“ a „rozvažování“: nápodoby nikoli jen jako ideálu umělce, nýbrž i jako maximy laiků, kteří měli z umění „morální užitek“ ve smyslu osvěty. Umění, které bylo v muzeu odtrženo od života, přestá-

valo být „školou vkusu“, kde se v kráse poznával etický ideál.

Proto si stěžoval na „zneužití muzea a zneužití kritiky“, jež o umění věděla vše, a přesto nepochopila nic z jeho podstaty. Samozřejmě se na nové dějiny umění díval podezřívavě a vyjadřoval nespokojenost nad pseudopřítomností uměleckých děl v muzeu, kde jsou „odsouzena do pasivní role“ a uspokojují už jen indiferentní zvědavost (v Hegelově způsobu vyjadřování „zájem“). Od té doby, co „pozbyla své působivosti, ztratila svůj motiv. Jestliže se z jejich vystavování dělá praktický kurs moderní chronologie, pak se zabíjí umění, aby se z něj udělaly dějiny“ (*C'est tuer l'art pour en faire l'histoire*).

5.

VĚDA O UMĚNÍ A AVANTGARDA

Poté co se historické umění v epoše romantiky naposled nerušeně vzývalo jako model současného umění, rozdělily se cesty badatelů o umění a umělců právě v tom okamžiku, kdy se dějiny umění poprvé etablovaly jako akademická disciplína. Od té doby přestali badatelé o umění psát dějiny umění do přítomnosti, protože pouze minulost jim připadala dostatečně velká a ideální, aby ji v umění vylíčili. Naopak umělci přestali hledat vzory toliko v dějinách a orientovali se na lepší budoucnost, nad níž by věčná minulost už neměla moc. Každá strana vedla minulost do boje proti přítomnosti s opačným úmyslem: jedna jako obsah nápodoby a druhá jako výzvu k útěku. Samozřejmě hrubě zjednodušují, abych pojmenoval rozsáhlé a rozporné dění. Přesto má smysl vzpomenout si na to, kdy a s jakou dědičnou zátěží vznikla moderní věda o umění.

Nadmíru zrádný je pojem avantgardy, který dal brzy o sobě vědět rovněž v nových uměleckých i společenských koncepcích. Ulpěl na něm vojenský duch, ale nyní to už není armáda, ale dějiny, jež vede malý před-

voj. Avantgarda prozkoumává cesty k místům, kde se má svést bitva a dobýt vítězství. Ve vizích umělců a politických myslitelů avantgarda spěchá napřed k budoucnosti, aby ji ostatní následovali. Pokrok, jenž je výrazem lineárního historického myšlení, je věcí elity, která si jej pro sebe definuje, ale je přesvědčena o tom, že budoucnost patří jí. Je to elita revolucionářů, která střídá dřívější elity moci a vzdělání, ale je poznamenána stigmatem snů, kteří realitu posuzují nesprávně. Dějiny v jejich očích ještě čekají na své naplnění a dokonání, a proto se musí vyvést z minulosti do budoucnosti. S nimi krácející badatelé o umění, pokud se vůbec účastnili uměleckého dění své přítomnosti, brzy bezradně stáli před uměním, jež už nedokázali posoudit podle osvědčených měřítek historie, dokud je úspěch avantgardy zase nedonutil k tomu, aby naprosto paušálně převzali její historický model.

V politickém táboře byl pojem avantgarda – od té doby, co se objevil u Saint-Simona – heslem socialistů, jejichž společenské projekty se ještě nedaly prosadit (D. D. Egbert). V uměleckém táboře to byl zase bitevní pokřik „refusés“ (odmítnutých), kteří se rozešli se salonním uměním a v umění si zkušeli odpor proti akademickým konvencím. V raných snech o jednotě se utopie myslitelů o společnosti a umělců nerozlučně spojovaly v patosu smýšlení, vždyť i obnova umělecké formy byla příslibem obnovy společnosti. V dějinné praxi se však harmonie názoru na umění a na svět, umělecké autonomie a společenské angažovanosti brzy bolestně rozpadly a tento rozchod vedl ke konfliktům, k jejichž vzplanutí docházelo v moderně stále znovu. Rychle se dospělo k poznání, že dějiny umění nejsou identické s dějinami sociálními a politickými, jakkoli neoddělitelné s nimi souvisejí.

Avantgarda zastupovala historický obraz moderny koneckonců tak triumfálně, že se průběh moderního umění jednohlasně líčil jako dějiny avantgardy – a moderní umění se vystavovalo v muzeích, přičemž pokrok

se hledal bez zábrán pouze ve vzestupu nové, umělecké estetiky. Nastal tedy velký rozruch, když kolem roku 1960 směr pokroku v tomto jednostranném smyslu znejistěl, a tím se osvědčený model pokroku, jako by pro něj neexistovala jiná alternativa, teprve s rámsím zhroutil. A hned se plačtivě nebo vítězoslavně hlásala smrt avantgardy. Historici umění, jako například Horst Janson, kteří se ohlíželi za dějinami avantgardy, brzy v dobovém způsobu vyjadřování mluvili též o „mýtu avantgardy“, jako by se měl demaskovat pouhý fantom. Kdo se v umění přesto se ztrátou paradigmatu nesmířil, mohl se proti všeobecnému proudu dobového vědomí etablovat už jen jako „neo-avantgarda“, nebo dokonce jako „transavanguardia“, aby program moderny zachoval ještě v „postmoderním“ světě. V podivném zvratu věcí se sama avantgarda stala ideálem tradice, na němž se odhodlaně lpělo, stejně jako předtím konzervativci lpěli na dějinách.

Krise avantgardy byla příznačně plodem jejího úspěchu. Publikum náhle čekalo právě na avantgardu, místo aby jí i nadále kladlo rozhořčený odpor, který avantgardě propůjčoval žádoucí identitu nositelky revolty (a vítaného obrazu nepřítele). V podstatě se program avantgardy, který spočíval v permanentní revoluci umění, u publika překvapivě prosadil – a přitom se zvrátil ve svůj opak. Vždy se usilovalo o moc umění nad životem, dosáhlo se však pouze moci nad uměleckou scénou, kde však – jako ve sportu – chtěli tleskat nejnovějším světovým rekordům v umění jen diváci, aniž vztáhli ideje umění na svůj život. V životě působila avantgarda, když k tomu byla vůle, spíše na „umění reklamy“, v němž se převzaté tvůrčí nápady zdokonalovaly v perfidně důsledný design – a tím se rozpoutala rivalita s dosavadní avantgardou, až se reklama na avantgardu a avantgarda reklamy daly od sebe už jen stěží rozeznat.

V knize „The Tradition of the New“ (Tradice nového) popsal americký kritik umění Harold Rosenberg povýšení moderny na tradici, a tím vznikl paradox. Na vý-

stavě v Guggenheimově muzeu v roce 1994 se znovu navázalo na tuto formulaci, ale výčitka, kterou obsahovala, byla pozměněna ve firemní značku. Název se týkal přehlídky „Poválečných mistrovských děl“ (Postwar Masterpieces) z muzejních fondů, která měla dokázat nepokořenou sílu již nedefinovatelné avantgardy. I socioložka Diana Craneová chtěla newyorské umění mezi rokem 1940 a 1985 zařadit pod heslo „Transformace avantgardy“, jak zní titul její knihy, přičemž se ukazuje, že pojmy se používají jako fetiše, jež se vzdálily svému někdejšímu smyslu. Tvrzení zastávají roli definic, a brzy se na ně opět zapomene.

Kdykoli se věda o umění odhodlala sepsat kroniku současného umění, pokoušela se úspěšnou strategií pozvednout fikci nekonečně pružné avantgardy na všeobecné kredo. Ať už se avantgarda, navzdory lepšímu vědění, nadále vyzvedávala na vývěsní štít nebo se oplakávalo její zmizení, fixace na její modelový charakter je v obou případech evidentní. Zjevně zde vládla obava, že s avantgardou se ztratí jediný smysl v dějinách moderního umění, jež hledělo vždy vpřed. Problém spočíval v tom, že se avantgarda definovala ještě ve starém nebo všeobecně platném smyslu (tedy shodně se stylem), a to dávno poté, co si už bylo třeba přiznat, že oproti „low culture“ rychle ztrácí půdu pod nohama a je demaskována jako záležitost elit. Těch několik málo kritiků, kteří ideologii avantgardismu oponovali, pocházelo většinou z marxistického tábora, a postrádalo tudíž v oficiálním současném umění chybějící (nebo potlačenou) politickou angažovanost, nevadila jim však kontinuita starých pojmů díla a žánrů.

Je to jen stěží náhoda, že ve vědě o umění se ve stejnou dobu, kdy se jinde rodí pochyby o avantgardě, poprvé začalo pochybovat o monopolu jednokolejných dějin stylu a že tyto pochyby si brzy vynutily přístup k novým metodám a otázkám bádání. Zdá se, že jedna událost se už proto nachází daleko od druhé, že se týkají dvou naprosto rozdílných oblastí – na jedné stra-

ně oblasti kulturně kritické a na straně druhé vnitřně vědecké. Analogie přesto nelze přehlédnout, protože jak existence nezadržitelné avantgardy, tak i víra v nezadržitelný vývoj stylu zaručovaly autonomní realitu umění, která se plně podrobuje svým vlastním zákonům. Jestliže chod umění spočíval bezpečně v rukou avantgardy a jestliže se projevoval pouze ve stylu, pak byla fikce, že známe skutečné dějiny umění, skoro dokonala.

Užší souvislost mezi ideálem avantgardy a krédem studia stylu však spočívá v oboustranném přísahání na autonomii umění – ovšemže autonomii, kteřa se osvědčuje v díle. V případě avantgardy je to absolutně originální dílo, v případě dějin umění dílo s autentickým a výrazně symbolickým uměleckým stylem. Skutečné téma dějin umění starého ražení bylo ovšem tématem takové autonomie umění, která dávala přednost metodickému třibení vědy o umění z hlediska dějin čisté formy. Avantgardní umělec stejně jako badatel o stylu – každý svým způsobem – usilují o důkaz této autonomie: jeden svým dílem, druhý svým výkladem.

Debata o avantgardě, která začala kolem roku 1960, má možná svou hlubší příčinu v tom, že od té doby se objevila avantgarda s jiným (nebo s chybějícím) pojmem díla: tedy avantgarda, která se upjala na jednu ideu, na ideu fiktivního umění, nebo nabídla divákovi překvapivě inscenovaný objekt ze všedního života. Originalita spočívala v obou případech spíš v koncepci než v díle. V nových médiích tento proces pokračuje ústupem umělce z popředí tvorby svého díla. Když konceptuální umělci hovořili v 60. letech káravě o „formalismu“, mluvili o umění vizuálně vytvářeného díla. Totéž se ve vědě o umění vyčítá studiu stylu, které se uzavřelo nově proklamovaným tématům ideového a sociálního bádání. Poměr mezi dílem a okolním světem se posunul: čím méně stálo dílo ve středu pozornosti, o to více se upíral pohled na jeho kontext – přičemž se brzy dospělo k extrémům, jež už lze jen stěží ospravedlnit jako témata vědy o umění.

6. STARÉ A NOVÉ METODY STUDIA UMĚNÍ: PRAVIDLA DISCIPLÍNY

Od počátku stálo studium umění před úkolem vpravit staré umění do smysluplného sledu jeho dějin, aniž ještě mělo všeobecný pojem o tom, co umění vlastně je. Nadčasově univerzální platnost takového pojmu skončila s osvícenstvím a s věkem akademií a tento pojem vystřídal axiom vše vysvětlujících dějin. Brzy se o dějinách umění nebo o umění v jeho dějinách uvažovalo se stejnou důvěřivostí, s jakou se předtím badatelé nechali ovlivnit absolutní dokonalostí umění. I když každé jednotlivé umění mělo v dějinách pouze relativní postavení (protože podléhalo změně), přesto se v plnosti času svých dějin těšilo stejné autoritě, jakou předtím měla objektivní a naučitelná krása umění. Historická úvaha zajišťovala umění jiným způsobem právě tolik autonomie (místo heteronomie) jako předtím doktrinářská nauka o umění.

Dějiny umění byly přitom brzy tématem, jež se dalo nahlízet jen v nutných proměnách formy, tedy v časovém pohybu, přičemž všechny ostatní znaky umění zůstaly potlačeny. „Dějiny umění beze jména“, jak je pokřtil Heinrich Wölfflin, mohly dokonce odhlédnout od samých umělců, protože ti se zase zdáli jen výkonnými orgány dějin. Wölfflin v „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ (Základní pojmy dějin umění) z roku 1915 k tomu říká: „Musí konečně přijít takové dějiny umění, v nichž lze krok za krokem sledovat vznik moderního vidění“ a jež budou „v nepřetržitém sledu“ popisovat příslušné styly.

Představu autonomního procesu proměny stylu nechtěně, ale účinně podporovala filozofická estetika, byť její zájmy byly zcela jiné. Tak se například ještě u Theodora W. Adorna praví, že funkcí umění je jeho nefunkčnost v prakticko-ideologickém kontextu. Není tedy divu, že pro vědu o umění bylo stále snadnější hledat své historické vysvětlení pouze v umělecké formě, neboť ta poskytovala společného jmenovatele pro veš-

kerou různost děl a stylů, zkratka: jednotu pohledu na rozmanitost umění. Metody, které vytvořilo empirické studium umění, se hodí ke kritickému, třebaže zjednodušujícímu uvažování, poměrujeme-li je podle obrazu dějin, který obor kdysi předložil, a klademe-li otázku, zda vůbec v sobě ještě nějaký obraz dějin zahrnují.

V oněch *dějninách stylu*, jež si samy připisovaly schopnost vždy potřebného ukazatele cesty, se Rieglův pojem „Kunstwollen“, tedy umělecké chtění, stal brzy slavnou nebo spornou zařikávací formulí pro vlastní hybné síly v cílevědomé změně forem. Pojem pocházel z duchovního klimatu historismu, jenž chtěl svými kritérii dostat každému historickému jevu, a proto nesměl připustit, aby jedna doba nedokázala něco co jiné doby: když její „Kunstkönnen“ čili schopnost umění byla omezená, pak bylo třeba usuzovat, že ji ovládá jiné „Kunstwollen“. Takto se dal podle svých vlastních intencí nejen poměřovat archaický nebo – na jiném konci škály – dekadentní styl, aniž se musel devalvovat vzhledem k epoše klasiky, nýbrž se dala i vlastní kompetence rozšířit na celý rozsah umělecké produkce, aniž se muselo něco zdůvodňovat.

A protože „Kunstwollen“, ať už jakýmkoliv způsobem, nesledovalo jen diachronicky linii časového vývoje, ale i synchronicky reprezentovalo nějaký dobový světový názor, začaly se brzy i světové dějiny považovat za doménu stylu. Když byly umělecké styly prohlášeny za nazírací formy stylu života a myšlení jen proto, aby se zvýšila kompetence osobitého výkladu dějin, tak se uvažování o formě – v překvapivém převrácení příčiny a účinku – nyní projevilo na uvažování o obecných dějinách: duch doby se projevil jako styl doby a právě tak styl doby jako tvář ducha doby. Dějiny umění byly prostě prohlášeny za synchronní se všeobecnými dějinami, třebaže se pro toto tvrzení neužilo z opatrnosti žádného důkazu, který by takovýto idealistický výklad dějin ohrozil.

Jinou koncepci dějin stylu vytvořil Henri Focillon ve svérázném „Vie des formes“ (Život tvarů) a George Kubler ji v dobově příznačné podobě rozvinul ve svém fascinujícím eseji „The Shape of Time“ (Podoba času). Tato koncepce je značně ovlivněna starým modelem cyklu (v přírodě, společnosti a kultuře). Umělecká forma (chápána jako problém umění nebo stylu) prochází vždy a všude opětovně podobnými cykly, které nepodléhají chronologickému času, ale jinému časovému plánu, tedy lépe řečeno: stavebnímu plánu postupně probíhající proměny raných, zralých a konečných stadií. Model jednotlivých vývojových kroků jako řešení problému, který zdomácněl v jiných vědách, se zde aplikuje na podobu autonomních dějin stylu.

Zde objevené *sekvence* se přitom jevily jako konečné veličiny, protože se doposud trvajícím problémem samozřejmě mohl v určité fázi dění opět změnit, čímž by se uplatnila zase jiná sekvence, která hledá svou vlastní časovou křivku na již dosaženém stavu evoluce. Spíše než datum díla bylo důležité jeho stáří v cyklu a ve sledu stylových plánů, z nichž vzešlo. Jedno dílo sice mohlo s druhým sdílet stejnou dobu, a přesto ve stáří dvou cyklů zaujímat naprosto rozdílné místo, tedy ve vlastním cyklu být ranou formou nebo v jiném cyklu formou pozdní.

„Chronologický čas“ (termín Siegfrieda Kracauera) v takovém nahlížení nahrazuje čas systémový, který probíhá uvnitř určitého systému, jakým je cyklus stylu nebo morfologická sekvence, a zde získává trvání a tempo, které nelze zaměňovat za chronologii. Jsou to ostatně biologické představy, které byly odvozeny z nějaké rychle nebo pomalu rostoucí rostliny. Co však bylo ve studiu umění nositelem vývoje? Díla, jak známo, nerostou a umění není dílo, nýbrž idea, která se případně postupně rozvinula v díla. Badatelé tak zvolili jednotlivé znaky ve vzhledu děl, aby z nich pak zjišťovali křivku stylu, vždy připraveni nacházet nebo vytvářet podoby vývoje, nebo zamýšleli třídít řešení na podařená a nepodařená, vlivná a neúspěšná. Úspěch této me-

tody nezávisel pouze na statistické hustotě jejího materiálu, nýbrž i na typu selekce, která nejlépe fungovala tam, kde se zkoumalo co nejméně znaků na co největším počtu příkladů.

Takovéto metody – s vágním modelem dějin – vyrůstaly na půdě znalectví, které před více než sto lety bylo tou nejužitečnější a nejuspěšnější variantou oboru, ale vytvářelo jen suroviny pro dějiny umění, přestože i ono už operovalo s „průběhy stylu“, jež se staly metodickými postupy. V žertu by se dalo říci, že vědu o umění lze dodnes dělit podle toho, zda její výsledky muzejníky nutí k tomu, aby na výstavě měnili data a jména na popisce, nebo zda to nedělají, ať už jsou jejich ostatní názory jakkoli úžasné. Zůstáváme zde v rámci statistického šetření dat, které se vztahuje k dílům, a nikoli k dějinám, přičemž dějiny se jeví jako suma děl, jež je ztělesňují. Dnes zažíváme novou kritiku stylu, která se spojila s přírodními vědami, a místo děl zkoumá technické postupy v nich uplatňované, takže hrozí, že se toto statistické šetření dat stane – jinak než tehdy – samoučelným. Tito badatelé zacházejí po svém i s koncem dějin umění poté, co se i díla rozloží na jednotlivá data a umělci se zredukuje na technické postupy.

Ve studiu stylu představují Američan Bernhard Berenson (1865–1959) a švýcarský Němec Heinrich Wölfflin (1864–1945) svým myšlením a oborem působnosti poučný kontrast. Berenson dělal muzeím a významným sběratelům poradce při identifikaci starých mistrů a jejich děl tak úspěšně, že si pořídil venkovské sídlo I Tatti u Florencie, kde v roce 1903 půzoval jako hrdý vlastník mistrovského díla (obr. 33). Pouhý „historický význam“ nebyl pro něj, jak poznamenal ve „Florentine Painters“ (Kresby florentských malířů), nic proti „významu uměleckému“. Skvělým stylem psal umělecké biografie nového druhu a ve svých spisech zaplňoval imaginární muzeum italského renesančního malířství, ba žil tak plně na místě a duchem i v době renesance, že mu moderní umění zůstávalo spíše cizí, v čemž se

ostatně shodoval se sběrateli. Takže problematika vlastních dějin umění se u něj vůbec nevyskytla.

I Wölfflin lpěl pevně na ideálu italské renesance, již roku 1901 věnoval knihu „Die klassische Kunst“ (Klasičské umění), hledal však úspěch na univerzitě a v humanitních vědách; podařilo se mu vyvést obor ze stínu burckhardtovských kulturních dějin a zprofesionalizovat ho. Jeho metoda „vidět umění“ místo zkoumat díla uspokojovala spíše přání vzdělanecké elity než zájem sběratelů. Už od počátku se při tom odvolával na knihu jednoho umělce, a to na „Problem der Form“ (Otázka formy) Adolfa Hildebranda, jež „jako osvěžující deštík dopadla na vyprahlou půdu. Konečně zase nový přístup, jak se přiblížit umění“ a izolovat „umělecký obsah“ jako téma dějin umění. Brzy byla díla natolik zredukována na styly a formy, že se kyvadlo opět vychýlilo do druhé polohy a v ikonologii, jak ji vytvořil Erwin Panofsky (1892–1968), vznikla – z hlediska 20. století – nejuspěšnější varianta oboru.

Ikonologie byla starý pojem, který musel Panofsky v roce 1939 nově interpretovat, aby jej mohl aplikovat na svou vědeckou metodiku. V popředí nyní již nestálo umění, o němž se doposud s takovou oblibou uvažovalo z hlediska stylů, nýbrž jakési „dějiny typů“, jež chtěly z děl vyčítat „tendence lidského ducha“, projevující se v „určitých tématech a představách“. Dějinami umění byly myšleny „dějiny kulturních symptomů“, přičemž se Panofsky odvolával na symboly v duchu Ernsta Cassirera, který stejně jako on přednášel do roku 1933 na Hamburské univerzitě. Ikonolog byl vybízen k tomu, aby v „dokumentech“ a textech stejné kultury a stejné tradice opět našel „vlastní význam“ díla (který už zjevně nebyl výtvozem umělce), a tím kulturní vědění určité doby vyzdvihl i ze zrcadla umění. Tato logocentričnost, která byla vyhlášena právě na půdě umění, učinila obor přijatelný v kruhu – na text zaměřených – „humanities“, do něhož byl emigrant Panofsky přijat na nově založeném Ústavu pro pokročil-

lá studia (Institute for Advanced Study) v Princetonu, kam společenské vědy nebyly dosud povolány. Vysvětlení významů splnilo svůj aktuální smysl v USA, kde kulturní zábrany stály v cestě porozumění starému umění.

Dnes existuje řada nepolitických i politických variant ikonologie, která má stále ještě tak pevnou základnu v oboru, že disponuje vlastní terminologií, jíž se prozradí rychleji než tím, co vlastně chce obsahově říct: což samozřejmě i mé poznámky podrobuje nevíтанé zkoušce loajality. Zpočátku se zdálo, že metoda se hodí k odkrývání idejí a témat kvůli nim samým bez ohledu na (ideologické) použití, jemuž dříve sloužily. Občas se bezděky podobala společenské hře provozované v dobách starých humanistů, kteří umění rádi redukovali na texty, protože textům rozuměli lépe a protože umělci, aby mohli svá díla prodávat, jim v tom mnohdy vycházeli vypočítavě vstříci. Tehdy bylo dešifrování díla hermeneutickým aktem, který byl již naprogramován v zašifrování poselství (přičemž umělcům často radili vzdělanci); neboť hádanka se vždy vymýšlí proto, aby byla rozluštna. Novoplatonismus v období renesance je stále ještě předmětem prudkých kontroverzí, protože idealismus, který spočívá v jeho pojmu, musel příliš často trpět za to, že názor, který nabízí malířství, a jeho životní látka vyprchávají v chudokrevné metafory čistých idejí.

Ve své rigoróznosti byla ikonologie ještě méně než kritika stylu s to napsat nějaké dějiny umění. Svým zájmem o obsahy místo o díla ztratila ze zřetele i dosavadní nositele a události dějin umění a blížila se „dějinám umění jako dějinám ducha“. Rovněž byla nucena brát v úvahu všemožné obrazové zdroje mimo spektrum takzvaného umění a tím opustit dosavadní rámec oboru. Vztah mezi „čistým uměním“ a obrazovým podáním v nejširším smyslu vždy vytvářel problémy, uplatňovala-li se snaha dějiny umění metodicky zajistit a zároveň je neomezit na příliš malou oblast. Tento problém někdy vedl k násilným řešením, když napří-

klad Alois Riegl pojem stylu rozvinutý v oblasti umění přenášel na vše, čemu se později mělo říkat „materiální kultura“, a snáží se objevit styl i v módě a ve všedním životě. Jeho postup pozoruhodně ladí s estetizací životního prostoru v období secese, která se později uplatňovala v utopiích „designové víry“. Takové hektické operace v hraničním pásmu umění prozrazovaly úsilí vyhybat se problémům čistých dějin umění v dějinném světě, pokud to jen jde.

Ikonologie se opírala o tradici filozofické hermeneutiky, která už dávno učinila proces historického rozumění tématem a poskytovala pojmy empirickému studiu umění. Kdykoli ji „reflexí podmínek rozumění“ přemohla „pozitivistická naivita, spočívající v pojmu danosti“, abychom použili formulace Hans-Georga Gadamera, přikročila ke kritice pozitivismu tím, že vyzvala k sebereflexi vědecké metody. Rozumění se nedalo omezit na „reprodukcii původní produkce“ smyslu a formy, jak se vyjádřil Gadamer.

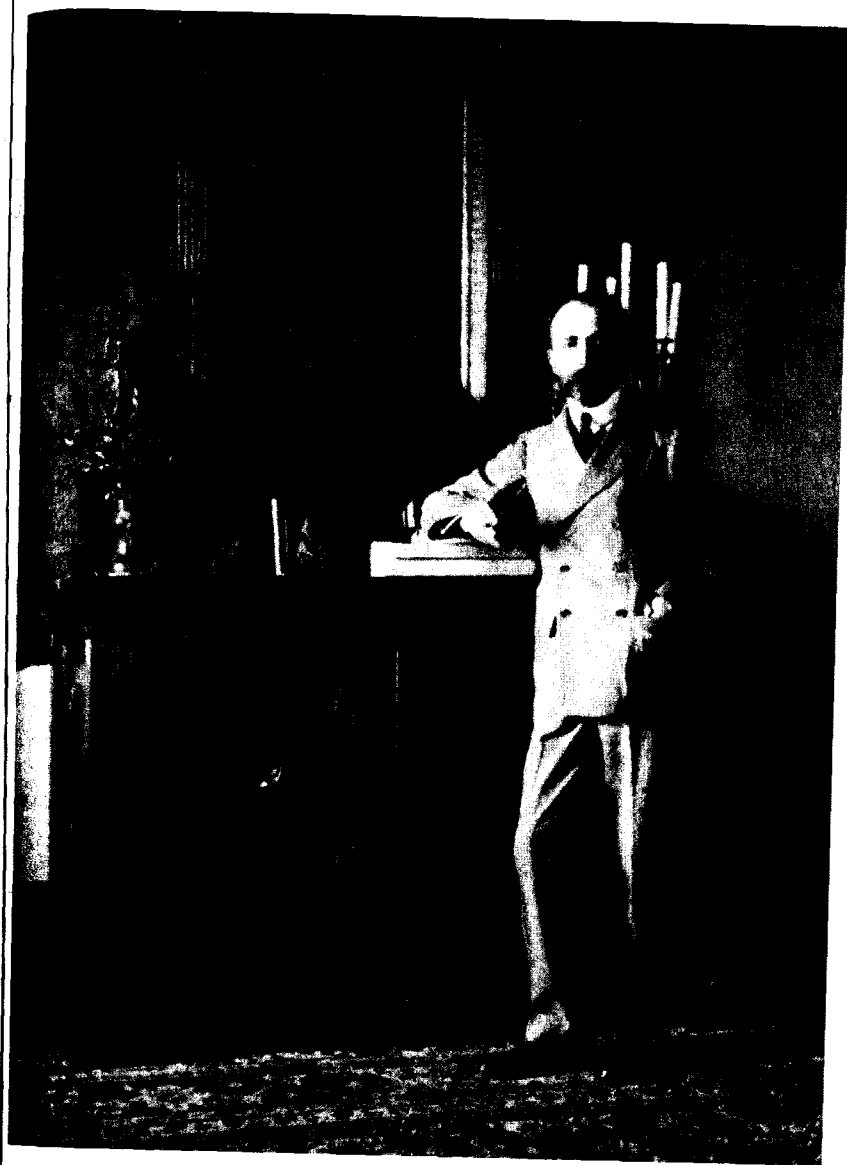
V případě estetické zkušenosti spočíval problém každé metody vždy v tom, že tato zkušenost je předvědeckého původu, a přesto se podrobuje vědecké metodice. Problém pochází už z doby vzniku německé filozofické estetiky, s níž se empirické studium umění dostalo brzy do sporu. Jakmile „Kunstschöne“ neboli umělecky krásné nebylo na konci osvícenství už myslitelné ve své absolutní platnosti, musela se normativní estetika orientovat mimo umění a díla, která rychle ztratila své postavení jako příklady všeobecného, byla přitom nucena přenechat empirickému studiu umění. Konec platnosti filozofického pojmu *umění* jako principu vedl k počátku hermeneutického pojmu *díla*, které u věd nenalezlo zastání. To se ve studiu umění změnilo teprve v posledních desetiletích, od té doby, co jednotlivé dílo v tom nejširším smyslu (jinak než v generalizující ikonologii) představuje vlastní předmět výkladu.

Jako v každé systematické vědě, ptá-li se na „vědec-

ky pevnou pravdu“, abychom to řekli slovy Wilhelma Diltheje není už brzy problémem umění, ale *interpretace*. Dialog mezi interpretujícím vědomím a interpretovaným dílem však v sobě skrývá nebezpečí, že vědomí potvrdí pouze sebe sama, v případě potřeby i na úkor díla, jež poklesne na aplikační případ interpretace. Interpret, který je ponechán sám sobě, se dá snáze svést k tomu, že bude reprodukovat toliko svůj výklad. Věda o umění aplikovala tuto hermeneutiku tak, že lpěla na pevných pravidlech v zacházení s dílem, která tak snadno zkostnatěla ve vše vysvětlující systém. Takový systém předložil Hans Sedlmayr ve „tvůrčím aktu nazírání“, který u napodobitelů rychle upadl ve školské pravidlo. Přitom se „dílo“, jakoby sám produkt vytvořený uměleckovědeckým výkladem, odlišovalo od pouhé „Kunstding“, umělé věci, s níž se interpret setká dříve, než ji ve svém výkladu probudí v „dílo“ nebo „znovu vytvoří“.

Hermeneutika, již jsme zde polemicky načrtli, zanechala návrhy k analýze díla, ale nedokázala položit základy vlastní historiografii umění. Její představitelé přiřadili historická bádání přímo k pomocné vědě, za níž vlastně teprve začínaly „druhé dějiny umění“. Školská terminologie, tomu poplatná, se brzy ukázala jako překážka moderního studia umění. Ostatně i abstraktní jazyk podléhá dějinné změně. Proto je vnitřně rozporné, sepisují-li se univerzální pravidla, jaké otázky se mají umění klást, když přece každé generaci je takový úkol zadáván vždy nově. Není nic platno, když sama díla jsou vybízena, aby rozhodovala o úspěšnosti výkladu, neboť vždy odpovídají pouze na takové otázky, jaké jim položíme. A protože v procesu porozumění si interpret také vždy zjednává jasno sám o sobě, není výklad úkolem, který by mohl skončit jedním provždy nalezeným řešením.

K metodickému problému svého druhu, který se už záhy projevil v díle Heinricha Wölfflina, dochází vždy, když se umělecké ideální typy zpětně převádějí na



33 Bernhard Berenson ve vile „I Tatti“, Florencie 1903, soudobá fotografie



34 Diego Velázquez, Dvorní dámy, olej na plátně, 1656,
Museo del Prado, Madrid



35 Richard Hamilton, Picassovy Dvorní dámy, Studie III,
inkoust lavírovaný na papíře, 1973, Sběrka Rity Donaghové,
Northend.
© Richard Hamilton/DACS, London 2000

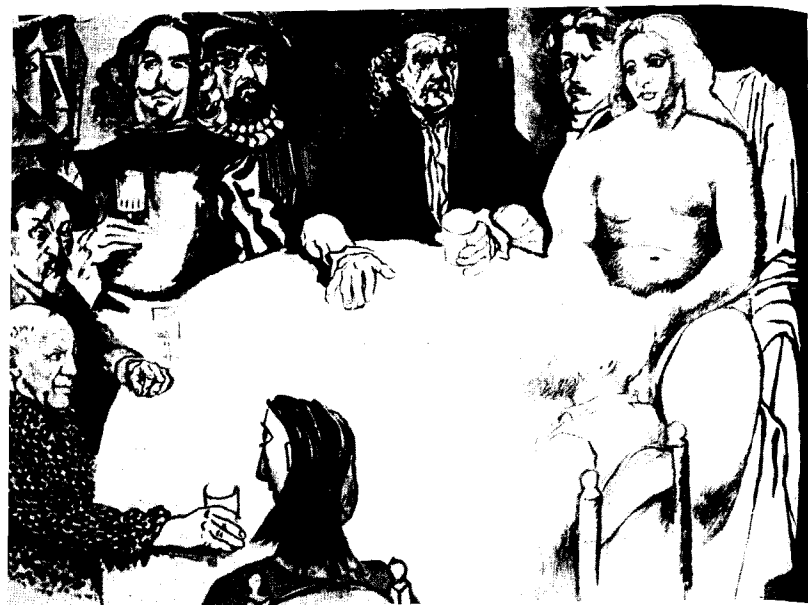


36 Robert Rauschenberg, Persimmon (Tomel), sítotisk na plátně, 1964, sbírka Castelli, New York.
© Untitled Press, Inc./Licensed by VAGA, New York, NY

37 Robert Rauschenberg, Ke stému výročí Muzea moderních umění (Centennial Certificate, MMA), barevná litografie, 1969, The Metropolitan Museum of Art, New York, Sbírka Florence a Josepha Singerových. ▶
© Untitled Press, Inc./Licensed by VAGA, New York, NY



RAUSCHENBERG 1969



38 Renato Guttuso, Povídání s malíři, akryl a smíšená technika na papíru, 1973, Grafis Arte, Livorno (1975).
© Renato Guttuso/SIAE, Roma 2000



39 Cindy Shermanová, Bez názvu 216, fotokoláž 1989



40 Jean-Luc Godard, Rembrandt, „Noční hlídka“,
fotосka z filmu „Passion“ (detail), 1983

nadčasové normy lidského vnímání. Wölfflinovy slavné „základní pojmy“ vytvářejí katalog všeobecně platných „zákonů“ formy, které se jeví jako umění vrozené a údajně odrážejí konstanty nazírání formy ve fyziologickém (a dokonce i psychologickém) smyslu. Tak klasifikoval Wölfflin stylové epochy jako klasiku (renesance) a baroko pomocí několika málo „kategorií nazírání“ jako formu „otevřenou“ a „zavřenou“, jimž připisoval univerzální platnost, tak univerzální, jak to jeho úzce vymezené humanistické nazírání světa připouštělo.

Ale problém, který zde vyvstává, je mnohem větší, než se z této námítky jeví. Způsob, jakým pohlížíme na umění, se silně váže na konvence vnímání vlastního času (tzv. „period eye“), tedy na takové podmínky, které se už nedají vysvětlit pouze fyziologickým zrakem. Co Wölfflin prostě předpokládal jako konstanty lidského vnímání, podléhá více, než je nám milé, změně našeho vědomí, které zase filtruje naše vnímání. Už umělecké formy, které nazíráme, jsou vždy symboly historického vnímání, jež na naší straně vylučuje jakékoli naivní porozumění. Nevidíme přece nějaké čisté formy, nýbrž takové, jež jsou již naplněny životním smyslem a jako každý výraz člověka mají určité psychologické naladění.

Toto psychologické naladění, které je už od samého počátku vlastní každému osobnímu uměleckému vytvoření, nás vybízí k reakcím, jejichž vnitřní rozpor je často nabíledni. Na jedné straně máme požitky z formy osvobozené k sobě samé, která je oprostěna od bývalých úkolů a nezavazuje nás k ničemu jinému než k estetickému chování; proto umělecká díla tak dlouho přežívají chvíli svých aktuálních sdělení. Na straně druhé v nás vzbuzuje zvědavost v nich skrytý smysl, který tušíme v umělecké formě, smysl, který není bez dalšího zahrnut v našem obraze světa, a dokonce možná leží za hranicemi našeho vlastního poznání.

Když už jsme došli tak daleko, mohlo by nás to svádět k tomu, abychom přenechali dešifrování umělecké formy psychologii nebo se jí nechali inspirovat. Ale

takové pokusy se většinou orientovaly na psychologii vnímání – přičemž ostatní obory psychologie šly stranou. Ernst Gombrich psal svou knihu „Art and Illusion“ (Umění a iluze) jako „psychologii proměn stylu“, v níž styly stejně jako vkus a móda vyjadřují konvence vidění, jež se ověřují na určitém motivu z přírody. Takto dávají proměnám vjemu přírody viditelnou podobu a reprodukují permanentní proces učení, během něž se každé iluzionistické umění stalo „epochální událostí v teorii vnímání“. Problémy metody spočívají v tom, že se dějiny umění rychle redukuje na dějiny vidění.

Z dnešního hlediska působí axiom *iluze* jako archaický princip, který vystřídaly naše dnešní technické postupy, a kromě toho zahrnuje naivní pojem *reality*: pojem viditelné reality, jež se zdvojuje v iluzi obrazu. Dnes náš zájem vzbuzuje spíše *fikce* jako téma a smysl umění. Proto je na místě krátký exkurs, který tento sporný počín psát dějiny umění ozřejmí vysvětlením pojmů fikce a reality. Iluze byla osobní technika zobrazování, jež někdy používala vědeckých pomůcek, jako například centrálně perspektivní projekce, ale už v 19. století dosáhla svého cíle do té míry, že veškeré figurativní umění nabylo špatné pověsti. Vytratila se i vyhlídka na cíl stále přesnějšího napodobování přírody, a tím i pocit, že ještě putujeme po stejné cestě. I zde narážíme na zlom, který vede k tomu, že se věci už dál nedají vyprávět stejným způsobem.

Příroda jako to, co už tu bylo před námi, a společnost jako člověkem stvořené prostředí zahrnují v sobě naprosto rozdílný pojem reality. Opíráme-li své pochopení o realitu v onom druhém smyslu, pak zde chybí právě ona konstanta, podle níž by se mohl poměřovat vývoj umění, neboť sociální a kulturní dějiny se oproti pomalým dějinám přírody v nezadržitelně se zrychlujícím tempu neustále a často měnily, ba mnohdy se měnily rychleji, než se mohlo měnit umění. Jeho realita byla vždy *historickou* realitou a zde již končí kompetence studia umění, která se v příbuzných disciplínách

nách setkává s různými filozofickými školami, z nichž každá chce vysvětlovat dějiny po svém.

Kdekoli se umění pokusilo o výklad sociokulturního světa, končila naivní hra se zdáním a začínala hra jiná, v níž pravidla řídily záměry komunikace. Přitom se i definice reality ukázala jako něco nejistého, protože o tuto definici se přely zájmové skupiny společnosti, kdekoli měly orgán k vyjádření svých názorů. V umění 20. století stály abstrakce a realismus dlouho proti sobě jako dvě hnutí, jež nesdílela společný pojem reality: abstraktní umění s přímo mystickou touhou odhalit za světem jevů neviditelnou realitu, různé realismy zase s prostým úmyslem buď kriticky obnažit společenskou realitu, nebo ji, ve státním umění, ideologicky zfalšovat. Reprodukce reality byla vždy řízena zájmem buď jí přitakat, nebo ji kritizovat.

Ani fotografie, která si přece činila nárok na monopol při osvojování reality, nedodržela slib, že bude svět zobrazovat objektivně. Slovy Susan Sontagové se fotografie vyvinula, vedle ochoty k dokumentu, v jakési „elegické umění“, které „inklinuje k estetizaci světa“. Existuje právě tolik variant fotografie jak zobrazit svět, kolik jich mělo malířství před fotografií. Krátké dějiny fotografie tak představují modelový případ, na němž by se dala ozřejmit tato problematika v dlouhých dějinách umění. Dlouho se zdálo, jako by dějiny fotografie byly pouze dějinami fotografických technik, tedy jako by fungovaly podle hesla: dělá se vždy to, co se zrovna dělat dá. Jak si ale potom vysvětlit, že bez ohledu na fotografický aparát a jeho neutrální techniku rázem poznáme velké fotografie podle jejich osobního stylu? Už výběr tematiky je vždy osobní volbou a subjektivní ráz ještě sílí ve výběru určité techniky, jež umožňuje osobní pohled na motiv.

Mezitím i do fotografie – dlouho poté, co jí k tomu Man Ray a surrealisté připravili cestu – pronikla fikce, která si vytváří vlastní realitu, aby se osvobodila od povinnosti zobrazovat. „Subjektivní fotografie“ se foto-

koláží a několikanásobným osvitem nebo jinými způsoby zpracování mění v autonomní fotografii, neboť fikce je vždy i ujištěním se média o sobě samém. Čím více je narušen vztah mezi zobrazením a motivem, tím více vítězí zobrazení nad motivem a váže se na svého tvůrce. V každé fikci je určující osobní moment. Buď je vítězstvím techniky, nebo výrazem osoby. Protože fotografie se vzhledem ke své technické metodě nemusela starat o iluzi malířské metody a realitu měla vždy předplacenou, dostala se v odhalování fiktivního k cíli rychleji.

I fikce je, právě tak jako realismus, určitým vyjádřením se – i když z opačné pozice – o světě a možná by se dějiny umění daly popsat jako dějiny fikcí. Dějiny médií právě jako dějiny umělců jimi rozhodně jsou. Realita se však od té doby, co technické prostředí zatláčuje přirozený svět lidského života a jednotlivé obrazy světa v demokracii neúspěšně bojují o prvenství, stávala stále neprůhlednější – a tím i tématem dějepisného vyprávění. Ani starý realismus, v duchu Gustava Courbета nedokázal ve svém polemickém zabarvení, dokud se mu ještě rozumělo, propůjčit umění na okraji společnosti důstojnost a trvání. Jakmile se umění začalo zabývat realitou, nezadržitelně se zaplétało do rozporů. Jakmile umělci mezi sebou soupeřili o správný pohled na realitu, vzájemně se kompromitovali protikladnými výsledky. Postupně tak v umělcích narůstala touha po jedné jediné „pravdě“, kterou hledali v nové definici reality. „Styl“ se na počátku 20. století stal velkou utopií, kdykoli se objevila snaha přemoci realitu ve „stylu“ a „styl“ povýšit na model nové společnosti: „styl“ jako úběžník v pluralismu témat a uměleckých směrů.

Avšak abstrakci, jež byla vyvolena za nositelku „stylu“, zbývala na cestě jen jedna stanice a program spojit „umění a život“ ztroskotat na odporu „života“ nebo na vlastních iluzích. Abstrakce se naplnila v soukromé vizi osamělých běžců a masové kultuře se ještě víc od-

cizila ve své poválečné variantě, kterou noví realisté kolem roku 1960 chtěli opět zrušit. Konceptuální umělci od diváka nesmiřitelně vyžadovali uznání vlastní reality umění jako oblíbené fikce, zatímco malující fotorealisté ho lstivě lákali do pasti vnímání.

Umění je se svým okolím zapleteno do nerozlučné aktivně-pasivní souvislosti, která ve zpětném pohledu diskredituje „mistrovské vyprávění“ dějin umění s jeho zvláštním historickým nárokem, když je neoceňujeme jako již historický výkon, který splnil oba cíle: umění a následně vědu o umění pevně etablovat v naší historické kultuře. Zatím všude nastala sebereflexe oboru, která se ovšem někdy uchyluje do dějin vědy, které vždy potvrzují dosažený alexandristmus určité kultury.

Kdybychom se chtěli orientovat v dnešním stavu a dnešních metodách oboru, k čemuž zde není místo, pak bychom museli postupovat kulturně geograficky a sledovat vývoj v zemích, jako je Anglie, kde věda o umění nemá dlouhou tradici, a USA, kam kdysi emigrovala z Německa, neboť odtamtud dnes přicházejí nové impulzy. Tam vděčí obor za své oživení i vědcům z jiných oborů – jako Normanu Brysonovi, který se původně věnoval literární vědě –, neboť nepůsobil tak odmítavě kanonicky jako v Německu. Ve Francii vyučovali vědu o umění v jiném stylu myšlení filozofové – jako Louis Marin, který až do své časně smrti působil na Ecole des hautes études – a v Itálii představitelé školy Umberta Eca – jako Omar Calabrese. „Nový kriticismus“ (new criticism) v USA a estetika recepce anebo dekonstrukce měly zase zpětný vliv na praxi oboru, jak se lze dozvědět z informativního přehledu, který v sešitu z řady „Texte zur Kunst“ z června 1994 nabídl Stefan Germer a Isabelle Crawová.

V USA učinil Arthur C. Danto, který se k umělecké praxi vyjadřuje jako filozof, svým tématem i diskurs dějin umění a přitom se zapojil do dialogu o „konci dějin umění“ (str. 29–30). V nové knize „Art History's History“ (Dějiny dějin umění) dává Vernon Hyde Minor pohodlně nahlédnout do tradic oboru, které lze

v anglosaském prostředí jen těžko srozumitelně vyložit, a připojuje k tomu tak samozřejmě vyznívající nástin sémiotiky, feminismu a dekonstrukce, jako by se zde již utvořil kánon, jenž umožňuje přejít k dennímu pořádku. Tendence k decentralizaci, projevující se v tomto vývoji, budou mít patrně za následek, že se brzy budeme s nostalgickým pocitem věnovat dějinám disciplíny, abychom se z jejich vyprávění dozvěděli, jak tomu ve vědě o umění kdysi bývalo.

7. DĚJINY UMĚNÍ, NEBO UMĚLECKÉ DÍLO?

Kdykoli se zdálo, že *dějiny umění* jsou jako téma vyčerpány, nabízelo se jako alternativa *umělecké dílo*, jež aspoň existovalo fyzicky a zaujímalo určité místo, kam za ním bylo možno zajít. Umělecké dílo má vlastní, nepopíratelnou realitu, a proto by se chtělo věřit, že bylo vždy prvním a nejdůležitějším předmětem studia umění. Je tomu však úplně jinak, ponoříme-li se do literatury o umění, která v 18. století hovořila o umění nejraději jako o ideálu, přičemž jednotlivá díla o tom mohla vždy jen svědčit, zatímco v 19. století vznik „dějin umění“ zase redukoval veškerá díla na doklady, a to průběhu stylu, vývoje atd. V obou případech byla díla spíše sekundárními tématy bádání, zaostávajícími za primárními tématy jako „uměním“ nebo „dějinami umění“. Až později, snad teprve po válce, kdy současné umění stále nemilosrdněji zpochybňovalo pojem díla, se váhavě uznalo, že studium umění získalo svou skutečnou věrohodnost z vlastnictví děl a může o dobových formách umění vypovídat jen tak dlouho, dokud disponuje díly, jež tuto dobu viditelně ztělesňují.

Umělecké dílo obsahuje jemu vlastní jednotu, jež umožňuje naprosto osobitou formu vyprávění: *výklad*. Ten není vázán a priori na nějakou metodu ani na žádné stanovisko, protože dílo se může otevřít vícero metodám a odpovídat na mnoho otázek. Předpokladem

výkladu je pouze jedno dílo a jedna osoba, tedy osoba interpreta, jež reprezentuje podobně otevřenou jednotu jako dílo samo. Z tohoto hlediska chce být dílo *pochopeno* a jeho divák chce *pochopit*. Už v antice se básníci snažili o interpretační popis děl výtvarného umění pod heslem, že jsou němá a že potřebují interpreta, aby je přiměl k mluvení. Někteří byli tak ctižádostiví, že díla, která vůbec neexistovala, jednoduše v *ekfrasis* popsali tak přesvědčivě, že v tomto fiktivním popisu začala existovat. Jestliže si vymysleli díla, jež popisovali, pak v tom ještě dodnes spočívá pokušení i ve vědeckém pojednávání o obecně známých dílech: vždy se trošku přimyslí to, co je třeba, aby byla interpretace přesvědčivá.

Realitu díla, na rozdíl od fikce velkoryse pojatých dějin stylů a idejí, ironizoval Marcel Duchamp v onom provždy symbolickém aktu převodu obyčejných předmětů (*ready-mades*) v díla. Argument nespočíval toliko v tom, že *ready-mades* byly předměty denní potřeby, a tím se od „*mades*“ a priori odlišovaly ve smyslu osobních výtvorů. Toto tvrzení splnilo svůj smysl teprve v poznání, že materiálnost díla jako vytvořeného předmětu ještě nestačí, aby je proměnila v umělecké dílo. I kdyby existovalo sebehmatatelněji, jeho status uměleckého díla ustavuje až jeho symbolika jako nositele na něj přeneseného pojmu umění. V tomto nahlédnutí není ani tolik ironie jako spíše historického vědění. Tak tomu bylo přece vždy, že o věci nerozhodovala realita objektu, nýbrž teprve idea „umění“: objekt byl představitelem ideje, i kdyby to byla idea „dějin umění“, kterou jsme z něj chtěli vyčíst. Rovnice díla a ideje byla objevena v hvězdné hodině kultury.

Ale pojmový rámeček, který reprezentuje jednotu díla, stále ještě není vyčerpán, dokud nevezmeme v potaz umělce, jež je v tradičním pojetí umění tvůrcem díla: tvůrcem děl, v nichž vyjadřuje svou ideu umění. Manuální výtvor byl místem jeho koncepce, kterou v díle názorně ozřejmoval třetímu, tedy divákovi. Umělec

komunikoval s divákem pouze prostřednictvím díla, pročež býval kdysi spíše skoupý na slovo, aby se ke slovu dostal pouze v díle. Vztah umělce a díla je, pokusíme-li se proniknout ke kořenu věci, podobně tajemný jako vztah umění a díla. Umělec se pak jeví jako suverénní tvůrce, jednotlivé dílo vždy jako závislý výtvor v určité řadě, byť jakkoli uzavřený a dokončený. Tvůrce byl dokonce v právu proti svému vlastnímu výtvoru už proto, že se ve stále jiných dílech mohl vyjadřovat nově a obsírněji. Věda o umění se chtěla tedy od děl většinou dozvědět jen to, co o určitém umělci sdělují, a přitom sledovat jeho osobní vývoj v zrcadle děl, třebaže tato díla opět potřebovala jako doklad pro tento vývoj. Životní dílo neboli oeuvre bylo přitom objeveno jako nadřazený pojem jednotlivého díla.

Konstelaci umělce, životního díla (oeuvre) a jednotlivého díla vyjadřuje fotoportrét malíře Fernanda Légera, jenž byl roku 1955 zveřejněn v katalogu první přehlídky „Documenta“, tak „plasticky“ (ve francouzském významu slova, kde arts plastiques znamenají výtvarná umění), že ho chci ve svém argumentu použít jako „exemplum“ (obr. 43). V podstatě jde o autoportrét, neboť ho zřejmě inscenoval sám Léger, třebaže byl motivem fotografie. Dva obrazy jsou umístěny na fotografii paralelně a zaplňují ji tak, že vytvářejí hlavní motiv, přičemž po stranách a dole ji přesahují, a nechávají tedy podobu díla otevřenou jako ještě neukončenou jednotu, která je ostatně ve své plnosti přítomna až v životním díle (oeuvre) jako celku. Ony dva obrazy ponechávají volný jen malý obdélník, v němž je umělec vidět po ramena, přičemž si jednou rukou podpírá hlavu a dlaň druhé ruky spočívá na plátně, jež mu zakrývá tělo.

Tvrdím, že když Léger aranžoval motiv pro tuto fotografii, myslel na autoportrét Nicolase Poussina z roku 1650 (obr. 42). Obdivoval Poussina jako představitel francouzské klasiky a v textu o barvě, který napsal roku 1938, doporučoval každému cizinci, který

chce poznat Francii, aby nejdříve zašel do Louvru, kde visí Poussinův obraz. V jednom eseji z roku 1945 se odvolává na Poussina, když i u starých mistrů konstatuje kontrast mezi „objet“ a „sujet“, zatímco v moderně by objekt musel svou jasností zvítězit nad subjektem v jeho sentimentalitě. Z toho plyne, že vztah objektu a subjektu lze vykládat i ve smyslu vztahu díla a tvůrce: dominantního díla svědčícího pro objektivní svět a moderní svět.

Proto Léger na fotografii ustupuje za díla, na nichž lidská postava už zmizela nebo je dekomponována. Naproti tomu Poussin si stoupá před svá díla, která jsou za ním postavena rovněž paralelně, a dominuje nad nimi. Jeho autoportrét je dílo, zatímco snímek Légera v jeho ateliéru jím není. Změna médií umožňuje fotografii zachytit realitu Légerovy osoby, ale rovněž ji postavit do kontrastu k jím vytvořeným dílům, jež obsahují autonomně uměleckou realitu jiného druhu. Légerův pojem díla nakonec vyústil do mučivé ambivalence, že své nové, sociálně orientované ideje díla mohl uskutečnit pouze v médiu staré stafáže: v médiu Poussinově, jehož hranice chtěl tak naléhavě prolomit. Reprezentace umělce v díle, která v Poussinovi hledala ideál, se za takových okolností stala pro Légera problematickou. Ale tento příklad obsahuje i otázku, jíž se zde věnujeme: složitou otázku, co je při psaní dějin umění přednější, zda umělec, jeho životní dílo nebo jednotlivé dílo.

Dílo, které si u Légera uchovalo ještě svou běžnou platnost, svědčí o dějinách i pak, kdy už neexistuje, ale může se na něj vzpomínat, protože kdysi fyzicky existovalo. Dějiny umění nesestávají tedy ani tak z výmluvných textů, jež vytvořily, jako spíš z němých děl, jež nám tradovaly. Tato díla – bez ohledu na to, jak působila v dějinách – nám proto dovolují i vlastní přístup, jenž vrcholí ve fyzickém setkání, ať už si v Benjaminově duchu myslíme o „ztrátě jejich aury“ cokoli. A tak jsou díla nositeli dějin zvláštního druhu: zastupují historický světový názor, v němž umělec myslel,

vyjádřený v historické formě díla. Díla jsou koncem dějin umění, o nichž je zde řeč, takřka nedotčena.

To však neplatí o paradigmatu umělecké formy, kterou dějiny stylu prohlásily jako „ryzí formu“ za svou doménu. Snad fascinace novým způsobem bádání přiměla Heinricha Wölfflina k tomu, aby hovořil o „vnitřních dějinách“ umění, v nichž „každá forma pracuje tvořivě dál“. Od té doby se dokonce i v kritice stylu objevily další pojmy jako žánrový styl nebo funkční styl, jež ohrožují monopol starého pojmu stylu. Na jeho místo nenastupuje žádný nový pojem stylu, nýbrž dílo si na křížovatce mnoha sil, jež ho podmínily, udržuje své postavení. Reagovalo stejně intenzivně na tradice, jež našlo, jako na současné zkušenosti, které odráželo. Nebylo podmíněno pouze jiným uměním, ani nesvědčí jen o umění a o něčem jiném, o čem by bylo nesmyslné se přít. Jako v ohnisku se v něm v paradoxní jednotu soustřeďují účinné síly, které do sebe přijalo, s účinky, jež z něj vycházejí.

Tento pojem díla, který si věda o umění oblíbila a proklamovala více než kdy jindy, jak lze vidět na kvetoucí řadě „Kunststück“, kterou založil Klaus Herding, je však už dlouho vystaven zátěži, jež zprvu přicházela zvenčí, až nakonec pojmu díla odňala pevný základ sama umělecká scéna. Navenek se první krize starého chápání díla projevila tehdy, když André Malraux ve své aktuální interpretaci staršího pojmu stylu uveřejnil roku 1948 své „Musée imaginaire“, fiktivní muzeum nikoli děl, ale ryzích kvalit formy, jež popisoval na četných dílech světového umění a zobrazoval ve fotografických výřezech, pohledech, které jeho srovnání podpíraly. Skutečné muzeum, kde počet děl je vždy omezen, se nahrazuje knihou, v níž obrazy a popisy v médiu tištěného obrazu a textu jsou podnětem neomezené celkové vize umění všech dob a národů. Reprodukce vstupuje s literárním dotvořením díla v textu v symbiózu, na jakou Walter Benjamin ještě nepomyslel. Dobová fotografie nás v ptačí perspektivě zavádí do

Malrauxova salonu, kde panorama umění (třebaže nikoli koherentní vyprávění dějin umění) pokrývá podlahu v médiu knihy o umění (obr. 44).

Muzejník Georges Duthuit roku 1956 ostře napadl koncepci této knihy ve dvousvazkové kritice s názvem „Le Musée inimaginable“ (Nepředstavitelné muzeum) a Malrauxovi v ní vyčítal, že redukuje lidi a díla „na prchavé fikce. Po románu o životě přichází nyní román o umění a bezprostřední zkušenost díla se odmítá“ ve prospěch krásného zobrazení a probuzené fantazie. Jeho kritika však brzy zapadla a pozdější ministr kultury Malraux mohl svůj projekt zkoušet v nových spektakulárních akcích. Ještě si vzpomínám, jak Wolfgang Fritz Volbach tehdy varoval studenty, aby Malrauxe nečetli, jinak že ztratí víru v dějiny umění.

Mediální náhražková forma umělecké sbírky v knize o umění se prezentuje jako album překvapivých analogií, v nichž „čisté umění“ hledá pohled diváka, očistěné ode všech historických a obsahových podmínek, ba dokonce odděleno od vlastní podoby díla. Díla zde nejsou už neopakovatelnými individui ani svědky historického umělce, nýbrž mnohem obecněji sebevyjádřením lidstva jako nesmrtelného druhu, který Malraux sledoval i v těch nejdolejších stopách. Chtěl, na rozdíl od Spenglerova „Zániku Západu“, oslavit tvůrčího člověka v jednotě světa jeho obrazů: v nadčasovém živém umění, jež chápal jako „poslední minci absolutna“. Výřezy obrazů, o něž se toto srovnávací zkoumání umění opírá, se příznačně nenazývaly detailem, nýbrž „fragmentem“, neboť každé jednotlivé dílo bylo pro Malrauxe pouze fragmentem celku (obr. 45).

Je zvláštní shodou okolností, že od 50. let přicházel ve studiu umění, jež se vždy zabývalo díly, ale nikdy je neuznávalo za poslední instanci, do módy nový způsob výkladu díla, který představuje ten největší možný protiklad k Malrauxově projektu. Dřívější monografie umělců dnes nahrazují monografie děl, a tím opouštějí schéma biografie a přecházejí k hermeneutice, jakou

do té doby provozovala spíše literární věda. V Německu vznikla řada „Das Kunstwerk“ a v USA vydával Charles de Tolnay, který se zřekl Panofského ikonologie, výklady děl, jako například Leonardovy „Mony Lisý“ nebo Michelangelova „Posledního soudu“, které položily základy novému druhu literatury o umění, jež se sice vztahovala k dílu, ale byla metodicky flexibilní a v interpretaci dokázala vyhovět filozofickým a uměleckým požadavkům. Každé dílo samo bylo už namalovanou ideou, s níž se musel interpret utkat, a podněcovalo proto ke kongeniálnímu textu.

Nejslavnější analýzu díla, k níž došlo v průběhu této reakce na rozchod s dílem, nepodal však žádný historik umění, nýbrž filozof Michel Foucault, když roku 1966 uvedl svou knihu „Les mots et les choses“ (Slova a věci) výkladem „Dvorních dam“ španělského barokního malíře Velázquezze (obr. 34), osm let poté, co Picasso v jedné pařížské galerii vystavoval svých 57 studií podle tohoto mistrovského malířského díla. Byla to francouzská tradice vzdělání, jež přiměla Foucaulta k tomu, aby tématem velkoryse pojaté studie, v níž středem „archeologie poznání“ jsou místo naivně zobrazujícího líčení „teorie reprezentace“ a jazyk jako „tableau des choses“, učinil „klasický věk“ 17. století. Již Velázquez na svém obraze citlivě rozlišuje dílo jako materiální předmět, jenž lze vidět jen zezadu, od díla jako ideje a tvůrčího aktu, kterého se účastní malíř, model a divák. U Foucaulta, jehož jazyk měl virtuózně ztroskotat na nejazykové struktuře díla, je obraz symbolem „représentation“, jež se zde v sebereflexi tvůrčího aktu sama znázorňuje. K tomu bylo nutné uznat namalované dílo jako místo a popud teorie.

Po filozofickém výkladu díla následovalo v 70. letech literární dotvoření malířského díla, když Peter Weiss v prvním svazku trilogie „Ästhetik des Widerstandes“ (Estetika odporu) popsal v Louvru vystavený „Prám Medusy“ Théodora Géricaulta, bývalou pochodeň pre-romantického salonního malířství, ve studii své filozofie umění. Bývalý malíř Peter Weiss v následujících

svazcích pokračoval v tomto procesu vzpomínání na dílo starého umění, který probíhá pozoruhodně synchronně se ztrátou díla v současném umění. Mezitím se z toho stalo literární hnutí, jehož motivem je zcela evidentně nostalgie po ideji díla, jež je pohřešována i v literatuře: jako jediný další příklad lze uvést Juliana Barnese, který se Géricaultovým obrazem znovu zabývá v „Historii světa v 10 a půl kapitolách“. Na této „archeologii díla“ se už úspěšně podílejí i filmoví režiséři jako Jean-Luc Godard a Jacques Rivette. Ve filmu „Passion“ z roku 1983 natáčí polský režisér ve filmovém studiu mistrovská díla malířství jako živé obrazy, mezi nimi i Rembrandtovu „Noční hlídku“ (obr. 40), ale režisér nakonec natáčení zastaví, protože na ně „nemá to správné světlo“. Přítomnost přesvědčivých děl, která si osvojujeme z historické kultury, se paradoxně prosazuje pouze jejich nepřítomností v dnešní kultuře, v níž je již nemusíme zdůvodňovat a vytvářet. Jeviště pro návrat na scénu jim připravila mediální změna (literatura, fotografie a film).

Výtvarní umělci oproti tomu od 60. let jednotně hlásali heslo o „konci díla“. Když hledali jiný pojem umění, cítili se dílem omezeni, a když chtěli činit už jen „návrhy“ (*propositions*), ale neusilovali o žádné poslední vůle, byli nuceni pouze k jednomu projevu. Yves Klein, který v „Ohnivých obrazech“ nebo v „Antropometriích“ vytvořil podle nás zvlášť poetická díla, se chtěl naproti tomu ve svých utopiích osvobodit od díla tradičního stříhu, v němž se dal předvádět už jen starý „spektákl“. Ve svém deníku z roku 1957 označil monochromní „propositions“ za „krajiny svobody“. Když ho v Londýně napadli, aby ho přiměli k vysvětlení, přehrál pásku s lidskými křiky. „Už gesto samo stačilo. Publikum abstraktní záměr pochopilo.“ Na jiném místě si dvojnásobně a lakonicky poznamenal: „Mé obrazy jsou popelem mého umění.“ I divadlo chtěl vymanit ze znázorňování. Prázdnost se mu nakonec jevila jako poslední útočiště „absolutna“.

Vlastní fantazie jej nakonec dovedla k přání odpoutat fyzické dílo od jeho tvorby a tvůrčí akt přeměnit v divadlo, v němž se tento akt sám stane dílem: dílem „performance“. Proto v „Antropometriích“ používal, abychom to řekli jeho slovy, „živé štětce“, jichž se ale sám už nedotýkal, stejně jako už nepřikládal ruku přímo na dílo (obr. 47). Dílo vznikalo při představení s pozvaným publikem a za doprovodu komorní hudby, s živými modely, jež modrou barvu, „čistý pigment“, nanášely na plátno vlastním tělem pod taktovkou umělce, který – ač byl oblečen jako dirigent – v žádném případě nepředváděl mýtus vytváření díla jako parodii. Jak se má po takových reflexích o imaginárních dílech navrátit do tvůrčího procesu ještě nevinnost? Jak se má dílo, které vytváří sebe samo, opět vpravit do role předvádění dějin umění? Lze pochybovat o tom, že by při vzniku velkých děl stálo pomyslení na dějiny umění na prvním místě. Ale pokud si studium umění chtělo uchovat pevnou půdu pod nohama, v situaci, kdy se zdálo, že už nic není stálé, dál se upínalo na přítomnost děl a nově je objevovalo. Při tom se mohlo dokonce odvolávat na onu tajemnou metamorfózu, v níž z utopických gest herce-tvůrce Yvese Kleina zůstala díla autonomní krásy.

Shrneme-li to, dá se následující situace popsat takto: Dějiny umění zkoumají, jak víme, díla, jež jsou nositeli ztvárnění. Ztvárňují však i samy sebe, když se objeví na veřejnosti a přitom používají diskurs zvláštního druhu, diskurs dějin umění. Starý postup vysvětlovat svět jeho dějinami zažívá dnes krizi: krizi ztvárnění. Pochyby o přesvědčivém výkladu se uchytily i v jiných vědách. V případě umění se svět zdál v pořádku, dokud interpret popisoval dílo podobným způsobem, jakým dílo zobrazovalo svět, a přitom udržoval od díla stejný odstup, jaký dílo zachovávalo ke světu, aby jej zobrazilo. Jinými slovy, interpret zobrazoval dílo tím, že je srovnával se světem, jenž byl v díle zobrazen.

Tento navyklý pořádek zanikl, když prezence díla

v moderně nalezla svůj smysl sama v sobě. Umělecká forma tím získala takovou autoritu, jakou měly předtím motiv a obsah, a zastupovala autonomii tvůrčího procesu, jak ji Yves Klein parodoval i oslavoval. Od té doby je tato nevinnost v tvůrčím aktu ztracena. *Originál* tím pozbyl svého osvědčeného smyslu a řada motivů v díle *hovoří* o mimoumělecké realitě, kterou však nezobrazují. Jestliže tedy dříve bývaly role mezi komentářem a dílem striktně rozděleny, pak se situace změnila, když se umění samo prohlásilo za *text*, jenž pojednává o umění. Tato montáž přitom rozbila dřívější jednotu ztvárnění tím, že ji nahradila v aktu *sebeinterpretace* díla. Ohlédneme-li se zpět, je však dílo pro studium umění, a nejen pro ně, stále ještě „*pièce de résistance*“ čili hlavním chodem.

8.

DĚJINY MÉDIÍ A DĚJINY UMĚNÍ

Dějiny umění se příliš dlouho vyčítaly z umělecké formy, jež se redukovala na pouhý stylový fenomén, a proto vyvolávala iluzi, že tyto dějiny splňují požadavek spočívající v jejich pojmu. Umělecké dílo nebylo v této souvislosti ničím jiným než dokladem pro hledané změny stylu. Čím více jsme si však přiznávali komplexnost uměleckého dění, tím obtížnější už bylo převést tuto rozmanitost souvislostí, v nichž jsme se naučili na umění pohlížet, na společného jmenovatele. Dnes není na dohled žádný nový model, který by ještě měl autoritu starého odborného diskursu. A tak vše směřuje k tomu, že se bude paralelně provozovat více ro dějin umění, v nichž si každý může klást své otázky. Zpočátku se ještě jevilo jako žádoucí nahradit dějiny stylu sociálními dějinami umění, tedy metodou, jež byla vybudována právě tak jednoduše, ale přinášela jiné výsledky. Brzy se však ukázalo, že tato naděje je iluzí, protože doba pro nějaké závazné vyprávěcí schéma je tatam. Náš zájem však i nadále udržuje podoba

díla. O všem, co nějaké dílo je vůbec s to sdělit, vypovídá právě touto formou. Nemůže ostatně za to, že jsme ji příliš často dekodovali příliš jednoznačně.

Dějiny forem se mění v rámci dějin recepcí, jak se jim třeba v literární vědě věnoval Hans Robert Jauss, protože podoba díla, jak známo, nepůsobila pouze na současníky, pro něž bylo dílo vytvořeno, ale i na později narozené diváky, mezi nimiž jí v uměleckých kruzích vyrůstali noví interpreti. Z tohoto hlediska jsou vytváření (uměleckého díla) a recepcí (jako jeho pochopení a účinek) pouze dvě strany jedné a téže mince. Jsou nerozlučně spojeny ve společném procesu, který vždy udržoval v chodu uměleckou tvorbu, jakkoli se je snažíme od sebe metodicky oddělit. Nové se při tom osvědčilo před nadějeplným horizontem, který stále znovu měnily úspěšné umělecké koncepce. Každý akt napodobení nebo odporu mohl před tímto pozadím počítat se zasvěceným publikem, jež aplaudovalo nebo kritizovalo. Rivalita patřila nejen mezi žijícími umělci k hybné síle umělecké tvorby, ale podněcovala i pohrobky k tomu, aby překonávali existující modely umění. V takové verzi ztrácí vývoj stylu onen mechanistický nádech, který na něm lpěl ještě z dob kulturních biologů. Byla to vždy díla (a nikoli styly), na něž reagovali diváci se smyslem pro umění, a díla i v dnešním divákovství stále ještě vyvolávají veškeré otázky, jaké publikum umění vůbec klade. A kontext si zase zaslouží o to víc zájmu, čím více se v historické podobě díla přímo odrazil, ať už při jeho potlačování nebo ideologizaci. Na švu „umění a života“ se umělecká kreativita rozepjala na všechny strany.

Umění se dnes studuje v prostředí, v němž technická obrazová média neustále ovlivňují naši představu o světě a náš pojem reality, zvláště když podceníme jejich původní ideologický záměr. Informační obsah, který mají, nebo o kterém jen tvrdí, že ho mají, určuje většinou naši ochotu si s nimi vůbec začínat. Pak je na snadě podívat se i na historické umělecké žánry a ob-

razové techniky jako na *média*, která vždy měla vlastní estetickou a obsahovou strukturu, s níž vlastně vnášela do hry jednotlivé téma nebo příslušný motiv. Obrazy i jazyky byly vytvořeny jako symbolické systémy, jejichž prostřednictvím se lidé odedávna dorozumívali o světě. Od té doby, co vzrůstá zájem o nonverbální komunikaci, nacházejí i společenské vědy přístup k mediálním obrazům z dějin, zatímco dříve braly vážně pouze texty.

Věda o umění by v tomto nově probuzeném zájmu o obrazy našla větší kompetenci, kdyby ji neovládal strach, že zradí umělecký charakter díla, jako by existovala pouze alternativa uznávat buď nemediální umění, nebo neumělecká média. Přitom jí ale moderní umělecká zkušenost (ať už je to absolutní umění abstrakce, nebo anti-umění všedních médií) tropí šelmovské kousky; historické umění totiž vždy dokázalo v sobě sjednotit vícero funkcí, jež se vzájemně vylučují až ve 20. století. Dnes už není třeba zdůvodňovat úvahy o historických obrazových médiích, když se nám svět zaplňuje obrazy a znaky, v nichž se stírají hranice mezi médiem a faktem, jak dovozovala Susan Sontagová v knize „On Photography“ (O fotografii). I v současné umění inspiruje realita médií, jako dříve realita přírody, umělce k reflexi o daném světě znaků a zdání. Moderní umění kdysi začalo zpochybňovat přírodu jako povrch, na němž ulpívá smyslová zkušenost. Současné umění pokračuje v takové analýze průzkumem technických médií, která si vytvářejí vlastní informační realitu mezi našimi očima a světem.

To jsou známá fakta, ale vědy o obraze příliš nezměnila. Je svědectvím naivního kultu techniky a aktuálnosti, když se dnes teorie médií a dějiny médií vyjadřují pouze k technickým médiím (fotografie, film, video), zatímco na stará média – jako třeba na „umění“ – se nedbá. Tím se jednota obrazů štěpí na póly *médií* a *umění*, jako by se všechny cesty mezi nimi staly neschůdnými. Přitom teorie médií, vezmeme-li si třeba teorii filmu, dávno zakotvila v teorii umění, což však

zakrývá ta okolnost, že se jí nevěnují titíž lidé. Otázka umění v médiích vyvstává ostatně všude tam, kde se překračuje hranice zábavy a informace. Hraniční čára umění probíhá středem současné obrazové produkce, bez ohledu na územní nároky akademických věd, pro něž se svět – jako vždy – jeví uspořádaný.

Nerad bych byl špatně pochopen a navrhol jakýsi „Eintopf“ z dějin médií a umění, protože obě disciplíny se liší jak svými dějinami, tak svými zájmy. Rozplynutí vědy o umění v rozšířené teorii médií by nikomu neprospělo, stejně jako by dnes byla nepředstavitelná opačná anexe. Ale simultánní existence médií a umění si přímo vynucuje dialog a takzvané mediální umění, které dnes představuje asi tu nejpokročilejší variantu mediální kritiky, není dosud definitivně přiřazeno k žádné teoretické disciplíně. Takový dialog ovšem předpokládá, že mediální vědy uznají fakt, že věda o umění se už dlouho zabývá otázkami médií, třebaže to sama občas přiznává spíš ostýchavě. Proto je na místě exkurs, který má načrtnout odlišnost médií a umění – přiznáme-li si ovšem, že dříve tento rozpor vypadal jinak než dnes. Dříve byla většina umění jak médiem, tak uměním, jednak v sobě nesla informace, jednak mohla působit vlastní estetikou. Dnes jsou tyto funkce odděleny, protože informace a komunikace se připouštějí už jen jako technické možnosti.

Teorie médií se nutně upírá na otázky techniky a komunikace (Jak média fungují a pro koho to činí a s jakým záměrem?), tedy na otázky, které mají evidentně daleko menší rozsah působnosti než jakýkoli výklad umění. Otázky se brzy zužují na jedinou: Jak funguje komunikace? Smysl zprávy je přece v tom, že dojde rychle a bude naprosto jednoznačná. Její funkce je dnes nicméně neprůhledná, protože partner komunikace zůstává neviditelným a protože příjemce zprávy je vydán napospas všudypřítomné obrazovce, která vytváří fantom absolutní přítomnosti: anonymní přítomnosti světa, a nikoli osobní přítomnosti vypravěče.

Médium splňuje svůj účel v informaci nebo v zábavě. Zná vždy odpovědi a nemá na příjemce žádné otázky, nehledě na to, že nezpochybňuje ani sebe samo. Jeho sugesce spočívá v tom, že dává zmizet prostoru i času, ale v divákovi vzbuzuje iluzi, že dění, které se mu ukazuje, prožívá právě teď a tady, a nikoli na obrazovce.

Rád přiznávám, že zde vykresluji kontrastní obraz, který vědomě přehání rozdíl vůči umění v tradičním smyslu, vůči umění jako osobnímu výtvaru. Ale stačí už pohled na dnešní *mediální umění*, abychom se přesvědčili o tom, že na sebe pohlíží právě v tomto kontrastu s vlastním médiem. Ve svých instalacích se pokouší navrátit divákovi prostor, který ztratil před obrazovkou: prostor orientace a prožívání, v němž může být aktivní samo publikum. Zdá se, že avantgarda mediálního umění dnes zbavuje funkčnosti vlastní médium, aby je učinila schopným umění: což znamená, že klade otevřené otázky, připouští nejistoty a rychlý konzum nahrazuje pomalým symbolickým chápáním. Vždyť umění žilo z toho, že si cenilo více symbolů než faktů a v jejich sémantické otevřenosti je kreativně naplňovalo výkladem. Alternativa buď umění, nebo média je postavena chybně, jestliže se orientuje pouze na žánry a techniky. Mediální umění tuto alternativu obchází.

Ohlédnutí se za historickým uměním nám nyní dovoluje klást nové otázky. V každé empirické vědě vybízejí nové zkušenosti k onomu převyprávění, v němž si generace stále znovu osvojují své vědění. Dnes se ukazuje, že věda o umění měla dlouho příliš naivní a příliš nejasný pojem umění. Nebyla s to (anebo nechtěla) rozlišovat mediální a umělecké funkce v jednotlivých dílech, čímž vyvolávala zbytečný spor o to, zda se dané dílo naplňuje pouze v umění, nebo zda je i médiem společnosti (náboženství, kultury). Tuto chybnou alternativu (umění, nebo dějiny?) zase vyvolalo nedorozumění: věda o umění totiž prohlašovala za umělecká díla vše, čím se chtěla zabývat – v principu vše od doby ka-

menné do dneška, jako by tu pochopení „umění“ bylo vždy.

Důsledkem takového chápání by mohly být nové, obsáhlé dějiny obrazu, do nichž by se dosavadní dějiny umění začlenily, ale nerozplynuly by se v nich. Dějiny obrazu by mohly právě tak přiznat oprávnění obrazovým médiím, ať už se vyskytnou kdekoli, jako identifikovat umění tam, kde se s tímto nárokem historicky přihlásilo o slovo. Umění se pak jeví právě tak dějinným fenoménem jako sbírka umění a literatura o umění, které se přece rovněž vyskytovaly pouze v určitých dobách. Autor se o první příspěvek k tomu pokusil ve studii „Bild und Kult“ (Obraz a kult) s podtitulem „Dějiny obrazu před věkem umění“. Ale právě takový krok je dodnes vystaven nedorozuměním, a tak bude možná vhodné na několika málo příkladech provizorně objasnit vztah dějin umění a dějin obrazu v souvislosti se vznikem pojmu umění v raném novověku a jeho krizí v našem století.

V jednom katalogu děl z doby raných uměleckých sbírek hovoří David Teniers mladší v 17. století o „divadle malířů“, v němž je tématem samo umění: umění v zrcadle výstavy umění. Je to právě kabinet uměleckých předmětů (jak zrádný to pojem!), jehož existence se v dnešní době stala právě tak úspěšnou jako pochybnou. Umění, které v raném novověku muselo být prosazeno, je v naší přítomnosti „konfrontováno s dilematem své vlastní existence“, jak to formuloval Harold Rosenberg. Je to podle něj tím, že „nová média převzala většinu jeho dřívějších funkcí“. V roce 1950 Jean Cassou potvrdil filmu, že jako umění „odpovídá přesně moderní mentalitě“ a že pojednává o oné současné realitě, která právě tehdy byla zcela vyobcována z abstraktního malířství. Walter Benjamin napsal už v roce 1936, že fotografie a film jsou modernímu vědomí přiměřenější než malířství, které se ještě zdá infikováno auroou někdejší náboženské platnosti. Zde byla tedy položena otázka, jaké jsou funkce a média umění, otázka, která od té doby v uměleckém prostře-

dí neutichla, ale stále ještě je třeba ji obhajovat ve vědě o umění.

I kino už dohnala všudypřítomnost televize, jež své globální rozšíření co nejparadoxněji spojuje se soukromým používáním a už opět dává tušit novou éru, v níž si publikum samo volí svůj program, a dokonce jej v zásadě samo vytváří. Dokonce i veřejnost (jako událost v čase) ztratila svůj význam od té doby, co se v televizi tak jako tak může permanentně vyrábět podle momentálního přání uživatele. Kamera, která každou událost libovolně přiblíží, je výkonnější než pouhé oko, jímž jsme stále ještě vázáni na svá reálná těla. Naše fyzická přítomnost před tradičním uměleckým dílem představuje už jen jakési připomenutí, které stále častěji nahrazujeme pouhou informací o díle na neosobní obrazovce.

Leč moderní umění si nepřipisuje pouze ztráty, nýbrž našlo i nové cesty, aby znovu získalo právo na pokračující účast na kultuře. Od té doby co nové realismy, zvláště v americkém pop-artu, vrátily do obrazů a asambláží předmětný svět, vynutilo si umění, jež bylo prohlášeno za mrtvé, nový přístup k doménám současného všedního dne, čímž se opět posunula hranice mezi „uměním a životem“. Tam, kde umění byla vyháněna, vracela se se změněným profilem a rozšiřovala svůj funkční prostor, třebaže spornými metodami a se spornými výsledky. Získala tím artikulační schopnost, o jakých média zábavy a reklamy, abychom jmenovali jen tato, nemohla ani snít. Jejich svobodu, kterou už nikdo nechce omezovat, nicméně omezuje okolnost, že ve veřejných médiích přicházejí kvůli výdajům na řadu až po 23. hodině.

Diskontinuita mezi současnou a starou uměleckou praxí vede k tvrzení, že umění, jak je chápeme dnes, bylo dílem určitých kultur a společností – tedy jakýmsi fenoménem, s nímž se nesečkáme vždy a všude, a který tudíž tady nemusí nadále být. Místo abychom jeho existenci mlčky přijímali jako danou, můžeme se

zatím znovu ptát, jak se zrodilo a jaké úlohy plnilo v kultuře: určitě jiné než ty, ve kterých je potkáváme dnes. Dokud nebylo umění zpochybňováno, stačilo pouze vyprávět jeho dějiny a oslavovat jeho výkony nebo si stěžovat na jeho dekadentnost. Od té doby co už nás takové umění neprovází trvale, máme právo na všetečnou otázku, jak je třeba chápat jeho dosavadní dějiny. Umění, jež pro nás už není samozřejmostí, je ve své nápadné dějinnosti novým tématem.

V podstatě jde stále ještě o tu starou Benjaminovu otázku, co znamená umění v technickém světě a jak se v této éře mění. Velice často zjišťuji, že Benjaminova odpověď, která byla tehdy jen předběžným názorem, bývá citována přímo jako dogma, zatímco současně postrádám, že by se brala vážně ona mnohem důležitější Benjaminova otázka, jako by už byla jednou provždy zodpovězena. Je to otázka kulturního významu umění v jeho dějinách a otázka úlohy obrazů, jsou-li používány v rámci své vlastní kultury. Tato otázka nabývá s nástupem již nikoli eurocentrické, nikoli pouze západní kultury, o níž nemohl Benjamin ještě nic tušit, naprosto nového rozměru. Benjamin byl vášnivým stoupencem rané moderny – s veškerým elánem a s veškerou neviností té doby. Kde je postmoderní Benjamin, který je schopen jednoduchosti, jaká se rodí jedině v historickém poznání?

9. „DĚJINY“ MODERNÍHO UMĚNÍ JAKO VÝTVOR

Nástup moderny vyvolal na počátku 20. století dvě naprosto různé reakce: strážci dějin viděli blížít se konec umění a její stoupenci popírali velký převrat tím, že ho prohlašovali za pouhou etapu na dlouhé a souvislé cestě umění. Obě reakce se z dnešního pohledu míjely věcí, nicméně obsahují část pravdy. Umění nekončilo, ale nacházelo se od té doby na nové cestě: na cestě moderny. Útěk ze všech akademických uměleckých

žánrů měl za následek ztrátu starého ideálu umění, který symbolicky zastupovaly. Zdálo se, že takzvaní abstraktní tvůrci ztratili se zřetele obraz světa, dada revoltovalo proti pojmu umění jako takovému a Duchampovy ready-mades jej odhalovaly jako fikci v buržoazní společnosti.

Rozmanité reakce na přelom věku nebyly jen záležitostí vkusu a mentality, v nichž se progresivní lišili od konzervativních, nýbrž úzce souvisely s vlastněním dějin umění, jež se protivníků moderny osobně týkalo a advokáty moderny pranic nezajímalo: co bylo nové, nepotřebovalo historické zdůvodnění. Při nástupu moderny se nedalo poznat, zda se zde dějiny umění ještě dají – nebo mají – psát dál. Konzervativní hlasy, které na německých univerzitách oplakávaly obětování historického dědictví, jako Henry Thode a Hans Sedlmayr, použily tradici jako zrcadlo, v němž moderní umění mohlo nabídnout jen znetvořeninu. Progresivní hlasy, jež vycházely z tábora umělecké kritiky a literatury, jako Julius Meier-Grafe a Carl Einstein, naopak ospravedlňovaly nové jako důsledek tradice, kterou z moderního hlediska kvapně vykládali jako prehistorii nového.

Středověké, a dokonce i „primitivní“ umění, které ve vědeckých dějinách umění ještě zdaleka nemělo zajištěné místo, se uváděla jako vzdálené vzory, neboť byla profily etablovaného umění, jak bylo známo z nové doby, právě tak nepodobná jako samo umění moderní. Takže bylo nasnadě vytvářet vzory a vyzdvihovat podobnosti, které potřebovali spíše interpreti, aby mohli modernu vůbec historicky objasnit. Boj, který se vedl na počátku 20. století, se nerozpoutal ani tolik o umění jako spíš o vlastnictví nebo ztrátu oné právě teď etablované vědy o umění, jež si své výsledky nechtěla dát zpochybnit útekem umělců ze společného terénu. Podivuhodné byly jen následky těchto počátků. Co se už tenkrát nestalo tématem dějin umění, nestalo se jím ani později, protože všechno to, co se ještě nestalo majetkem dějin umění, se v ustavičném přívalu novinek

a vzhledem k neustále revidované frontě diskuse už zjevně nedalo zpracovat.

Zdalo se, že pro mnohé byl problém vyřešen už tím, že se přece daly vyprávět dějiny avantgardy, a tím jako by existovaly druhé dějiny umění, které započaly v „hodině nula“ oněch „refusés“ (odmítnutých) a v secesi. Zde začínaly nové dějiny, zatímco z konzervativního hlediska ve stejném okamžiku končily dějiny jediné, takže se oba modely dějin umění téměř nebraly vzájemně na vědomí, protože už vůbec nesloužily stejné věci a nepraktikovali je stejní lidé. To se časem změnilo, když nejen spisovatelé a kritici umění jako Herbert Read, ale i historici umění jako Werner Haftmann a Werner Hofmann začali v 50. letech psát dějiny moderního umění. Tento raný rozkol nicméně působí dodnes, jak tak jasně ukazuje bezradná polemika kolem neavantgardního umění v moderně, např. v prezentaci Musée d'Orsay. Ale mnohem závažnější byla okolnost, že věda o umění brala tenkrát ostatní média jako fotografii a film tak málo na vědomí, že se vedl spor pouze – a zatvrzele – o moderním malířství a sochařství, neboť jako umění se mohlo identifikovat jen to, co bylo malířstvím nebo sochařstvím (nebo grafikou).

Zvláštní problém nastal s historizací avantgardy. Náhle nešlo už jen o dějiny avantgardy, nýbrž o avantgardu jako dějiny, o avantgardu, která už nebyla přítomná, leda jako vzpomínka. Údajný „konec avantgardy“ se stal právě jako neméně emfaticky prohlášený „konec umění“ žádoucím popudem k přepisování dějin moderního umění. Tato debata zároveň vyvolala prudkou nechuť rozloučit se konečně s avantgardou a přenechat ji dějinám: právě oněm dějinám, proti kterým avantgarda tak dlouho útočila. Celý spor o postmodernu je živěn strachem, že s avantgardou jsme přišli i o budoucnost a ponechali si jen frivolní umění, které již neproklamuje trvalý rozchod s dějinami. Dodatečně se však sám historický obraz avantgardy stává podezřelým a vyvstává otázka, zda nešlo o iluzi, která vždy tak trochu závisela na víře stoupců a ještě více

na úspěšných provokacích odpůrců. Přijetím této v zásadě nežádoucí myšlenky se zjistilo, že i avantgardu dohnal zákon dějin, místo aby dějinám vnutila zákon svůj. Je tedy třeba z dnes dosaženého odstupů psát dějiny avantgardního hnutí znovu, aniž bychom se museli nechat svést k tomu, že bychom nad ní chtěli ještě dodatečně triumfovat?

V dnešní situaci jsou možné třetí dějiny umění, které by neměly posvěcení starých retrospektivních dějin stylu ani nárok na pravdu monopolistických dějin inovací, ale mohly by kriticky převzít obě tradice a oba historické obrazy. Na obou stranách stěny – takřka dogmaticky oddělující předměty a metody – se nahromadila nejen fakta, ale i chybné diagnózy. A tak se předmoderní umění za vysokou hradbou moderny stalo pro jedny nepoznatelnou prehistorií a pro druhé nezvratným kánonem. Zdalo se, že moderna se sama dovršovala v permanentním odmítání tradic, takže nikdo už nepomyslel na to, aby se ptal, jaké tradice by v ní ještě mohly hrát nějakou roli. Ale od té doby, co „Tradition of the New“ (Tradice nového), jak Harold Rosenberg nazval povědomí moderny, sama přijala podobu dějin, s nimiž jsme se již obeznámili, lze se rovněž ptát na tradicí v novém, kterou komentáře tak dlouho a tvrdošijně ignorovaly. Když starému i modernímu umění položíme podobné otázky, změnil se i diskurs, který věda o umění vede. Věda o umění tím nemusí propadnout naprosté historizaci, jež potlačuje každou pro nás vůbec ještě aktuální otázku. Ohlédneme-li se za onu historickou kulturu, která charakterizovala obě poslední staletí, zdá se být načase, abychom tomuto pohledu dodali novou ostrost a zrevidovali dosavadní způsob kladení otázek. Máme jen takovou kulturu, jakou si dnešními otázkami dokážeme osvojit.

Představa třetích dějin umění však vybízí k snadno pochopitelné námitce, zda se staré a moderní umění, mezi nimiž je tak hluboký příkop, dají vůbec spojit v jedno společné vyprávění, v němž se vzájemně potvr-

dí evropské podmínky a utopie. Vždyť obě umění se společně vyskytují zatím jen v učebnicích nebo populárních přehledech a i v tom případě musí sloužit pouze za důkazy mýtu o své neslučitelnosti. Zřejmě jsme stále ještě příliš zapleteni ve světě víry western artu, než abychom se dokázali dívat z historického odstupu a na základě nové zkušenosti již nikoli eurocentrického světa. Přitom se přece už splnily předpoklady pro to, abychom se naučili na svou kulturu pohlížet nově. Když jak staré, tak moderní umění zestárly v tradici, nedají se už elegantně pošvat proti sobě jako symboly světového názoru. Od té doby co vůči oběma vznikl odstup, který jsme dříve vnímali jen u starého umění, a od té doby, co opozice proti tradici se sama stala tradicí, která již neurčuje přítomnost, nedovolují nám už iluzi, že je prostě vlastním. Rovněž je intelektuálně sporné, když v dnešní situaci, kdy je již možná reflexe o umění, neuvažujeme o starém umění. Co můžeme z takové změny vědomí vyvodit?

Nejdříve to, že je třeba znovu zvážit úkoly oboru a neopevňovat se pouze za těmi metodami, jež se osvědčily a zaručují osobní profesionální úspěch. Čím více se zásuvky plnily znalostmi faktů, tím hůře se v komodě dělalo místo a pořádek. Každá odborná věda se přece nemusí sama historizovat a tím opouštět terén, na němž si může zjednat o sobě jasno, a uschopnit se tak pro dnešní otázky. Osvědčené odpovědi, k nimž obor kdysi dospěl, se už v konfrontaci s dnešní zkušeností umění a médií neosvědčují. Hermeneutický požadavek, kladený na obor, se stal nepřehlédnutelným od té doby, co se početné publikum na výstavách umění ptá, jak k „tomu všemu došlo“ a co umění v naší kultuře ve srovnání s jinými kulturami skutečně znamenalo.

V této souvislosti si mýtus moderny, poměřovaný podle jeho nároku zastupovat skutečné dějiny umění, žádá revizi. Možná bylo moderní umění spíš následkem toho, co se v umění stalo už předtím, třeba násled-

kem odchodu na nové území, jak to umění tak krásně líčit dějiny techniky. Možná se před novými masovými médii a jejich razantním šířením stáhlo do jakési povznesenosti a oproštěnosti od účelů, tedy bylo k tomu spíš donuceno, než že by je hledalo. Možná se jeho status od založení muzeí změnil neodvratně v tom, že bylo fixováno na muzeum, na místo jediné zbývající veřejné přítomnosti umění, byť se proti tomu jakkoli bouřilo. Od té doby vznikalo umění vždy s nejvyšším cílem získat posvěcení muzea, a tím teprve dojít uznání jako umění. Muzeum, které bylo založeno pouze pro staré umění, změnilo i osud nového umění, ba rozštěpilo jednotu obrazů na ty, které se daly vidět v muzeu, a na ty, které se daly vidět mimo muzeum – nebo lépe řečeno: na ty, které se nikdy nemohly dostat do muzea, nebyly tudíž uměním, a na ty, které v muzeu musely skončit, aby se mohly prosadit v dějinách umění, byť až po umělcově smrti.

Jiný pohled na tak rozpornou existenci umění byl možný teprve tehdy, když jsme v moderně zjistili, jak rozporně umění reagovalo na své okolí, ať už se jevilo sebeabstraktněji a tvářilo se sebeautonomněji. A tak ani obrazy, které vůbec nechtěly být realistickými, neušetril například diskurs v debatě o realismu, jak byla vedena ve 30. letech. Nezvratný vývoj nepodněcoval ani tolik styl, ale spíš dobová zkušenost a průběh diskuse o umění. Jestliže se v moderně dospělo k této zkušenosti, pak se můžeme také domnívat, že pro staré umění hrála větší roli, než jsme zpravidla ochotni připustit. Tento vztah ke světu, který spočívá v každém umění, nelze ovšem převést na jednoduchý vzorec. Jak jsme se už dávno poučili z mnoha nad očekávání zadržilých jednotlivých studií, zakládal se tento ohled na svět ve starém umění na množství možností, jež se tím více zpěčují jednoduchým pravidlům dobového stylu, čím více o nich víme. Tím jsme narazili na problém, jenž se týká domnělé jednoty a celistvosti ve starém umění právě jako tak často uváděného opaku, decentrality a fragmentárnosti moderního umění. Taková

antiteze žije z příliš idealistického obrazu starého umění, který je dílem romantiky. Každá antiteze se vytváří proto, aby věci zjednodušila. V případě starého umění už znalost jeho rozporných obsahů, služeb a svobod, jež se vyjadřovaly ve vybraných formách, dávno vyvrátila přikrášlený obraz, jaký jsme o něm měli. Ale takový obraz, který už má zatím své vlastní dějiny, dějiny klišé, odolává všem pokusům nahradit jej poznatky. Staré umění se stalo součástí kultury, kterou ctíme pro její krásu, a nikoli pro její pravdu nebo aktuálnost.

V moderně odpovídá tomuto zjištění diskrepance mezi odevšad shromážděným věděním o jednotlivostech a velkými formulami, jimiž zpravidla pojmenováváme dění. Dějiny inovací, ať už spočívaly ve stylu, nebo v umělecké technice, se daly s jednotlivými umělci, manifesty nebo s „hnutími“ až příliš snadno spojovat v jakési lineární vyprávění: v dějiny úspěchu moderního umění, jež zvítězilo navzdory mnoha protivenstvím a s každým vítězstvím bylo modernější. Nyní se všude objevují pochyby, zda takové vyprávění v sobě ještě skrývá poznatky nebo zda se stalo samoúčelným. Moderna neznala jen dobývání svobody, ale reagovala regresy a polemikami na rozličné nátlaky. Různé pokusy o politizaci umění nebo o jeho mobilizaci pro sociální hnutí spoluurčovaly její průběh právě tak jako zákony trhu s uměním, které vytvářeli galeristé. To jsou úvahy, které však nedaly popud k přepisu vyprávění o tom, co se stalo. Možná opouští nějaký odborný svaz jen nerad hranice svého diskursu, neboť pouze zde se může bez rizika ujišťovat o své kompetentnosti.

Smyslem takových popisů není líčit obě tradice dějin umění – v alternativě starého nebo moderního umění – pouze v jejich deficitech. Spíš z toho vyplývá otázka, kde jsou mosty a spojovací cesty, které by opět umožnily svěst obě říční dohromady. V Evropě měla ostatně společné dějiště, na němž se při pohledu zvnějšku sblíží věci, jež se zdají být ve vědeckém diskursu

tak daleko od sebe. Z tohoto pohledu nebyla moderna žádná osobitá kultura, nýbrž patří k celkovému obrazu oné historické kultury, která ji přivedla na svět. Debaty, jež se vedly v moderním umění, dávají už záhy poznat, že byly sporem o dědictví, jehož se moderní umění kdysi ujalo. Rozrušení hranic klasických uměleckých žánrů patří k tomuto sporu stejně jako tvrdší lpění na pojmu umění, který se nedal rozlomit a byl natahován a týrán až k anti-umění a konceptuálnímu umění – protože se zde sice projevovalo úsilí ho překonat, a přesto na něm zároveň lpět, aniž se přesně vědělo, odkud pochází a jak kdysi vznikl.

Moderní umělci však už brzy hledali své místo nejen na užších cestách moderny, nýbrž před širším obzorem polycentrických dějin umění – a bylo lhostejno, zda při tom polemizovali nebo ne – a zároveň se ohlíželi zpět přes hranice moderny. Fernand Léger se ve svých spisech od počátku zabýval původem malířství anebo obnovením nástěnné malby, když malba na stojanu jako umění pro soukromé sběratele ztratila publikum už v 19. století. Na fotografii, na níž pózuje uprostřed svých pláten, jasně vyjadřuje rozpolcenost: chce se stát novým Poussinem a zároveň odkázat tradici do příslušných mezí. Od té doby, co Nikolaj Tarabukin chtěl v roce 1923 nastoupit cestu „od stojanu ke stroji“, jak zní titul jeho manifestu, bylo vystoupení z deskového obrazu stálou utopií. Stále znovu, až do vídeňské výstavy „Světlo obrazu“ (Bildlicht) Petera Weibela, se ohlašoval neodvolatelně „poslední obraz“. Přitom vyhlídka na myšlený konec rozdmýchávala stále znovu touhu ještě jednou zvítězit v nějakém médiu, které moderna, jak známo, vůbec nevytvořila. Obraz v zatím přehledných dějinách moderny nezačínal ani nekončil a tento konce neberoucí konec sám spadá do mýtu moderny, který je mýtem umění.

Podobně to platí pro jiná témata, jejichž dějiny se právě tak málo omezují na 20. století: tak například pro krizi v chápání tvůrčího génia, ať už se vynášel do nebes, nebo prohlašoval za nadbytečného, a pro boj

o dílo-originál, které se v moderně vytvářelo stále znovu, aby na sebe opět přitáhlo ta posvěcení, která umění již nezaručovalo. Dějiny umění moderny začínají už v 19. století, kdy vzešly zase z reakce na ještě starší dějiny umění a idejí. Rovněž debata o propojení „umění a života“, která se nevyhrotila teprve v Bauhausu, byla opožděným následkem odcizení, jež nastalo v 19. století, stejně jako z téhož století jsme zdědili tvrdší zapřísahání se pokrokem. Fiktivní genealogie, o nichž snili moderní umělci, jsou zrádné. Chtěli se přihlásit k pravěkému a předkulturnímu umění jen proto, aby vystoupili z evropských dějin umění, jimž však uniknout nemohli. Z tohoto hlediska poskytuje průběh moderny zároveň materiály pro jiné dějiny umění Evropy, které by se neomezovaly na modernu. „Konec dějin umění“ – jako nezbytná fermata – a vzhled do fiktivního charakteru psaných dějin umění moderny umožňují zahlédnout větší úkol: prohlédnout si vlastní kulturu očima etnologa.

Historizování moderny, kterou historizovat nelze – tento produktivní rozpor se řešit nedá, podněcuje však reflexi, která se projevuje už v dílech, jež vznikají s odkazem na modernu. Portrét galeristy Sidneyho Janise od George Segala s „ikonou“ Pieta Mondriana je toho výmluvným příkladem (str. 55, obr. 15). Ve spojení uctívání a polemiky se opakuje osud, který postihl každé umění v dějinách evropské kultury. Obraz Johna Baldessariho, který patří ke sbírce Sonnabend a který byl v létě 1994 vystaven na jedné vrcholně rozpačité výstavě Guggenheimova muzea v New Yorku s postmoderním názvem „The Tradition of the New“ (Tradice nového), se hodí pro otevřený konec těchto úvah o moderně (obr. 32).

Tedy obraz, akryl na plátně a se zrádným datem vzniku v letech 1966 až 1968 – lze si připomenout první konjunkturu konceptuálního umění. Budu však předstírat nevinnost a nebudu umělekohistoricky zarázovat, nýbrž číst a žasnout. Pohledu se totiž nabízel

obraz ke čtení, velký a bílý a s páskou, na níž se v klidném, slavnostním písmu, přísně a neodvolatelně, skvěla reklama na vysoce spirituální zboží: tedy epigram, jehož obsah byl omezen jedině tím, že už zněl jako závěť, neboť závěti jsou určeny pro dobu „potom“. Jestliže epigram nehovoří o ničem jiném než o příslušném díle (totiž o *this painting*), pak v něm přece jen doznívá celé drama moderny. „Vše až na umění (*but art*) je z tohoto obrazu odstraněno“ či odklizeno (*purged*). Žádné ztvárnění, žádný motiv, žádný styl. Obraz se ztrácí v umění, umělecké dílo se vyprazdňuje na symbol, na funkci (nebo fikci) čistého umění. Aha, myslím si, tady šlo o ideu při díle, ideu umění, jež se stala dílem. Ale hned nato nastupuje veto a já v druhém řádku čtu: „Do tohoto díla nevstoupily žádné myšlenky (*no ideas*).“ Raduji se nad lapsem, protože každé dítě uzná, že když někdo tvrdí, že myšlenku nepoužívá, pak už to je myšlenka. Nevinnost, ironie nebo hlubší smysl? V labyrintu díla, myšlenky a umění zbývá už jen jedna skutečnost, pouze dílo samo. Ale je dílo ještě skutečností, nebo už jen ozvěnou?

10.

MODERNÍ A SOUČASNÉ V „POSTHISTOIRE“

Každá idea dějin je dnes vystavena všem jen myslitelným nedorozuměním, když děláme jakoby nic a vyjádříme ji v průběhu sporu o postmodernu. Již pomýšlení na dějiny, které se ještě musí napsat, působí jako výzva, aby se ve starém stylu dobudovalo to, co se tenkrát nevybudovalo. *Dějiny* se stávají neoblíbenou nálepkou neokonzervativních snů o kontinuitě nebo naopak v poststrukturalismu krásnou figurkou, jíž se dá hrát myšlenková hra o pojmy a texty, hra, z níž už byla vypuzena lidská zkušenost s dějinami. Pak je málo platné, máme-li na mysli jiné dějiny, jež by odpovídaly našemu dnešnímu vědomí, neboť už důvěra v historický diskurs působí podezřele. Tomu odporuje už sama

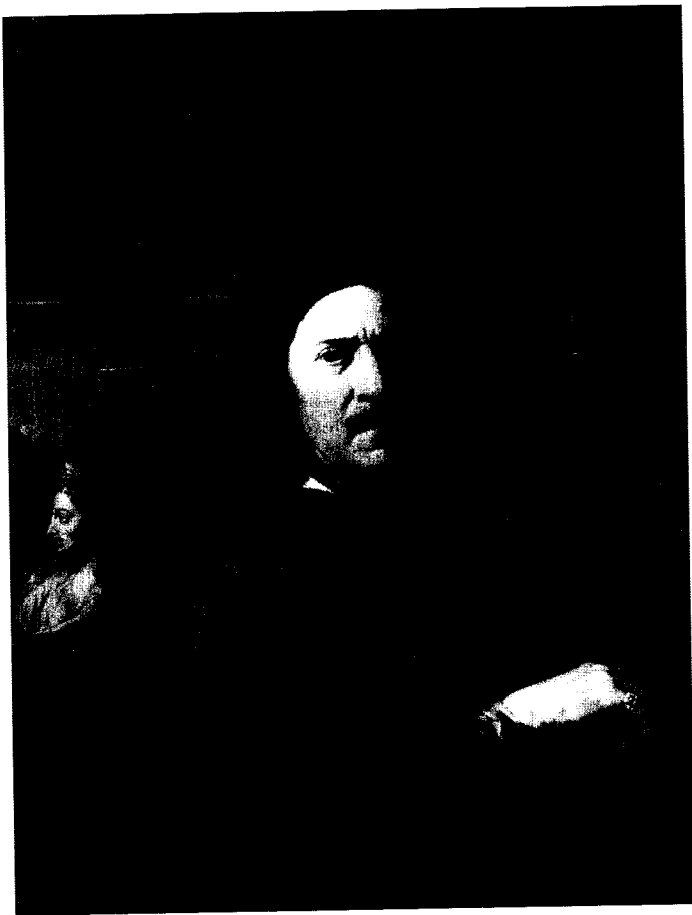
představa, že jsme dospěli do jakési posthistoire, jež zhruba od roku 1970 získávala stále více na vlivu: tedy představa, že žijeme ve věku *po dějinách* a přitom i pojem dějin můžeme smysluplně aplikovat už jen na minulost.

Jestliže je myšlenka dějin vystavena takovým pochybám, pak aktuálnost takzvané moderny je jim vystavena daleko víc, má-li sloužit k dnešní orientaci. Už v 60. letech se v USA rozpoutala debata o „modernismu“, který jedni hájili a druzí jej prohlašovali za ukončený. Od té doby bojujeme o jinou hranici, právě tak jako dřív jsme vedli do boje proti sobě tradici a modernu. Tentokrát se zdá, že modernu jako ideu a program vystřídal nový věk postmoderny, přičemž se používá již mnohokrát ověřená metoda. Ta spočívá v tom, že moderna se za každou cenu, jak sugestivními myšlenkami, tak novými formami díla, popírá a historizuje, aby se z tohoto protikladu odvodila nová, vlastní identita, která vylučuje jakoukoli záměnu s tím, co platilo ještě donedávna. Tím se zřejmě opakuje problém, jemuž byla v moderně vystavena každá koncepce dějin umění: jakmile jsme si udělali jen trochu jasno o vlastní kultuře, už se stala kulturou minulou, která již nereprezentuje zatím dosažený stav.

Ale tentokrát, jak se všeobecně věří, jsme se už nedostali do opětovně historické, nýbrž do neodvolatelně posthistorické situace. Před rokem 1960 se vše, co chtělo být uměním, teprve muselo uměním stát a osvědčit se jako inovace, která vystoupila jako výtvar v rámci vlastního média. Tím bylo každé umění od počátku vázano na zákon dějin umění a jako v knize otvíralo vždy novou stranu, která přinášela pokračování v jedné a těchž dějinách. Od roku 1960 není umění jako takové, tak zněl tehdy oficiální argument, už sporné, nýbrž se uznává jako fikce s vlastním právem, kterou zaručují instituce jako trh s uměním a výstava umění – místo určitého média nebo úspěchu jednotlivých děl. Od té doby už nelze mluvit o nějakém konci umění, protože konec již nespočívá v jeho pojmu a protože by



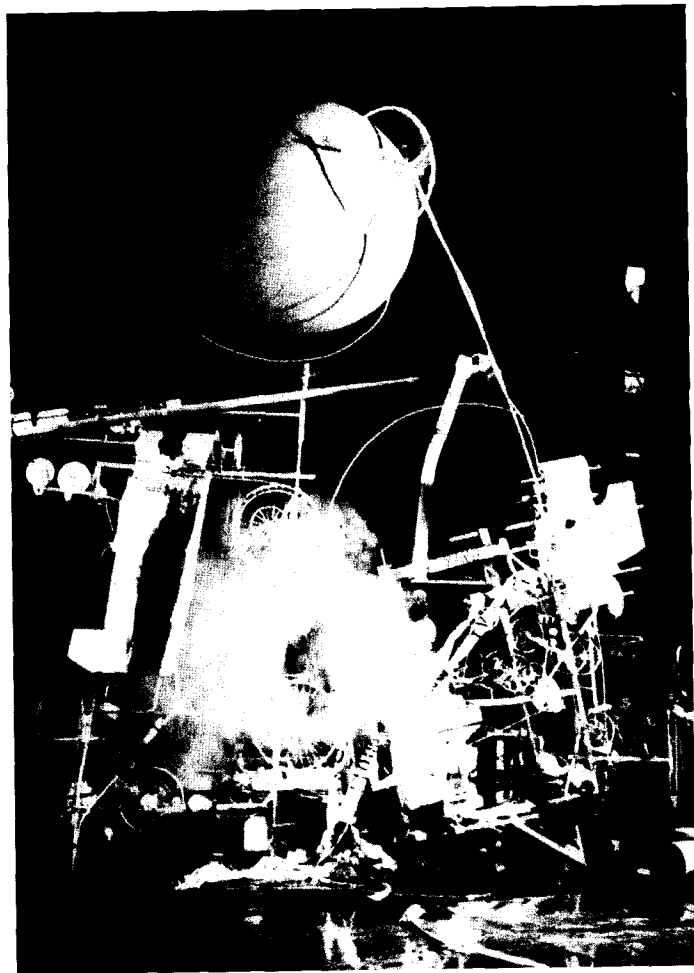
41 Anne a Patrick Poirierovi, Smrt giganta Enkelada, asambláž, 1983, Bienále Benátky 1984.
© Adagp, Paris 2000



42 Nicolas Poussin, Autoportrét, olej na plátně, 1650,
Musée du Louvre, Paříž



43 Fernand Léger v ateliéru, fotografie, kolem roku 1950, v:
katalog přehlídky „Documenta 1“, Kassel 1955, sál 4, obraz 3



46 Jean Tinguely, Poeta New Yorku, 17. březen 1960,
Muzeum moderního umění, New York.
© Adagp, Paris 2000



47 Yves Klein, akce „Antropometrie modré epochy“
9. března 1960 v Mezinárodní galerii současného umění,
Paříž.
© Adagp, Paris 2000



48 Peter Greenaway, fotoska z filmu „Prosperovy knihy“, 1991

k němu mohlo dojít zase jen v rámci nějakých dějin. Čím méně je tedy konec umění, které se zpěčuje jakékoliv definici, v dohledu, tím nutněji dospěla ke konci představa vlastních dějin umění, dějin umění, které do té doby vždy dělali a vyprávěli umělci a které reprezentovala díla. Hegel myslel na konec umění a zároveň zakládal nový diskurs dějin umění, zatímco my naopak myslíme na konec lineárních dějin umění, protože umění se dnes odlučuje od svých dějin.

V 60. letech vystupovali umělci jako Donald Judd proti starým médiím se „specific objects“ – tedy s objekty, a nikoli se sovkami: objekty, které byly specifické svým kontextem a umělcovým záměrem, se prezentovaly jako umění. Zároveň stále panovačněji vystupovalo ideové umění, jež se nepředvádělo díly, ale idejemi, rušilo tedy dílo jako místo komunikace. Umělec, který už nevytvářel žádné dílo, předstoupil při „performanci“ před diváka svým vlastním tělem a tímto efemérním výstupem zůstal v paměti, místo aby zůstal navždy přítomen dílem. Tím se nejen dematerializuje umění, jak rovněž od 60. let stále znovu konstatujeme, nýbrž ztrácí tím také dějiny umění jako vyprávění a dokumentace přichází o svůj materiál – rozhodně v těch uměleckých směrech, v nichž se již nevytvářejí běžná díla-originály. *Díla* nahrazují *události*, jejichž obrysy se však vždy brzy rozplynou a vzpomíná se na ně už jen jako na mytická data.

Allan Kaprow, který v 50. letech založil happening a žil povětšinou z výuky dějin umění, upoutal pozornost na „art environment“, jež nebyl již místem pro umění, nýbrž dělal místo uměním, tedy svobodně vytvořené místo, na němž se sami diváci stávali herci a motivy („Artforum“ 1968). Tenkrát navrhl, aby umělci už nevytvářeli umění, ale spíše kontext umění. Jeho návrh se prosadil už ve vítězném tažení prostorové instalace: tedy na místě, na kterém se umělec jako osoba stává opět neviditelným a kde místo něj může vystupovat sám divák – opět tedy efemérní záležitost, neboť instalace se pak většinou zase zbourají a pře-

žívají jako fotografie v knihách, jež se podobají spíše kronikám dávno pozapomenutých událostí než dřívějším dějinám umění, čímž se ovšem mění i argumentace.

V knize „The Anxious Object“ (Zneklidňující objekt) uveřejnil americký kritik umění Harold Rosenberg roku 1964 esej o „estetice pomíjivosti“, který se zabývá uvedením výtvarného umění do stavu dočasnosti a jeho rozhodnutím vytvářet díla z pomíjivých materiálů. „Krátkodobé umělecké dílo, jak je zdramatizovala sebezničující skulptura Tinguélyho, předvádí umění jako *event* (událost).“ Nebo: „Estetika pomíjivosti dělá z uměleckého díla interval v umělcově životě i v životě diváka.“ Autor je zjevně ještě pod dojmem umělecké podívané, kterou večer 17. března 1960 uspořádal Jean Tinguély ve Sculpture Garden newyorského Muzea moderního umění (obr. 46). Bíle natřené parodii na stroj, vytvořené ze šrotu, fantastické a plné fantazie, nazvané „Homage to New York“ (Pocta New Yorku), trvalo půl hodiny, než se za ohlušujícího rámusu sama zapálila a rozložila v metašrot, k čemuž vyhrávalo piano a dva malovací stroje, nazvané „meta-matics“, ještě produkovaly malby, které ihned zanikaly v plamenech. Nejkrásnější část odpadu byla věnována muzeu, ale akce svou kinetickou, napůl ironickou a napůl poetickou extravagančí přežila jen ve fotografických momentkách a ve vzpomínkách diváků – šlo tedy o happening, který popřel dílo jako princip a stejně tak anuloval tvůrčí proces v póze právě opačné. „L'art éphémère“, jak zněl bojový pokřik, radikálně využilo okamžiku a s „prakem mladého Davida“ nastoupilo proti obru Goliáši v podobě ctihodného muzejního umění přímo na jeho půdě.

Rosenberg možná kolísal mezi fascinací a pochybami. Protože se však nakonec rozhodl pro kritiku popísaných jevů, nesetkaly se jeho postřehy při veškeré jeho jasnozřivosti s pozorností, již si zaslouží: postřehl totiž, že umění obrazu a umění jazyka se přibližují

v oboustranném gestu. Tím vzniká, jak říká, obzvlášť těsná souvislost mezi uměním, jež se vrhá do akcí, a literaturou o umění, která zas akce popisuje. „Tím, že malířství cirkuluje jako událost dějin umění, zbavuje se svého materiálního těla: přijímá tělo spektrální, jež je všudypřítomné v knihách o umění, katalogích, televizi a filmech stejně jako v textech spisovatelů o umění ... existuje podle toho, jak často se veřejně zmiňuje, tedy v závislosti na čase.“

Podobně tomu asi bylo i v jiných dobách, a ještě mnohem více to platí pro instalace a videa, na něž Rosenberg ještě ani nepomyslel. Tím vyvstává otázka, jež nám dovoluje postupovat v analýze dějin umění současnosti dále. Jaké jsou následky toho, když psané dějiny umění už nežijí z děl a již se nevyjadřují k dílům, která vedou vlastní, nezávislou existenci (i kdyby v temných depozitářích), ale produkují sebe samy tím, že pokrývají neproniknutelnou sítí kronikářského záznamu a popisu prchavá fakta a data, která přežívají již jen v tomto podávání zpráv, tudíž žijí toliko už jen v textech? Nemáme-li už přístup k dílům, jež jako neměnné symboly své doby zůstávají přítomna v našem čase, forma času a textu se sblížují.

V roce 1962 uveřejnil Umberto Eco esej „Opera aperta“ (Otevřené dílo), kde – aniž měl už tenkrát k dispozici dostatek příslušného materiálu – objevuje umělecké dílo v potenciálním a nepředvídatelném pohybu, v němž dílo už nepřipouští žádný pevný pojem a žádný neměnný názor. Dílo (z jehož existence tenkrát stále ještě vycházel) získává „schopnost se v očích diváka kaleidoskopicky“ měnit a osobně diváka zapojuje do vytváření vlastně estetického objektu nebo efektu. Dalo by se dnes stejným právem mluvit o „otevřeném diskursu“, v němž se již nezaujímají pevná postavení a kde se texty o umění mění v umění textů. Tak protagonistovi nové formy textu Achilleu Bonitovi Olivovi věnovala roku 1985 Paola Fonticoliová monografii s titulem „La critica d'arte come arte della critica“ (Kritika umění jako umění kritiky). Autor knih o umění pře-

jímá roli hudebního interpreta v tom smyslu, že to on vyluzuje hudbu, ale na rozdíl od interpreta hudby se nedrží partitury, nýbrž volně disponuje otevřenými hranicemi své role. Někdy dokonce píše partituru sám, zatímco umělci se stávají jeho interprety, nebo vyhlíží nová díla a umělce, kteří mu zaručí jeho oblíbenou roli.

To byl případ Achillea Bonita Olivy, který od roku 1970 pátral po svých umělcích a také je našel. Přitom brzy razil pojem „neoavantgarda“ a nakonec v roce 1980 pojem italská „transavantgarda“, jak se jmenovala i jeho kniha. Už rok nato následovala kniha „Sen umění. Mezi avantgardou a transavantgardou“, z jejíž obálky se na nás vítězoslavně usmívá Sandrem Chiou namalovaný Oliva, jako by se chtěl představit nejen jako autor, ale i hrdina knihy (obr. 7). První zmiňovaná kniha začíná konstatováním, že umění se „konečně“ (*finalmente*) setkalo se svými nejvlastnějšími motivy a „vrátilo se“ (*ritorna*) na své pravé místo, do labyrintu fantazie a mýtu, kde sociální a morální impulzy 60. let zůstaly mimo. „Kreativní praxe“ vítězí nad veškerou cenzurou i nad vládnoucím diskursem (amerických) strážců umění a mediálních expertů a dovoluje novému malířství z lůna na svět. Vytyčují se klíčová data, která s jistotou „automaticky se naplňujícího proroctví“ (*self fulfilling prophecy*) proklamují dějiny umění.

Proto se s velkým gestem loučí arte povera 60. let, jež Oliva nazývá „represivním a masochistickým“. I toto umění mělo svého vůdce a kmotra v osobě Germana Celanta, který v roce 1969 ve svém katalogu-knize (obr. 6) s titulem „Art Povera“ (sic) hned na úvod říká, že „kniha se nesnaží o objektivitu“, protože takový úmysl směřuje k „falešnému vědomí“. Pojem, který v knize představuje, je sám „dílem mezi ostatními díly“, jež vytvořili umělci. I tento pojem je libovolný a možná marginální, a tudíž jej lze vyměnit za pojmy jako konceptuální umění a antifforma, ba zítra může znít už jinak a pak bude vyžadovat novou knihu. Aforsimy, které poetickou dikcí uvádějí knihu, jsou už nejen uměleckou akcí, nýbrž prozrazují postmoderní vě-

domí, že jsme zbaveni dějin a že dějiny, jež jsou právě tak nepřítomny jako přítomny, můžeme v jakémkoli libovolném momentu přepsat.

Nelze si však myslet, že se právě chystám psát nástin umění pod diktátem postmoderny. Rovněž nezaměňujme vystoupení obou italských kritiků umění s běžným řinčením šavlí, které vypukne, když se zase proklamují nové ismy. Už samo simultánní divadlo, v němž se hraje každý kus a uspokojuje každý vkus, třebaže vždy jen jeden kus získá velkou cenu, by mělo být dostatečným dokladem toho, že staré naplňování stylů ze dnů moderny je vyškrtnuto z programu. Koexistence všeho toho, co se v principu vzájemně vylučuje, už nevytváří problémy. Tam se ztrácí forma uměleckého díla v myšlenkách nebo „objektech“ a zde se opět vrací v obrazech s mytickým nárokem, aniž ruší famní vývoj. Tam se převážně technické umění rozplývá v jakousi „estetiku mizení“ (Paul Virilio) a zde se oslavují přírodní látky v archaickém gestu řemesla. Jednotlivé přehlídky „Documenta“ se stále znovu pokoušely razit nějaké heslo dne, ale simultánní divadlo trvá dál, třebaže mnozí, kteří pátrají po velkém smyslu, nad tím bédují. Důležitá není jednotlivost, nýbrž celek, který opět sestává jen z jednotlivostí. Stav věcí je jen nesprávně označen nálepkou „pluralismu“, protože už tento pojem pochází z jiné doby, která ještě znala protiklad k pluralismu. Hledáme-li nějaké dějiny umění, jež se udály, pak nalézáme spíš dějiny umění, které byly napsány, sestávají však jen z koncepcí, jež neměly pokračování. Je to asi jako v zrcadlovém bludišti, z něhož už nenacházíme východ. Informace jsou teze a teze se opět později stávají informacemi, jež končí v archivu, když byly vyměněny za jiné teze.

Ztráta dějin, která se v toto stavu umění projevuje, vyvolala impulz k hledání nových dějin a ke kutání v osobní vzpomínce. Naše historická kultura se začíná podobat cizí etnické kultuře, v níž se, jak to roku 1955 napsal Claude Lévi-Strauss ve „Smutných tropech“,

dají sledovat už jen jednotlivé stopy v neznámu, přičemž se stopař setkává se svým osobním pohledem. V raných 70. letech, kdy doznívalo pozdvižení z roku 1968, vystoupilo malé hnutí převážně francouzských umělců, které Günter Metken roku 1977 v knize „Spurenicherung“ (Zajišťování stop) zařadil pod heslo: „Umění jako antropologie a sebezkoumání“ (obr. 41). V jejich rukou se i dějiny umění, které kdysi tvořily kánon kulturní vzpomínky, kdykoli se k nim vztáhlo nejnovější umění, měnily v materiál osobní archeologie. Přitom vznikala „jen samá osobní muzea, jež dohromady vytvářejí nové Musée de l'Homme (Muzeum člověka), ovšem muzeum bez dějin“. Kde se objeví dějinné formy, proměňují se s pseudovědeckou akribií ve fikce, jež ovívá smutek pouhých vzpomínek.

Kde se dějiny umění vyčerpaly jako úkol a model, znovu se vynořily jako všudypřítomná halucinace a poskytly nevyčerpateľný rezervoár rolí, které byly s rostoucí rozkoší předváděny v takzvaném citátovém umění 70. let. Tím historické umění ztratilo svou časovou formu, v níž se na ně vzpomínalo, a stalo se zrcadlem, v němž se jako umělec identifikoval každý, kdo se do něj díval, i když se při tom pitvořil. Starý Picasso, který demontoval dokonce i dějiny vlastního díla, se stal vůdčí postavou hnutí, které vystoupilo roku 1971 na výstavě v Luganu s názvem „D'Après“. Vědomě se považovalo za *epi-fenomén* a kladlo, slovy Giancarla Vigorelliho, otázku, zda nejsme „my všichni jen kopie, otisky a obtisky“. „D'après“ čili „podle“ však nebylo míněno tak, že se vytvářejí kopie „podle starého umění“. Smysl počínání svobodných „napodobitelů“ (Nachbilder, jak se jmenovala výstava v Kunstverein v Hannoveru roku 1978) spočíval toliko v odvolávání se na staré umění, které bylo nepopíratelně uměním a jako takové poskytovalo i „vzory“, pokud jsme i nadále chtěli vytvářet umění.

Výstava v newyorském Whitney Museum, jež se konala v roce 1978, se tudíž jmenovala „Art about Art“ (Umění o umění). Průvodní knihu zahajoval esej Lea

Steinberga, který si, jak se ani jinak nedalo očekávat, vyměňuje roli a sleduje téma ve starém umění, kde se už také kopirovalo, předstihovalo a korigovalo. Příslušné příklady – proti sobě postavené staré vzory a staré kopie – byly snadno shromážděny v knize K. E. Maisona, který roku 1960 ve skvostných vyobrazeních předložil „Themes and Variations“ (Témata a variace) z pěti staletí. Jaké to tedy pokušení pro takového virtuosa jako Steinberga, aby nový *epi-fenomén* nechal rozplynout ve starém fenoménu a uspořádal totální dějiny umění, v nichž se i staří mistři náhle tvářili postmoderně.

Avšak „napodobitelé“ 70. let předpokládají zkušenost ztráty a operují z pozice mimo dějiny umění. Umění se v nich připomíná jako „*belle captive*“ (krásná zajatkyň), již lze navštívit už jen na místě dějin umění, a ve své bývalé kráse se jeví jako ztracený ráj, o němž jako by hovořilo citátové umění. Všechny motivy jsou nyní volně k dispozici jako jazyk, jemuž se lze naučit, ale jeho smysl nedostížitně uniká v dále dějin. Arwed D. Gorella pojmenoval roku 1978 jeden obraz „*Geometrie vzpomínky*“. Působí to jako loučení, když kolem napodobeniny Josepha Beuyse, který už nemaluje, vidíme shromážděny malířské potřeby.

Ono „podle“, o němž byla řeč na luganské výstavě, je rovněž doznáním. Žijeme v době po tom. Dalo by se i říct, že v době po dějinách umění, kdy se umění, rozhodně v klasických médiích, zabydluje v „*posthistoire*“ konečných možností. Zde není místo na to, abychom popisovali běh umění 80. let a počátku 90. let, a tak nedobrovolně a navzdory svému úmyslu přece jen opět vyprávěli dějiny umění. Rovněž dodejme, že návrhů tohoto druhu je mnoho a že všichni znalci scény jsou okamžitě s to dát uměleckému dění této doby smysl a chronologicky rozlišovat jednotlivé tendence. Konečně je třeba varovat před nedorozuměním, že když už jsem historik umění, tak považuji takzvané citátové umění za vynikající umělecký směr své doby. Poskytuje pouze symptomy, jež mají význam pro mou argu-

mentaci: tak rozšířené „citatové umění“ by před několika málo lety nemohlo vůbec existovat, protože pro ně ještě nebyla připravena půda.

Výstavy posledních dvaceti let ukazují, že strach ze ztráty obrazů člověka anebo malířství jako média stále znovu podněcoval volání po změně kurzu nebo opětovném nabytí rozvahy. Začalo to už roku 1978 ve Whitney Museum of Art, v němž se dnes koná bienále pod mottem „political correctness“. Tenkrát vedla snaha zřít se minimalistických „objektů“ k „new image painting“, v němž udával tón Philip Guston. O tři roky později v roce 1981 vyhlásili Evropané v Královské akademii v Londýně „new spirit in painting“ a o rok později se stejná idea uplatnila v Berlíně na výstavě pod názvem „Duch doby“ (Zeitgeist). Sugestivní titul odpovídal přání setkat se nikoli pouze s „novým duchem“ v malířství, nýbrž objevit v neoexpresivním malířství symbol současného myšlení, ba zřejmý „duch doby“. Je nasnadě pokusení následovat tato hesla a odtud opět konstruovat uspořádaný průběh dějin umění. Je však toto pokusení vskutku nasnadě?

Na výstavě „Duch doby“ se s divokým temperametem vyzdvihovalo malířství. O šest let později se na výstavě, kterou uspořádal Harald Szeemann s případným názvem „Zeitlos“ (Nadčasové), předváděly monumentální skulptury. Opět to byl starý žánr, který se uplatňoval v nových dílech, a tentokrát se zdálo, že nadčasový zjev kamenného bloku v polosakrálním prostoru ospravedlňuje tvrzení, že veškeré velké umění je nadčasové. Řeč materiálu byla vypůjčenou formou, která sloužila k novému ujištění o „autonomii uměleckého díla“ v „zóně poezie“. V souvislosti s názorem, že video a videoskulptura nebo krátkodobé prostorové instalace z pomíjivého materiálu symbolizují naši dobu lépe, nebo s prosazováním myšlenky, že totální komunikace dávno předčila jakoukoli osobní kontemplaci, byly námitky nasnadě. Ale ty by byly pošetilé, protože není nijak dokázáno, že k tomu, aby se řeklo něco no-

vého a byla k dispozici nová doba, stačí vyměnit koně a používat nová média. Námitky mohou být z tohoto hlediska jen nedostatečnými odpověďmi na rozpory, jimiž se stále znovu uvádí do pohybu koloběh konečných uměleckých idejí. Tam, kde nemůže být nic zásadně jinak a nově, tam nemůže rovněž nic zásadně zestarat nebo se jednou provždy odporoučet. Hesla, jež se tvoří kolem pojmu času, jsou gesty vzdoru vůči ztrátě dějin umění jako zákona uměleckého dění. Na jevišti umělecké scény se mění inscenování, kus se však nemění.

Existují ovšem nové nálepky a vzbuzují dojem, že máme co do činění s novými jevy. Roku 1990 vydal Robert Atkins příručního průvodce „současnými idejemi, hnutími a hesly“ (Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords), kde je pro neznalého zájemce podle schématu „kdo?“, „kdy?“ a „co?“ vysvětleno 109 uměleckých pojmů, které dnes hrají určitou roli. Skutečně se zde zdá všechno jasné, protože všechno bylo kdysi proklamováno, zastupováno známými osobami (umělci) a pojmenováno. Příkladem je body art, k němuž patřila řada umělců, kteří pak kráčeli zcela jinými cestami. V průvodci se vykládá, že šlo o vedlejší formu konceptuálního umění a o ranou formu akčního umění, která používala „umělcovo tělo jako médium“ a uplatňovala je ve veřejných vystoupeních. Body art byl sice „nesmírně rozmanitý“, ale přesto se stal výrazem své doby, kdy ve společnosti hrály roli „sex, drogy a psychosexuální svoboda“. Bez ohledu na to, jaké stanovisko k takovým informacím zaujmeme, lze lexikální pojetí dějin umění považovat za východisko, neboť zbavuje autora povinnosti vyprávět sled událostí.

Do módy přicházela postupně i panoramata, v nichž simultánní pohled může postřehnout všechno možné, co se nemusí uplatnit vedle sebe, nebo dokonce po sobě. Tak si odcházející ředitel amsterdamského Stedelijk Museum Edy de Wilde přál v roce 1984 „Velkou pře-

hlídku“, jak se jmenoval jeden obraz Fernanda Légera, čili přehlídku mistrovských děl malířství po roce 1940. Byly to jeho oblíbené obrazy a diváci mohli obdivovat jeho osobní pojetí umění tak, jako by to byly samy dějiny poválečného umění. To, co jinak svědčí o osobním vkusu sběratele umění, se zde stalo tématem oficiální muzejní výstavy. Roku 1992 byla otevřena Umělecká a výstavní hala Spolkové republiky Německo v Bonnu výstavou Pontuse Hultena, která představovala „Territorium Artis“ (tak zněl název) jako dávno ohrazenou oblast, kde lze podnikat retrospektivní vycházky: vycházky, při nichž se divák setkává s „mistrovským dílem“ a má obdivovat stále ještě živou avantgardu. Jestliže tuto inscenaci muzejníka, který píše své dějiny umění, vezmeme za slovo, pak se skutečně zdá, že umění dokázalo už dost, aby nás přesvědčilo o tom, že můžeme žít s tím, co se nashromáždilo jako dědictví. Leč to už zní příliš koncem umění, což není mým tématem.

Jiné zacházení s postupně vyčerpávaným modelem toliko normativních dějin umění se hlásí tam, kde se umění už nevystavuje kvůli sobě samému jako důkaz lidské kreativity, ale jako symptom nějaké doby nebo nějakého problému, který chceme nalézt právě v jeho zrcadle. Témata jako válka, holocaust, odboj a příroda se ilustrují díly, v nichž umělci buď „zaujali stanovisko“, nebo instinktivně odhalují vědomí příznačné pro způsob myšlení své doby. Zde se nabízí východisko z dilematu, totiž nutnosti neustále kráčet po cestě umění, která se ztrácí v množství směrů. Jestliže se umění tak dlouho odvolávalo na jiné ideje, pak je nabíledni, že se v něm hledaly všechny ty myšlenky, jež z něj vůbec nevycházely. I kdybychom se přeli o to, zda se při tom nezrazuje autonomie umění, tak přání pochopit nejen umění, nýbrž i kulturu, která se v něm objevuje, je přesto velice pochopitelné. Dějiny umění se zpětně vážou na větší téma.

Výstava umění byla (a je) zatím vždy prezentací děl, v nichž je umění ztělesněno v doslovném smyslu. His-

torie zde měla jen jeden přístup v podobě dějin umění, které stejně jako umění obsadily v kultuře privilegovaný terén. Kultura nebyla odkázána pouze na muzeum umění a dějiny jako myšlenka neměly jen svá vlastní muzea, nýbrž své pravé místo v rozšířené čtenářské kultuře. Protože muzeum umění nemuselo informovat ani o kultuře, ani o dějinách, zůstalo nedotčeným ostrovem, na kterém vládla svoboda umění, omezovaná toliko zákonem dějin umění. Tato situace se mění od té doby, co se informace o vlastní kultuře, která je většinou čím dál tím nesrozumitelnější, hledají stále více na výstavách než v knihách. Tak vznikají smíšené výstavy, na nichž se už nepředvádí umění, ale sama kultura, přičemž vedle sebe stojí umělecká díla a čisté informace a rovněž umělecká díla se mění v nositele informací navzdory pobouřeným protestům všech estétů a puristů.

Tento proces se v neposlední řadě vysvětluje ze zkušenosti, že i dějiny, ať už o nich víme hodně nebo málo, jsou zvěčněny v pevných tělesech uměleckých děl, jež mají více názornosti a důstojnosti než pouhé předměty, které zbyly po historických událostech. V těchto historických tělesech zůstává minulost – v sebevyjádření umělce – paradoxně přítomná, a proto od nich očekáváme i schopnost přitáhnout na sebe onu kolektivní identitu (ve smyslu společné kultury a dějin), kterou nám už nezaručuje naše vědomí. Tak se vytváří podivuhodná situace, kdy dějiny zůstávají patrné v trvalých historických tělesech, zatímco přítomnost vyprchává v pouhé vzpomínky, jež zbudou po rychle uplynulých obrazech telekomunikace nebo – v oblasti umění – po instalacích s nepřiliš spolehlivou technikou.

Postmoderní architektura, která hrála určitou roli v první verzi tohoto textu, je v nové verzi ponechána stranou, rovněž tak otázka, zda existuje postmoderní umění a jak je lze popsat. Oproti tomu se *posthistoire* dotýká mého tématu tak bezprostředně, že je až s po-

divem, jak málo se filozofové dějin a umělci, popř. odborníci na umění brali v této tematicke na vědomí. Možná je pro určité filozofy dějin scestné muset akceptovat umělce jako průkopníky nových myšlenek. Proto můj esej tenkrát nenalezl v oné druhé diskusi ohlas, zvláště když nebyla zmíněna ta správná jména a já v Hervé Fischerovi uváděl excentrického malíře, jehož harlekýnská póza se k vážnosti tématu zřejmě nehodila.

Souvislost s uměním se jen sporadicky zableskne u konzervativního myslitele Arnolda Gehlena, který u nás posthistoire uvedl ve známost. V knize „Zeitbilder“ (Obrazy doby) vyslovil roku 1960 tuto prognózu: „Od této chvíle už neexistuje vývoj, jenž by byl umění imanentní! S nějakými smysluplnými a logickými dějinami umění je konec a co přichází nyní, už vlastně existuje: synkretismus změní všech stylů a možností, post-histoire.“ V roce 1960 to bylo odvážné a dosti ideologické tvrzení, jakkoli zní dodatečně prorocky, a pro levici, která byla zklamána dějinami až o patnáct let později a promptně si našla vlastní posthistoire, přišlo tenkrát navíc ze špatné strany. Ale Wolf Lepenies už v roce 1969 rozvíjel myšlenky Clauda Léviho-Strausse, který v „Myšlení přírodních národů“ popisuje „kutilství“ (*bricolage*) jako model posthistoire. Kutil „má k dispozici omezené množství prostředků a pravidlo jeho hry spočívá vždy v tom, že si pokaždé musí vystačit s tím, co má po ruce“.

Arnold Gehlen se vyjádřil velice podobně, byl z jiných důvodů, když se roku 1963 přihlásil o slovo k tématu „kulturní krystalizace“. „Odvážuji se tedy předpovídat, že dějiny idejí jsou ukončeny.“ Odvolává se na Gottfrieda Benna, který opět ještě mnohem dřív razil heslo: „Počítej s tím, co máš.“ Proto Gehlen vynáší verdikt nad světem, který je nyní „nepřekvapivý“: „Alternativy jsou známy, a to i na poli náboženství, a ve všech případech jsou definitivní.“ Lutz Niethammer, který tématu posthistoire věnoval v roce 1989 podnětnou knihu, právem charakterizuje „takový úplný ko-

nec dějin jako artefakt myšlení“, jestliže se zkratově použije v souvislosti s reálnými dějinami. Ale právě proto je to důsledně evropský výtvar od té doby, co dějiny už neposkytují „plné uspokojení“, které Hegel kdy si postrádal v umění, a od té doby, co ochabuje dynamika myšlení o pokroku. Evropským, ba eurocentrickým (třebaže posthistoire byla vyhlášena i na ministerstvu zahraničí ve Washingtonu) musíme nazvat tvrzení, které, ať už je jakkoli správné, je naplněno tichým nářkem nad ztrátou zamilovaného ideálu, který v jiných kulturách nalezl málo ohlasu, jako když se třeba vynakládalo úsilí vysvětlit Japonci jeho umění na principu inovace a rozchodu s tradicí.

Pojem dějin, který zároveň prochází proměnou, je stejně jako pojem umění, který nyní čeká na revizi, výtvozem až 18.–19. století, třebaže (neboť byl ve dvou staletích tak často převrácen) se zdá, že má přímo povahu archetypu. Ukazuje se při tom, jak pevně se zabydlelo pokročilé západní myšlení v domácnosti moderny, v níž náhle nastává průvan. Nadcházející světová kultura, ať už je jakkoli sporná, mění monopol protekcionisticky západního myšlení s jeho arogancí zestárlého předjímavého myšlení. Protože jsme svou tradici vlastnili tak snadno, mohli jsme si s ní také pohrávat a ustavičně se jí zříkat, abychom dali najevo svou převahu. Už v blízké východní Evropě vypadají obrazy dějin jinak a náš dosavadní pojem normativních, protože zdánlivě všeobecně platných dějin umění se nedá použít. Řím a Byzanc už dávno nemají společné dějiny, natož Jeruzalém a Mekka. Náskok, který měl Západ v moderně, se postupně – pod vlivem jeho vlastní reflexe – ztrácí a ani západní umění už neposkytuje exkluzivní model pro celý svět. To není důvod k nářku, pouze motiv nové tolerance a impuls k tomu, aby se zpomalilo hledání slepých cest. Ne nadarmo si bereme tak rádi do úst přítomnost *Druhého*, neboť jeho existence přináší úlevu. To je však víc než jen módní téma. To my se měníme, když toho Druhého bereme skutečně na vědomí. Třeba se nám v naší kultuře ne-

budou dostávat alternativy, vždyť ale existují jinde, kde jsme je dosud nehledali.

11. „PROSPEROVY KNIHY“

Umění tvoří v mém eseji látku pro normativní dějiny umění, jež jsem popsal jako obraz nebo jako ideu. V nových teoriích o konci dějin se však umění ukazuje jako východisko – jako všude a vždy, když západním myslitelům už nebyla „pravda“ k službám a utíkalo se do „krásna“, aby se snesla ztráta toho „pravého“. Milejší by mi byla jiná cesta: kdybychom se společně, aniž bychom tuto kompetenci přenechali pouze historikům umění, vydali jako etnologové za novým objevováním naší kultury, v níž umění představovalo víc než jen krásné zdání.

Vědomí, že žijeme po konci dějin, osvobozuje umělce a svazuje historiky, protože jedni na tuto zkušenost reagují tvůrčím způsobem a druzí už uvízli v otázce po smyslu dění, na něž nemají vliv. Třebaže jedny jak druhé spojuje pocit doby, důležitý je ten rozdíl, že umělci dělají i nadále umění, ačkoli zlé jazyky mohou namítnout, že při tom jde pouze o vzpomínkový akt. Jakmile však jako jejich předchůdci vytvářejí díla, pokračují ve hře, již sami nevymysleli, ať už při tom jakkoli rozšiřují pojem umění. Jestliže se i oni dnes cítí osvobození od zákona pokroku, jenž poháněl avantgardu, pak se ve svém jednání stále ještě podrobují zákonu dějin umění, který však nyní obsahuje možnost volby retrospektivy a pohledu do zrcadla.

Teprve teď se vtírá nasnadě jsoucí poznání, že obraz dějin klasické moderny se dal oklamat mýtem: totiž mýtem, že staré dějiny umění vždy činily autentické objevy, jež vytvářely jednotu díla. Proto také ten panický strach před jakýmkoli napodobováním, jako by už odvolávání se na tradici z nás dělalo epigony. Takto viděno tkvělo v pokroku svědomité pokračování tvůr-

čího činu, které se z dnešního hlediska jeví jako zvláštní forma historické poslušnosti, ať jsme si ji tenkrát jakkoli málo přiznávali. Kde se polemizovalo proti dějinám, dělo se tak v odporu proti jakékoli kopii dějin, ale nikoli proti dějinám samým. V dějinách, chápaných jako permanentní čas avantgardy, se dalo pokračovat pouze lineárně (tím, že se všechno měnilo), ale nedaly se vykládat nebo tvůrčím způsobem napodobovat. Zdálo se, že se umění musí od základu vytvářet stále znovu.

Tím je patrný rozdíl v současném myšlení. Věci se mění od té doby, co se nashromáždilo tolik substance, která se stále ještě jeví jako nová, a od té doby, co publikum bývalé avantgardy se stalo tak důvěřivým, že ochabuje vůle rychle vyměnit nové za ještě novější, a tím je prohlásit za staré. K tomu se druzí iritující úvaha, že umění koneckonců zůstává fikcí, i kdyby v jednotlivých dílech vypadalo seberealněji. Nelze je vytvářet stále znovu, jako se vytvářejí díla: je přece vždy předpokladem toho, že díla vůbec vznikají. Touto úvahou jsme osvobozeni od dokazování pravdy, jež vůbec nespočívá v pojmu umění, ledaže jde o nějakou estetickou nebo metafyzickou pravdu, která už opět odkazuje za umění. To víme už od dob starého Duchampa, ale tenkrát Duchamp ironizoval vládnoucí ideál umění, který už zanikl. Dnes už nepotřebujeme rozbít zrcadlo, které obsahují dějiny umění, protože kulturu už nevlastníme jednou provždy.

Inovace nicméně zůstává ideálem, jenž se dnes naplňuje tím, že měníme médium a techniku. Zvolíme-li si například místo obrazu videoinstalaci, pak můžeme citovat dokonce staré obrazy, aniž jsme hned obviněni z napodobování. Dokud jsme zůstávali v jednom médiu, dalo se novosti dosáhnout jedině na úkor nepodobnosti s existujícími vzory. Nové se vždy muselo vytvářet starými prostředky. Dnes se zdá, že nové spočívá spíše už ve volbě prostředků než v obsahu a v ideji. Proto si mediální umělci, kteří pracují s fotografiemi a filmy, mohou troufnout na témata člověka a společ-

nosti, která už profesionální galerijní umění Západu nedokáže vyjádřit. Rovněž mnozí malíři a sochaři cítí v této změně, kterou jiní provádějí technicky, úlevu, neboť náhle vypadají v pozitivním smyslu staře, protože uprostřed toho, co je zatím ještě nezvyklé, mohou demonstrativně nasadit známou tvář.

Věc má však ještě druhou stránku. O umění v post-histoire se dnes rozhoduje tam, kde se vynakládá úsilí o proměnu techniky samé v umění: o proměnu ve výtvar již metatechnické fantazie. O nějakém post-technickém věku ještě nemůže být řeč, třebaže technika je už oblastí s vlastními dějinami, takže vidíme, jak vznikají vzpomínky na starou techniku a citáty z ní, ba jak vzniká archeologie techniky. Z toho se dají vyvodit zcela rozdílné závěry. Jednak z toho vyrůstá utopie, že se umění rozplyne v čisté technice, a tím se definitivně znemožní sebevyjádření člověka. Jednak postupně vzniká názor, že i technika už disponuje osobními výrazovými prostředky, s nimiž může umělec pracovat tak, jako dříve pracoval se štětcem a paletou.

Je tedy něco naprosto jiného, použije-li se technika „archeologicky“ v podobě historických, dnes už nepoužitelných produktů (tak jako Nam June Paik pracuje s vysloužilými přístroji z raného věku televize), nebo se její nejnovější vynálezy upotřebí k tomu, aby se opět vytvářelo umění. Rozdíl je v tom, zda technika je tématem, nebo prostředkem k účelu. Poučme se o tom u Petera Greenawaye, který v roce 1991 v „Prosperových knihách“ zpracoval pro film Shakespearovu „Bouři“, tedy beznadějně historickou látku, ale právě tento film vytvořil pomocí nejnovější elektronické technologie, totiž digitalizace. Ve scénáři, který vyšel v témže roce, vysvětluje počítačovou metodu „graphic paintboxu“, kterou k tomu použil: „Tento stroj spojuje slovník elektronického řízení obrazu s uměním pera, palety a štětce, takže stejně jako ony umožňuje osobní rukopis.“ Metoda se prý podobá staré koláži a zdaleka ji přesa-

huje v libovolně měnitelném motivu a ve volbě libovolného množství motivů.

Stejným postupem pak Greenaway produkoval nové obrazy, které dále rozvíjejí některé motivy z filmu, a proto je nelze zaměňovat s fotoskami z filmu. Takovým případem je „elektronická koláž“ nahé mytické dvojbyty, již dal režisér jméno boha Januse, který, jak známo, mohl hledět do minulosti i do budoucnosti – proto je vhodným motivem pro titulní obrázek mého eseje (obr. na frontispisu). Zde není jen dvojhlavý, nýbrž má jakési dvojité tělo. Podobá se dvornímu trpaslíku Medicejských v Boboliho zahradách, který se zde zároveň vyskytuje jako emblém, takže máme dvojitý klíč k obrazu. Nad tím vyhlíží Shakespearův vzdušný duch Ariel z Vittorianova okenního otvoru v Římě, jako by se chtěl vinětou určenou pro název vkrást do knihy z Shakespearovy doby. Tohoto hermafrodita z knihy a obrazu doplňuje latinský text transparentně překrývající dvojité tělo.

Ale film není dnes vždy konečným produktem, nýbrž opět jen zásobárnou pro produkty nové. Náš příklad totiž vůbec nepochází z výše zmíněného filmu, ale z televizního snímku „A Walk Through Prospero's Library“ (Procházka Prosperovou knihovnou), v němž Greenaway znovu zpracoval svůj film. Chtěl zde představit mytologické a historické postavy z „kouzelných knih“ Prosperových, hrdiny posledního Shakespearova dramatu. Tento záměr se projevuje novým druhem komentáře. Umělec komentuje vlastní film v průvodním scénáři stejně jako v dodatečném videu, protože zjevně, podobně jako Umberto Eco s románem „Jméno růže“, vzbuzuje historický zájem širokého publika, ale zároveň na ně klade přílišné nároky. Kultura se už nezprostředkovává sama, ale požaduje komentář, který dodá chybějící historické znalosti.

Ale videoepilog není jen komentářem jiného druhu, nýbrž i pokračováním jinými prostředky. Metamorfóza žánrů se při tom zdaleka ještě nezastavila, nýbrž postoupila dál, když Greenaway roku 1993 navrhl výsta-

vu v Benátkách (str. 116). Zde se totéž video překvapivě dostalo do centra instalace, jež byla zároveň výstavou – předvádělo se mezi „originály knih“ z hlavního filmu. Knihy přitom působily jako pravé rekvizity, které neviditelný film přesunuly do dvojího světla divadelní hry. Z temných stěn stejné gotické místnosti svítily „fotografie“ z filmu, „Television Windows“ (Televizní okna), jak Greenaway tyto hybridy z okenního skla a obrazu pojmenoval. Patří k nim i „Janus“, čímž konečně dospíváme k rozluštění hádanky. Poskytuje nám široký výhled na historickou kulturu, která leží za elektronickým oknem jako amalgam mnohvrstevné vzpomínky.

Ve filmu „Prosperovy knihy“ chtěl režisér vyzkoušet „vizuální gramotnost“ (*visual literacies*), k níž dospěla dnešní elektronika, podobně jako Shakespeare vytvořil novou jevištní řeč. Tato gramotnost se však striktně vztahuje toliko na text, který Greenaway převádí v děj a obrazy, tak jako starý čaroděj Prospero ve svém ostrovním vyhnanství vyvolává vyřčeným slovem do života postavy hry. Elektronika je tedy ten kouzelný trik, jímž text procítá k životu: ale je to vždy text (a nikoli digitální magie), co činí onu divadelní hru hrou. Pochází samozřejmě od Shakespeara, ale Shakespeare zase činí narážky na knihy, které byly Prosperovi dány do vyhnanství: knihy, jež „miloval nade vše“ a „cenil si jich nad vévodství“, které ztratil. Ale Shakespeare neříká, o jaké knihy šlo. Zde Greenaway začíná spekulovat a vymýšlí si dvacet čtyři knihy, jež představují celou kulturu, kterou si vzal Prospero s sebou do vyhnanství: „Prosperovy knihy“.

Dějiny umění mezi nimi chybějí, ale dvacátý svazek je „Love of Ruins“ (Láska k troskám). Celý film však čerpá z „nepominutelné encyklopedie“ umělecké kultury, jak se režisér vyjadřuje, z encyklopedie malířů a architektů, kteří se vzájemně citují a komentují. Prospero však, tak čteme ve scénáři, byl vlastně Shakespeareův autoportrét a Shakespeare ve svém pozdním

dramatu vytvořil svět iluze: tedy umění. Inspirace k filmu pocházela od staříckého shakespeareovského herce Johna Gielguda, který ve filmu převzal nejen hlavní roli, ale i ostatní mluvené role. Vidíme Prospera v „prostředním dějství“ sedět v jeho pracovně (obr. 48), jak vzhlíží od knihy „Traveller's Tales“ (Příběhy cestovatelovy) a výtvary své fantazie, jež se pro nás odrážejí v zrcadle, vyvolává v život: v život umění. Mezi ním, dramatikem Shakespearem a Prosperem samým existují „cross-identifications“ (vzájemné odkazy sloužící k identifikaci), kam můžeme zahrnout i Greenawaye.

Ve svém stesku po domově, tak čteme v Greenawayově úvodu, si Prospero ostrovní svět, do něhož byl vyhnan, vykládal vzpomínkami na kulturu daleké Itálie: jde tedy o metaforu „anglické renesance“, která však nabývá i veskrze aktuálního smyslu. Ve staré hře hrál herec rovněž režiséra, který při režírování ještě dotvářel sám děj. V novém filmu je hrdina současně vypravěčem, který vytváří svět iluze, zatímco přednáší text hry. Toto překrývání textu a děje připomíná, že neexistuje na světě námět, pro nějž by bylo třeba více než jednoho vypravěče, jak se dočteme v povídce Jorgeho Luisse Borgese „Averroesovo hledání“. Ale – tento svět – vyprávěn být musí, neboť bez textu by byl nesmyslný.

Popsaný svět, který Prospero našel ve svých encyklopedických knihách, se podobá komputerovanému světu, jenž dnes představuje náš náhražkový svět. V knihách sestával nejen z textu, ale i z ilustrací a nákresů, které ve filmu procítají k novému životu, ale přitom, právě jako v knihách, nikdy neztrácejí návaznost na text. Nejen slova, která Prospero píše před našima očima, plodí všechny v nich skryté obrazy. I ilustrace zvířat a rostlin ze sebe vydávají živé exempláře, které však mohou být zase jen obrazy: filmovými obrazy. Plocha knihy, která se stále znovu prolíná do obrazu, nám připomíná, že i film je jen novým druhem ilustrace.

Když se živá těla ve filmu semknou v jakýsi rám –

jako figurální ornamenty na titulních stránkách knih – filmový „frame“ (snímek) a stránka knihy na sebe vzájemně odkazují. Tím ze symetrického tance jejich těl vzniká nový, filmový ornament. V následujícím okamžiku se pohybují mezi knihou a jevištěm, neboť za stránkou knihy je statické jeviště, jež je zároveň knihovnou. Kamera většinou monotónně přejíždí sem a tam mezi knihou a jevištěm. Film nenapodobuje pouze text a divadlo, nýbrž je inscenováním jinými prostředky. I film, ať už zachytí sebevíc reality, je a zůstává divadlem, a tedy ničím jiným než novým druhem fikce. Zatímco filmy vznikají zpravidla ze scénáře, jež máme zapomenout, pojednává tento film o textu, který je jeho scénářem. Na závěr, když smířením nastává zvrát, knihy dosloužily a všechny osoby začnou mluvit. Pak se knihy spálí nebo vyhodí do vody a Prospero před oponou, zbaven kouzla a jako obyčejný mim, předstupuje před nás v záběru zblízka a přednáší Shakespearův epilóg.

Ve scénáři se Greenaway rychle dostává k problému rámce či rámu, který mu nedává pokoje. Chtěl by se rámu, který nejenže ohraničuje obrazy, ale i vězní náš pohled, nejraději zbavit a osvobodit nás od něj. Na svých výstavách však tím dosahuje jen nechtěného cíle, že do svých rámců polapí i nás. V mém textu představuje myšlenka dějin umění historický rámeček, v němž se ukazuje všechno to, čemu jsme dosud porozuměli. Mezi rámem a obrazem opětovně nastává nová konstelace: obraz potřebuje vhodný rám, stejně jako rám potřebuje obraz. Greenaway však popisuje Prosperův ostrov jako svět „plný unikajících zrcadel a zrcadlových obrazů. Všechny ty obrazy, jež vystupují z textu, se stávají závrtně reálnými jako věci, fakta a události“, jestliže hledají svůj rámeček. Nemůžeme se zbavit dojmu, že „vše sestává z iluze, která se vždy nově zasazuje do pravouhelníku, rámu na obraz, do filmového obrazu“.

Na výstavě „Pozorování vody“ (Watching Water) v Benátkách, kde byl náš „Janus“ předveden, nebyl

imaginárním partnerem v hovoru Shakespeare, nýbrž bývalý majitel paláce a oné chaotické sbírky umění, kterou Greenaway ve filmu brilantně oživil: Španěl Mariano Fortuny (1871–1949). On sám byl člověkem bytostně spojeným s divadlem, pro něž navrhoval kostýmy a osvětlení, stejně jako Greenaway maloval a předváděl kulturu – vzniklo tak tajné spojení, které inspirovalo filmové inscenování sbírky umění. V brožurce, kterou pro tuto příležitost napsal, má Greenaway za to, že by se Fortunymu líbilo, jak se nyní ve svých kolážích pohybuje „in and out of history“ (v dějinách i mimo ně). „Bral historický citát tak vážně, jak vážně se musí brát v každém kulturním kontextu.“

BIBLIOGRAFIE

I. 1. Epilogy umění, nebo epilogy dějin umění?

Epilogy charakterizuje, jak známo, buď řeč o „konci“, jak znívá v „konci umění“ a v „konci avantgardy“, nebo vytváření pojmů s předponou „post“, ale hrají roli i v knižních titulech jako „On the Museum's Ruins“, formulaci D. Crimpa, 1993, viz kap. I. 11. Ke „konci avantgardy“ viz kap. II. 5, ke „konci dějin“ viz kap. II. 10. Pojem „postmoderny“ zveřejnili H. Klotz a C. Jencks v diskusi o architektuře 70. let. V oblasti umění se objevuje už pojem „post-photographic era“ v podtitulu knihy W. J. Mitchella, *The Reconfigured Eye*, Cambridge/Mass. 1992, pojednávající o elektronických médiích. Pojem „posthuman“ se coby zlé omen objevil jako heslo jednoho nového uměleckého hnutí, které v roce 1993 vystavoval J. Deitch v Deichtorhallen v Hamburku. – W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1. a 3. verze, v: *týž, Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. 1991, sv. I. 2, str. 431 a n.; H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Salzburg 1948. Tematika těla u G. Hilla viz instalaci „Inasmuch as it Always Already Taking Place“, 1990, viz kap. I. 10. Greenawayovy výstavy viz kap. I. 11.

I. 2. Konec dějin umění a dnešní kultura

K dějinám dějin umění mj.: U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990, 2. vyd.; H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt a. M. 1979; G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris 1986, 2. vyd.; M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven and London 1982; M. W. Roskill, *What*

is Art History?, Amherst 1989, 2. vyd.; V. H. Minor, *Art History's History*, New York 1994. K dnešnímu muzeu viz kap. I. 11, k „high and low“ viz kap. I. 9. – „Dictionary of Art“ oznamovalo nakladatelství Macmillan Publishers Ltd. v březnu 1994.

K situaci teorie umění: A. C. Danto, *The Philosophical Disfranchisement of Art*, New York 1986; D. Henrich a W. Iser (vyd.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt a. M. 1982; Ch. Harrison a P. Wood (vyd.), *Art in Theory 1900–1990*, Oxford 1992.

Esej A. C. Danta přetištěn v: týž, *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, New York 1990, 331 a n. (*Narratives of the End of Art*). Srov. týž, *The Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art*, Harvard 1981. Interview s P. Greenawayem ohledně titulu „Neue Medien und Alte Meister“ dělali T. Beyer a S. Daneck. K „posthistoire“ viz kap. II. 10. – Srov. D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven and London 1989, str. 156 a n.; A. Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven and London 1994.

I. 3. Umělecký komentář jako problém dějin umění

K ekfrasis srov. nepřekonaný Filostratův text, *Obrazy (Eikones)*, něm. *Bilder*, München 1968 a k renesanci M. J. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallegorie*, Worms 1985.

K dějinám umělecké kritiky viz stále ještě klasická díla A. Dresdnera, *Die Entstehung der Kunstkritik*, které vyšlo znovu v roce 1968 v Mnichově, stejně tak L. Venturiho, *Storia della critica d'arte*, Torino 1948, 2. vyd. – K Marinettimu, Bretonovi a Duchampovi viz F. T. Marinetti, *Opera*, vyd. L. de Maria, 3 svazky, Milano 1968; A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris 1928; německé vydání: *Der Surrealismus und die Malerei*, Berlin 1968; týž, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek 1968; M. Duchamp, *Die Schriften*, vyd. S. Stauffer, Zürich 1981 a S. Selle, *The Writings of Marcel Duchamp*, New York 1974; srov. též S. Stauffer, *Marcel Duchamp. Interviews and Statements*, Stuttgart 1991 a D. Daniels, *Duchamp und die anderen*, Köln 1992.

K Duchampovi viz mou studii: *Das Kleid der Braut. Marcel Duchamps „Großes Glas“ als Travestie des Meisterwerks*, v: H. M. Bachmayer a F. Rötzer (vyd.), *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh. Malewitsch. Duchamp*, München 1992, str. 70–90.

Ke konceptuálnímu umění a Kosuthovi viz J. Kosuth, *Art After Philosophy and After*, *Collected Writings 1966–1990*, vyd. G. Guercio, Cambridge/Mass. 1991; týž, *Art After Philosophy*, v: *Studio International 1969* (srov. G. de Vries, *Über Kunst*, str. 136 a n.). – *Art and Language*, vyd. T. Atkinson, M. Baldwin a další, sv. 1, květen 1969 (srov. G. de Vries, *Über Kunst*, str. 90 a n.). – *Art and Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache* von T. Atkinson, D. Bainbridge, M. Baldwin a další, vyd. P. Maenz a G. de Vries, Köln 1972; G. de Vries (vyd.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974.

K zobrazení Kosuthova díla u Atkinse viz R. Atkins, *Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords*, New York 1990, str. 64. – G. Celant, *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?*, London 1969, str. 5. – A. Bonito Oliva, *Il sogno dell'arte. Tra Avanguardia e Transavanguardia*, Milano 1981, s reprodukcí obrazu Sandra Chii „Ritrato di A.B.O.“ (1980).

I. 4. Nevítané dědictví moderny: styl a dějiny

A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, nyní nově vyd. D. Castriotou, A. Riegl, *Problems of Style*, Princeton 1992. – H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915. K pozdní antice srov. bádání Franze Wickhoffa a Aloise Riegla.

K Maxi Raphaelovi viz vydání K. Bindera (vyd.), *M. Raphael, Aufbruch in die Gegenwart*, souborné vydání díla v nakladatelství Suhrkamp, vyd. H. J. Heinrichsem, Frankfurt a. M. 1989 a týž, *Marx. Picasso*, tamtéž 1989.

J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (1904, 1914–1924)*, nově vyd. H. Beltingem, München 1987, s doslovem sv. II, 727–757; W. Weisbach, *Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*, Berlin 1910–1911. Můj příspěvek k „Bilderstreit: ein Streit um die Moderne“ v katalogu výstavy *Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, vyd. S. Gohr a J. Gachnang, Köln 1989, str. 15–28.

Futuristické manifesty z roku 1909 a 1911 naposled u Ch. Harrisona a P. Wooda, *Art in Theory* (viz kap. I. 2), str. 145 a n. a 149 a n., tam rovněž Malevičovy texty a celá sbírka textů k „Idea of the Modern World“.

J. Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, Berlin 1913. K Meierovi-Graefovi viz bibliografie K. Moffetta, *Meier-Graefe as Art Critic*, München 1973. – Text Thomase Manna, *On myself*, v: *týž*, *Über mich selbst*, Frankfurt a. M. 1983, str. 75 a n.

K utopiím moderny viz H. Gassner (vyd.), *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*, Marburg 1992. K Raoulu Hausmannovi a dílu „Geist unserer Zeit“ viz katalog výstavy Raoul Hausmann (Kestnergesellschaft), Hannover 1981 a H. Bergius, *Das Lachen des Dadas*, Gießen 1989, str. 114 a n., jakož i text „Geist unserer Zeit“ (1919) v: katalog výstavy *Dada in Europa* (Städel), Frankfurt a. M. 1978, 3. 50.

K *De Stijl* viz C.-P. Warncke, *Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917–1931*, Köln 1990; J. Baljeu, Theo van Doesburg, London and New York a různé manifesty v časopise „*De Stijl*“ 1917–1921, nakonec katalog výstavy Theo van Doesburg, Nürnberg 1969, str. 155 a n. – K dějinám Malevičových dlouho nepublikovaných textů a *Bauhaus-Buch* z roku 1927 viz vydání H. v. Riesena a W. Haftmanna, *Suprematismus – Die gegenstandlose Welt*, Köln 1962.

Mýty v moderně u B. Wyse, *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne*, München 1993, s omezením na gnostické fantazie, poetické vize a teze v „*Klassisches Lesebuch der Moderne*“ (H. Arp) u C. Giediona-Welckera, *Anthologie der Abseitigen* 1944, 1. vyd.

K vývoji ikonologie viz kap. II. 6.

Ke ztroskotání avantgardy v Sovětském svazu: B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, München 1988, a v nacionálním socialismu: H. Belting, *Die Krise des Sinns, Stand oder Widerstand der Kunst?*, v: katalog výstavy *Widerstand. Denkbilder für die Zukunft* (Haus der Kunst, München 1993), *Ostfildern 1993 a týž*, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München 1992; P. O. Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949; srov. též P.-K. Schuster (vyd.), katalog výstavy „*Kunststadt*“ München 1937. *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*, München 1987; B. Brock a A. Preiß (vyd.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, München 1990 a O. Thomae, *Die Propaganda-Maschinerie, Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich*, Berlin 1978, s další literaturou.

Vědeckoteoretickým úvahám ke vztahu mezi „duchem doby“ a vývojem vědy se dále dařilo v přírodních vědách: Th. Kuhn, *Die Entstehung des Neuen*, Frankfurt a. M. 1963, a přede-

vším rovněž R. Merton, *Entwicklung und Wandel von Forschungsinteressen*, Frankfurt a. M. 1985.

I. 5. Pozdní kult moderny: „Documenta“ a „Westkunst“

S. Barron, *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, München 1991. – H. Junge (vyd.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln mj. 1992.

H. Borger, E. Mai a S. Waetzold (vyd.), *'45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns*, Köln mj. 1991. *Důležitá diskuse o duchovní situaci v polovině století u J. Améryho, Geburt der Gegenwart*, Olten 1961.

W. Haftmann a A. Bode (vyd.), *documenta. Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1955; B. Klüser a K. Hegewisch, *Die Kunst der Ausstellung*, Frankfurt a. M. 1991, zde str. 116 a n. W. Grasskamp k *Documenta 1*; V. Rattenmeyer (vyd.), *Documenta*, Kassel 1984; Arnold Bode, *documenta Kassel*, Kassel 1987, rovněž M. Schneckenburger (vyd.), *Documenta-Idee und Institution*, München 1983. – K Sedlmayrovi viz kap. I. 1. – K J. Ortegoví y Gassetovi viz jeho knihu: *La deshumanización del arte*, 1925, německy 1930. – Řeč W. Haftmanna „Über das moderne Bild“ v *FAZ* 30. 7. 1955 (fejton).

Ke ztrátě moderny: J. Habermas, *Die neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt a. M. 1985.

Rané výstavy moderny viz u E. Roterse, *Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (Berlinische Galerie), Berlin bez vročení.

K J. Dubuffetovi viz kap. I. 9. Tam rovněž k výstavě „*This is Tomorrow*“ v Londýně.

Kolínská výstava „*Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*“, 1981, s katalogem L. Glózera.

Text B. Newmana, *The Sublime is Now*, v: *týž*, *Selected Writings and Interviews*, vyd. J. P. O’Neillem, New York 1990, str. 170 a n.

I. 6. Western art: intervence USA do poválečné moderny

K tématu obecně viz S. Gohr (vyd.), katalog výstavy *Euro-pa-Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940* (Museum Ludwig), Köln 1986. *Fotografie Adolpha*

Gottlieba pochází od Aarona Siskinda: srov. výstavy „Image and Reflection. Adolph Gottlieb's Pictographs and African Sculpture“ (Brooklyn Museum 1989) s doprovodnou brožurou.

Výstavě „The Ideographic Picture“, která se roku 1947 konala v Betty Parsons Gallery, předcházela roku 1946 výstava „Northwest Coast Indian Painting“ tamtéž: srov. B. Newman, Selected Writings and Interviews, vyd. J. Ph. O'Neill, New York 1990, str. 107 a n. a 170 a n.

K Jacksonu Pollockovi a rovněž k American Foundation of Modern Painters and Sculptors viz S. Naifeh a G. White Smith, Jackson Pollock. An American Saga. London 1990.

Práce George Segala u J. Lipmana a R. Marshalla, Art about Art (Whitney Museum of American Art), New York 1978, str. 111 s vyobrazením.

O dědictví Clementa Greenberga a abstraktním expresionismu viz tzv. Critical Debate, kterou roku 1985 sestavil F. Frascina a nově vydal: Pollock and After, London 1985. K C. Greenbergovi viz jeho spisy: Art and Culture, Boston 1961, a též, Perceptions and Judgements, sv. 1 Collected Essays and Criticism, vyd. John O'Brian, Chicago 1986. Kritické projevy k americkému umění poválečné doby a nesouhlasy s ním u H. Rosenberga, The Tradition of the New, London 1962, a též, The De-Definition of Art, New York 1972; T. Wolfe, The Painted Word, New York 1975; C. Tompkins, Off the Wall. Rauschenberg and the Art World of our Times, London 1981; též, The Scene. Reports on Postmodern Art, New York 1976; S. Gablik, Has Modernism Failed?, New York 1984; J. Beck, The Tyranny of the Detail. Contemporary Art in Urban Setting, New York 1992: srov. též katalog výstavy Paris-New York (Centre Pompidou), Paris 1977.

Ke Skupině Zero srov. A. Kuhn, Zero. Eine Avantgarde der 60er Jahre, Berlin 1991 a H. Stachelhaus Zero, Düsseldorf 1993. K Yvesu Kleinovi viz C. Kraemer, Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst, München 1974, též retrospektiva v Centre Pompidou, Paris 1983.

K dění v Paříži kolem roku 1960 viz J. P. Ameline, katalog výstavy Les Nouveaux Réalistes (Centre Pompidou), Paris 1990. Katalog z roku 1960, Les Nouveaux Réalistes, nově vydán v Paříži 1986. – K pop-artu viz M. Livingstone (vyd.), Pop Art, München 1992, s další literaturou, mezitím Ch. Finch, Pop Art, London 1968. Spis Meyera Schapira, Recent Abstract Painting, v: též, Modern Art. 19th and 20th Century (část 1 a 2, 1956 a 1957), New York 1978, str. 213 a n.

N. Joachimides a N. Rosenthal, Zeitgeist, Berlin 1982 (před-

tím pod titulem: „A New Spirit in Painting“ v Royal Academy v Londýně 1981; k tomu srov. P. Fuller, Images of God, London 1985. – Výstava „Binationale. Amerikanische Kunst der späten 80er Jahre“, Düsseldorf und Köln 1988.

K Mapplethorpovi srov. M. Holborn a D. Levas, Mapplethorpe. S esejem A. C. Danta, New York 1992, též R. Hughes, The Culture of Complaint. The Fraying of America. New York and Oxford 1993, s materiálem pro všeobecnou diskusi. K tomu rovněž R. Bolton (vyd.), Culture Wars. Documents from the Recent Controversies in the Arts, New York 1992, jakož i S. C. Dubin, Arresting Images. Impolitical Art and Uncivil Actions, New York 1992. – K americké společnosti viz G. Raeithel, Geschichte der nordamerikanischen Kultur, sv. 3, Weinheim 1989. – Ze zřejmých důvodů se vyhýbám tomu, abych udával literaturu k J. Beuysovi a A. Warholovi.

I. 7. Evropa: Západ a Východ v rozštěpení dějin umění

K umění NDR viz H. Belting, Die Deutschen und ihre Kunst, München 1992, s další literaturou, rovněž též, Die Krise des Sinns. Stand oder Widerstand der Kunst?, v: katalog výstavy Widerstand. Denkbilder für die Zukunft (Haus der Kunst), München 1993, str. 23 a n.; srov. též J. Améry, viz kap. I. 5, s tematikou Evropy.

K „Ostkunst“ jako tématu viz Th. Strauss (vyd.), Westkunst-Ostkunst. Absonderung oder Integration?, München 1991 = Akten des Wiss. Kolloquiums im Ludwig-Forum, Aachen 1991; též, Ostkunst v: Idea 7, 1989, str. 212 a n.. – Katalog výstavy Europa-Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa (Bundeskunsthalle Bonn), 4 svazky, Bonn 1994.

Příklad Maďarska: L. Beke, The Hidden Dimensions of the Hungarian Art of the 1960s, v: katalog výstavy Hatvanas évek (Muzeum krásných umění), Budapest 1991; P. György a G. Pataki, Evropská škola (maď.), Budapest 1991; P. György a H. Turai, Staatskunstwerk. Kultur im Stalinismus, Budapest 1992.

K Rusku: B. Groys v dialogu s I. Kabakovem, Rußland auf dem Buckel, v: Parkett 34, 1992, str. 30 a n.; I. Kabakov a B. Groys, Die Kunst des Fliehens, München und Wien 1991. – K Rusům v New Yorku viz např. katalog výstavy Alexander Kosolapov (Eduard Nakhamkin Fine Arts), New York 1990. K V. Komarovi a A. Melamidovi viz mj. katalog výstavy Europa-Europa, na uvedeném místě, sv. 1, str. 270 a n. a sv. 4,

str. 67, s životopisy a literaturou. – Dlouho byla Costakisova sbírka jediným zdrojem pro poznání ruské avantgardy na Západě: viz katalog výstavy *Russische Avantgarde aus der Sammlung Costakis (Len-bachhaus München)*, München 1984. – K ruské avantgardě v Berlíně dvacátých let viz F. Mireau, *Russen in Berlin 1918–1933. Eine kulturelle Begegnung. Weinheim und Berlin 1988.*

W. Beeren, katalog výstavy *Písně na cestu (Stedelijk Museum)*, Amsterdam 1991, tam text Heiner Müller, *Stirb schneller, Europa*, str. 80 a n.; srov. též F. A. Hettig, *Wanderlieder*, v: *Kunstforum*, 1992, se zobrazením nástěnného obrazu Jona Grigoreska „*Recommandation pour Golonia*“.

I. 8. Světové umění a menšiny: nová geografie dějin umění

K „political correctness“ a úloze menšin viz kap. I. 6. – Ke katalogům A. H. Barra v Muzeu moderního umění viz *Cubism and Abstract Art*, New York 1936, reprint 1966, jakož i *Fantastic Art, Dada, Surrealism and their Heritage (Museum of Modern Art)*, New York 1968.

K dějinám umění feminismu viz H. Spickernagel ve třetím díle svazku vydaném W. Kempem a mnou (*Gegenstandsdeutung: Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1985, str. 332 a n. Srov. též C. Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, v: H. Forster (vyd.), *Postmodern Culture*, London 1985, str. 57 a n.

K regionálnímu umění v USA viz výstavu „*Art in New Mexico*“, Washington 1986, jakož i výstavu „*The Latin American Spirit*“ v Bronx Museum, New York 1988; srov. ostatně také velice spornou výstavu „*The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier*“ v Smithsonian Institution, Washington 1991, katalog výstavy vyd. W. Truettnerem. – Výstava „*North-West*“ vícekrát v Seattlu v posledních letech.

První kroky k vyličení současného umění ve třetím světě se dají rozpoznat v projektu „*Dějin světového umění*“: srov. výstavu pořádanou pod záštitou UNESCO „*Il sud del mondo. L'altra arte contemporanea*“, Marsala a Milano 1991, jakož i M. Scheps, *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1993 a S. Vogel, *Africa Explores. Twentieth Century African Art*, München 1991; J. Vansina, *Art History in Africa*, London 1984; sborník: *ART/artifac. African Art in Anthropology Collections (Center for African Art)*, New York 1988, s úvodem

A. C. Danta, výstava „*Paris in Japan*“, Tokio a St. Louis/Miss. 1987.

Ke „kulturnímu archivu“ srov. B. Groys, *Über das Neue, Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992. – Ke kritice „univerzalizmu“ viz H. M. Enzensberger, *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt a. M. 1993. – K problematice světové kultury dnes viz C. v. Barloewen, *Kulturgeschichte und Modernität Lateinamerikas*, München 1992. – K Malrauxovu „imaginárnímu muzeu“ viz kap. III. 7. K výstavě „*Primitivism in Twentieth Century Art*“ v Muzeu moderního umění, New York 1995 viz stejnojmenný katalog s úvodem W. S. Rubina „*Modernist Primitivism*“. Srov. též K. Bilangová, *Das Gegenbild. Die Begegnung der Avantgarde mit dem Ursprünglichen*, Leipzig 1989. K „art planétaire“ srov. Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires*, Paris 1989, str. 69 a n.

K „etnickému tématu“ viz C. Geertz, *Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller*, Frankfurt a. M. 1993. Často se etnologie podobá starému tématu „exotismu“: viz G. Pochat, *Der Exotismus*, Stockholm 1970 a F. Kramer, *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1981.

K nejstarším obrazům viz D. Vialou, *Frühzeit des Menschen*, München 1992, V. Kruta, *Die Anfänge Europas*, München 1992, jakož i smělé propojení s přítomností na výstavě *First Europeans. Frühe Kulturen – moderne Visionen*, Berlin 1993. – Th. W. Adorno, *Theorien über den Ursprung der Kunst*, v: týž, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, str. 480 a n. (česky *Estetická teorie*, Panglos, Praha 1998).

Výstava „*Magiciens de la terre*“, Paris 1989, s podrobným katalogem. Obrázek, který reprodukuji, z: *Art in America*, červen 1989, str. 90. Tamtéž rovněž příspěvek E. Heartneyové.

K elektronické dálnici („*from Venice to Ulan Bator*“) v Benátkách, viz katalog výstavy K. Bußmanna a F. Matznera, Nam June Paik. *Eine Data-Base*, Stuttgart 1993. K výstavě v Tokiu, s instalací „*Eurasian Way*“, v galerii Watari-Um, viz recenzi v: B. T. (Bijutsu Techo), sv. 45, č. 680, Tokio 1993, str. 105 a n. Pojem „*Eurasie*“ je samozřejmě inspirován též akcemi J. Beuyse v 60. letech: U. M. Schneede, J. Beuys. *Die Aktionen*, Stuttgart 1994.

K umění diaspory viz R. B. Kitaj, *First Diasporist Manifesto*, London 1989.

I. 9. V zrcadle masové kultury: vzpoura umění proti dějinám umění

K teoriím moderny viz klíčové texty v přehledném shrnutí naposledy v Harrisonové a Woodové sborníku, *Art in Theory*, viz kap. I. 2. – K Dubuffetovi viz J. Dubuffet, *Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen*, v: *Schriften*, vyd. A. Franzke, sv. 1, Bern 1991, str. 82 a n. a 95 a n. *Das Faksimile von Chicago* v katalogu výstavy *Dubuffet and the Anti-Culture*, New York 1969.

K tématu umění a masová kultura obecně A. C. Danto, *The Transfiguration of the Common Place*, Harvard 1981. K Paolozzimu viz W. Konnertz, *Eduardo Paolozzi*, Köln 1984, str. 33 a n. (*Aufenthalt in Paris*), s obr. koláže, o níž hovořím, str. 39 a 69 a n. („*Independent Group*“ und *Beginn der englischen Pop Art*), s recenzí výstavy „*This is Tomorrow*“, str. 74 a n. K výstavě 1956 srov. S. Schmidt-Wulffen, v: B. Klüser a K. Hegewisch, *Die Kunst der Ausstellung*, Frankfurt a. M. 1991, str. 126 a n. – Srov. rovněž C. H. Finch, *Pop Art*, London 1968; výstava R. Hamiltona, Bielefeld 1978; R. Hamilton, *Collected Works*, New York 1983; L. Alloway, v: *Architecture Design*, 28. 2. 1958, přetisknuto v: *Livingstone* (jako kap. I. 6), str. 160 a n. – Stále znovu zobrazovaná Hamiltonova koláž také v katalogu výstavy *High and Low* (viz níže), obr. 143 s recenzí.

K umění a reklamě: O. Geese a H. Kimpel, *Kunst im Rahmen der Werbung*, Frankfurt a. M. 1982; O. Coester, *Ad' Age, Der Himmel auf Erden. Eine Theodizee der Werbung*, Hamburg 1990; H. Bonus a D. Ronte, *Die Wa(h)re Kunst. Markt, Kultur und Illusion*, Erlangen 1991. – K L. Boucherovi, *La publicité moderne*, viz katalog výstavy *High and Low* (viz níže), obr. 230 (fotomontáž v: *L'art vivant*, leden 1927, str. 193).

K tématu designu mohou zde odkázat jediné na literaturu k Bauhausu nebo na literaturu k jeho dalšímu vývoji na Vysoké škole umělecké tvorby v Ulmu v 50. letech.

Výstava K. Varnedoeho a A. Gopnika, „*High and Low – Popular Culture and Modern Art*“, v Muzeu moderního umění, New York 1991 mj. s žánry: graffiti, karikatura, komiks a reklama. K této výstavě viz A. C. Danto, *High Art, Low Art and the Spirit of History* (viz kap. I. 11). – K „*Petit journal pour rire*“ viz katalog výstavy *Nadar* (Musée d'Orsay), Paris 1994. K dějinám komiksu viz bibliografie 102 titulů v katalogu výstavy *High and Low*, na uvedeném místě, str. 434 a n.

Ke Greenbergově článku o „*avantgardě a kýchání*“ (*Avantgarde*

und *Kitsch*) viz literatura v kap. I. 6. – K Rauschenbergovým sitotiskům (srov. též výklad v kap. II. 2) existuje rozsáhlá literatura: srov. R. Feinstein, katalog výstavy R. Rauschenberg: *The Silkscreen Paintings 1962–64* (Whitney Museum of Art), New York 1990, s další literaturou; k listu pro Metropolitan muzeum též D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, ve stejnojmenném svazku (viz kap. I. 11), str. 44 a n. – Rauschenbergovy texty v této souvislosti viz B. Rose, *An Interview with R. Rauschenberg*, New York 1987.

I. 10. Čas v mediálním umění a čas dějin

Je těžké v již nepřehledné literatuře uvést tituly stěžejního významu: i v literatuře panuje rychlovýroba s velkým autorským kolektivem. Vybírám tedy mj. J. Hanhardtta (vyd.), *Video Culture. A Critical Investigation*, Rochester, N.Y. 1986; D. Hall a S. J. Fifer, *Illuminating Video*, Metuchen, N.J. 1990; F. Rötzer (vyd.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a. M. 1990; G. Lampalzer, *Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge*, Wien 1992; L. Zippay, *Artist's Video. An International Guide*, New York 1991; *Video: Denk-Raum Architektur*, Zürich 1994 a ironicko-kriticky Agentur Bilwet, *Medien-Archiv*, vyd. D. Diederichsen, Bensheim 1993, konečně sborník R. Belloura, Catherine Iry Schneider a Beryl Korotové, *Video Art. An Anthology*, New York a London 1976 s testem N. J. Paika na str. 98 a D. Antinovo *Video: The Distinctive Features of the Medium* na str. 174–183. – Text R. Kraussově, *Video: The Aesthetics of Narcissism* znovu otištěn v Hanhardtovi (viz výše), str. 179 a n. – K Fluxu viz mj. H. Sohm (vyd.), *Happening und Fluxus*, Köln 1970, a E. Milman (vyd.), *Fluxus. A Conceptual Country*, *Visible Language* sv. 26, 1992.

K Paikovým videům „*A Tribute to John Cage*“ (1973), „*Merce by Merce by Paik*“ (1977) a „*Merce and Marcel*“ (1978) viz mj. K. Bußmann a F. Matzner, N. J. Paik, *eine DATA base*, Stuttgart 1993, str. 238 a n. Literatura k Paikovi viz mj. W. Herzogenrath, N. J. Paik, *Fluxus-Video*, München 1983; J. P. Fargier, N. J. Paik, Paris 1989 a Spisy u E. Deckera (vyd.), N. J. Paik, *Niederschriften eines Kulturnomaden*, Köln 1992. K představě času viz N. J. Paik, *Time Collage*, Tokio 1984. K „*Televiznímu Buddhovi*“ existuje bezpočet publikací,

k „Buddhovi hydře“ sporný výklad M. Baudsona. Čas – zrcadlo, v: H. Paflik (vyd.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, str. 125 a n.

K citátu Garyho Hilla viz katalog Gary Hill, Amsterdam-Wien 1993, str. 13 a n. a 37 a n. (tam i další citáty), v téměř katalogu L. Cooke k instalaci „Inasmuch“ z roku 1990. Srov. též katalog Hirshhorn Museum ve Washingtonu (1994) a galerie Watari-Um v Tokiu: I believe it is an Image, Tokio 1992.

K instalacím Billa Violy viz M. L. Syringem vydaný katalog: Bill Viola. Unseen Images, Düsseldorf 1993 a katalog Salzburger Kunstverein vydaný A. Pühringerem (1994) s příspěvkem C. Montolia: The Unspoken Language of the Body. – Instalace „Heaven and Earth (D. Young Gallery v Seattlu) existuje ve dvou vydáních (Y. Hendeles Art Foundation, Toronto a Museum of Contemporary Art, San Diego), taktéž „Slowly Turning Narrative“ (Institute of Contemporary Art, Philadelphia a Museo Nacional Reina Sofía, Madrid).

I. 11. Dějiny umění v novém muzeu: hledání vlastní tváře

C. Oldenburg, „The Store“, in: týž, Store Days. Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theater (1962), New York a Villefranche-sur-Mer 1967, německy v: L. Glózer, katalog výstavy Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981, 263–267, s rekonstrukcí tehdejší výstavy. – Ad Reinhardt, Schriften und Gespräche, vyd. Th. Kellein, München 1984.

K Muzeu moderního umění srov. recenzi A. C. Danta, High Art, Low Art, and the Spirit of History, v: týž, Beyond the Brillo-Box. The Visual Arts in Posthistorical Perspektive, New York 1992, str. 147 a n., tam rovněž text „The Museum of Museums“, str. 199 a n.

K dnešnímu muzeu a ke krizi muzea: A. Preiß, K. Stamm a F. G. Zehnder, Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren, München 1990, zde obzvláště S. Gohr, Das Kunstmuseum zwischen Avantgarde und Salon, str. 229 a n.; H. Auer (vyd.), Das Museum im technischen und sozialen Wandel unserer Zeit, München 1975; R. Mißelbeck, Das Museum als Traditionsproduzent, Bonn 1980; W. Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer, München 1981; H. Börsch-Supan, Kunstmuseen in der Krise, München 1981; S. E. Weil, Rethinking the Museum and Other Meditations, Washington 1990;

z jiného pohledu Y. Michaud, L'artiste et les commissaires, Paris 1989, str. 170 a n. (Après le musée, avant Disneyland).

K dřívější diskusi o muzeu srov. G. Bott (vyd.), Das Museum der Zukunft, Köln 1970, zde: W. Haftmann, Das Museum der Gegenwart; E. Spickernagel a B. Walbe (vyd.), Das Museum – Lernort contra Musentempel, Gießen 1970. – V USA z marxistického pohledu D. Crimp, On the Museum's Ruins, v: October 13, 1980, znovu v: týž, On the Museum's Ruins, Cambridge/Mass. 1993.

Ke stavbě muzea viz H. Klotz (vyd.), Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik, Stuttgart 1985; J. M. Montana a J. Olivares, Die Museumsbauten der neuen Generation, Stuttgart 1987.

K tržnímu dění srov. rozsáhlou literaturu, v ní Bonuse a Ronteho, viz kap. I. 9; J. Weber, Entmündigung der Künstler. Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen, München 1981; W. Pommehne a B. S. Frey, Museen und Märkte – Ansätze einer Ökonomik der Kunst, München 1993; srov. slavný proces o dědictví Marka Rothka: L. Seldes, The Legacy of Marc Rothko, New York 1974.

K inscenaci R. Wilsona v Boymans Museum Rotterdam viz katalog jeho výstavy Portrait. Still-life. Landscape, Rotterdam (Boymans Museum) 1993, s obr. ze sálu 3. – P. Greenaway uspořádal výstavu „Watching Water“ roku 1993 v Palazzo Fortuny v Benátkách, srov. brožuru s tímto titulem, která stejně jako větší publikace, vydaná L. M. Barberem, vyšla v roce 1993 v Elektě v Miláně. Ve větší publikaci na str. 23 naše foto z výstavy a na str. 91 „Janus“. Výstava „100 Objekte zeigen die Welt“ byla uveřejněna v roce 1992 ve Stuttgartu, výstava „The Stairs. The Location, Genf“ roku 1994 v Londýně. K interview s Greenawayem ve Film-Bulletin viz kap. I. 2.

Ke kabinetu kuriozit s dnešními perspektivami viz H. Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993 a V. I. Stoichita, L'instauration du tableau, Paris 1993, str. 90 a n.

Výstava Garyho Hilla ve Stedelijk Museum, Amsterdam a v Kunsthalle Wien, 1993/94, s katalogem.

O výstavě Národní galerie v Berlíně se v létě 1994 hojně diskutovalo v „Zeit“ a ve „Frankfurter Allgemeine Zeitung“. K dřívějším kontroverzím o německém umění v Národní galerii, které probíhaly na počátku tohoto století, srov. mj. můj esej: Die Deutschen und ihre Kunst, München 1993. K dějinám

Národní galerie viz P. O. Rave, *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*, Berlin bez vnočení.

O sporu o ikonu v Moskvě stejně jako o debatě o zřízení nových přírodních muzeí pro vysloužilé pomníky v bývalé komunistické oblasti se, pokud vím, psalo zatím pouze v tisku, aniž o tom už existuje vědecká literatura.

K Výstavě „Europa-Europa“ srov. literaturu ke kap. I. 7. – Ke sporu o výstavní politiku Muzea moderního umění viz D. Crimp, na uvedeném místě, str. 200 a n. („This is not a museum of art“) a A. C. Danto, na uvedeném místě.

Na dnešní muzeum jsou kladeny požadavky nejen pochybným novým muzejním uměním, nýbrž i aktivitami, které jsou protikladné původnímu pojmu nebo si s ním pohrávají. K tomu viz příspěvky od U. Eca a J. Baudrillarda v katalogu výstavy „Museo dei Musei“, Florencie 1988, která celá sestávala z kopií.

II. 2. Dějiny umění v dnešním umění: rozchody a setkávání

H. Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, Paris 1978. – Ke Guttusově práci srov. katalog výstavy Guttuso: *Das Gastmahl* (Frankfurter Kunstverein), Frankfurt a. M. 1974, obr. 3 („Unterhaltung mit den Malern“, 1973). – Ke Guttusovi viz katalog výstavy Guttuso. *Opere dal 1931 al 1981* (Palazzo Grassi), Benátky 1982.

Ke kresbě R. Hamiltona „Picassovy Dvorní dámy, studie III“ z roku 1973 (76x56 cm, v majetku R. Donagha, Northend) srov. katalog k výstavě „Nachbilder“ od G. Ahrense a K. Sello (Kunstverein Hannover 1979) obr. 205 a katalog grafické tvorby R. Hamiltona u Waddington Graphics, ed. H. J. Mayer (1984). – Kniha A. Malraux, *Das Haupt aus Obsidian*, Frankfurt a. M. 1975. Série „Meninas“ u M. Leirise, katalog výstavy *Picasso et les Menines de Velasquez*, Paris 1959; J. Sabartés, *Picasso. Las Meninas y la vida*, Barcelona 1969 a J. P. i Fabre, *El Secreto de las Meninas de Picasso*, Barcelona 1982. – K Rauschenbergovi srov. též kap. I. 9. Dílo „Persimmon“ v katalogu výstavy od R. Feinsteina, R. Rauschenberg: *The Silk-screen Paintings 1962–64* (Whitney Museum), New York 1990, č. 56 a obr. 29. Interview u B. Rose, *An Interview with R. Rauschenberg*, New York 1987. List pro Metropolitan Museum i u D. Crimpa, *On the Museum's Ruins*, Cambridge/Mass. 1993, str. 60 a n. a v katalogu výstavy *Art about Art*, viz kap. I. 5. – K „History Portraits“ Cindy Shermanové viz

R. Kraussová a N. Bryson, *Cindy Sherman 1975–1993*, München 1993, str. 173 a n.; A. C. Danto, *Cindy Sherman: History Portraits. Alte Meister und Postmoderne*, München 1991; Christa Döttingerová, *Cindy Shermanová: History Portraits* (mag. práce), München 1993 a H. Belting, *Thomas Struth. Museum Photographs*, München 1993, str. 15.

II. 3. Dějiny umění jako schéma vyprávění

Vasariho *Životy*, vyd. G. Milanesi, Florencie 1906, podle vydání z roku 1568, faksimile Florencie 1973, (česky *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, Mladá fronta, Praha 1998). – K Vasarimu viz T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari, The Man and the Book*, Princeton 1971 a H. Belting, *Vasari und die Folgen*, v: *týž, Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 19823, část 2.

Nové vydání J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresden 1764), Darmstadt 1972. K Winckelmannovi viz životopis W. Leppmanna, New York 1970 a nová kniha A. Pottse, viz kap. I. 2.

K raným dějinám oboru viz H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt a. M. 1979. K vídeňské škole dějin umění viz W. Hoffmann, *Was bleibt von der „Wiener Schule“?* v: *Jahrbuch des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte*, sv. II, 1986, str. 273 a n. Srov. W. Kemp o A. Rieglovi a E. Lachnit o J. von Schlosserovi v: H. Dilly (vyd.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990, jakož i k J. Schlosserovi *Kritische Berichte IV*, 1988 *passim*, a svazek 1 Mezinárodního kongresu dějin umění, Vídeň 1983.

Souvislosti dějin umění a výstavy v raném Louvru u H. Beltinga, *L'Adieu d'Apollon*, v: *L'histoire de l'histoire de l'art*, vyd. E. Pommier, Paris 1994. Srov. též P. Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1978 a P. Lelièvre, *Vivant Denon, Paris 1993*, s další literaturou. Ke katalogům Louvru viz J. Lavallée, *Galerie du Musée Napoleon* (10 svazků od r. 1804) a *Le Musée Français*, sv. 1 (1803) – 4 (1809): k tomu mnou vedená mnichovská magisterská práce C. Weisserta (1993). „*Storia della pittura italiana*“ L. Lanziho byla záhy rozšířena ve více jazycích. Dějiny umění J. D. Passavanta vyšly roku 1820 v Heidelbergu a Speyeru, k tomu H. Belting, *Vasari und die Folgen*, v: *týž, Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983.

II. 4. Vasari a Hegel: počátek a konec raného vylíčení umění

J. Schlobach, Die klassisch-humanistische Zyklentheorie und ihre Anfechtung durch das Fortschrittsbewußtsein der französischen Frühaufklärung, v: Theorie der Geschichte 2: Historische Prozesse, München 1978, str. 127 a n.; k J. J. Winkelmannovi viz kap. II. 2.

H. R. Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970, str. 153 a n. – G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, vyd. H. G. Hotho, Berlin 1835, nově vyd. 1953 (podle toho nadále citováno), především I, str. 32 a II, str. 321 a n. a 244 a n. (česky Estetika, Odeon, Praha 1996); viz též vydání E. Moldenhauera a K. M. Michela, Frankfurt a. M. 1969 a n. Srov. mj. W. Koepsel, Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert, Bonn 1975; J. Simmen, Kunst – Ideal oder Augenschein. Ein Versuch zu Hegels Ästhetik, Berlin 1980 a B. Wyss, Die Trauer der Vollendung, 2. rozš. vyd. München 1989. Viz též W. Lepenies, Aufstieg und Fall der Intellektuellen in Europa, Frankfurt a. M. 1992, str. 73 a n.

K rozporu mezi rozvíjením pravdy a zobrazením antického kánonu v umění viz Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1970, str. 309 a n. (česky Estetická teorie, Panglos, Praha 1998). – K rané kritice Hegela srov. idealistický pohled Benedetta Croceho, Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie, Heidelberg 1909, str. 106. Srov. též G. Vanni, Das Ende der Moderne, Stuttgart 1990, str. 57 a n.

Quatremèrův spis nově vydán J. L. Déottem v: Corpus des oeuvres de philosophie en langue Française, Paris 1989. Ke Quatremèrovi viz E. Pommier, Quatremère. Lettres à Miranda, Paris 1989, a též, L'art de la liberté, Paris 1991.

II. 5. Věda o umění a avantgarda

K dějinám idejí avantgardy viz D. D. Egbert, The Idea of „Avantgarde“ in Art and Politics, v: The American Historical Review 73, 1967, str. 339 a n., jakož i sborník: H. E. Holthusen, Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee, München 1966; Th. B. Hess a J. Asbery, Avant-Garde Art, London 1967. Ke kritice a krizi hnutí viz H. Rosenberg, The Anxious Object, New York 1964, str. 25 a n. (Past and Possibility); též, The Definition of Art, New York 1972, str. 212 a n. (D. M. Z. Van-

guardism); C. Finch, On the Absence of an Avant-Garde, v: Art Studies for an Editor. Twentyfive Essays in Memory of M. S. Fox, New York 1975, str. 168 a n.; E. Beaucamp, Das Dilemma der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1976; Th. W. Gaethgens, Wo ist die Avantgarde?, v: Kunstchronik 30, 1977, str. 742 a n.; S. N. Hadjinicolaou, L'ideologie de l'Avantgardisme, v: Histoire et critique des arts, červenec 1978; viz též „Fine delle Avanguardia?“, zvláštní číslo časopisu „Elisse“, roč. 32. 4, 1978; K. Honnef, Abschied von der Avantgarde, v: Kunstforum 40, 1980, str. 86 a n.; a konečně A. Bonito Oliva, Tra Avanguardia e Transavanguardia, Milano 1981. Od té doby vyšly J. Clair, Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité, Paris 1983; S. Gablik, Has Modernism Failed?, London 1984; D. Craneová, The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World 1940–1975, Chicago 1987; A. Benjamin, Art, Mimesis and the Avant-Garde, London 1991.

Zvrat v diskusi se odráží v knihách Sobyho a Rosenberga: J. T. Soby, Modern Art and the New Past, Oklahoma 1957, vylíčil tradici v jejím významu pro modernu, zatímco H. Rosenberg, The Tradition of the New, London 1962, napadl sebechápání moderny jako nové tradice.

K diskusi o stylu ve vědě o umění viz W. Hager a N. Knopp (vyd.), Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977. K fascinaci stylem v rané moderně srov. úspěch dizertace W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1908. Srov. rovněž: M. Schapiro, Style, v: H. Kroeber (vyd.), Anthropology Today, Chicago 1953, str. 287 a n.; J. Bialostocki, Stil und Ikonographie, Dresden 1978; J. A. Schmoll zv. Eisenwerth, Epochengrenzen und Kontinuität, München 1985; F. Möbius a H. Scieurie (vyd.), Stil und Epoche, Dresden 1989.

II. 6. Staré a nové metody studia umění: pravidla disciplíny

K Wölfflinovi viz M. Lurz, H. Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie, Worms 1981 a různé eseje M. Warnkeho, např.: On H. Wölfflin, v: Representation 27, 1989, str. 172 a n.

Adornova poznámka v: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1970, str. 336 (česky Estetická teorie, Panglos, Praha 1998). – K A. Rieglovi (Spätromische Kunstindustrie, Wien 1901, a Gesammelte Aufsätze, vyd. K. Swobodou, Wien 1929) viz W. Sauerländer, A. Riegl und die Entstehung der autonomen

Kunstgeschichte, v: Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt a. M. 1977, str. 126 a n., jakož i dizertace M. Olina, A. Riegl and the Crisis of Representation, Chicago 1982.

H. Focillon, *La vie des formes*, Paris 1939, německy: *Das Leben der Formen*, München 1954. G. Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven 1962, německy: *Die Form der Zeit*, vyd. G. Böhm, Frankfurt a. M. 1982. – S. Kracauer, *Geschichte – vor den letzten Dingen*, Frankfurt a. M. 1971, str. 162 a n. a Adorno, na uvedeném místě, str. 310 a n.

K Berensonovi viz D. A. Brown, *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting*, Washington 1979 (odtud fotografie); B. Berenson, *Entwurf zu einem Selbstbildnis*, Frankfurt a. M. 1953; M. Secrest, *Being B. Berenson. A Biography*, London 1979.

K ikonologii viz E. Panofsky, *Iconography and Iconology*, znovu otištěno v: *týž*, *The History of Art as a Humanist Discipline*, New York 1957, německy: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964; E. Kaemmerling (vyd.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*, sv. 1: *Ikonografie und Ikonologie*, Köln 1978; J. K. Eberlein, *Ikonologie*, v: H. Belting a další, *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1986, str. 164 a n.; A. Beyer (vyd.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistesgegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992.

K novoplatonismu viz kontroverze v příslušných pracích H. Bredekampa. – K „dějinám umění jako dějinám duchovního vývoje“ viz knihu stejného názvu (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*) M. Dvořáka, München 1924.

K filozofické hermeneutice: H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960 a *týž*, *Hermeneutik*, v: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vyd. J. Ritterem, sv. 3, 1973, str. 106 a n. – K tradici hermeneutiky viz W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters (1887)*, v: *Gesammelte Schriften*, sv. 6, 1964, 6. vyd., str. 105, jakož i *týž*, *Die Entstehung der Hermeneutik*, tamtéž, sv. 1. str. 5, 7 a n.; srov. též J. Wach, *Das Verstehen. Grundzüge einer Geschichte der hermeneutischen Theorien des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1926, a P. Ricoeur, *Hermeneutik und Strukturalismus*, sv. 1 a 2, München 1973/74. K aplikaci v dějinách umění viz H. Sedlmayr, *Zu einer strengen Kunstwissenschaft (1931)*, znovu otištěno v: *týž*, *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald 1978, 2. vyd., str. 107, nyní v obšírném přehledu a s novým úvodem O. Bätschmanna, *Einführung in*

die kuntsgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1984, 1988, 3. vyd.

Psychologie umění začala nadějně u E. Krise, *Psychoanalytic Exploration in Art*, New York 1952 a R. Arnheima, *Kunst und Sehen*, Berlin 1965. Dnešní pokus u R. E. Krausse, *The Optical Unconscious*, Cambridge/Mass. 1993, s tezemi k modernímu umění. Od E. H. Gombricha viz především: *Art and Illusion. A Study of Pictorial Representation*, Princeton 1960 (česky *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, Odeon, Praha 1977); většina ostatních Gombrichových prací se zde nastíněným tématem nezabývá.

Vztah k realitě ve výtvarném umění neznamená totéž co běžný realismus. Sociálně historická definice reality u P. L. Bergera a Th. Luckmanna, *The Social Construction of Reality*, New York 1967 (česky *Sociální konstrukce reality*, CDK, Brno 1999). Diskuse o realismu u R. Grimma a J. Heymanda (vyd.), *Realismustheorie in Literatur, Malerei...*, Stuttgart 1975. Počátky sociologie moderního umění u A. Gehlena, *Zeitbilder*, Frankfurt a. M. 1960 a P. Gaye, *Art and Act*, New York 1976. Situace v 19. století z naprosto rozdílného pohledu u B. Noacka, *Nature and Culture*, London 1980, T. J. Clarka, *The Painting of Modern Life*, Princeton 1984; M. Frieda, *Courbet's Realism*, Chicago 1990.

„Sociální dějiny umění a literatury“ u A. Hausera, který svůj nástin nejdříve uveřejnil roku 1951 v angličtině, německy (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*), Mnichov 1990, 10. vyd. Srov. též F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London 1947; Haskell, *Patrons and Painters*, Oxford 1962; E. Castelnovo, *Arte, industria, rivoluzioni*, Torino 1985; J. Held a N. Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei*, Köln 1993. – K dějinám recepce viz práce W. Kempa, *Der Anteil des Betrachters*, München 1983 a *týž* (vyd.), *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985. V Německu získal tento počáteční krok popularitu v literární vědě: H. R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970.

K S. Sontagové srov. její *On Photography*, New York 1973, str. 144 (tam str. 153 a n. i k „image world“ médií). K teorii fotografie srov. práce W. Kempa, R. Barthese a V. Flussera. K N. Brysonovi srov. jeho díla: *Word and Image*, Harvard 1981 a *Vision in Painting*, New Haven 1983. K L. Marinovi jeho *Détruire la peinture*, Paris 1977 a *L'opacité de la peinture*, Paris 1990. Minorova kniha viz kap. I. 2.

II. 7. Dějiny umění, nebo umělecké dílo?

K ekfrasis viz kap. I. 3. K Duchampovi viz kap. I. 3. Srovnej k tomu též J. F. Lyotard, *Die TRANSformatoren Duchamp*, Stuttgart 1987 a Y. Arman, *Joue et gagne*, Paris 1985, s obrazem na obálce, na nějž vrhá stín ready-made.

K F. Légerovi viz C. Green, *Léger and the Avant-Garde*, New Haven a London 1976 a „Hommage à Fernand Léger“, zvláštní číslo časopisu XXe siècle, Paris 1971. Naše fotografie byla uveřejněna v příloze katalogu prvních Documenta roku 1955. Légerovy spisy v: *Fonctions de la peinture*, Paris 1965, angl. vydání připravil E. F. Fry, *Functions of Painting*, New York 1973, s indexem. – K Poussinovu autoportrétu viz V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris 1993, str. 228 a n., jakož i příspěvky W. Kempa, V. I. Stoichity a M. Winnera v: *M. Winner* (vyd.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, passim.

K Wölfflinovi viz kap. II. 6, k pojmu stylu literatura pod kap. II. 5.

A. Malraux, *Le Musée imaginaire* (psáno za druhé světové války), Paris 1947, jako první část trilogie, vydané roku 1951 pod titulem „Les voix du silence“ (německy bohužel stále ještě bez originálního obrazového doprovodu). – G. Duthuit, *Le Musée inimaginable*, sv. I a II, Paris 1956.

Průkopnické spisy C. de Tolnaye stále ještě nejsou uznány, a proto ani shromážděny, srov. např. *Remarques sur la Joconde*, v: *Revue des Arts* 2, 1952, str. 18 a n. nebo *Le Jugement dernier de Michel Ange*, v: *Art Quarterly* 1940, str. 125 a n. – M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, kap. I: *Les sui-vantes*, str. 19 a n. Bohužel je jeho jazyková struktura skoro nepřeložitelná, vědou o umění je špatně pochopen, a proto nevěcně kritizován.

P. Weiss, *Die Ästhetik des Widerstandes*, sv. I, Frankfurt a. M. 1975, znovu otištěno v *Gesamt-Trilogie*, Frankfurt a. M. 1988, str. 332 a n. K P. Weissovi viz G. Palmstierna-Weissová a J. Schutte, *Peter Weiss, Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1991. – J. Barnes, *Historie světa v 10 a půl kapitolách*, Nakl. Lidové noviny, Praha 1994, passim.

K filmu J. L. Godarda „*Passion*“ (1982) viz jeho texty v: *J. L. Godard par J. L. G.*, vyd. A. Bergalou, v: *Cahiers du Cinéma* 1985, str. 484 a n.; *J. L. Leutrat, Des traces qui nous ressemblent: Passion de J. L. Godard*, Paris 1990; *J. Paech, Passion: oder die Einbildung des J. L. Godard*, *Cinematograph*, sv. 6, Frankfurt a. M. 1989.

Film J. Rivetta „*La belle noiseuse*“ (Krásná hašteřilka), 1991, podle Balzakovy novely „*Neznámé veledílo*“. – K Y. Klei-novi, kromě Krahmera (viz kap. I. 6), viz *Katalog retrospektivy v Centre Pompidou*, Paris 1983, text na str. 189 a n., a „*Quelques extraits de mon journal en 1957*“ v katalogu „*Art et Création*“, Paris 1968, č. 1.

II. 8. Dějiny médií a dějiny umění

Literatura k sociálním dějinám umění a odkaz k Jaušovi u kap. II. 6, tamtéž k Susan Sontagové.

K diskusi o obrazu existuje hojnost nových titulů z různých disciplín, které zde nemohu uvést na společného jmenovatele, počínaje sborníkem vyd. W. J. Z. Mitchellem, *The Language of Images*, Chicago 1974 nebo N. Goodmanem, *Languages of Art*, Indiana 1968 až po publikace V. Flussera o technických obrazech a novou knihu C. Lévi-Strausse, *Regarder – écouter – lire*, Paris 1993.

K teorii médií a jejich dějinám lze těžko uvést tituly, jež by už byly reprezentativní. Srov. místo mnoha jiných titulů sborník: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, vyd. K. Bark a další, Leipzig 1991 a N. Bolz, *Theorie der neuen Medien*, München 1990.

Pokusy o dějiny obrazu jsou teprve v počátcích: srov. též H. Belting a C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert niederländischer Malerei*, München 1994 a s ná-během k dějinám obrazu z hlediska funkčnosti W. Busch (vyd.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, sv. 1–2, München 1987, rovněž týž, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993 nebo J. Koerner, *The Moment of Self-portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993. – Z francouzského pohledu srov. *interdisciplinární sborník: Destins de l'image*, *Nouvelle Revue de Psychoanalyse* č. 44/1991. – K „*Theatrum Pictoricum*“ D. Tenierse (Antverpy 1660) viz Stoichita (jako kap. II. 7), kap. 6. – Ke kabinetu uměleckých předmětů a kabinetu kuriozit též H. Bredekamp (jako kap. I. 11).

II. 9. „Dějiny“ moderního umění jako výtvar

K rané historiografii umění moderny, také k H. Thodemu a J. Meieru-Graefovi, viz můj úvod do Meierových-Graefových „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ (jako kap. I. 4), k Sedlmayrovi kap. I. 1. G. Böhm, Die Krise der Repräsentation, v: L. Dittmann (vyd.), Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930, Wiesbaden 1985, str. 113 a n. Konečně příspěvky v M. Wagnerovi (vyd.), Funk-Kolleg Moderne Kunst, sv. 1 a 2, Reinbek 1992.

Stoupenci modernismu byli především W. Hausenstein (Die bildende Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1914), C. Einstein (např. Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1927) nebo H. Read (The Anatomy of Art, London 1932; Art and Society, London 1956, 3. vyd.; The Philosophy of Modern Art, London 1964; Icon and Idea, London 1955). Po válce se stal jeho mluvčím v Německu W. Haftmann (Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart, München 1960; Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954), následován C. C. Arganem (L'arte moderna, Florencie 1970) a W. Hofmannem (Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts, Wien 1956; Die Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966; Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit, Hamburg 1970).

K avantgardě a k jejím dějinám umění viz kap. II. 5; k H. Rosenbergovi kap. I. 6. – K debatě o realismu 30. let viz katalog výstavy Paris-Paris, Paris 1981. – K F. Légerovi viz kap. II. 7. – K „vystoupení z deskového obrazu“ viz N. Tarabukin, Od stojanu ke stroji (rusky), Moskva 1923; srov. též Hofmann, na uvedeném místě, 1970; M. Pleynet, Disparition du tableau, v: Art International 1968; W. Drechsler a P. Weibel (vyd.), katalog výstavy Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität, Wien 1991.

II. 10. Moderní a současné v „posthistoire“

Ke sporu o modernu např. M. Fried, Art and Objecthood, v: Artforum 1967 a V. Burgin, v: Studio International, říjen 1969, přičemž šlo rovněž o pojem díla a pojetí umění. „Disinterest in doing it again“ s pojetím konce dějin umění u D. Judda, Specific Objects, v: Arts Yearbook 8, 1965. K performanci viz kap. I. 10.

K situaci „umění a života“ viz A. Kaprow, Assemblage, En-

vironment and Happening, New York 1968; W. Vostell, Happening und Leben, Köln 1970 a J. Schilling, Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben, Luzern 1978. – H. Rosenberg, The Anxious Object, New York 1964. K J. Tinguélymu jinak B. Klüver, The Garden Party, v: P. Hulten, A Magic Stronger than Death: J. Tinguély, Milano 1987, str. 74 a n. s mnoha vyobrazeními.

K Achillemu Bonitu Olivovi a G. Celantovi viz kap. I. 3. – C. Lévi-Strauss, Tristes tropiques, Paris 1955 (česky Smutné tropy, Praha 1966). – G. Metken, Spurensicherung, Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung, Köln 1977.

K citátu a parafrázi viz výstava „D'Après. Omaggi e dissacrazioni nell'arte contemporanea“, Lugano 1971; E. Weiss, Kunst in Kunst – das Zitat in der Pop Art, v: Aachener Kunstblätter 40, 1971; „Kunst und Künstler als Thema der Kunst. Dialoge-Kopie“ (výstava Drážďany 1970); „Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst“ (výstava Münster 1976); „Original und Fälschung“ (výstava Bonn 1974); J. Lippmann a R. Marshall, „Art about Art“ (výstava Whitney Museum, New York 1978, s příspěvkem L. Steinberga); „Nachbilder – Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst“ (Kunstverein Hannover, 1979); „Mona Lisa im 20. Jahrhundert“ (výstava Duisburg 1978); H. Belting, Larry Rivers und die Historie in der modernen Kunst, v: Art International 25, 1982, str. 72 a n. Kniha K. E. Maisona, Themes and Variations, London 1960, německy: Bild und Abbild, Köln 1961. – Gorellův obraz zobrazen v katalogu „Nachbilder“, na uvedeném místě, str. 192.

K „political correctness“ viz kap. I. 6, tam rovněž k výstavám „New Spirit in Painting“ a „Zeitgeist“. Výstava „Zeitlos“ se konala roku 1989 v Berlíně. – K R. Atkinsovi, Art Speak (tam str. 55 k „Body Art“) viz kap. I. 3. – K výstavě „Widerstand“ viz kap. I. 7. – Srov. Z. Amishai-Maisels, Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts, Oxford a New York 1993 a symposium „Kunst und Natur – Natur und Ökologie“ ve Sprengel Museum, Hannover 1993. – K „smíšeným výstavám“ viz projekty J. Claira v Paříži („L'âme au corps“, 1993) a na bienále v Benátkách (1995), k tomu viz kap. I. 11.

K postmoderní architektuře viz knihu H. Klotze, Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980, Frankfurt a. M. 1984. – K posthistoire srov. A. Gehlen, Zeitbilder, Frankfurt a. M. 1960, 1986, 3. vyd., a též, Ende der Ge-

schichte?, v: týž, Einblicke, Frankfurt a. M. 1975, str. 115 a n.; W. Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1969; H. Lefèvre, La fin de l'histoire Epilogomènes, Paris 1979; L. Niethammer, Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?, Reinbek 1989; W. Lepenies, Aufstieg u. Fall der Intellektuellen in Europa, Frankfurt a. M. 1992, str. 73 a n. Připomenuto budiž postavení umělců jako D. Judda (viz výše) a H. Fischera (viz kap. II. 2).

11. „Prosperovy knihy“

Katalogy a knihy k výstavám P. Greenaway viz u kap. I. 11. Scénář P. Greenaway, Prospero's Books. A Film of Shakespeare's The Tempest, London 1991, s úvodem (str. 9 a n.), komentář k paintboxu (str. 28 a n.) a našemu obr. na str. 119. – K obrazu a rámu srov. též podobnou problematiku inscenování uměleckého díla ve sborníku C. Lawlesse a dalších, který stojí za přečtení, L'oeuvre et son accrochage, Cahiers du Musée national d'art moderne 17/18, Paris 1983. K Shakespearově „Bouři“ srov. krásné vylíčení St. Orgela, The Tempest, The Oxford Shakespeare, Oxford 1987, s komentujícím textem.

PRAMENY VYOBRAZENÍ

- Hamburg, Deutsche Presseagentur 30, 31
Kassel, documenta Archiv 13
Küsnacht, Tinguély Archiv 46
London, Peter Greenaway 29, 48, *frontispis* (s laskavým svolením umělce); Macmillan Publishers Ltd 3; The Tate Gallery 27
Madrid, Prado 34
München, Isolde Ohlbaum 16; Stadtarchiv 12
New York, Leo Castelli Photo Archives 37; Metro Pictures (s laskavým svolením umělkyně a galerie) 39; The Metropolitan Museum of Art 36; The Museum of Modern Art 15; Sonnabend Gallery 32
Paris, Documentation photographique de la Réunion des Musées nationaux 9, 42; Paris Match (Jarnoux) 44; H. Roger Violette 1
Philadelphia, Institute of Contemporary Art (Gary McKinis) 24 a, b
Rotterdam, Jannes Linders 28
Tübingen, Kunsthalle 26

Vyobrazení byla převzata z těchto děl:

Katalog přehlídky Documenta 1, 1955, München 1955, sál 4, obr. 6 10, obr. 3 43; katalog výstavy Gutusso, Das Gastmahl, Frankfurt a. M. 1974, obr. 3 38; katalog výstavy Písně na cestu, Amsterdam 1991, str. 5 17; Gerhard Ahrens a Katrin Sello (vyd.), Nachbilder, Hannover 1979, str. 209 35; Robert Atkins, Art Speak, New York 1990, str. 64 5; David Alan Brown, Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting, Washington 1979, obr. na obálce 33; Sandra J. Brandtová (vyd.), Art in America, červenec 1989, New York 1989, str. 90 18; André Malraux, Les voix du silence, Paris 1952, str. 62 45; Julius

Meier-Graefe, Wohin treiben wir?, Berlin 1913, obálka 11; Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1764, titulní strana 2.

Všechny ostatní snímky pocházejí z autorova archivu.

REJSTRÍK OSOB

- Adorno, Theodor W. 28, 78, 153
Alloway, Lawrence 51, 85
Antin, David 94, 98
Atkins, Robert 36, 201; obr. 5

Baldessari, John 37, 190; obr. 32
Barloewen, Constantin von 75
Barnes, Julian 173
Barr Jr., Alfred H. 72; obr. 8
Baudson, Michel 99
Baumeister, Willy 50
Beeren, Wim 70
Benjamin, Walter 20, 90, 92, 169, 170, 180, 181 a n.
Benn, Gottfried 204
Berenson, Bernhard 156; obr. 33
Beuys, Joseph 52, 62, 80, 133, 199; obr. 16
Bilangová, Karla 77
Blanchot, Maurice 107
Boccioni, Umberto obr. 10
Bode, Arnold 48
Borges, Jorge Luis 211
Boucher, Lucien 86
Breton, André 34, 35
Bruch, Klaus vom 106
Bryson, Norman 165
Burckhardt, Jakob 157

Cage, John 80, 97
Calabrese, Omar 165
Cameron, James 95
Carrà, Carlo obr. 10
Cassirer, Ernst 157
Cassou, Jean 180
Castelli, Leo obr. 37
Celant, Germano, 37, 196; obr. 6
Cézanne, Paul 43, 133
Cicero 138
Clair, Jean 25
Clarke, A. C. 94
Courbet, Gustave 133, 164
Craneová, Diana 151
Crawová, Isabell 165
Crimp, Douglas 112, 125

Danto, Arthur C. 11, 29, 111, 125, 136, 165
Degas, Edgar 43
Dilthey, Wilhelm 160
Disney, Walt 95
Drouin, Galerie 82
Dubuffet, Jean 51, 82
Duchamp, Marcel 35, 97, 120, 128, 133, 134, 167, 183, 207; obr. 4
Dürer, Albrecht 133
Duthuit, Georges 171

- Eco, Umberto 165, 195, 209
 Egbert, D. D. 149
 Einstein, Carl 183
 Enzensberger, Hans Magnus 75
- Feigen, Galerie 83
 Fischer, Hervé 131–133, 137, 204
 Focillon, Henri 155
 Fonticoliová, Paola 195
 Fortuny, Mariano 116, 213
 Foucault, Michel 172
- Gadamer, Hans-Georg 159
 Gauguin, Paul 43
 Geertz, Clifford 77
 Gehlen, Arnold 204
 Géricault, Théodore 172
 Germer, Stefan 165
 Gielgud, John 211
 Gilbert a George 68
 Glózer, László 52
 Godard, Jean-Luc 173; obr. 40
 Gogh, Vincent van 43
 Gohr, Siegfried 112
 Gombrich, Ernst 162
 Gopnik, Adam 87
 Gorella, Arwed D. 199
 Gottlieb, Adolph 54; obr. 14
 Greenaway, Peter 13, 20, 30–31, 92, 116, 208–213; obr. 28, 48
 Greenberg, Clement 55, 88, 125
 Grigorescu, John 170; obr. 17
 Groys, Boris 65, 74
 Guston, Philip 200
 Guttuso, Renato 133, 134; obr. 38
- Haftmann, Werner 48, 50, 184
 Hamilton, Richard 51, 52, 84 a n., 134; obr. 26, 35
 Hausmann, Raoul, 44; obr. 9
 Heartneyová, Eleonor 79
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 12, 29, 129, 143–148, 193, 205
 Heidegger, Martin 28, 107
 Helms, Jesse 59
 Henrich, Dieter 28
 Herding, Klaus 170
 Hildebrand, Adolf 157
 Hill, Gary 20, 100 a n., 105–109, 118; obr. 23a–d
 Hofmann, Werner 184
 Holtová, Nancy 100
 Hughes, Robert 59
 Hulten, Pontus 202
- Chia, Sandro 196; obr. 7
- Iser, Wolfgang 28
- Janis, Sidney 55, 57, 190; obr. 15
 Janson, Horst 150
 Jauß, Hans Robert 142, 176
 Judd, Donald 193
- Kabakov, Ilja 65, 67
 Kaprow, Allan 193
 Kitaj, Ronald B. 81
 Klee, Paul 90
 Klein, Calvin 86
 Klein, Yves 56, 173–175; obr. 47
 Klotz, Heinrich 55
 Komar, Vitalij 68
 König, Kasper 52
 Korotová, Beryl 94
 Kosuth, Joseph 35, 36; obr. 5
- Kracauer, Siegfried 155
 Kraussová, Rosalind 99, 100, 104
 Kubler, Georges 155
 Kuspit, Donald 58
- Lafontaineová, Marie-Jo 100
 Lanzi, Luigi 139
 Lavallée, Joseph 147
 Léger, Fernand 168 a n., 189, 202; obr. 43
 Lehmbrock, Wilhelm 49
 Leonardo da Vinci 172
 Lepenies, Wolf 204
 Lévi-Strauss, Claude 197, 204
 Long, Richard 79; obr. 18
 Lucas, George 95
 Ludwig, Peter 65
- Mahler, Gustav 44
 Maison, K. E. 199
 Malevič, Kazimír 45
 Malraux, André 76, 126, 134, 170 a n.; obr. 44, 45
 Manet, Edouard 43, 134
 Mann, Thomas 44
 Mapplethorpe, Robert 59
 Marin, Louis 165
 Marinetti, Filippo 34, 42
 Mattheuer, Wolfgang 121
 Meier-Graefe, Julius 40, 43, 183; obr. 11
 Melamid, Alex 68
 Metken, Günter 198
 Michelangelo 172
 Minor, Vernor Hyde 165
 Mondrian, Piet 190; obr. 15
 Müller, Heiner 71
- Naifeh, Steven 55
 Newman, Barnett 53, 54
- Niethammer, Lutz 204
- Oldenburg, Claes 111
 Oliva, Achille Bonito 37, 195 a n.; obr. 7
 Ortega y Gasset, José 50
- Paik, Nam June 80, 97 a n., 208; obr. 19–22
 Panofsky, Erwin 157, 172
 Paolozzi, Eduardo 83 a n.; obr. 27
 Passavant, Johann David 140 a n.
 Pater, Walter 32
 Picabia, Francis 83
 Picasso, Pablo 133, 134, 172, 198; obr. 35
 Poirierovi, Anne a Patrick obr. 41
 Polke, Sigmar 89
 Pollock, Jackson 55
 Polo, Marco 80
 Potts, Alex 32
 Poussin, Nicolas 169, 189; obr. 42
 Preiß, A, 114
 Preziosi, Donald 31
- Quincy, Quatremère de 12 a n., 147 a n.
- Raddatz, Frank M. 71
 Raeithel, Gert 61
 Raffael 133
 Raphael, Max 39, 40
 Rauschenberg, Robert 91, 134 a n.; obr. 36, 37
 Ray, Man 163
 Read, Herbert 84, 184
 Reinhardt, Ad 111

Rembrandt 133, 173; obr. 40
Restany, Pierre 56, 57
Riegl, Alois 39, 154, 159
Richter, Gerhard 89
Rivette, Jacques 173
Rodin, Auguste 116; obr. 28
Rosenberg, Harold 150, 180,
185, 194
Rubens, Peter Paul 135
Rubin, William 77
Rublev, Andrej obr. 30
Russolo, Luigi obr. 10

Saint-Simon, Claude Henry de
149
Sartre, Jean-Paul 28
Sedlmayr, Hans 21, 50, 160,
183
Segal, George 55, 57, 190;
obr. 15
Serra, Richard 100
Severini, Gino obr. 10
Shakespeare, William
208 a n., 210 a n., 212
Shermanová, Cindy 136; obr.
39
Schapiro, Meyer 56
Schneider, Ira 94
Singer, Florence Joseph
obr. 36
Siskind, Aaron obr. 14
Sitte, Willi 121
Smith, Gregory White 55
Smithová, Valerie 117
Sontagová, Susan 163, 177
Spengler, Oswald 171
Steinberg, Leo 199
Steinová, Gertrude 135

Stella, Frank 69
Szeemann, Harald 200

Tarabukin, Nikolaj 189
Teniers ml., David 180
Thode, Henry 183
Tinguély, Jean 194; obr. 46
Tolnay, Charles de 172
Tommaso, Filippo obr. 10
Tzara, Tristan 83

Vanedoe, Kirk 87
Vansina, Jan 77
Vasari, Giorgio 137, 141 a n.
Vattimo, Gianni 146
Velázquez, Diego 134, 135, 172;
obr. 34
Vialou, Denis 78
Vigorelli, Giancarlo 198
Viola, Bill 100–105; obr. 24a, b
Virilio, Paul 197
Volbach, Wolfgang Fritz 171

Warhol, Andy 62; obr. 16
Weibel, Peter 189
Weisbach, Werner 40
Weiss, Peter 172
Wilde, Edy de 201
Wilson, Robert 116; obr. 28
Winckelmann, Johann
Joachim 32, 137 a n.,
142 a n.; obr. 2
Wölfflin, Heinrich 39, 153,
156 a n., 160 a n., 170
Wyss, Beat 45

Zanussi, Krzysztof 71
Zundel, Georg obr. 26

Předmluva 7*Část první*

Moderna v zrcadle současnosti – O médiích, teoriích a muzeích	15
1. Epilogy umění, nebo epilogy dějin umění?	17
2. Konec dějin umění a dnešní kultura	22
3. Umělecký komentář jako problém dějin umění	33
4. Nevítané dědictví moderny: styl a dějiny	39
5. Pozdní kult moderny: „Documenta“ a „Westkunst“	48
6. Western art: intervence USA do poválečné moderny	54
7. Evropa: Západ a Východ v rozštěpení dějin umění	63
8. Světové umění a menšiny: nová geografie dějin umění	72
9. V zrcadle masové kultury: vzpoura umění proti dějinám umění	82
10. Čas v mediálním umění a čas dějin	92
11. Dějiny umění v novém muzeu: hledání vlastní tváře	109

Část druhá
„Konec dějin umění?“ 127

1. Dnešní zkušenost umění a historické studium umění	129
2. Dějiny umění v dnešním umění: rozchody a setkávání	131
3. Dějiny umění jako schéma vyprávění	137
4. Vasari a Hegel: počátek a konec raného vylíčení umění	141
5. Věda o umění a avantgarda	148
6. Staré a nové metody studia umění: pravidla disciplíny	153
7. Dějiny umění, nebo umělecké dílo?	166
8. Dějiny médií a dějiny umění	175
9. „Dějiny“ moderního umění jako výtvar	182
10. Moderní a současné v „posthistoire“	191
11. „Prosperovy knihy“	206
<i>Bibliografie</i>	215
<i>Prameny vyobrazení</i>	239
<i>Rejstřík osob</i>	241

Hans Belting

**KONEC
DĚJIN
UMĚNÍ**

Z německého originálu *Das Ende der Kunstgeschichte*, vydaného nakladatelstvím C. H. Beck v Mnichově v roce 1995, přeložil Jan Hlavička. Typografie Luboš Šedivý. Vydala Mladá fronta jako svou 5944. publikaci. Edice Souvislosti, svazek 22. Odpovědný redaktor Allan Plzák. Výtvarný redaktor Bohuslav Holý. Technický redaktor Miloš Jirsa. Vytiskly Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s., Husova 1881, Havlíčkův Brod. 248 stran textu a 48 stran přílohy. Vydání první. Praha 2000

Knihy Mladé fronty
si můžete objednat na adrese:
Mladá fronta, obchodní oddělení
Radlická 61, 150 00 Praha 5
e-mail: prodej@mfna.kl.cz