

UŽ NE UMĚNÍ

archiv
JINDŘICH CHALUPECKÝ



Oskar Domingues a Jindřich Chaloupecký, 40. léta

Moderní umění je uměním iniciace.
Vede k rozšíření vědomí.

Jestli ještě nedávno měl divák sám
se zamýšlet a hledat odpověď
na pouhé náznaky, teď je novými obrazy
a sochami oslovován s brutální otevřeností.

Poslední dobou dějepisci umění vynášejí z depozitářů díla akademiků druhé půle minulého století. /1/ Je to dobře. Můžeme si nad nimi uvědomit některé důležité věci. Ten akademismus nevznikl náhodou. Jeho původ je ve francouzském romantickém a pak realistickém umění první půle a středu devatenáctého století. Němečtí romantici na samém začátku tohoto století /2/ - *Wackenroder, Runge, Tieck, Friedrich* - měli názory daleko radikálnější a byli odhodláni zpřetrhat všechny svazky s minulostí. Naproti tomu francouzští romantici z velké míry pokračovali v umění barokním. Studovali starý způsob malby, zachovávali její mytologickou, historickou a společenskou tematiku a také se jim dostávalo tradičního uplatnění. Němečtí romantici si přáli nové téma a nové jeho pojetí. Došlo na to teprve v našem století. /3/ Oni sami byli zatím docela zapomenuti.

Gericault, Ingres, Delacroix mohli ještě těžit z velké tradice, byť za cenu kompromisu. Dokonce i *Courbet*. Ale z tohoto kompromisu pak těžili akademikové. Společnost devatenáctého století vůbec nebyla proti existenci umění. Naopak, vážila si ho a dobře je platila. Chtěla je ovšem takové, které by odpovídalo jejímu nazírání na svět. To právě dokázali akademikové. Vidíme-li teď znovu jejich obrazy, teprve chápeme, proč impresionisté reagovali tak prudce. Romantikové malovali smyšlený svět a toho se pak chopili akademikové. Impresionisté šli rovnou k modernímu světu kolem sebe. Už tím poděsili. Ale současnou tematiku pak měli i pozdější akademičtí realisti a plenéristé, jenže to byl zase realismus jen pouhého pohledu. Impresionisté totiž k novému tématu přistoupili nově. Obrazy akademiků často poutají tím, že v nich je něco neskutečného. Je to výraz myšlení jejich století. Svět akademiků není konkrétní svět našeho života, naší smyslovosti, naší tělesnosti. Anestetizují svazky, které nás se světem spojují.

Akademická malba chápala svět zvnějšku. Pro *Maneta* a další je svět světem subjektivit. Pro akademiky byl objektivitou: pozorovali

jej, ale neúčastnili se ho. Je to ten rozdíl, který vyjadřují filozofové jako *Gabriel Marcel* a *Martin Buber* protikladem mezi světem, který je vůči člověku důvěrným „ty“ a světem, který vůči němu cítí „ono“. Ten svět, který je „ono“, to je svět vědy a akademické zůstávali tomuto názoru a tedy světu devatenáctého století věrní. Akademik se účastní světa jen jako odborník - umělec. Jeho svět je světem voyeura: je bezmocně vydán pozorovateli. Svět sado-masochismu: žádný erotismus už nezastírá nahou bezbrannost objektu. Impresionista je účastníkem - svět, ve kterém člověk je, sám je světem subjektivit - nestačí jej pozorovat a umělecké dílo není prací specialisty, nýbrž kusem vlastní biografie umělce. Akademik svět předvádí a proto se mu tak hodí euklidovský prostor. Impresionismus k světu ukazuje. Proto ta neurčitost. Žádná věc není o sobě - všechny existují tím, že patří k celému vesmíru. Umění impresionistů je hudební a obraz může nakonec ve svém hudebním znění svět objektů docela rozpustit. Moderní umění je uměním iniciace. Vede k rozšíření vědomí.

Ale čas romantiků a impresionistů už dávno minul a minul i čas oněch akademiků. Moderní umění zdomácnělo v moderním světě a především *Picasso* se v něm stal dokonce populární osobností. Je to vlastně překvapující: proč *Picasso* a proč ne spíše *Matisse* nebo *Klee*, *Braque* nebo *Chagall*? Ti jsou také obecně uznáváni, ale *Picassovi* zůstává výjimečné postavení. Je to prazvláštní umění, a má v sobě vskutku něco jedinečného. Mohlo by odpuzovat svou bezohlednou nekonvenčností a ty obrazy by mohly připadat jiným jako brutální karikatury. Ale snad právě v tom je něco, čím více než dílo koho jiného odráží naši dobu. Je v nich mnoho smutku, pláče, drásavé bolesti, hrůzy - také výsměchu a také rezignace - málo štěstí, jestli vůbec kdy. Umění zoufalce, dalo by se říci, který ze všech sil tlučne na brány zakázaného Ráje a jemuž je stěží kdy dopřáno vstoupit aspoň na jeho práh. Asi proto je jeho dílo tak aktuální,

proto tak odpovídá našemu světu. Je to svět, který je jen zde. Nic víc. Neznamená nic dál. V tom je jeho síla. Proto nemá náboženství a nechápe ani, k čemu bývalo. Jako celá naše doba, ani *Picasso*ovo dílo nemá metafyzickou perspektivu. Bez metafyzické perspektivy byl i akademismus. Jenže moderní svět si to uvědomuje a dílo *Picasso*vo je výrazem tohoto vědomí. Je to svým způsobem umění absurdního světa. Jako absurdní umění je zoufalstvím z ztráty smyslu a jako pornografie je zoufalstvím z nedostupnosti lásky, *Picasso*vo umění je zoufalstvím z nepřítomnosti absolutna. To je cena, za kterou mohlo dojít k smíru mezi moderním uměním a moderním světem. Ani dnes není moderní umění tou samozřejmou součástí své doby a společnosti a ta si proto pořád vyhrazuje právo cenzury. Od té doby, co tato společnost dala impresionisty, je její cenzura daleko tolerantnější. Ale trvá. Dokladem toho může být osud díla onoho *Picassova* protichůdce, jímž byl *Duchamp*. *Duchamp* od počátku a postupem času stále více se odcízoval všem a všemu okolo sebe a zvláště světu umění. Nemohl za to; zkušenost umělce sama ho k tomu vedla. Když vyšla k jeho sedmdesátinám o něm první monografická studie, konstatoval ve svém referátu *Patrick Waldberg*, že většina kritiků a umělců zná nanejvýš *Duchampovo* jméno a jen málokdo si alespoň všiml několika reprodukcí jeho děl. *Duchamp* ostatně rezignoval na úspěch a téměř nevystavoval, jeho práce se stala známá teprve soubornými výstavami, počínaje onou k jeho pětasedmdesátinám v kalifornské Pasadeně. Reakce kritiky však zůstala zmatená. Jedni, a mezi nimi i známé osobnosti, si vykládali jeho umění jako pouhou snahu o šokování, jiní jako projev okultisty. Pochopení bylo pořádku. Znemožňoval je *Duchampův* zásadní a důležitý transcendentálníismus. To je neuralgický bod moderního světa. Zkušenost transcendence bylo stálým motivem *Duchampova* díla. Byl pokládán za dadaistu, ale i dada bylo pro něho „metafyzickým gestem“ a vůbec oblast umění pokládal za blízkou náboženské, za „parareligiální“, jak to jednou formuloval.

Tady ovšem možnost kontaktu s moderním světem přestává. Moderní svět přijímá současné umění za podmínky, že se podaří ztlumit či zamaskovat ten transcendentní apel, který v sobě má. *Picassa* může přijmout plně; jeho transcendentní apel vyznívá do hluchého prázdna. To je to zoufalství. Ani to slovo „transcendence“ náš svět neshání. Je dobré leda pro teology. *Duchamp* byl přesvědčený ateista. Ale byl si vědom, že skutečnost se nevytěrpává svou hmotnou přítomností, svými třemi dimenzemi. Existuje ještě „čtvrtý rozměr“ a umělec je ten, kdo hledá se ho dotknout, zpřítomnit si jej.

Ať si to uvědomujeme nebo ne, je to zkušenost každého umělce. Proto se snaží vůči všem a všemu uchránit své umění, totiž právě pro tuto zkušenost, z které jeho umění vychází a ke které ho vede. Ale jeho umění je zároveň v dějinách, vzniká v nějakém vztahu ke své době, je jí inspirováno. Umělcovo samotářství je zvláštní; patří k jeho prvním popudům, že chce vytvořit dílo, které by promlouvalo k ostatním, které by nabylo obecné funkce. I *Duchamp*, jestliže věřil ve svou nečasovou pravdu, si byl jist, že přijde doba, kdy bude pochopen. Nad to ten moderní svět je lákavý a vzrušující a umělec by byl šťastný, kdyby mohl své umění do něho včlenit, učinit je takovým, aby právě přímo v tomto současném světě odkryl jeho metafyzickou dimenzi.

Tak vzniká situace plná rozporů. Vývoj umění je vydán prudkým výkyvům. Romantismus, pak akademismus, pak impresionismus; symbolismus obnovil zase mnohé z akademismu a v našem století /4/ jej nové umění opět likvidovalo. Nedávno jsme byli svědky toho, jak umělci ve snaze vytvořit si uvnitř tohoto moderního světa místo k zamyšlení, které nebylo daleko od náboženského, nematerializovali vše v díle tak daleko, až mělo být pouhým pomyslem. To byl extrém aristokratismu. Umění naposled docela oněmělo a nečekaným zvratem se tu začali uplatňovat ctižádostivci, kteří nic nefikali prostě proto, že neměli co říct; stalo se útočištěm impotentů.

To muselo vyvolat reakci. Kyvadlo vývoje se pohnulo zase opačným směrem. A jak daleko se předtím dostalo až k tomu nehmotnému a pomyslnému, tak zase to kompenzovalo rozvinutím hmotné přítomnosti díla, jeho hlučnosti, výmluvnosti, náhodnosti. Jestli ještě nedávno měl divák sám se zamýšlet a hledat odpověď na pouhé náznaky, teď je novými obrazy a sochami oslovován s brutální otevřeností. Umělecká scéna a umělecký trh jsou zaplaveny novým uměním, až oči přecházejí; umělci vycházejí divákovi vstříc dávno zbanalizovanými způsoby fauvistické a expresionistické machy a oslňují nebývalými a přece velmi pochopitelnými tématy. Z extrému aristokratičnosti se míří do extrému vulgárnosti.

Je to škoda. Bylo naléhavě potřeba, aby se umělec zbavil svěřací kazajky, do které ho dostávala etika avantgardy. Malíři chtěli malovat, sochaři sochařit; nejen proto, že toto nutkání k hmotnému vytváření je prvním popudem jejich umělectví, ale ještě víc proto, že zkušenost, kterou umělec získává pokračováním v této práci, mu teprve vyjevuje vlastní důvod a smysl jeho vnímání; a stejně zůstává potřeba, aby se vyrovnával s tímto viditelným světem, který přece není lhostejný svým rámcem jeho existence, ale integrální jeho součástí. O to vše ho ten vývoj, který začal abstraktivismem a končí konceptualismem, olupoval. Jaká úleva pro umělce, když se směl opět obrátit k divákovi, začít s ním rozhovor, třeba ho i napadat a třeba se od něho i poučovat.

Ale ledva se toho umělec odvážil, už se utápí v přívalu nové konvence. Oněmění monochromů vystřídá žvást divoké malby. Zavinil si to sám? Je chyba ve světě, ke kterému se obrátil? Je to jen rychlý úspěch, kterého dosáhl, a je to jen obchod, který mu jej zprostředkoval? Ať tak či onak, toto umění, tento „postmodernismus“ se mění v akademismus. Je překvapující, jak se to všechno podobá akademismu devatenáctého století. Jestli slovo „posmodernismus“ má nějaký zřetelný smysl, tedy ten, že přešla doba rozmanitého zkoušení a zkoumání a zůstává jen „umění vůbec“ - což byl přesně ideál

starých akademiků. Jako oni, i ti noví jsou programově eklektičtí (viz. Oliva o malířství), konečně ani jinak nemohou. Umění se už nedělá z vlastní subjektivity, z prožívané biografie, umělec je zas dovedný odborník, který pracuje tak, aby se včlenil do objektivně daného světa umění a našel v něm dobré místo. A tak zase vznikají okázalá plátina, rozměrné a brilantně podané malby, zase je tu ta deklamace a ta poutavá technika a zase jsou tu ty oslňující ceny pro zbohatlíky. Předplácení obrazů ještě nehotových také není novinkou teprve dnešní. Nový je tu leda upřímný cynismus uměleckých veletrhů a neskrývané spekulace. Kolik umělců bude dost moudrých a silných, aby z té konjunktury zachránili své umění?

Aristokratismus a vulgarizace: to je zas ta historie se *Scyllou* a *Charybdou*, jenže není tu žádná bezpečná střední cesta; nebo ještě spíše, je to bludný kruh. Dá se rozlomit?

Apollinaire napsal kdysi *Duchampovi*, který byl teprve na počátku své dráhy a jehož práce mu už tehdy připadala podivná až k nepochopitelnosti, že má jednou „smířit Umění a Lid“. Soudit zrovna tohle o *Duchampovi*, to se pokládalo za pouhou básnickou pošetilost. Nic vzdálenější „Lidu“ než *Nevěsta svlékaná svými mláďenci*, dokonce i pro odborníky spíš rébus k luštění než umělecké dílo. Vždyť autor sám se domníval, že bude potřeba obraz doprovodit slovním komentářem. Ale tato esoteričnost byla spíše umělcovým nezdarem než ze záměru. *Duchamp* směřoval dál. *Apollinaire* přece tušil pravdu.

O *Duchampovi* se mnoho psalo i píše a jeho díla se pořád citují, ale téměř nikdo se nezmiňuje o díle posledním *Etant donné* ve Filadelfském muzeu. Přitom je zřetelné a výmluvné jako nic z ostatku jeho práce. Nedá se mnoho vykládat a nedá se mnoho o něm teoretizovat. Zdá se být mimo všechny umělecké tradice; svým způsobem je to pouťová atrakce. Není divu, že kurátoři muzea se zdráhali toto dílo přijmout. Těžko říci, je-li to velké umělecké dílo, a mnozí to popírají, ale vymyká se tak

z tradice, že se na ně nedají uplatnit známá estetická měřítka. Je to vůbec ještě umění? Možná není. Neexistuje žádná platónská idea umění, umění je kategorie, vzniká teprve v evropské civilizaci a pozdní její fázi. A tohle třeba patří do světa, kde by se opět umění přestalo rozeznávat. Je to možná po-umění. Zřiká se výsadního postavení, které zaručovalo pro umění klidné místo; obrací se obyčejnou řečí k lidské obyčejnosti, aby tím naléhavěji provokovalo vědomí přítomnosti transcendence v existenci člověka. Čím více vylučuje estetické, tím spíše se blíží takové umění religióznímu. Podobně je tomu u jiných, kteří také hledají se zajistit tím, že používají neuměleckých prostředků; monumenty landartu přitom utvářejí místa, kde se mohou uctívat kosmické síly. Ale v této netradičnosti prostředků to nevězí. Je už dost nekonvenčních prací, které nejsou přítomné než bibeloty do skleníků v parádním pokoji. Rozdíl mezi uměním a tím, co je snad po-uměním, nemůže být ve vzhledu, nýbrž v místě, které toto dílo ve společnosti nalézá, v jeho sociální funkci. Ta stará funkce, to je dekorovat dané nebo předpokládané prostory našeho soukromého či veřejného života. Umělec pracuje tedy na objednávku nebo pro trh. Ale ty *Lekniny*, které *Monet* daroval roku 1923 francouzskému státu a pro které byly vybudovány zvláštní sály s prohnutými stěnami v pařížské Oranžérii, ty už nebyly myšleny na prodej, nebyly pro žádného sběratele ani k obvyklému zavěšení v galerii. Měly si vytvořit vlastní prostor. Podobně i *Rothko* si přál, aby jeho obrazy byly umístěny v samostatných prostorách, muzejních nebo ještě raději sakrálních; neměly být chápány jako dokumenty přítomných dějin umění, nýbrž jako prostředek meditace. *Matisse* pokládal za své vrcholné dílo řešení kaple ve Vence. Nevyzdobil ji uměleckými díly, proměnil ji v slavnost světa a barvy. Ani *Picasso* nedůvěřoval tomu světu umění, který jej tak obdivoval. Jeho nejvýznamnější dílo, *Guernica*, nebylo nikdy na prodej a podstatnou část svého díla nedal do obchodního oběhu, raději si je ponechal.

Před nedávnem v Praze mladí umělci umístili své práce po dvorcích staré části města. Někdy našli vhodný dvorek pro své dílo, jindy je pro něj vytvořili. Prostředí uměleckých událostí umění sterilizuje. Tady najednou ožilo. Bylo to podivuhodné.

Je v umění něco, co není nikde v moderním světě, nějaká mocná a nebezpečná síla. Zatímco jindy a jinde umění bylo v samotném centru pozornosti a s ní spojeno tak pevně, že se ani nerozlišovalo samotným pojmenováním, moderní společnost uzavírá umění do zvláštní enklávy. Do ní se vejde akademismus jako avantgarda, modernismus jako postmodernismus. Ale umění se snaží vlastní silou z této enklávy uniknout i za tu cenu, čemu je zvykem říkat umění. Není to dramatická záplava, která by protrhla hráze, je to tiché prosakování, tím účinnější, že je nekontrolovatelné. Mnohdy přitom mizí hranice mezi banalitou „nízkého“ umění a vyšešeností umění „vysokého“ a mnohdy se zde vůbec nedá pravidel uměleckého hodnocení použít. Jestli však tato nová síla se může uplatnit, znamená to, že samotným tlakem toho rozpínajícího se umění, ať i jako důsledek působení paralelních duchovních proudů, dochází k postupné přeměně struktury této civilizace. Je to velká událost; vždyť napětí mezi uměním a společností - abstraktněji řečeno mezi estetickým a etickým - pokračuje po celé dějiny západoevropské civilizace; je to ta dvojitá tradice novoplatonismu a augustinismu. Síla této civilizace byla pořád v její nedůvěře vůči hmotnému světu, jejímž nositelem je augustinismus, naposled vyústila do evropského racionalismu a voluntarismu. Novoplatónské myšlení zůstávalo na okraji jako nějaká hereze, lákavá a zakázaná alternativní činnost. Augustinismus na rozdíl od novoplatonismu byl vždy blížek tomu, aby zahrnoval umění. Proto došlo také k tomu neobyčejnému postavení umění v moderním světě.

Jvědomovali si to první romantici. „Proč je umění tak zvláštní a podivné?“, ptal se

Jindřich Chaloupecký a Rudolf Němec, 60. léta

Vackenroder už pomalu před dvěma sty lety. „Má jen pro mne tak tajemnou sílu a pro všechny lidi je pouhým potěšením smyslu a příjemnou kratochvílí? Čím doopravdy vskutku je, když je ničím pro všechny lidi a něčím jenom pro mne?“ Moderní umění se už nedá vykládat jako kratochvíle a potěšení smyslu. Dějepisci umění zhusta se domnívají, že umění je obraz své doby, že je tedy v ní složkou pasivní. Ale současný umělec se nezačleňuje tak docela beze zbytku do své civilizace. Dává jí své umění, ale víceméně jasně cítí, že činí přitom ještě něco víc. Není to jenom umění, není to jenom zhotovování uměleckých děl. Moderní umění se pořád pokouší nějak rozlomit meze, do kterých je jeho společnost uzavírá. Síli v něm pocit, že má být něčím jiným než uměním, snad po-uměním, už ne-uměním; aktivní historickou silou, která je schopna proměňovat strukturu své civilizace.

/převzato ze samizdatového strojopisu/

JINDŘICH CHALOUPECKÝ, 4. 2. 1984

foto: archiv Art CZ, Václav Chochola

Poznámky:

1/ 19. století

2 - 4/ 20. století

Vždyť napětí mezi uměním a společností - abstraktněji řečeno mezi estetickým a etickým - pokračuje po celé dějiny západoevropské civilizace.

