

Cahiers du CEFRES

N° 5, Modernismus před a po
Catherine Servant (Ed.)

Catherine SERVANT ; Petr KRÁL ; Vojtěch LAHODA ; Petr WITTLICH :
Modernismus před a po

Référence électronique / electronic reference :

Catherine Servant, Petr Král, Vojtěch Lahoda, Petr Wittlich, « Modernismus před a po », Cahiers du CEFRES. N° 5, Modernismus před a po (ed. Catherine Servant).

Mis en ligne en mars 2012 / published on : march 2012

URL : http://www.cefres.cz/pdf/c5/servant_1994_moderismus_pred_po.pdf

Editeur / publisher : CEFRES USR 3138 CNRS-MAEE

<http://www.cefres.cz>

Ce document a été généré par l'éditeur.

© CEFRES USR 3138 CNRS-MAEE



Obsah

Modernismus před a po

Seznam autorů

Catherine SERVANT: Úvod

Petr KRÁL: Zrození jedné modernosti: Gauguin, Lautrec, Munch

Vojtěch LAHODA: O vztahu kubismu a modernismu

Petr WITTLICH: Věčná moderna

Seznam autorů

Petr Král, básník, esejista, od roku 1968 žil ve Francii, dnes mezi Paříží a Prahou. Otázkami modernosti, avantgard a "post-moderny" se zabývá ve své poslední knize *Fin de l'imaginaire (Konec imaginárna)*, Brusel, 1993.

Vojtěch Lahoda, historik umění, ředitel Ústavu dějin umění AV ČR, zabývá se modernismem, avantgardními tendencemi a vztahy k současnému umění. Autor výstavních katalogů (*Karel Černý*, 1986, *Svět Emila Filly*, 1987, *Český kubismus 1909-1925*, 1991-1992), studie a stati v českých a zahraničních odborných časopisech. Externí recenzent výtvarné rubriky *Lidových novin*.

Petr Wittlich, historik umění, vedoucí katedry dějin umění Univerzity Karlovy v Praze. Mimo jiné se současně účastní programu "Art Nouveau-Jugendstil" při UNESCO, je též předsedou Uměleckohistorické společnosti v českých zemích a presidentem české sekce AICA. Je zvlášť známý jako specialista na umění přelomu století, jemuž věnoval mnoho studií a knih – z nichž jedna, *Prague fin de siècle (1890-1914)*, vyšla v roce 1992 ve Francii.

Úvod

Catherine SERVANT

K myšlence uspořádání debaty u kulatého stolu na téma "modernismus před a po" přivedl Marie-Elizabeth Ducreux, ředitelku CEFRESu, Petra Wittlicha, Petra Krále a Vojtěcha Lahodu především trvalý zájem o pojem; to zpytování modernismu, toho co jej obklopuje, co jej určuje a co jej činí výjimečným – modernost a moderní umění, ale také avantgardní tendence, "postmoderna"... vše to, co dalo podnět k četným analýzám, porovnáváním a pojmovým "odchylkám". Když vycházíme z teoretických, ideologických, či dokonce filosofických putování, jež se značnou měrou podílejí na vytváření dějin umění 20. století, zdá se nám být význam těchto pojmů stále ještě neustálený a pružný, často přehnaný ve svém používání.

Jak se definuje modernismus? Po vybušení teorií v druhé polovině 20. století modernismus, pak "postmodernismus", dobývá a upevňuje v průběhu vzájemných popírání, konfrontací a srážek pojmovou oprávněnost v umělecké výpovědi vůbec, nicméně jistá zastřenost zůstává. Diskusi otevřel Petr Wittlich tím, co sám nazval "katalog otázek k modernismu", jež pro něj zůstávají stále nevyjasněny¹.

1. Co je modernismus?

2. Lze oddělovat "modernismus" a "moderní umění"?

3. Lze definovat modernismus jako ideologii, tj. jako programově zaměřenou teorii mající praktické důsledky a charakter lyotardovského "velkého vyprávění"?

4. Lze v tomto směru srovnávat modernismus s historicismem?

5. Lze spojovat modernismus s určitými směry nebo obdobími ve vývoji moderního umění?

¹ Zde uvádíme otázky přednesené Petrem Wittlichem, jež byly úvodem k diskusi u kulatého stolu "Modernismus před a po". Zpracováno Alicí Mžýkovou a Hanou Pafkovou v časopisu *Ateliér* 12, 10. 6. 1993, str. 6.

6. *Jaký je vztah pojmu modernismus a avantgarda?*
7. *Může existovat modernismus v postmoderní době?*
8. *Existuje také "postmodernismus" či jen "postmoderna"?*
9. *Byl modernismus historicky nutný?*
10. *Měl modernismus chápaný jako ideologie také nějaké pozitivní důsledky?*
11. *Může být pojem "moderna" restituován jako něco, co syntetizuje problematiku modernismu a moderního umění?*
12. *Je pojem modernismus vyjádřením diskontinuity mezi "modernou" a "postmodernou"?*

Při hledání odpovědí na tyto otázky zde příspěvky Petra Krále a Vojtěcha Lahody nechají prosvítat nutnost k cestě zpátky po pramenech moderního tvoření, k novému soustředění se na ten modernismus, který ještě jakoby "nesdělil své jméno."

Skrze tvorbu Gauguina, Toulouse-Lautreca a Schieleho nás Petr Král zavádí ke svému vlastnímu zjišování moderní umělecké expresivity, která ještě není programová, a kdy se ze samých forem a jejich hmotné podstaty rodí smysl, jenž překonává jak figuraci, tak symbolismus a abstrakci, a nachází své místo v nové tenzi, v novém významovém dramatu.

Ještě do doby "před-greenbergovské", do raných období kubismu, se vrací Vojtěch Lahoda, a prostřednictvím nedávno vyšlého eseje Christophera Greena *Cubism and its Enemies* sleduje, do jaké míry mohou otázky vyvolané modernismem podnítit jakousi zpětnou vazbou i jinou reflexi o kubismu – a naopak, jak nás takové pozastavení nad kubismem může zavést k novým úvahám nad modernismem.

A nakonec je tu příspěvek Petra Wittlicha, který je přímo situován do éry "postmoderny", do éry, kdy byla již "velká vyprávění" popsána a podrobena kritice. Tato různá zpochybnění modernismu ustanoveném Greenbergem mu slouží jako výchozí bod k zamyšlení nad smyslem a budoucností umění dneška, a za tím vším se možná rýsuje i jiný smysl "moderny" v umění...

Zrození jedné modernosti:

Gauguin, Lautrec, Munch (résumé)

Petr KRÁL

Začátek moderní doby – zejména v umění – lze, jak známo, různě posouvat; jedněm splývá s impresionismem, druhým s romantismem, jiní ho umisují už do baroka. Načrtnu tu jinou možnou vývojovou linii, v jistém smyslu "příčnou" vůči většině ostatních.

1

Iniciátorem "mé" modernosti by mohl být Gauguin, ne tak svými plátny jako grafickými díly z Tahiti. Rozhodujícím způsobem tu přichází ke slovu fyzická, hmotná stránka výtvarného výrazu – na rozdíl od pláten odhmotněných ve prospěch "dekorativismu" a "symbolismu" –, nositelem významu se stává takřkajíc každý vryp. Stejně jako od Van Gogha odtud vede cesta dvojím směrem, zároveň k fauvismu a k expresionismu. Ve druhém případě je klíčové prostřednictví Edvarda Muncha, Henri de Toulouse-Lautreca a rovněž Egon Schieleho, co "čtvrtého mušketýra" magické trojky z titulu mé komunikace.

Patří-li fauvismus k "formalistické" vývojové linii, která podle svých teoretiků vyvrcholí nefigurativním uměním, expresionistickou filiaci charakterizuje zároveň "obsahovost" – exprese, symbol – a její vtělení do čistě malířských fakt, až po výrazové využití hmotných akcidentů: obloha přeteklá u Muncha přes čela hlav na známé *Úzkosti*, barevné stříkance u Lautreca. U Schieleho podobně lomené formy nahých těl a jejich barevná žihání mají bezprostřední výtvarnou působivost a navozují "druhotné" ideje utrpení a smrti.

Myslí tu samy formy, působí nové vědomí autonomie umění – povýšeného v "odnáboženštélém" světě na vrcholnou duchovní hodnotu – a stále stupňovaná důvěra ve volnou tvůrčí imaginaci. Ne tak ve smyslu obrazných symbolů, ale v rovině vztahů mezi samotnými formami, kde spontánní expresivita gesta, skvrny, linie doplňuje hledání nového výtvarného řádu. Hmotnost malby je tu výmluvná i za ducha; není jen jeho pasivním otiskem,

naopak předchází jej ve výrazu nových obsahů, v němž se duch vzápětí může poznat a přijmout ho za svůj.

2

Moderní výraz není v naznačené perspektivě charakterizován jen stylovou čistotou, ale i *napětím* mezi svými komponentami: stejně mezi symbolickou a bezprostředně expresivní stránkou malby jako mezi jejími figurativními a nefigurativními prvky. Matissův "černý obdélník", vzniklý na obraze z roku 1914 začerněním původního okna na balkon, je v tomto smyslu "bohatší" než Malevičův proslulý čtverec, jehož se může zdát být jen méně důsledným předchůdcem; síla obrazu není jen v radikální oproštěnosti jeho výtvarného jazyka, ale právě v jeho ambivalenci, zabraňující přiřadit ho jednoznačně k figuraci nebo k abstrakci. Živý, jedinečný příběh obrazu i malířovy cesty za vlastním výrazem tu zkrátka jsou důležitější, než abstraktní tvaroslovná formulka – a právě to jaksí zvyšuje působivost díla.

Čistota použitých prostředků, obecně vzato, nevylučuje v naznačeném pojetí modernosti dát tyto prostředky do služeb jedinečné *subjektivity*, která se jejich prostřednictvím chce vyslovit. Lautrec má v tomto smyslu navrch nad Degasem, jenž mu je blízký (a snad i nadřazený) malířskou invencí, ale jemuž jako by – v souladu s celým impresionismem – stačilo odhalovat jen viditelný svět (a cesty k vidění) obecně – třebaže jistě ne zcela beze smyslu pro metafysiku věcí.

3

Lautrecova nebo Schieleho modernost je rovněž nerozlučně spjatá s jistým *skepticismem*, který znamená i zvláštní posun v pojetí výtvarné (básnické) krásy. Ta tu nesplývá s harmonií ale s intenzitou, je neoddělitelná od pravdy a svědectví o skryté, avšak reálné dramatičnosti života i světa. I na ženě tak Lautreca zajímá zároveň její půvab a její škleb, jako je pro Schieleho erotismus těl pevně svázán s jejich bídou a utrpením. Tatáž významová ambivalence zřejmě také působí, že právě jen expresionismus si ze všech avantgard – mezi nimiž byl skeptickou výjimkou – podržel i v dnešním "soumraku ideologií" nespornou aktuálnost.

Modernost expresivní linie v umění tu paradoxně spočívá v jejím spojení s dávnou barokní tradicí, která soudobý smysl citovaných malířů pro výtvarnou autonomii doplňuje vědomím *návratnosti odvěkého lidského zla*, jako trvalé součásti světa a jeho rozporů.

4

Zbývá ptát se, jaký je vztah expresivních tendencí k otázce slohové jednoty, kterou si tak či onak kladly všechny modernistické koncepce. Zdá se mi, že tudy prochází i rozdíl mezi programovou, v podstatě dosud avantgardistickou postmodernou a hlubším "postmodernismem", který by – v naznačeném duchu – hledal aktualitu výrazu mimo programové formulky. Kde postmoderna jako by chtěla zpodobit nová božstva, nové kolektivní idoly, tento postmodernismus by byl nesen spíš definitivním přijetím lidské subjektivity co jediné míry věcí, zahrnujícím zároveň vědomí její osudné omezenosti a relativity. Trvá-li tu touha po uměleckém výrazu schopném přesáhnout jednotlivce a působit jako jednotící společenská síla, je sama dána napětím (a rozporem) mezi potřebou nového obecného stylu a vědomím jeho nemožnosti.

Stalo-li se soudobým tvůrcům zdrojem duchovních hodnot umění samo, není proto ještě ani nástrojem spásy, ani prostředkem návratu k původní jednotě. Mikrokosmos Monetovy residence v Giverny, kde malíř – v přímém prodloužení svého díla – jako by touze po jednotě podřídil i své životní prostředí, se dlouho neshlížel ve své sférické uzavřenosti k obrazu Monetova božského, jako slunce oblého břicha. Okresní silnice, která dnes jeho pozemkem prochází a dělí jej na dvě části, vrátila umělcův sen realitě: fragmentárnosti a konečnosti, jež jsou naším údělem a bezpochyby i tím jediným, co nám dnes – v umění i jinde – zbývá slavit.

Ke vztahu kubismu a modernismu

Vojtěch LAHODA

Můj příspěvek v dnešním semináři je jen náznakem vztahu kubismu a modernismu. Vychází z publikace anglického historika umění Christophera Greena *Cubism and its Enemies*² a jeho kritiky Greenbergova pojetí modernismu.

Modernismus je často, i když ne výlučně, odvozován od slavných studií Clementa Greenberga z přelomu 50. a 60. let, z nichž vzešly některé axiomy. Velice obecně vzato jsou následující: umělecké dílo je izolováno svým estetickým "názorem" jako zcela samostatný materiální fakt s vlastními zákonitostmi a charakteristikami. Vývoj dějin umění je pak nekonečný pokrok směrem k stále dokonalejšímu obrazovému či skulpturálnímu materiálnímu faktu, či chcete-li estetickému názoru. V tomto pojetí je zvláštní význam kladen na trojrozměrnost u sochařství a plošnost u malby. Ústřední roli v takovém pojetí modernismu, s nímž přišel Greenberg, měl kubismus reprezentovaný především příkladem koláže, kde byla zdůrazňována plošnost uměleckého díla³.

Částečně byla taková koncepce oprávněná z hlediska některých závažných teoretických reflexí o kubismu. K té první patřila bezesporu kniha Alberta Gleize a Jeana Metzinger *Du Cubisme*⁴ z roku 1912. Není zde místo diskutovat vztah teorie tzv. menších kubistů k praxi "pravého" kubismu Picassa a Braqua, co je však důležité zmínit, je myšlenka materiálové samostatnosti kubistického obrazu: dle autorů obraz je "organismus", neshoduje se s tím nebo oním celkem, shoduje se s celkem všech věcí, s "universem". Je to obecná modernistická teze, kterou ve stejné době vypracovává v Paříži František Kupka, aby ji publikoval v knize *Tvoření v umění výtvarném* z roku 1923.

² C. GREEN, *Cubism and its Enemies*, New Haven/London, 1987.

³ Srov. Greenbergovu studii "Collage", vydanou roku 1961 ve sborníku jeho prací *Art and Culture*, Boston.

⁴ A. GLEIZES a J. METZINGER, *Du cubisme*, Paris, 1912.

Ona zvláštní materiálová a estetická uzavřenost kubistického díla, onen svět či "organismus" sám pro sebe s vlastními zákony, je ovšem jen jednou z mnoha stránek kubistického obrazu.

Relativně nedávno byl takový greenbergovský model modernismu, vycházející z kubismu, kritizován v úvodu velké knihy Christophera Greena *Cubism and its Enemies*. Kupodivu se zdá, jakoby ona mamutí práce o kubismu a jeho reakcích od roku 1916 do konce dvacátých let, kterou podnikl Green, byla vyprovokována téměř třicet let starým pojetím modernismu Greenberga. Christopher Green, člen Courtauldova Institutu a autor významné knihy o Legérovi a moderním světě⁵, zdůrazňuje, že ono "plošné" pojetí modernismu vychází z "pravého kubismu" Picassa, Braqua, Grise a Légera před rokem 1914, z oněch heroických let kubismu. Nicméně pokud se uvažuje o modernistické vůli po estetické izolovanosti a širší problematice rozdělení kultury a společnosti v modernismu, je to podle Greena právě kubismus po roce 1914, který je nejdůležitější pro dějiny modernismu, a především kubismus v letech 1916-1924. Před rokem 1914 byla sice v kubismu přítomna vůle po "estetickém separatismu", nicméně ne tak dominantní a je zastíněna jinými aspiracemi. Je to právě kubismus této periody, tj. let 1916-1928, který prý má nejvíce co říci každému, kdo se zajímá o problémy modernismu. Bylo to právě tehdy, kdy řešení, vzniklá v jakési čisté podobě v samotném kubismu a jeho okruhu, jsou velice úzce srovnatelná s těmi, která se objevila v anglo-americkém modernismu v šedesátých letech a dále. Green zde myslí především na dva Greenbergovy typové příklady v oblasti malby a sochařství, Morrise Louise a Davida Smitha. Ve své knize pak Green přichází s metodou kontrastních srovnání dříve nesrovnávaných tendencí modernismu. Různé "ismy" jsou často studovány v jakýsi hermetických prostředích, obrazy nebo sochy jednotlivých příslušníků skupiny či tendence podporované více či méně malou skupinou galeristů, teoretiků, historiků umění či mecenášů. Green ve svém Kubismu a jeho nepřátelích sleduje práce, teorie a postoje kubistů nikoliv jako uzavřený okruh množin (a už děl či názorů), ale jako protiklad k jiným, velice rozdílným pracem, teoriím a postojům jiných "milieux". Autor nepovažoval za dostatečný takový pohled na kubismus, který by nepřihlédl k tomu, co kubismus odmítal. Prvním důvodem byla skutečnost, že veškerý význam záleží ve vytváření rozdílu, takže analýza rozdílu musí předcházet analýzu podobností. Druhým důvodem k přihlídnutí k oponentským tendencím kubismu je představa,

⁵ C. GREEN, *Léger and the Avant-Garde*, London, 1976.

že moderní hnutí včetně kubismu opakovaně směřovala k polemičnosti, ztělesňující prvek odpovědi skutečnému či hypotetickému oponentovi. U Greena je tedy dominantní víra, že je třeba zabývat se tím, co *není* míněno, stejně jako tím, co *je* míněno a současně tím, co je odmítáno stejně jako tím, co je akceptováno. Skutečným cílem autorova úsilí je kubismus nejen jako samostatný vývoj sám o sobě, ale také snaha pochopit intelektuální a galerijní svět kubismu, "art worlds". Zde vystupují někteří teoretici kubismu a současně literáti modernismu jako Maurice Raynal, zde se objevuje pojem "l'art vivant" z titulu knihy André Salmona⁶ a z názvu časopisu vydávaného Jacquesem Guennem a Florentem Felsem, který je současně významovým pojmem onoho jiného, "neoficiálního", ale stále ještě modernistického světa, pokrývající nový naturalismus (Dunoyer de Segonzac) až k nejpokročilejšímu kubismu. Cílem je také objasnit konzervativní opozici kubismu s ozvěnou klasicismu a silou tradice. A zároveň dalším úkolem je ukázat kubismus v protikladu k hnutím jako je dada, surrealismus a abstraktní umění, které Green nazývá "counter-Modernist movements."

Knihy ukazuje, že modernistické teoretizování po roce 1916 je dokladem věrnosti tomu, co Green nazývá "modernistický postoj". Jinde píše, že tématem knihy je vlastně modernismus samotný. Asi bychom našli takové postoje nejen v teoriích, které rozebírá Green, ale i v těch, které zde obsaženy nejsou a které tvoří významný doplněk reflexe o kubismu, jakým je například Kahnweilerova kniha *Der Weg zum Kubismus*. Objevuje se v nich neustálé zdůrazňování estetického izolacionismu díla, který je světem o sobě, v některých teoriích pak modernistická představa evolučního vývoje výtvarných forem, jejich "pokroku". Již Gleizes a Metzinger v roce 1912 uvedli jakési předchůdce kubistů, Courbeta, Maneta, Césanna a impresionisty, přičemž "rozdíl mezi námi a impresionisty je jen v intenzitě"⁷. V této kubistické genealogii vynikl u nás především ve dvacátých letech Vincenc Kramář, který vedl linii středověké umění - El Greco - Caravaggio - Rembrandt - klasicismus - Picasso. Nezdůrazňoval ovšem impresionismus jako takřka předobraz kubismu jako řada dalších vykladačů kubismu, ještě v roce 1960 např. Robert Rosenblum.

⁶ A. SALMON, L'Art Vivant, Paris, 1920.

⁷ GLEIZES a METZINGER, cf. 4

Jedním z výrazných rysů modernismu může být transformující vztah k tradici na rozdíl od radikálního přerušování kontaktů s minulostí řekněme u avantgardy. V tomto duchu byl kubismus nezdědka vykládán, přičemž to nebyl jenom Kramář, kdo vykládal jeho evoluci z hloubi dějin umění, poučen vídeňskou školou vrcholů a pádů v dějinách umění. Samostatnou kapitolu o tradici a vývoji stylů věnoval i Green, kterou uvádí kuriózní citaci o inovaci Paula Léona, ředitele Beaux-Arts, špičkového byrokratického ochránce oficiálního umění o tom, že "jsme alarmováni, když vidíme dobrodružství některých avantgardních odpadlíků." Jistý latinský básník se prý v jedné ze svých komedií vysmívá těm, kteří se snaží reprodukovat lidskou figuru geometrickými formami. Paul Léon končí: "Není snad správné uzavřít, že kubismus sám o sobě je dědictvím Starověkých Římanů?"⁸ Do oficiální mluvy antimodernistického byrokrata se dostalo cosi z modernistických představ o tom, že nové umění nebuduje zcela nové základy, ale je v jistém smyslu cestou do minulosti. Je ovšem nejspíše příznačné, že sílící modernistické argumenty o propojenosti kubismu s minulostí se objevují po roce 1912 a sílí právě v poválečném období. V letech 1910-1912, tj. v letech skutečného nástupu kubismu se napojením na minulost téměř nikdo nezabýval. Snad proto mohl napsat dosti rouhačsky Roger Cranshaw v časopise *Art History* (prosinec 1985), že "umělečtí historikové oslavují kubismus jako základní přerýv s tradicí, ale popisují jej jako pokračování této tradice". Oni nejspíše reflektují nejen kubistická díla samotná, ale také modernistickou kritiku, která takové spojení nezdědka zdůrazňuje. Manifesty, prohlášení, úvahy, všechny ty dobové myšlenky, které spolu s díly vytvářejí kulturní obraz doby, se někdy stávají čímsi vnějším vzhledem k uměleckému dílu, dokonce jej někdy předbíhají, jakoby chtěly ovlivňovat vědomí, jak vytvářet obraz nebo sochu. Mají svou vlastní sílu a setrvačnost. Vytvářejí program někdy z toho, co programem nebylo či nechtělo být, samy se stávají programem. To, co bylo kolem roku 1911-1912 v tvorbě Picassa a Braqua radikální, dostává postupně své verbální zdůvodnění, jakési modernistické institucionalizované posvěcení. Již v roce 1912 Gleizes a Metzinger v knize *Du Cubisme* vyjádřili utopickou představu umělce: "Umělec, který nedělá žádné ústupky, který nic nevysvětluje a nic nevypráví, soustřeďuje v sobě určitou vnitřní sílu, jež z něho vyzáruje a osvěcuje všechno

⁸ C. GREEN, *Cubism...*, op. cit., str. 187, podle "Les idées de M. Paul Léon" [Názory pana Paula Léona], *Bulletin de la vie artistique*, 1. srpna 1921, str. 421.

kolem dokola."⁹ Picasso a Braque nevysvětlovali ani nevyprávěli o kubismu, ale dělali to za ně jiní. Jejich vykladači dokázali šikovně jejich – a nejen jejich – tvorbu zprogramovat tak, že se tomu ani tito protagonisté nestačili divit. A snad v této záměrné programovosti, nastupující po roce 1912 a především ve dvacátých letech, více či méně jasně formulované a sledovatelné od konfuze G. Apollinaira k D. H. Kahnweilerovi, M. Raynalovi či M. Raphaelovi je cosi bytostně modernistického, často vizionářsky hledícího do budoucna, snažícího se současně svázat otevřenost tvořivosti zákony a estetickou čistotou.

⁹ GLEIZES a METZINGER, cf. 4

*Věčná moderna**

Petr WITTLICH

Byly časy, kdy být moderní něco znamenalo. Znamenalo to především odmítání toho, co bylo, a potřebu vyznávat vše nové. Od té chvíle, kdy Arthur Rimbaud řekl, že je třeba být absolutně moderní, nastaly v této věci velké závody, které musely logicky vyústit v kult ultramoderní budoucnosti s nutně silnými utopickými rysy. Karel Teige, okouzlený ve dvacátých letech sovětským konstruktivismem, tehdy napsal: "Nejdůležitějším faktem kulturním, za nějž intelektuelní a revoluční avantgardy celého světa vděčí veliké a slavné komunistické revoluci, jest, že dnes stojí před našimi vraty obsáhlá a úplná, všestranná revoluce, v tomto smyslu pravá revoluce umění, která neznamena jen vystřídání dvou mód, dvou škol, dvou generací: opravdová metamorfosa umělecké práce a její organizace, která prostě umění v dosavadním historickém, romantickém a individualistickém smyslu slova hází nemilosrdně přes palubu do kalných, stojatých vod".**

Tento revoluční patos, mámě strhující představou nulového bodu a absolutního počátku, byl ve svém jádru demaskován až Lyotardovou kritikou takzvaných "**velkých vyprávění**" a rozbořem jejich zvláštní úlohy v novodobých kulturních ideologiích. Jestliže jejich posláním vždy bylo legitimovat společenskou institucionalizaci toho, co se v praxi mnohonásobně a živě dělo, z hlediska obecného "smyslu dějin", pak všechny tyto projekty a programy vydatně překračovaly své oprávnění a nutily živou kulturní práci ulehnout do neúprosného Prokrustova lože; useknutím nožiček ji zbavily toho, co globálního ideologa musí vždy znepokojovat: možnosti vlastního pohybu.

* Tato studie Petra Wittliche, publikovaná po naší diskusi u kulatého stolu v Literárních novinách 4 (15), duben 1993, str. 10, je zde přetištěna s laskavým svolením šéfredaktora.

** Karel TEIGE, *Sovětská kultura*, Praha, 1927, str. 63.

Nelze však modernost vykládat také poněkud pozitivněji, jako právě bytostný odpor ke vší regulaci a omezování? Tato nota je dnes živá ve všech kritikách jak "moderního" tak už i "postmoderního" reglementování. Jsme svědky toho, jak jsou zdařile zpochybňovány teoretické výkony, které ještě nedávno byly bernou mincí a zdály se velmi přesvědčivě vysvětlovat cíle moderního kulturního úsilí. Vzpomeňme jenom na slavného amerického výtvarného kritika Clementa Greenberga. Jeho apoteózu abstraktního malířství jako vrcholu moderního umění, která byla tak příznačná pro celkové hodnocení vyjímečné pozice abstraktního umění po druhé světové válce, zásadně napadali Greenbergovi krajané, když vykročili na cestu k "postmoderně".

Snad nejzajímavějším bodem této kritiky bylo, když Rosalinda Kraussová prohlásila, že Greenberg je označován nepřesně za formalistu, kdežto ve skutečnosti jeho strategie "sebekritiky" moderního umění, vrcholící očištěním malířského média pomocí tzv. abstrakce, je bytostně "historicistická". Greenberg se stal podezřelým z toho, že sice vidí v umění nadčasovou hodnotu, ale chápe ho v podstatě jako organismus, a že se tedy nedívá na všechny prvky tradičního historismu, například na estetickou intenci, biografický kontext, psychologické modely tvořivosti, z hlediska operativní metody, ale vychází z hodnotového soudu, jímž se při všech změnách potvrzuje myšlenka stálé kontinuity umění. Greenberg skutečně napsal ve stati "American Type Painting", že v malířství přetrvává avantgarda, protože ještě nedosáhlo toho stupně modernizace, kdy se nemusí odmítat zděděné konvence, aby nepřestalo být uměním.

Tato kritika propojila nový přísný odsudek tzv. modernismu s tím, co již mnohem dříve napsal Karl Popper o "**bídě historicismu**", a co v teorii výtvarného umění převzal od něho E. H. Gombrich již začátkem šedesátých let, když kritizoval tradiční uměleckohistorické "umělecké chtění" v teorii stylu jako specifickou odlihu Hegelovy filozofie dějin.

Kraussová sama zdůraznila strukturalistické stanovisko, v duchu Saussurova chápání jazyka jako čisté difference v synchronním systému. A právě tak jako svůj feminismus pojala i toto pojetí jazyka v radikálně konstruktivistickém duchu.

Jestliže od konstruktivismu odečteme utopický rozměr, práci pro budoucnost a pochopíme také jeho nechu k minulosti, zbude z něj **prézentismus**, který věc staví na představě aktuální současnosti. Ale taková představa nemůže být souvislá, protože by ihned nabírala vztahy k minulosti nebo budoucnosti – výsledkem je tedy zásadní **fragmentace**, rozpad celku do

různorodých jednotlivostí, které navzájem nesouvisejí, vůbec nejsou vzájemně souměřitelné, nanejvýš vytvářejí nějaké skupiny. Jejich účast v takových skupinách je ale čistě náhodná, nemá žádný skutečný důvod. Velké přehlídky současného umění, jako byla IX. Documenta v Kasselu loni, jsou výbornou ilustrací této situace. Divák se zde marně ptal po smyslu celku, mohl se jen vyjadřovat k jednotlivým dílům a ty buď chválit, nebo hanět, po případě vlažně vyplivovat.

Tento nynější stav věcí se obvykle brání pod hesly "pluralismus", "názorová otevřenost" a podobně. I když musíme být rádi, že jsme se zbavili závazných "vývojů" a nikdo už nechce vodit diváky za ručičku, nevzbuzuje ovšem ani nová pluralita se svou svobodnou arbitrárností uměleckých her nakonec valné nadšení. Umění by přece jen mělo rádo vážnější důvod pro svou existenci, chtělo by být něčím platnějším, než jen vhodnou komoditou trhu s uměním.

Právě ti umělci, kteří si nejvíc uvědomují současnou situaci a neutíkají se do přežívajících klišé nebo do konjunkturalistického boje o kus valutové skývy a slávy, **pocitují silně, jak jsou fatálně tlačeni do zvláštního exhibicionismu.** Nejde přitom o to, že musí všemi neodbytnými prostředky upozorňovat na sebe, ale že pociují touhu silně upozorňovat na umění – na to, že ještě existuje a že je schopno oslovovat současného člověka.

Škodolibý pozorovatel by k tomu mohl poznamenat, že tak, jako malířství muselo v devatenáctém století soutěžit s fotografií, tak dnešní výtvarníci musejí soutěžit s obrazovou reklamou. A měli by v jistém slova smyslu pravdu, protože umělci se dneska neutkávají s nějakými programovými nebo ideologickými hranicemi uvnitř umění – na tomto poli vládne vskutku pověstné "everything goes" – nebo to v každém případě není nic dobově příznačného. Svou novou bezmoc a trýzeň pociují naléhavě právě v těch oblastech, kde se jim mají nabízet zvláštní šance v oblasti masových obrazových sdělovacích médií s jejich suverénním vlivem na všechny stránky veřejného i soukromého života.

O vztahu umění a komunikačních médií se dnes rovněž obsáhle a vášnivě teoretizuje a jako obvykle, i zde se debatující rozdělili na optimisty a pesimisty. Ale od doby MacLuhanova futurologického a utopického optimismu spoléhajícího na transparentnost a informační všeobsáhlost těchto médií, přibylo valně hlasů spíše pesimisticky laděných. Za nihilistu se tu sám označuje Jean Baudrillard, který se po rozboru fenoménu simulace soustředil na sledování šířících se procesů virovosti, rozkládajících současné systémy a napadajících nikoli jenom jejich formy, ale samotné formule, vzorce těchto forem. **Není**

vyloučeno, že v dnešním umění už bují specifické virové procesy, těžící z nefunkčnosti dosavadních operačních, spíše ideologických a formalistických systémů. Je to stav, kdy umění, tak jak tomu ostatně vždycky bylo, ohlašuje paradoxně jakousi "**komunikační katastrofu**", které simulační systémy reklamy ještě odolávají, i když už také často jen melou z posledního.

Jde o to, porozumět smyslu takové "katastrofy". Baudrillard v ní spatřuje dokonce jakousi novou naději pro lidstvo. Doufá, že celá nákaza vzniká nikoli jen ze subjektivních a vnějších pohnutek, ale že je totální, vychází z objektů a vyskytuje se všude, od ekonomie přes politiku až k biologii. Tyto události ovšem nemají žádný cíl, není zde žádná teleologie účelu, jsou to objektivní procesy, na nichž se lze jenom podílet.

Umění tak může mít určitou strategii, aniž by ji muselo formulovat a programově hlásat. Rozevírá se před ním vějíř tvořivosti, chápané právě jako nový způsob účasti na realitě. Pro teorii umění to znamená zase krizi jejího filozofického konstruktivismu, včetně radikálních sémiologických stanovisek, protože arbitrnost kódů je virovými procesy zásadně zpochybnována. Mluví se v této souvislosti o nové, zvláštní **patologii**. Pokud budeme chápat toto slovo záporně, pak bychom si měli uvědomit, že se za ním objevovaly vždy věci neobvyklé, to, co se vymykalo normálně průměru, co ale většinou sehrálo významnou roli při rozvíjení lidského poznání. Bylo tomu tak i před sto lety, kdy francouzská "**nouvelle psychologie**", na kterou navázal přímo i S. Freud, položila základy k úplné přestavbě modelu lidského vědomí. Experimentálním způsobem upozornila na význam těch vrstev lidské psychiky, které byly pro svou iraciálnost považovány za patologické, ale jež z velké části tvořily základ pro reálné psychické procesy. Právě pro ty jejich průběhy, jimiž moderní člověk reaguje na složitost novodobého sociálního světa a které mu umožňují v náročných podmínkách přežít. Pravidelné demonstrace v léčení hysterie a sugesce, jež pořádal slavný Charcot v La Salpêtričre s výkvětem literární a umělecké Paříže, obrátily pozornost k psychofyzickým souvislostem. Tyto zájmy byly souběžné s intuicemi umělců, jako byl kupříkladu Auguste Rodin, který tak mohl realizovat úplně nové pojetí sochařské figury, otevírající nové výrazové možnosti moderního umění.

Pojem modernosti nelze objasnit tím, že se odhalí jeho vazba s proměnou "velkých vyprávění", a už katastroficko-revolučního, utopického, nebo historicistického druhu, a proti tomu se postaví postmoderna jako něco "opravdu nového". Sám J. F. Lyotard, který tak významně přispěl k rozdmýchání diskusního požáru kolem postmoderny, nastínil ve svých

pozdějších korekturách jinou strategii. Navázal totiž na kantovskou estetiku sublimního-vznešeného, na předjímající nihilismus a perspektivismus F. Nietzscheho. **Moderní krize zobrazování je přímo spojena se základním přehodnocováním pojmu skutečnosti, a tady všude moderní umění v mnoha svých obdobách stále pracuje na problému jak zobrazit nezobrazitelné.** Odtud pochází všechna jeho expresivita i experimentální sklony. Tvořivost, to je zde stálé hledání vhodných operátorů, umožňující dostat vizuální sdělení na úroveň opravdového jazyka, s nímž bychom mohli porozumět nekonečnému počtu i zcela nových vět.

Tvořivost – to je také snaha o univerzálnost, ale jiného druhu, než je ta, jež vychází ze silného systémového kódování. Zahrnuje i Baudrillardův cíl "prokázat nějaký malý, ale neproniknutelný bod nekomunikovatelného, neprůhledného nebo fatálního, inscenovat malou hromadu takových fatálních strategií". Moderní umění bylo nejtvořivější právě tam, kde mohlo uplatnit svou negativitu, kde objevovalo prázdný prostor, který obsahuje všechny virtuality.