

Výtvarné umění 20. století.

Ed. Stanislav Ulver, Jaroslav  
Jóna. Praha, FJK 1985 - 1986.

Výtvarné umění dvacátého století.

Uspořádali Stanislav Ulver, Jaroslav  
Jůna.

Praha, Pražský filmový klub 1985 - 1986.

. . . . .

Cyklus Výtvarné umění 20. století, který probíhal od října 1985 do února 1986 v PFK, byl vzhledem k předváděným filmům doplněn i následujícími popisky - články, studiemi a výňatky z knih, které u nás dosud nebyly přeloženy. Stanoviska, jimiž jsme se řídili při jejich výběru, jsou naznačena vždy v první poznámce ke každému z pěti, resp. čtyř (čtvrtou část chápeme jako dvojčíslo) v podstatě samostatných dílů těchto materiálů. Dělení je skutečně jen relativní - 1) surrealismus; 2) abstraktní expresionismus; 3) pop art; 4-5) současné trendy (od Fluxu po fotografický realismus); už v 2. oddílu se objevují úvahy C.Greenberga o minimal artu apod. Zároveň jsme se snažili upozornit na některé významné jevy současného umění mimo vlastní sféru výtvarna.

Jako v pořadí šestý, volný díl, je připojen "Apendix" (jedna studie obecnějšího charakteru je ovšem přidána již k třetí části), v němž jsou publikovány stati, zabývající se převážně (a v obecnější rovině) vztahy modernismu a postmodernismu.

Co se celkové koncepce týče, pokusili jsme se zde prezentovat dobovou i současnou kritiku a teorii výtvarného umění tak, aby spojením všech těchto částí vznikl celek, který by bez nutného doprovodu obrazové dokumentace (tedy na poměrně vysoké teoretické úrovni) představoval publikaci, jakých u nás zatím - zvláště ve vztahu k širšímu zázemí společenských věd (proto doplňujeme tyto materiály i rejstříkem) - máme nedostatek.

Stanislav Ulver

Jaroslav Jůna

C y k l u s :

## VÝTVARNÉ UMĚNÍ DVACÁTÉHO STOLETÍ

Herbert READ : SURREALISMUS /1/

Surrealisty předcházela skupina umělců, kteří byli známi jako dadaisté, "dada" však bylo anti-umění; šlo prostě o gesto lidí příliš znuděných tragikou všedního života, a jaké jiné gesto to mohlo být, než neslušné. Dada se narodilo v Curychu v roce 1916 a zemřelo v Paříži roku 1924. V roce 1924 vyrostl z jeho popela surrealismus a v manifestu vydaném básníkem André Bretonem dostal definitivní tvar. Toto hnutí se netýká jen výtvarného umění, ale zabývá se i poezií, dramatem a dokonce i psychologií a filozofií; navíc má poněkud nejasné politické záměry, blíží se komunismu.

Jak implikuje sám název, hlavní doktrínou této školy je existence světa reálnějšího než tzv. normální svět, a to je svět podvědomí. I když surrealisté považují za svého mistra Lautréamonta (jeho Zpěvy Maldororovy jsou nepochybně zlatým dolem iracionální fantazie) a hledají dokonce metafyzické ospravedlnění v Hegelově filozofii, pochybují, zda by surrealismus ve své přítomné formě vůbec existoval, nebýt Sigmunda Freuda. On je skutečným zakladatelem této školy; obdobně jako Freud nalézá klíč k dilematům života v lidských snech, tak i surrealista nalézá svou nehlubší inspiraci právě v této oblasti. Nejenže sny obrazově znázorňuje, ale jde mu spíše o to, využít všech prostředků umožňujících vstup do potlačovaných obsahů podvědomí, a pak svobodně promístit získané prvky s reálnějšími obrazy, a dokonce i formálními elementy akceptovaných umění. Surrealismus není výhradně uměním podvědomí - taková koncepce jeho cílů by byla příliš akademická. Surrealismus je prostě uměním bez hranic jakéhokoliv druhu. Jeho základní myšlenkou je odhalení celé mentální síly osobnosti pomocí toho, co Breton nazývá "závratný sestup do sebe sama". Vychází se přitom ze skutečnosti, že v podvědomí existují skryté zdroje a mohou být využity, dokážeme-li osvobodit svou imaginaci - dokážeme-li, aby se myšlení stalo automatickým.

Jako hnutí se surrealismus zásadně odlišuje ode všech ostatních současných škol a neméně zásadně se rozchází se všemi stávajícími tradicemi uměleckého výrazu. Nepochybně právě proto vyvolává tu nejtvrďší opozici, nejen v akademických kruzích (obecně nakloněných tomu, chápat jej jako absurditu), ale dokonce i ze strany těch malířů, kteří jsou obvykle akceptováni jako modernisté. Taková slepá opozice se v minulosti již několikrát projevila jako scestná, a tak bychom se měli pokusit pochopit, oč jde umělcům tak vnímavým i rezolutním jako je Max Ernst, Joan Miró a André Masson. Všichni tito tvůrci projevují tutéž tendenci k jakési dezintegraci intelektu či rozumu, která je rovněž jedním z aspektů symbolismu.

Umělec, ať už je svým založením básník, mystik nebo malíř, nehledá symboly pro to, čemu lze snadno porozumět a co lze logicky dokázat. Chápe, že život, zvláště duševní život, probíhá ve dvou plánech. Jeden z nich je určitý a viditelný, v obrysech i detailech, a druhý - snad se dokonce jedná o jeho větší část - je jakoby ponořený, nejasný a neurčitý. Lidská bytost pluje časem jako ledovec, jen částečně vyčnívající do roviny vědomí. A je cílem surrealisty, ať už je básníkem nebo malířem, snažit se poznat



některé z rozměrů a charakteristik své větší, ponořené části. Proto, aby to dokázal, se pak uchyluje k signifikantní obraznosti snů a snových stavů vědomí.

V úvodu ke knize surrealistických rytin Maxe Ernsta (La Femme 100 Têtes) André Breton prohlašuje, že Max Ernst má dnes nejvelkolepěji pronásledovaný mozek představami a lze tušit, že umělcovo dílo vyvolá polemiku o oprávněnosti takového zaměření. A proč být stíhán představami? Myslím, že Breton by odpověděl, že je to lepší než se nechat nudit. Socha, jak říká Breton, kterou míváme bez zájmu na příslušném místě, vyvolá, je-li odhozena do příkopu, řadu otázek. A to platí všeobecně: je-li vše na svém místě, je to přinejmenším hloupé. Úkolem umění je převrhnout káru: vytrhnout objekty z jistoty jejich všední existence a umístit je tam, kde dosud - vyjma snů - nikdy nebyly.

Mnoho kritiků zaspočtených tajemným obsahem obrazů jako jsou Ernstovy, přehlíží jejich estetický přínos a zatracuje je jako psycho-logické nebo literární, prostě jakékoliv, jen ne malířské! A tak ti-to kritici upozorňují na svá vlastní omezení. Kdyby totiž alespoň na okamžik dokázali zapomenout na symboliku, objevili by (v případě nepředpojaté senzibility) nekonečné kouzlo barev a strukturu skutečného malířského díla, neboť Max Ernst je umělec v plném slova smyslu - člověk, který maluje s invencí a citlivě. Používá toho daru, aby vyjádřil své vize - své symbolické vize. Přibližně po stu letech jsme dospěli k tomu, že akceptujeme Blakeova génia, a právě tak jednou budeme akceptovat srovnatelného génia Maxe Ernsta.

Herbert READ : OD FUTURISMU K SURREALISMU /2/

Ve Stručných dějinách moderního malířství jsem se již jednou pokusil o zmapování chaotických cest, vedoucích od futurismu k dada a surrealismu. Chaos byl však záměrný, šlo o systematický "dérèglement" smyslů, který si vzal za cíl uvolnění mechanismů, potlačujících imaginaci v zájmu racionality a sociálního konformismu. Umělecké dílo, jak se tvrdilo, inklinuje nebo přímo pochází z říše indeterminace, náhody a snu, který mohl být pro život signifikantní, byl mu však nadřazen - z říše super-reality. V tomto obecném smyslu je super-realismus charakteristický pro celý modernismus a lze ho pokládat za extrémní odrůdu romantismu. Surrealisté nebyli formálními či technickými novátory jako kubisté a konstruktivisté. Vyznali se dobře v dějinách a poznali své předchůdce v Blakeovi a Baudelaireovi, Novalisovi a Nietzscheovi, Rimbaudovi a Lewisi Carrollovi. Dadaisté však pohrdali minulostí stejně jako přítomností: byli nihilisty v nejpřísnějším slova smyslu. Mezi konvencemi, které chtěli rozbit, byly i umělecké kategorie vymezené akademiemi minulosti - kategorie jako malířství nebo sochárství a schválený materiál, redukováný na plátno, olej a mramor. Cituji úryvek ze Stručných dějin malířství:

...ve svých počátcích se dada, které zdědilo Marinettiho rétorický propagandismus, chtělo stát "aktivistickým" hnutím, a to ve svých důsledcích znamenalo pokusit se spíše zbavit zátěže všech osvědčených tradic, sociálních i uměleckých, než se snažit vytvořit nový umělecký styl. V pozadí byl vážný sociální nepokoj, válečná horečka a válka sama, a pak ruská revoluce. Dadaisté, kteří sami byli spíše anarchisty než socialisty, a v některých případech dokonce předchůdci fašistů, přijali za

své Bakuninovo heslo: i ničení je tvorbou! Chtěli šokovat buržoazii (již činili zodpovědnou za válku) a chtěli využít všechny prostředky děsivé imaginace - tvořit obrazy z odpadků (Schwittersův "merz"), nebo povýšit pobuřující předměty jako sušáky na lahve a pisoárové mušle do kategorie uměleckých děl. Duchamp opatřil momu Lisu knírkem a Picabia maloval absurdní stroje bez funkce, stroje s jediným posláním, vysmívat se vědě a účinnosti. Některé z těchto činů se nám dnes mohou zdát hloupé, ale nesmíme zapomínat na úkol, který měl být vykonán: rozbít všechny konvenční umělecké pojmy a zcela osvobodit vizuální představitivost. Kubismus dosáhl mnohého, když však zavrhl zákony perspektivního vidění, hrozilo mu, že ustrne a obrátí se k formálnímu klasicismu, striktnějšímu a strnulějšímu, než byl sám realismus, před nímž právě unikl. Dada znamenalo završení umělecké svobody a kromě toho, že z něho těžili, stali se Picasso, Braque a dokonce i Léger "trvalou frontou opozice" nové a neméně důležité generace umělců. /3/

Pro budoucí vývoj sochařství mělo neobyčejný význam smazání formálních rozdílů mezi malbou, reliéfem, trojrozměrnou sochou a objektem (ready-made). Některá díla dadaistů mohou být skutečně klasifikována indiferentně, jako malby i jako sochy. Snažit se, aby je dějiny jednoznačně zařadily do té či oné kategorie, by znamenalo porušit jejich historický význam. Právě tak jako Schwittersův "merzbild" není malbou, ani Arpův kolorovaný dřevěný reliéf není sochou ani obrazem. Je prostě uměleckým objektem (objet d'art), a to způsobem ne vždy tímto termínem implikovaným; je to objekt bez jakékoliv způsobivosti. Mohl to být ready-made, jak jej chápal Marcel Duchamp, tj. obyčejný předmět zatížený novým významem, protože je přemístěn ze svého normálního prostředí nebo polohy, například obrácením vzhůru nohama.

Dějiny této vývojové fáze moderní skulptury mohou být nejlépe vystiženy odstavcem, který napsal sám Hans Arp:

V roce 1914 vytvořil Marcel Duchamp, Francis Picabia a Man Ray, který byl tehdy v New Yorku, dada (dětského koníčka), od něhož nic neočekávali. Jak velká však byla jejich lítost, že ho nedokázali pojmenovat. A jelikož dada zůstalo beze jména, my v Curychu jsme o něm nic nevěděli. Ale když jsme v roce 1916 zplodili své vlastní dada a to se skutečně narodilo, my - Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Emmy Henningsová, Marcel Janco a já - jsme si radostí padli do náruče a unisono křičeli: "Da, da ist ja unser Dada!" Dada bylo proti zmechanizování světa. Naše africké sedánky protestovaly proti přehnané racionalizaci člověka. Mé kvaše, reliéfy a plastiky byly pokusem naučit člověka znovu tomu, co už zapomněl - snít s otevřenými očima. Již tehdy jsem měl předtuchu, že lidé se budou stále zuřivěji snažit zničit zemi. Ty nejvzácnější plody na stromě dadaismu, celé posázené drahokamy, jsme vypěstovali se svým přítelem Maxem Ernstem v Kolíně. O něco později jsme se přesunuli do Tyrol a přidal se k nám, aby udělal kus dobré práce, i Tristan Tzara. V Kolíně jsem spolu s Ernstem založil pod patronací okouzující hraběnky Armandy von Duldgedalzen a dobře prosperujícího pana Baargelda /4/ velký podnik s hlavičkou "Fatagaga". Přemožen neodolatelnou touhou po hadech jsem stvořil projekt reformovaných chřestýšů, vedle něhož je hrozný had firmy Laokoon a synové pouhým červem. V téže chvíli Max Ernst vytvořil "Fata". Má reformovaná chřestýší firma a Ernstova Fatafirma splynuly dohromady pod společným názvem Fatagaga a kdykoliv mohou být na požádání obnoveny. Na dada, jak se mi zdá, je důležité, že se dadaisté zřekli toho, co je běžně považováno za umění a na jeho vznešený trůn vyzdvihli celý vesmír. Prohlásili jsme prostě, že všechno, co existuje nebo bude stvořeno člověkem, je uměním. Umění může být zkažené, nudné, nekultivované, přeslazené, nebezpečné, ošklivé nebo pouhou podívanou pro oči. Celá země je uměním. Dobře kreslit je umění. Rastrelli byl skvělý umě-



lec. Slavík je velký umělec. Michelangelův Mojžíš: Bravo! Ale při pohledu na talentovaného sněžného muže dadaisté také křičeli bravo. /5/

To, co by se v tomto prohlášení mělo zdůraznit, je:

1. "Dada bylo proti zmechanizování světa... Mé kvaše, reliéfy a plastiky byly pokusem naučit člověka znovu tomu, co už zapomněl - snít s otevřenými očima" - tento iracionalismus je výrazem emocionální síly hnutí a měl být ještě zintenzivněn převládající válečnou atmosférou - neboť moderní válka je především válkou strojů a vítězství se přikloní na tu stranu, která vynalezne nejpohotovější a nejmocnější zbraně. Tím, že protestovali proti zmechanizování světa, protestovali dadaisté i proti válce.

2. "Ty nejvzácnější plody na stromě dadaismu... jsme vypěstovali se svým přítelem Maxem Ernstem v Kolíně" - hnutí dada bylo germánského původu. "Má stará láska k německému romantismu," říká Arp v tomto příspěvku, "stále přetrvává." Zmínuje se o Novalisovi, Brentanovi a Arnimovi a o "tom nejkrásnějším ze všeho... prostorách štrasburské katedrály s jejími klenoty a kouzelnými okny, vykládanými barevným sklem. Složil na ta okna tisíc a jednu básně." Ale v roce 1914 byl tento romantismus vystřídán výsměchem, masochismem a destruktivitou. Není tu místo na to, abychom se zabývali psychologii tohoto procesu, ale sám Arp prohlašuje: "již tehdy jsem měl předtuchu, že lidé se budou stále zuřivěji snažit zničit zemi" a jeho "reformovaná křesťanská firma" byla příspěvkem k takovému konci. Identifikovat hnutí dada s furor teutonicus je snad scestné, jeho politické zaměření bylo antinacionalistické a pacifistické, ale řídit se na koštěti nebo divokém oslu místními bouřemi je stále možné.

Německo (jak řekl Jung) je zemí duchovních katastrof, kde se pod záminkou přiměří se světovládným rozumem, utajují jistá přírodní fakta. Narušitelem je víchř vanoucí do Evropy z nekonečné a stařícké Asie, zasahující na široké frontě z Thrákie po Balt. Někdy vane zvenčí a smetá národy pod sebou jako suché listy, jindy fouká zevnitř a je nositelem myšlenek, otřásajících základy světa. Je to mocný Dionýsos, vloupávající se do apolinského světa. /6/

Dionýsovův had se může obrátit proti "hroznému křesťanskému firmu Laokoon a synové".

3. Zdá se mi, že neobyčejně důležité na dada je, že "se dadaisté zřekli toho, co je běžně považováno za umění... prohlásili jsme prostě, že všechno, co existuje nebo bude stvořeno člověkem, je uměním. Umění může být zkažené, nudné, nekultivované, přeslazené, nebezpečné, ošklivé nebo pouhou podívanou pro oči." Řečeno jinými slovy, dada zastupovalo finální osvobození tvůrčího podnětu a tak mohlo sjednocovat i ty nejkriklavější protiklady - především ty protiklady, které i přes jejich destruktivní zaměření našli dadaističtí umělci v samých počátcích umění, a jejich vlastní tvorba - Arpovy sochy, Schwittersovy koláže, Ernstovy obrazy - se pak ukázala být stejně hluboká a trvalá jako kterákoliv jiná díla umění dvacátého století. "Snažil jsem se být přirozený," píše Arp. A právě v tomto postoji spočívá revoluční význam dada, neboť být přirozený je nepochybně totéž, jako "být věrný přírodě".

I když v žádném případě dada nepřežilo konec první světové války, vytvořil Arp v onom krátkém období díla velkého významu pro budoucí sochařství, zejména některé kolorované reliéfy ze dřeva (jako Tors. ženy se zvlněným kloboukem, 1916 a Les, 1916). Po válce byly založeny nové umělecké skupiny v Berlíně, Kolíně, Hannoveru (opět to zdůrazňuje germánský charakter hnutí) s menšími pobočkami v Basileji a Barceloně. Arp se připojil ke kolínské skupině a znovu se zde setkal s Maxem Ernstem, s nímž poprvé navázal kontakt v roce 1914. Arp vlastnil dřevěnou sochu milujících, vytesanou Maxem Ernstem v roce 1913, a kolorovaný reliéf z r. 1919 (Ovoce dlouhé zkušenosti; sbírka Rolanda Penrose), který může být považován ještě za dadaistický. Zmíněné dílo se blíží reliéfům, vytvořeným v téže době Kurtem Schwittersem, jako byla Merz-Konstruktion z roku 1919, která se nedochovala. /7/ Všechny tyto plastiky jsou realizovány metodou asambláže spojující

"náhodně nalezené objekty" do významuplných vztahů. Tak vznikl nový druh plastické metafory s toutéž evokační silou, ja'ou má metafora v poezii. Ale tato metafora je zároveň i metodou surrealistického sochařství - v tomto smyslu existuje přímá kontinuita mezi dada a surrealismem.

To, čemu se dalo říkat apoteóza hotového objektu (ready-made), je ovšem výrazem typicky dadaistického smyslu pro humor, jehož autorství je snad třeba připsat Marcelu Duchampovi samotnému. Tato myšlenka zřejmě vznikla v souvislosti s využíváním stínů vrhaných objekty, jako prvků designu Robert Lebel ve své práci o Duchampovi /8/ cituje jeden ze zápisů, které obsahuje Zelená krabice, zásobník fotografií, kreseb a rukopisných poznámek, publikovaný v Paříži v roce 1934:

Stíny vrhané ready-mades. Stíny vrhané 2, 3, 4 ready-mades spojené dohromady. Snad použít zvětšení, jako by od nich byla odříznuta postava příslušné /délky/ (například) snímaná v každém z objektů a stávající se při projekci částí vrženého stínu... Vztít tyto skutečnosti a zkopírovat je, pochopitelně beze změny polohy, v jejich vzájemných vztazích vzhledem k původní projekci.

Duchampovi ready-mades začínají realizací kola bicyklu z roku 1913, které je pro pochopení umělcova záměru, vystavit podobný objekt, neobyčejně důležité. Duchampův záměr není v žádném případě estetický, jako pozdější záměry surrealistů vystavit (a dokonce i zarámovat nebo připevnit na podstavec) objet trouvé; nemá nic společného ani s užitím "hotových" materiálů, jak jsme to viděli u kubistů, pro jejich inherentní a plastické kvality. Jak přesně vyvozuje Robert Lebel, Duchamp zároveň chtěl -

- vyloučit jakýkoliv náznak využití vkusu. Nevybral si kolo bicyklu jako krásný nový objekt, jako by to udělal futurista; vybral si ho prostě proto, že byl běžný. Nebylo to nic jiného než obyčejné kolo jako stovky jiných kol a pokud by se snad ztratilo, mohlo být okamžitě nahrazeno identickou "replikou". Avšak v okamžiku, kdy spočívalo, otočené vzhůru nohama, na stoličce jako podstavci, těšilo se neočekávané výsměšné vážnosti, vyvolané a zcela závislé na zvoleném způsobu prezentace. Šlo o jistý druh sakrálního aktu.

Je však každá volba zcela arbitrární? Může být chápán každý lidský čin jako arbitrární? Předměty zvolené Duchampem - kolo, sušák lahví, pi-soárová mušle (otočená obráceně), lopata, hřeben, věšák připevněný ke stropu apod. - vzbuzovaly nožná v umělci podvědomé asociace; ne-li přímo objekt sám, jeho konfigurace nebo Gestalt mohou mít rovněž skrytý význam. "Má vrtochy zhýčkaného děcka, vyzývajícího k odvetě arbitrární zákony logiky světa dospělých," prohlašuje Lebel./9/ Ale přitom máte podezření, že vlastní zmíněné předměty vyzývají k odvetě spíše samotného umělce. "Nikdy se tolik nepřiblížil magii jako v těchto fetiších, které vybavil silou, jež je doopravdy reálná, neboť od okamžiku svého vyvolení nepřestaly inspirovat kult, jemuž byly zasvěceny" - opět Lebel. Ale záměna kultu estetičtí k kultem magie není právě tou formou svobody, o níž usilovali dadaisté a pochybují, zda Duchamp, který přirovnával svůj ready-made k "jisté formě schůzky", měl podobné úmysly. Přijmeme-li představu magických protikladů, pak lze, jak se domnívám, pouze demonstrovat povahu rozdílů mezi dada a surrealismem.

V červnu 1915 se Duchamp rozhodl opustit Paříž a odjel do Spojených států, v nichž už ho jeho pověst předcházela. Toto rozhodnutí bylo nepochybně ovlivněno válečnou atmosférou v Paříži. (Duchamp byl zproštěn vojenské služby, ale to nebyla pro mladého muže právě příjemná situace.) Snad byl jeho odjezd rovněž způsoben pocitem, že nemá nic společného s pařížskými estéty, a touhou po naivním a nezkaženém publiku jako svém obecnstvu. Později si měli na Duchampa činit nárok surrealisté, ale - a



Robert Lebel byl snad jediným kritikem, který to dokázal ocenit - ten vždy zůstal autentickým dadaistou, a právě jako takový mohl, zvláště v Americe, uplatňovat svůj mimořádný vliv. Je toho jen málo ve vývoji moderního sochařství ve Spojených státech, co nemůže být připsáno přímo Duchampovu příkladu. Tím nechceme popírat, že hrál i důležitou úlohu ve vývoji surrealismu v Paříži, ale probíhalo to ve stejném duchu jako v oněch dobách, kdy, velmi mladý, pracoval v knihovně, - "Vždycky jsem rád poskytl jakoukoliv informaci, kterou jsem měl, každému, kdo o to slušně požádal." /10/

Pokud o Duchampově záměru zatížit své hotové objekty magickými významy existují jisté pochybnosti, nelze pochybovat o tom, že příbuzný surrealistický "nalezený objekt" (*objet trouvé*) byl volen právě pro své předpokládané magické kvality. "Magie" je mnohoznačné slovo, to, co označuje zde, je podivnost a fantazie nebo to, čemu André Breton říkal "objektivní humor" - "syntéza imitace přírody v jejích nahodilých formách v hegelianském smyslu na jedné straně, a humoru na straně druhé" /11/ Breton sám ilustroval takovou syntézu ve své Básni-objektu z roku 1935, která je asambláží nalepenou na podložku a sestávající ze sádrového vejce, rozbitých kousků zrcadla a ptačích křídel nebo snad křídel anděla, odtržených z nějaké dětské hračky. Je to další cesta od skulpturní integrity takového Rodina nebo Matisse. Abychom však byli k surrealismu spravedliví, měli bychom si připomenout, že nerespektovali formální kategorie právě tak jako dadaisté, proto mluvili o "objektech" a nikoliv o "sochách". Zcela rozdílné ale byly záměry Alberta Giacomettiho (nar. 1902), který byl od počátku posedlý specificky sochařským tématem prostorevých vztahů. V době tvorby svého nejvýrazněji surrealistického díla *Paláce* o čtvrté hodině ráno (1932-3, nyní v Muzeu moderního umění v New Yorku) napsal:

Vířím v prázdnu. V silné záři kontemplanuji v prostoru a mezi hvězdami křižujícími v tekutém stříbře, jež mne obklopuje... Znovu a znovu jsem uchvácen konstrukcemi, které mne obklopují a existují ve svém nadreálnu. Nádherný palác, parketová podlaha, po které kráčím, je z kostek černých, bílých a červených, zvětralé sloupy, strop je jen rozesmátý vzduch; v něm krásná, precizní mechanika, která není k ničemu. /12/ /A dále./ Když už objekt je sestavený, mám snahu v něm nalézt - proměněné a přiložené - obrazy, dojmy, události, které mě hluboce dojaly (často bez mého vědomí), formy, které cítím, že mi jsou velice blízké, ačkoli jsem často neschopen je identifikovat, což mi je vždycky činí zmatenějšími. /13/

V těchto dvou zápisech je vyjádřen účel i působení surrealistické skulptury - konstrukce v prostoru, která je k ničemu, ale přesto hluboce vzrušivá. Takové konstrukce se měli stát později (od roku 1940 a dále) lidskými postavami, někdy skupinou figur na ulici nebo náměstí, z nichž každá sleduje svůj vlastní cíl a směr, ale jako celek tvoří v totalitě svých pohybů prostоровou kompozici. Giacometti nazýval tyto lidské skupiny "konstrukcemi" - "nikdy jsem nepokládal své figury za kompaktní masu, ale za transparentní konstrukce" - i neustále přítomný efekt nadreálna v jeho díle je vyvolán prostřednictvím této skutečnosti. Docházelo k pokusům počítat Giacomettiho k realismu nebo dokonce humanismu, ale lidské tělo má pro něho význam jen tím, že je vnějším symbolem nedotknutelné subjektivity. Pocit a pochmurný smysl vnitřního prázdna, které nemůže být žádným způsobem fyzicky naplněno, může snad být vykoupen jen prostřednictvím nějakého fixního symbolu. Tento symbol však nesmí být fixní nebo jasný nadměrně, protože prázdno nemá své přesné obrysy, a proto je právě sádra oblíbeným výrazovým prostředkem Giacomettiho. "Hnětením sádry vytváří z objemu prázdno," jak řekl Sartre. (*Pétrissant le plâtre, il crée le vide à partir de plein.*) /14/

S Giacomettim se vydáváme za hranice obvyklého chápání surrealistické plastiky, které ale bylo vždy mnohoznačné a je třeba říci, že právě v

tom spočíval hlubší význam hnutí, jež hovořilo o největší možné duchovní svobodě. Lidskou představivost nelze omezit žádnými hranicemi, to bylo specifickým požadavkem Bretonova Manifestu (1924). Pokud však žádná taková omezení neexistují, neexistují ani žádná závazná pravidla, což vždy velmi ztěžovalo vymezení jednotícího smyslu surrealistického hnutí. Přísně vzato, existoval vždy jen jeden surrealista, ten, který byl autorem manifestů. Obdiv a náklonnost (nebo pochopitelně přání podílet se na tak brilantně zorganizované publicitě) přilákala řadu přívrženců různých manifestů, realizovaných v letech 1924 až 1936, ale ti všichni vzdávali hold jak básníku a duši hnutí, tak - což bylo významnější - i "le seul mot de liberté". Nepochybně i Giacomettiho surrealismus je třeba interpretovat v tomto duchu.

Případ Maxe Ernsta je poněkud jiný. Sochařit, jak jsme viděli, začal už jako dadaista, a motivy, které ho vedly, byly stejně destruktivní jako u zbytku skupiny. Přitom však, jako Arp a Schwitters, byl i on unesen krásou. "Slavík jako velký umělec." V dopise Carole Giedion-Welckerové v roce 1936 Ernst píše.

Jsme spolu s Albertem Giacomettim zachvázeni sochařskou horečkou. Opracováváme velké i drobné bloky granitu z morénových polí ve Forno Glacier. Jsou podivuhodně obroušeny působením času, mrazu a počasí a samy o sobě fantasticky krásné... A proč vlastně nepřenechat dřinu živlům a spokojit se s tím, že je pokryjeme svými vlastními tajemnými runami. /15/

Některé z bloků takto in situ na Maloji jsou nyní v soukromých sbírkách v New Yorku a Londýně. Obdobné kameny Ernst vytvořil, když žil v Arizoně (1946-9). V roce 1938 bydlel v domě v Saint-Martin d'Ardeche, přibližně padesát kilometrů severně od Avignonu, jehož zdi, pokud zde byl, pokrýval plastickými reliéfy. Ale charakterističtější část Ernstova sochařského díla, originální co do formy a fantastická svou koncepcí, byla většinou vytvořena v létě roku 1944, kdy žil ve svém domě v Great River na Long Islandu.

Tato řada kompozic (později realizovaných v bronz) prokazuje Ernstovo technické mistrovství, které využíval jen sporadicky, a bez jakýchkoliv ztrát přenáší na scchu vtip a fantazii, jimiž se proslavily jeho obrazy. Jsou tu mimořádná díla jako Stůl je prostřen (1944), u něhož lze nalézt jisté prostorové reminiscence s Giacomettiho dřevěným Projektem náměstí (1930-1), ale většina z nich je ryze figurativní, i když zobrazované postavy nejsou z tohoto světa. Jejich rysy (Náměstíčník, 1944) jsou návratem k bronzovému Sluněčku z roku 1934-5, ale nejúspěšnějším dílem je Král hrající s královnou (1944), který má ryze náhodné podobnosti s Králem a královnou Henryho Moorea z let 1952-3. Ernstovy plastiky jsou z říše "mocného Dionýsa": jejich povaha je spíše zlověstná než duchovní v jakémkoliv smyslu tohoto slova. "Jiný" svět, do něhož se noří, není super-realistický /16/, ale infra-realistický, spíše plutónský než olympský.

Ostatní umělci spojení se surrealistickým hnutím přispěli rovněž výrazně k vývoji moderního sochařství, i když to už většinou nebylo v období koherentní skupinové aktivity. Joan Miró například v roce 1929 vytvořil řadu konstrukcí, ale jsou to reliéfy a blíží se více malířství než sochařství. Později experimentoval s keramikou a některé z jeho hliněných plastik byly odlity do bronzu (například Pták z roku 1944-6, Žena z roku 1950 a Sochy z roku 1956). Alexander Calder je také často považován za surrealistického sochaře, ale jeho charakteristické mobily nevyhovují Bretonově definici surrealismu jako "čistého psychického automatismu", přestože patří do říše fantazie. Je to snad ještě přesněji říše hry; mobily jsou produkty onoho "hravého instinktu", který Schiller ztotožňoval se základními projevy svobody a humanity uměleckého díla.



Sarane ALEXANDRIAN : OKULTACE /17/

Již v Druhém manifestu vytyčuje Breton svůj požadavek "hluboké skutečné okultace surrealismu", procesu, k jehož uskutečňování dochází až v posledním desetiletí jeho života. Pod pojmem "okultace" hnutí si Breton představoval jeho transformaci na tajný kroužek, uzavřenou skupinu, pověřený úkolem kultivovat myšlenkový potenciál soudobého světa v ideálních podmínkách, tak jak byly ve středověku praktikovány esoterické vědy. Ke konci Bretonova života se totiž svobody, které si surrealisté vybojovali, staly akceptovanými pravdami, některé z nich byly dokonce společností asimilovány a avantgardní umělci i teoretici toho začali ke svému prospěchu využívat (aniž by si většinou tento fakt sami připustili). Od této chvíle chtěl tedy surrealismus působit jen na vyvolené a řídit své záležitosti tak, aby ti, kdo se mu přiblížili, museli dříve než budou přijati podstoupit jistý druh iniciace. Zároveň André Breton učinil vše pro to, aby znovuoživenou surrealistickou skupinu přiblížil zásadám tohoto hnutí a na jeho rovině pak vedl diskusi o povaze přítomné i budoucí umělecké tvorby.

Náplň a návaznost časopisů *Médium*, *Le Surréalisme*, *méme* a *La Breche* je důkazem aktivity tohoto duchovního zaměření. Podobně jako v raných dobách reagují tyto časopisy na téma striptýzu či možnosti meziplanetárních letů. Jeden zvláště zajímavý článek "Ouvrez-vous?" položil například účastníkům ankety otázku, co byste udělali, kdyby u vašich dveří zazvonila vzácná návštěva, dejme tomu Balzac, Cézanne, Seurat, Goya nebo Robespierre? Surrealisté rovněž znovu intervenovali na obranu některých umělců minulosti proti falešné interpretaci. Vynalezli nové hry jako "analogické karty", jistou variantu "surrealistického portrétu" a zvláště pak hru "jeden v druhém". Breton ji vynalezl spolu s Benjaminem Péretem ve svém domě na Saint-Cirq-la-Popie a byl na ni velmi pyšný. Její pravidla popsal takto: "Jeden z nás vyšel za dveře a musel si zvolit určitý předmět (například schodiště), s nímž se identifikoval. Mezitím jsme se my ostatní dohodli na jiném objektu, který bude představovat (například na láhvi šampaňského). A pak musel dokázat zvolený objekt popsat v termínech láhve šampaňského, ale tak, aby se její obraz brzy zatemnil a byl nahrazen obrazem schodiště." Ale hry tohoto typu, rozvíjející kolektivní vědomí, již neměly na malířství tak jasný dopad, jako měl v roce 1926 objev "vybrané mrtvolý".

Během období okultace začaly experimenty, které surrealistické umění podnikalo, pronikat i do oblasti magie, ne snad proto, aby se zde inspirovalo přímo, ale proto, aby magii použilo jako referenční systém. Tento posun byl vyvolán Bretonovým zájmem o keltskou ikonografii, ještě rozšířeným poté, co si přečetl *L'Art gaulois dans les médailles* (1954) od Lancelota Lengyela. Breton keltskou ikonografii pokládal za formální důkaz neoprávněnosti sporů mezi figurativními a nefigurativními umělci, za důkaz existence prací z dávné minulosti, vzdalujících se výrazně svým pojetím řecko-římské kultury. V roce 1955 se zúčastnil organizace výstavy "Perennité de l'Art gaulois" v Pedagogickém muzeu. Vedle sebe tu byly vystaveny staré galské památky i moderní obrazy obsahující tutéž "obecnou touhu setřást řeckořímské jho". Zároveň se však obával, že tato pokrevní příbuznost není dost průkazná, na rozdíl od myšlenky magie, dostatečně flexivní na to, aby vnějškově obsáhla obě zdánlivě nesmiřitelné tendence umění.

Bretonova kniha *L'Art magique* (1957) byla pokusem zpochybnit stabilitu a nově vymezit povahu estetických soudů. Pokud je přídomek "magický" záměrně spojen se slovem "umění", napsal Breton, "zvyšuje to rozsah a požadavky kladené na umění". Tento pojem umožnil zabývat se novou hierarchií hodnot a "povýšit" umělecké dílo za hranice formálních či intelektuálních kritérií, které ho běžně vymezovaly. Umožnil zároveň začlenit sem i díla různých kategorií, v duchu Bretonova výčtu zahrnujícího archaická umění,



alchymistické i tarokové symboly, tibetské znaky a výjevy z filmů jako je Frankensteinova nevěsta či Golem a obrazů Goyových, Monsu Desideriových a Watteauových. Breton vedl paralelu mezi praktickou magií provozovanou v minulosti a díly, která mají magickou moc, aniž by vycházela z doktríny nebo rituálu. Právě tato díla obsahují vše to, co na nás působí větší silou, než by se dalo čekat vzhledem k prostředkům, jimiž vnějškově disponují.

Zdalo by se, že magické umění zde zaujelo místo umění revolučního, proklamovaného v minulosti, a že lze tedy surrealismus rozdělit do dvou etap, jedné směřující k Revoluci a druhé k Magii. Ve skutečnosti jsou Magie a Revoluce jen dominující faktory v daných obdobích. I "magie", jak řekl Breton, "obsahuje protest, revoltu". Breton odmítá, aby umělec obětoval svou tvůrčí svobodu magii: "Budeme zde považovat za specificky magické jen to umění, které magické, z něhož samo vzešlo, zvnějšňuje." Přiznává zároveň, že když vnímá stará díla vytvořená na základě magických praktik, uvědomuje si sílu, s níž směřují mimo sebe sama. "Až na několik výjimek, není moc, kterou nad námi mají, výsledkem původních, kdysi sem vložených magických praktik, ale krásy, která z nich prýští, přestože nemusela být vyhledávána vědomě, ale probudila se náhodou."

Revoluce a magie jsou dvě hodnoty, na něž se surrealismus odvolává, aby zaštitil svůj skrytý *raison d'être*, učinit z básnické inspirace náboženství. Obě tyto hodnoty následovaly jedna za druhou, v neustálém spojení, jako den a noc, jejichž protiklady jsou podle surrealistů výrazem nemožnosti vzájemného sloučení. Ať už se surrealisté angažovali na jedné nebo na druhé straně, používali téměř identických termínů a postupů; díla, která Breton považoval za magická, směřují k témuž cíli jako ta, která považoval za revoluční. /.../ /18/

X. mezinárodní výstava surrealismu se konala 15. prosince 1959 v Galerii Daniela Cordiera v Paříži na téma "Eros", vybrané záměrně jako téma antiestetické. Ve svém dopisu vystavovatelům vyličil Breton erotismus jako "privátní tajnou oblast, divadlo, v němž své role hrají dráždivost a tabu a kde nejhlubší momenty života vstupují na sportovní arénu." Upozornil je, že erotismus, "dalek toho, aby znázorňoval neslušné scény, vděčí za mnohé dvojsmyslnosti a může proto snadno procházet řadou proměn." Odůvodnil význam zvoleného tématu tím, že poukázal na potřebu seznámit veřejnost s tím, že umělecké dílo, které bylo dosud vnímáno "prostřednictvím prvků ryze formální povahy, musí znovu objevit zdroje emocionální síly, kterou kdysi pozbylo". Pak - a pouze pak - může být organické spojení mezi vystavovatelem a vnímatelem, v současném umění stále více postrádané, prostřednictvím záměrného znejistění znovu navázáno.

Uspořádání výstavy, navržené architektem Pierrem Faucheuxem, vyvolávalo představu "nákladného obřadu pořádaného v podzemní jeskyni". Návštěvník prošel slují se stěnami pokrytými rudým sametem a podlahou posypanou jemným pískem do Fetišistického sálu, vytvořeného Lili Parentovou. Ve Stropěbřichu, jednom z nápadů Marcela Duchampa, to vzrušeně pulsovalo a bušilo a ze zvukové stopy zaznívaly vzdechy nahrané básníkem Radovanem Jvsicem. Meret Oppenheim navrhl Hostinu kanibalů. Skupina manekýnů tu představovala muže sedící za stolem, na němž ležela nahá žena s pozlaceným obličejem a tělem pokrytým ovocem. Jako hosté vystavovali Robert Rauschenberg a Jasper Johns, poukazující tak na svazky mezi surrealismem a pop artem. Nejzajímavějším objevem byl Friedrich Schröder-Sonnenstern, německý autodidakt, jehož Bellmer objevil v Berlíně. Schröder-Sonnenstern začal malovat v roce 1949 ve věku padesáti sedmi let. Prošel celou řadou zaměstnání, umýval nádobí, pracoval jako podkoní v cirkuse, jako námezdní zemědělský dělník, byl zavřený i v psychiatrické léčebně. Užíval výhradně barevné tužky a jeho kresby zachycovaly muže a ženy v kabaretu představujícím vesmír.

V Bretonově společnosti nikdy nebyl nedostatek mladých malířů, kteří nahradili ty, kdo se, jakmile vyžrali, vydali svou vlastní cestou. Breton

byl vždy nakloněn požadavkům a potřebám mladých členů skupiny. Pokládal tyto mladé umělce, jejichž dílo vzal pod svou ochranu, nebo kteří se jím nechali inspirovat, za naděje surrealismu. Yves Laloy, původně architekt, využil plastického jazyka, inspirovaného Kandinským, k evokaci geometrických konstrukcí a nadpozemských staveb, jejichž formy nebyly ničím jiným než pouhými rytmy. Mexický malíř Alberto Gironella založil své dílo na metamorfozách vycházejících z výtvarného umění minulosti; na základě Goyovy Královny Marie Luisy Bourbonské a Parmské a v roce 1960-1 Velázquezovy Královny Mariany vytvořil řadu výtvarných objektů, nejrozmanitějších variací na dané téma, které rozkládal, jakoby s cílem vytvořit úplnou exegezi.

Le Maréchal začal psaním básní. Ve svých malbách zobrazoval vesmír pozorovaný jakoby zaměřeným okulárem se stavbami kolísajícími v prostoru a podřizujícími se pouze libovůli jeho apokalyptické imaginace. V roce 1963 jiný básník, Jean-Claude Silbermann, vytvořil Tajemné znaky, vyřezané z překližky, jako vývěsní štíty imaginárních obchůdků.

Haitský malíř Hervé Télémaque začal v roce 1961 malovat obrazy, v nichž jeho privátní mytologie integruje surrealismus a pop art. Télémaque si vypůjčuje z kresleného vtípu a plakátů, využívá koláže a nápisů. Kubánský malíř Jorge Camacho, který se surrealismem začal zabývat v roce 1961, maluje emotivní obrazy zachycující scény mučení. Jiný Kubánc, sochař Augustín Cadenas vytvořil hlaavé ebonitové a mramorové totemy, vyleštěné, opatřené vypuklinami a otvory, usilujíc o to, aby se co nejvíce podobaly skutečným přírodním výtvarům.

XI. mezinárodní výstavu surrealismu, která se konala v prosinci 1965 v pařížské galerii L'Œil, lze považovat za Bretonovu duchovní závěť. Téma, které bylo zvoleno nejdříve - "surrealistická představa ženy" - bylo, což není nevýznamné, později nahrazeno tématem "L'Écart absolu". Charles Fourier, utopický socialista devatenáctého století, použil tento výraz v La Fausse Industrie a označil tak metodu vycházející z "principu protikladů v širším slova smyslu a z jeho aplikace nikoliv na konkrétní filozofický systém, ale na všechny systémy jako celek, a následně na civilizaci, která je strůjcem těchto systémů, a na současný celosvětový sociální mechanismus." L'Écart absolu je tak výrazem rozhodnutí postavit se do opozice proti všemu, co kdy bylo řečeno nebo vykonáno. Je to poslední lekce, kterou zakladatel surrealismu zamýšlel dát svému věku; plavat proti proudu za všech okolností, a to nikoliv v duchu sterilní negace, ale s cílem vrátit vše k prapůvodním zdrojům.

Akce byla prezentována jako "bojová výstava, zaměřující se na nejméně žádoucí aspekty společnosti, v níž žijeme", a byla to zároveň výstava, která atakovala "protisurrealistickou myšlenku detailního programu, který by se okamžitě stal zdrojem poetické prázdnoty a umělecké chudoby."

Instalace výstavy vypracovaná Pierrem Faucheuxem vytvořila prostor dílům, která tuto tendenci vyjadřovala symbolicky, tak jako Discomputer (le Désordinateur), stroj, v němž se přihrádka obsahující objekt rozsvítila vždy v okamžiku, kdy byl stisknut jistý knoflík na panelu. Bylo tu rovněž deset oddělení s objekty vytvořenými na protest proti nejružnějšímu aspektu servilnosti moderního života, od technokracie až po sport. Publikum procházelo pod Archou porážky, vztyčenou jako antipod vítězného oblouku, směrem ke Spotřebiteli, strašáku vyrobenému ze dvou matrací ve tvaru kříže a s nádobou nacpanou novinami uprostřed. Byla tu díla nově přichozích i některé významnější práce mistrů; objekty vystavené v sále, do něhož byl zakázán přístup; a překvapivé bytové doplňky Ugo Sterpiniho a Fabia de Sanctise, vše v intencích surrealismu poučeného více než čtyřicetiletou duchovní zkušeností, tolik bohatou na nejružnější dobrodružství.

Smrt André Bretona v roce 1966 byla i smrtí surrealismu jako organizovaného skupinového hnutí. /19/ Řada nekrologů, sepsaná starými Bretono-

vými přáteli, která se objevila v pařížských denících, prokázala, jak dalece nebyl Breton jen vůdcem jedné školy, ale duchovním otcem moderního umění v nejlepším slova smyslu. Dokonce i ti, kteří se s ním rozešli z nejrůznějších důvodů již kdysi dávno, osobnosti jako Aragon, Michel Leiris, Max Ernst a historik filmu Georges Sadoul, se veřejně vyznali z hluboké nostalgie, jíž byli zasaženi. Bez Bretona byla surrealistická aktivita nepředstavitelná; nyní, kdy definitivně skončila Bretonova spolupráce s Duchampem, mohly být surrealistické výstavy již jen retrospektivami. Je logické, že za řadu let následujících od zrodu surrealismu se našla i řada pisálků, kteří Bretona pohřbili s radostí. Jiní se snažili násilně ho asimilovat do módních hnutí, která se různila podle okamžitých výstřelků a nálad, a lidé s překvapením sledovali, jak vzdoruje proměnám a obrátům doby. Slovo "surrealistický" bude užíváno i nadále, aby detonovalo všechna bizarní díla, odvalávající se na sílu snu a přesahující hranice každodenní reality. Tento přídomek by však neměl být užíván bez řádné předchozí úvahy. André Breton vždy vyjadřoval hluboké opovržení nad tím, co charakterizoval jak "aplikovanou fantasmagorii" nebo "surrealistický výprodej". Nikdy nedal své požehnání malířům, kteří se spokojili s pouhou imitací metod užívaných pravověrnými surrealisty, aniž by byli vedeni jejich rebelantským dobrodružným duchem. Surrealismus, tak jak byl praktikován skupinou umělců a básníků stojících u jeho zrodu, zůstane důstojným a nenahraditelným vzorem pro všechny ty tvůrce, kteří nechápou umění jako hledání v oblastech estetická, ale jako zapojení skrytých a těžko přístupných momentů bytí do tvůrčího procesu, jako nadpozemské mystérium.

- - - - -

#### P o z n á m k y :

1/ Vzhledem k tomu, že díky činnosti členů naší předválečné i poválečné surrealistické skupiny i celé řadě příspěvků zvenčí (z poslední doby jmenujme alespoň novou edici překladů Vítězslava Nezvala Dílo XXXVI, Čs. spisovatel, Praha 1984 na jedné straně a desátý díl Dějin umění, Odeon, Praha 1984, pod redakcí José Pijoana na straně druhé) je u nás surrealistická aktivita, respektive hlavně její počátky, poměrně dobře známá, nezaměřujeme se v těchto textech na teoretický odkaz Bretona, Crevela nebo Pzary, ale na (u nás méně známou) estetickou koncepci surrealismu nejvýznamnějšího představitele tzv. iracionálního nonkonformismu Sira Herberta Reada. Tato volba není náhodná. Nepředurčuje ji jen Readova přímá spolupráce se surrealisty, ale i jeho psychoanalytické zaměření. Předložené stati navíc vznikly v rozmezí třiceti let, a umožňují tak, alespoň v náznaku, jistou konfrontaci raných a pozdějších názorů tohoto předního britského estetika. Doufáme, že daný výběr, jakkoliv zvláště první stat má už dnes především hodnotu historickou, vhodně doplní dosavadní překlady Readova díla do češtiny. V dané souvislosti je třeba podotknout ještě to, že pro svůj přílišný rozsah (cca 70 stran) zde bohužel nemůžeme zveřejnit Readův úvod ke sborníku Surrealism, vydaném u příležitosti První mezinárodní výstavy surrealismu v Londýně v roce 1936. Dodejme, že Herbert Read byl vedle Rolanda Penrose i hlavním organizátorem této výstavy.

Kapitola Surrealismus je z knihy Art Now, vydané poprvé v roce 1933 nakladatelstvím Faber and Faber v Londýně.

2/ Zveřejňujeme zde jen druhou polovinu kapitoly s tímto názvem z knihy A Concise History of Modern Sculpture, vydané v roce 1964 nakladatelstvím Thames and Hudson. Dodejme, že předcházející Stručné dějiny malířství, o nichž se v tomto textu rovněž mluví, vyšly u nás ve slovenském překladu.



- 3/ A Concise History of Modern Painting (Thames and Hudson, London 1959), str. 119-20.
- 4/ Pan Peníze v hotovosti.
- 5/ Arp (Museum of Modern Art, New York 1958), str. 13.
- 6/ Essays on Contemporary Events (Kegan Paul, London 1947), str. 9-10.
- 7/ Carola Giedion-Welckerová: Contemporary Sculpture (New York and London 1961), str. 91.
- 8/ Robert Lebel: Marcel Duchamp (New York 1959).
- 9/ ibid., str. 36.
- 10/ ibid., str. 84.
- 11/ Surrealism (London 1936), str. 103.
- 12/ Charbon d'Herbe (Paris 1933); druhá věta cit. podle I. Zhoř: Hledání tvaru (Mladá fronta, Praha 1967), str. 75.
- 13/ Minotaure, 1933; cit. podle Myšlenky moderních sochařů (Obelisk, Praha 1971), str. 363.
- 14/ Les peintures de Giacometti; in: Derrière le miroir, No. 65, May 1954.
- 15/ C. Giedion-Welckerová, op. cit., str. 300.
- 16/ Termín navrhovaný původně Herbertem Readem jako anglická varianta francouzského pojmu surréalisme; užívá jej už v prvním odstavci této stati.
- 17/ Poslední kapitola z knihy Surrealist Art, vydané nakladatelstvím Thames and Hudson. Zařazujeme ji sem proto, že se zabývá již dosti neznámým surrealismem padesátých a šedesátých let.
- 18/ V textu, který vypouštíme, je zmíněn Bretonův vztah k dílu Pierra Molniera a Maxe Waltera Swanberga, stručně je zde rovněž charakterizováno dílo Enrica Baje v padesátých letech a na počátku šedesátých let.
- 19/ Jde o mylnou informaci. Skupinové hnutí pokračovalo po Bretonově smrti nejen ve Francii, ale - a neobyčejně aktivně - i u nás. Následující informace o československém skupinovém hnutí je z r. 1974. Byla připravena pro zvláštní číslo zahraniční revue, věnované padesátému výročí Prvního manifestu surrealismu:

První surrealistická skupina byla v Praze založena před 40 lety básníkem Vítězslavem Nezvalem (1900-1958), teoretikem Karlem Teigem (1900-1951), malíři Jindřichem Štyrským (1899-1942), Toyen (1902) aj., vesměs iniciátory poetisticko konstruktivistické avantgardy ze začátku dvacátých let. Surrealismus představoval tehdy vývojově vyšší stupeň tohoto avantgardního hnutí a od té doby se vyvíjí ve formě kontinuální skupinové aktivity až do dneška. Přesto, že vlivem vnějších okolností (druhá světová válka, stalinismus aj.) je publicita hnutí značně omezena +/-, jeho tvůrčí a názorová kontinuita pokračuje v dílech nových generací. Od roku 1945 vstoupili do tohoto okruhu na kratší či delší čas s větší či menší iniciativou, nebo natrvalo a významně malíři Václav Tikal (1906-1965), Josef Istler (1919), Mikuláš Medek (1926), Libor Fára (1926), Jan Kotík (1916), Roman Erben (1940), Jaroslav Hrstka

+/- Výstavy Mezinárodní surrealismus, Topičův salon, Praha 1947; Symboly obludnosti, Galerie D, Praha 1966; Princip slasti, Národní galerie, Praha 1968; kolektivní publikace Surrealistické východiště 1938-1968, Československý spisovatel, Praha 1969; revue Analogon, Československý spisovatel, Praha 1969.

(1938), Ivana Spanlangová (1940), Ivo Medek (1942), Martin Stejskal (1944), Karol Baron (1939), Eva Švankmajerová (1940), fotografové Emila Medková (1928), Alois Nožička (1934), filmový režisér Jan Švankmajer (1934), básníci, spisovatelé a teoretikové Karel Hynek (1925-1953), Zbyněk Havlíček (1922-1969), Albert Marenčin (1922), Vratislav Effenberger (1923), Ludvík Šváb (1924), Jindřich Kurz (1927), Milan Nápravník (1933), Stanislav Dvorský (1940), Petr Král (1941), Prokop Voskovec (1942), Karel Šebek (1941), Andrew Lass (1947), Ivan Svíták (1925), Martin Michal (1932). V současné době tvoří jádro hnutí K.Baron, V.Effenberger, A.Lass, A.Marenčin, M.Michal, M.Stejskal, E.Švankmajerová, J.Švankmajer a L.Šváb, kteří od konce šedesátých let úzce spolupracují s pařížskou surrealistickou skupinou. /+/

Zůstaneme-li v tomto charakterizačním náčrtku tvůrčí orientace této skupiny jen u její výtvarné části, shledáme zde jednotliví imaginativní tendenci v konfliktu mezi potřebou lidské psychosociální integrity s rozkladnými silami technické civilizace a konsumní společnosti. Tento konflikt se odehrává v několika rovinách. Nejvýrazněji probíhá u Evy Švankmajerové v ironické dekompozici prostředků formální logiky (cyklus rebusů) směřující k jakémusi jedovatě přeslazenému pseudolýrismu. U Švankmajerové se akcent "hezčnosti" mění ve výsměch umělé harmonii barev a tvarů, za jehož hradbou se nicméně prosazuje chráněné území básnického snu. Díla Karola Barona a Martina Stejskala vyrůstají z enigmatičtějších poloh. Homunkulové, které Karol Baron objevil v bizarní džungli fantastických písmen, pronikli do kultických zátiší: věci a bytosti se vzájemně proměňují. Erotická podstata totemismu, jakkoliv deformující významové vztahy až k obłudnému gagu či karikatuře,<sup>++</sup> nevzdává se však své agresivní záměrnosti vůči falešné logice věcí tohoto světa. Také hermetické obrazy Martina Stejskala transponují jevy technické civilizace do světa příznaků jen proto, aby k nim našly lidské měřítko. V tomto obrazném vyjadřování moderního mythu působí odvěké okultní síly ve smyslu výstražných signálů. Úděsnost zde však staví proti existenciální úzkosti vyhozený sarkasmus, který chce novými způsoby mobilisovat kritickou schopnost vědomí. Filmová tvorba Jana Švankmajera /++/ představuje pásma obrazotvorných her, v nichž však asociace představ, blízká snové práci, nesměruje k lyrickým abstrakcím, nýbrž k analogiím zcela konkrétních psychosociálních fenoménů. Prostředky filmového rytmu, gradace refrénů a leitmotivů přenášejí svěží, nezprostředkované vidění, vlastní dítěti i umělci, do sféry velkých lidských problémů. Hravost se stává hrou na pravdu: tak ve svém posledním filmu Leonardův deník (1973) sleduje Švankmajer vznik inspirace v montáži analogických vazeb mezi hrou kreslířovy tužky a syrovými záběry filmového zpravodajství.

+/- Pražská platforma, L'Archibras, No.5, 1963; Surrealistický telefon Praha-Paříž, 1968-1969; Pour Communication, Paris 1970; Bulletin de liaison surréaliste, No.1-8, Paris 1970-1974; La Civilisation surréaliste, v přípravě.

++/- Od r. 1964 natočil pro Československý krátký film v Praze 12 většinou animovaných filmů.

Na principu signifikantní hry imaginace jsou rovněž založeny cykly fokálků Andrewa Lassa. Tvorba výběrem náhodných konfigurací, vyplývajících z fotochemických reakcí, organizuje tvarové prvky do tragikomických dějů, v nichž abstraktní nápověď doznívá v konkrétní satirické výraznosti. Více melancholické kontemplace než hravého sarkasmu je v kolážích Alberta Marenčina, jehož zorný úhel je rozevřen od persistence dětských představ přes erotickou výbojnost až k milostnému ideálu, aby tak spojil věčný kruh lidského snu. Introspekční záběr se zde obrací k těm hodnotám, které mohou být směnitelné jen cestou transmentální komunikace: vyprávění zázračných legend na rubu každodenního života. Martin Michal vnáší do svých koláží přeludnost proměn prostorů a objemů; jeho drastická dramata se tak odehrávají v nedefinovatelném mediu zcela surracionálním. Jindy jsou to obrazové oltáře zasvěcené temným básníkům (Nerval), jejichž myšlenky nechává žít v magických zrcadlech tohoto světa.

Kolektivní experimentace této surrealistické skupiny je dnes zaměřena převážně k otázkám interpretace znakových funkcí uměleckého díla a k fenomenologii imaginace. Na základě předem stanovené a různě kombinované metodiky vytvářejí autoři skupiny ze zvoleného imaginativního objektu (například obraz Paula Gauguina "Dobrý den, pane Gauguine") výtvarně nebo literárně interpretační řady, které jsou pak analysovány se zřetelem k znakovému systému jednotlivých tvůrčích individualit, k zákonitosti interpretačních proměn apod. Celky, vznikající těmito postupy, jsou - podobně jako jiné formy kolektivní činnosti (monografické nebo tematické soubory) - sestavovány do trojrozměrných objektů, spojujících výtvarné a literární projevy jako cestu k poznávání universální moci imaginace.

-ev-

Po roce 1974 aktivita československé surrealistické skupiny pokračuje. Účastní se zahraničních výstav v Lyonu (1975), Paříži (1978) a Ženevě (1981); připravuje domácí výstavy; v roce 1977 začíná spolupracovat s novou revuí pařížské skupiny Surréalisme; pořádá ankety na téma strach a poezie v surrealismu. Hraje rovněž nové kolektivní hry a podstupuje celou řadu kolektivních experimentací, mimo jiné i v tak nezmapované oblasti jako je taktilismus. Zkoumaná témata jsou chápána jako větší celky, tematické soubory. Jmenujme ještě alespoň poslední dva z nich: Sen (1983) a Proměny humoru (1984).



C y k l u s :

## VÝTVARNÉ UMĚNÍ DVACÁTÉHO STOLETÍ

Sel en RODMAN : UMĚNÍ PRO UMĚNÍ: TEORETICI /1/

Až do roku 1913, kdy bylo vydáno Umění (Art) Clivea Bella, se kritika a teorie umění, alespoň v anglicky mluvících zemích, omezovala jen na učený obdiv k umění minulosti. Bell (a jeho přítel Roger Fry, který již měl za sebou svůj slavný Esej o estetice) s tím rázně skoncoval.

Bell zahájil svou práci prohlášením, že jediná kvalita společná všem uměleckým dílům - od perské keramiky až po Cézanna - je "signifikantní forma" a že neexistuje jiný prostředek, jak takovou kvalitu rozpoznat, než "mít pro ni cit". Jeho zmínka o Cézannovi, a na jiných místech v jeho knize o Matissovi a Picassovi, kteří nejen že mimo Francii byli tehdy prakticky neznámí, ale i na samých počátcích své kariéry, přivodila zásadní zvrat, od něhož avantgarda skutečně mohla začít využívat kapacity mozkových závitů výtvarné kritiky a teorie.

Bellova kniha byla mezníkem i z jiných důvodů. Vytyčila jednou provždy předpoklady moderního formalismu:

Ať už je či není zobrazující prvek uměleckému dílu na škodu, je vždy irelevantní. Na to, abychom umělecké dílo dokázali ohodnotit, totiž nemusíme přenášet ze života žádná kritéria, znalost myšlenek a toho, co se přihodilo, ani obeznámenost s existujícími emocemi. ... S tímto stavem myslí je srovnatelný, ne-li přímo identický, čistě vědecký, matematický zápal.

Dále Bell zdůraznil rozdíl mezi "bílými, chladnými vrcholky umění" s jeho "asketismem" a vulgarizujícím postojem publika, slepě tápajícího na "vyhrátých, chráněných úbočích humanity". Nejen tedy, že z umění mělo být vyjmuta lidské, ale i všechny zbytečné detaily ("zbytnělá degenerace umění") a všechno, co má jen informativní povahu ("v uměleckém díle je relevantní jen to, co prohlubuje jeho formální význam").

Při pohledu zpět do minulosti nemůžeme být proto překvapení, že Bell hledal vrcholy evropského umění mezi ravenkými Byzantinci ze šestého století. V sedmáctém století považoval přirozeně "za největšího malíře své doby" spíše Poussina než Rembrandta nebo Rubense. ("Jistě si všimnete, že lidská postava je tvar vykrojený z barevného papíru, spíchnutý dohromady podle zákonů kompozice", napsal o Poussinovi třicet let po Bellovi Matisse a také se toho sám držel.) Co se ubohého Rembrandta týče, ten byl považován za "typickou oběť své doby", utápějící smysl pro formu a tvar pod "nánosy rétoriky, romantiky a světelných kontrastů". Dokonce i Giotto byl podle Bellova kánonu beznadějně zahlcen obsahem. ("Vždy se sice zajímal více o umění než o postavu sv. Františka, ale často si nedokázal uvědomit, že jmenovaný světec nemá s uměním společného vůbec nic.") Giotto, ten nebohý chlapík, "byl neuvěřitelně posedlý myšlenkou, že právě lidskost je neobyčejně důležitou vlastností na obraze matky s dítětem". Cimabue "byl neschopen takových zobecnění". Nebylo pak z této perspektivy jasné, že od dob "byzantských primitivů nevytvořil nikdo v Evropě, pokud to snad nebyl Cézanne, signifikantnější díla"?

Najvlivnější kritici uplynulých padesáti let Bernard Berenson následuje Bella v celé řadě závěrů, ale vzhledem ke své větší znalosti dějin umění a humanistické filozofie vystupují jeho rozpory nápadněji na povrch. Protože začal psát v době, kdy Ruskin a prerafaelité ovlivnili veřejnost natolik, že o malbě uvažovala jen jako o ilustraci, byl Berenson přirozeně zaujat zdůrazňováním formových "taktilních hodnot", jak je nazýval. Inklinoval rovněž, díky svým blízkým vztahům k Itálii, k tomu, aby spolu s Benedetto Crocem a italskými estetiky zdůrazňoval instinkt, spontaneitu, dokonce i "neodpovědnost" umělce v tvůrčím procesu. "/Umělec/ využívá volné hry svých vloh a nic jiného ani nemá na mysli."

Ale ovlivněn zřejmě svým dětstvím prožitým v zemědělské Litvě a proletářském Bostonu se humanista Berenson nikdy nedokázal zcela zřici utkvělé představy, že velký umělec by měl být hlásnou troubou (dokonce populární hlásnou troubou) velkých myšlenek. Měl snad na mysli Thoreaua nebo Whitmana, když prohlásil, že básník nesmí jen pozorovat, nýbrž i angažovat se. Pocit, že umělci jako Giotto, Raffael a Goya nebyli dost populární, a to jen z malicherných důvodů, ho znepokojoval. Snad, píše v jednom ze svých esejů, to bylo "proto, že byli tvůrci příliš velkých vizuálních mýtů."

Ve střeznějších okamžicích byl však Berenson mluvčím nové éry formalismu. Umění musí být "intransitivní", oproštěné od veškerých příchutí a tužeb. Nesmí to být výčrtek srdce. Nesmí se utápět v slzách, lítostech nebo rozhořčení. Greco je z tohoto ráje pasivity vykázán pro svou "melodramatičnost", Brueghel a Bosch pro "jistou nechutnost". Za Keatsa a Shakespeara malířství jsou považováni velcí benátské formalisty Giorgione a Tizian. A nakonec Berenson vytyčuje same krédo formalismu: "Velcí umělci se nezábývají svými pocity a vizemi, ale tím jak lépe kreslit a malovat."

Dnes se uvažuje dokonce o tom, zda i tato poslední tradiční výspa umění má ještě nějaký význam pro soudobý vytríbený formalismus, tak jak je praktikován v New Yorku školami geometrické a expresionistické abstrakce. Clement Greenberg, jejich hlavní advokát co do priority i artikulace, zahajuje svou obhajobu axiomatem: spoléhejte na svůj instinkt. Připouští, že každý v abstraktním díle něco postrádá, tvrdí zároveň, že většina současných snah navrátit obraz a předmět zpět do umění končí jeho parafrází, parodií nebo pseudoarchaismem. (Problém by snad mohl být v tom, i když sám Greenberg to neříká, že k přesvědčivému vytvoření obrazu, je třeba ho prožít, být si jist jeho závažností v smysluplném vyobrazení života.) Greenberg se domnívá, že to jediné, co v nefigurativním malířství schází, je iluze trojrozměrného světa. Nikdy mu nepříjde na mysl, že to, co zde postrádáme skutečně, je emocionální komunikace, vyvolaná prostřednictvím vizuálních symbolů duchovního a obecného obsahu.

Později Greenberg rozšířil svou obranu o argument, že abstraktní malířství je jedinečnou kompenzací materialistického a "účelného" založení západní civilizace. Vyvolává, jak říká, /2/ naši schopnost bezzájmově kontemplance. .

Může nás svým příkladem přiučit, kolik hodnotného lze v životě vytvořit bez zájmu a skryté motivy. ... Je příkladem archetypu něčeho, co nemusí označovat nebo být prospěšné něčemu jinému mimo sebe. Neposkytuje imaginární prostor k procházkám našeho vnitřního zraku. ... Jme ponechání o samotě v zajetí tvarů a barev. ... Rozšiřuje kapacitu naší zkušenosti.

Ale dokáže to abstrakce skutečně? Jen tehdy, jme-li ochotni vstoupit do života vybaveni dětskou senzibilitou, jen tehdy, jestliže se "kapacita naší zkušenosti" snížila a omezi na fototropické vnímání "barev a tvarů" jako u anky. Jen tehdy, vzdáme-li se pokusu humanizovat materiálně a rozšířit oblast své "účelné aktivity". Abstraktní umění mimo jakýkoliv historický kontext, tedy i v záměru jen jako omluva, je nesmyslné. Zkušenost má v záměru



jen v určitém kontextu a jedině zájmem o tento kontext a jeho význam můžeme rozšířit danou zkušenostní kapacitu.

Další extenzivní pokus zajistit modernímu formalismu filozoficko-estetickou základnu by nezasluhoval vážnější pozornost, kdyby nebyl sám o sobě tolik vlivný. Stojí za ním Thomas Hess, redaktor Art News, jednoho ze dvou uměleckých časopisů (oba se věnují abstraktnímu expresionismu), dominujících umělecké kritice ve Spojených státech. Skutečnost, že redaktor druhé publikace Hilton Kramer z Arts používá ve vztahu k pracím svého rivala slova jako "švindl", "nesmysl", "útok na inteligenci", nebo "jazyk, jímž není možné vyslovit pravdu o ničem", označuje (co se popisu týče, dosti výstižně) beznaděj panujícího znatení. Kramerova vlastní teorie je příliš destruktivní, aby byla přístupná analýze. Hess, i přesto, že je temnější, je zřejmě ovládán pozitivním entuziasmem.

Hess začíná tím, že se snaží podtrhnout humanistům kobereček. Zařazuje do svého toamu staré mistry. Ti, neboť jsou mrtví, nemohou protestovat. Pocit uspokojení, které vnímatel čerpá z uspořádaného interiéru Pietera de Hoocha, nepochází, jak říká Hess, z "žádné výpovědi o mravním charakteru nebo věrnosti historicky doloženým podmínkám, ale z faktu, že tyto formy a obraz jsou totožné... Umění řádně uspořádané společnosti je skutečně uměním pro umění, neboť jen pak může být zároveň i pro něco a někoho." Hess dále dochází k tomu, že i tehdy, izolujeme-li fragment pozdního Tizianova pastorále, je i přes svou skromnost obsah daného díla tohoto velkého formalisty irrelevantní: "Průsvitné skvrny a pruhy pigmentu tvoří povrch, který je méně oblohou, stromem, jelenem či rukou, než ohromujícím důkazem existence uměleckého díla." A právě to, pokračuje Hess, je příkladem, že to, co nás na obraze přitahuje, "nemá nic společného s povahou předmětu a precizností, s níž je vyobrazen, nebo s mravními, politickými či podvědomými motivy umělce. Preciznost vyobrazení a podobnost s přírodou v díle výtvarného umění nemá nic společného s jeho estetickou hodnotou, snad s tou výjimkou, že může působit negativně."

Expresionismus, pokud zahrnuje vyobrazení emotivně nabitých předmětů či situací, jako v Goyově nebo Boutinově případě, je vyčerpaný. Je příliš riskantní. Mohlo by totiž dojít k tomu, že umělcovy pocity a vzruchy nebudou dostatečně realizovány prostřednictvím jeho řemeslné dovednosti. Existuje bezpečnější cesta, jak malovat obrazy. "V klidných, ale zároveň i oslnivě planoucích krajinách Matisse a Bonnardů mučivá dualita subjektu a objektu neexistuje."

Ale Hess nestojí na straně klidu. Žádá si akci /3/, Sturm und Drang, tragédii, dokonce šílenství, pokud jim není dán nebo na ně specificky vázán lidský odkaz. Odpověď zní: "učinit samu krizi hrdinou" malby. Přesně to Hess přijímá uje Williamu de Kooningovi, který dal "puls a pohyb nepoznatenému" (ať už je tím míněno cokoli) tím, že obdařil "abstraktní formu tragédií i smíchem svého druhu" (ať už je tím míněno cokoli). Symbolismus, jak Hess označuje de Kooningův "roztráštěný tvar, snící o člověku", je pro action painting sice akceptovatelný, avšak jen tehdy, poukazuje-li k aktu tvorby samotnému. Je taková gymnastika vůbec možná? Symboly vyžadují imputovaný význam (Hess v této souvislosti hovoří o primitivistických piktogramech Adolpha Gottlieba) ve vztahu ke stále komplikovanějším procesům svého vzniku, procesům, na něž také většinou poukazují. Zde, jak říká Hess, se Mondrian stýká se Boutinem, a Picasso může být vynechán. Malíř krizi jen nemaluje, on sám je krizí. Proto Mark Rothko zavěšuje své nepřítahlivé obdélníky na rámy vysoké osm stop, neboť, jak vysvětluje, získává tak "podobnější kontakt" se svým dílem, je jím "obstoupen". Proto Pollock "vyzývá diváka, aby se zapojil do výbuchu tvorby". Jak to vypadá, sdílet stejnou zkušenost s Pollockem, líčí Hess těmito slovy: "Člověk se cítí, jako soška pod skleněnou koulí, která se zaplní sněhovými vločkami, jestliže s ní zatřesete." /4/



Marie HUSSAKOVSKA-SZYSZKO : DĚJINY MARCELA DUCHAMPA V AMERICKÉM UMĚNÍ /5/

Dějiny umění dvacátého století jsou obvykle chápány jako řada po sobě jdoucích uměleckých směrů. K analýze a popisu jevů, k nimž v umění dochází rychleji než kdykoli předtím a jež se projevují s dosud nevídanou agresivitou, bylo přistupováno s ambivalencí, typickou pro náš vztah k různým změnám vůbec. K těmto jevům bylo možno přistupovat dvojím způsobem. První možností bylo klasifikovat daný materiál za každou cenu a rozlišovat buď podle formální analogie - což při četných formálních přesazích bylo svádějící i nebezpečné zároveň - nebo podle tak či onak definovaného tvůrčího postoje. Druhá možnost - také s nezanedbatelnou tradicí - spočívala na exponování tvůrčí individuality a nejpodstatnější za těchto předpokladů bylo kritérium originality. Pořádaný materiál se tak skládal do charakteristických útvarů, zahrnujících předchůdce, vlastní jádro daného směru a pokračovatele, imitátory obvykle odsouzené k zapomenutí. Z tabulek a náčrtů, jež doprovázely publikace tohoto druhu, však daleko jasněji než z textu vyplývá, že vzájemné závislosti a relace jsou složitější a neomezují se pouze na onen, tak ochotně exponovaný, lineární vývoj. Povaha umělecké vynalézavosti se značně odchyluje od vynalézavosti jiných disciplín. /6/ Mechanismus samotné klasifikace se stal předmětem mnoha reflexí, a to jak mezi tvůrci, tak mezi estetiky a historiky umění.

Snad právě objevení se toho, co nazýváme moderním uměním, a co náhle povstalo jako nový vyjadřovací systém, umožnilo uvědomit si podstatu umělecké reformy. Podle názoru Georga Kublera "umělecké objevy krystalizují v různých rovinách, mezi nimiž je tak obtížné postřehnout souvislosti či přechody, že můžeme pochybovat o jejich existenci." /7/

Chtěla bych se pokusit prozkoumat onen blíže nezpřesněný klasifikační mechanismus. Čas a místo bylo ohraničeno na prostředí newyorských malířů druhé poloviny padesátých let. Rok 1955, který jsem vybrala za výchozí bod, nebyl žádným zvláštním datem - pokud taková data v dějinách umění vůbec existují. Nevznikl žádný nový směr, nikdo, pokud vím, nenapsal žádný význačný manifest, jestliže o někom bylo psáno dobře, tedy spíše o už uznávaných veličinách, a ti, kteří tehdy o toto uznání o překot usilovali, se z hlediska - zatím - krátké historie neosvědčili. Z tisíců tehdy namalovaných obrazů vysírám několik, které budou na jedné straně výchozím bodem pro zastavení času, zachycení jeho synchronie, pro zkoumání kublerovských vláken v příčném průřezu; na druhé straně se mezi sousedními událostmi, nespojenými a náhodnými, možná opět podaří nalézt prvek destrukce, který nás zajímá.

Z evropského hlediska je to období, v němž americké umění začíná přitahovat pozornost. Občas jako partner, s nímž je nutné počítat, občas jako soupeř, který je krok od vítězství. V syntetických pracích o moderním umění je změna na umělec é mapě světa situována právě do období kolem roku 1955.

V roce 1955 Marcel Duchamp navrhuje obálku ke knize Rudího Bleshe "Modern Art USA, Men, Rebellion, Conquest 1900-1956". Tři perokresby přes kopírák jsou provedeny nejběžnějším způsobem, neboť navazují na konvenci novinové kresby devatenáctého století. Na první, šedě lavirovanou s francouzským nápisem "jaquette", je položena druhá, která představuje identický žaket s umělcovou signaturou namísto firemní značky, a třetí je kresba zad určená pro zadní stranu obálky. Duchampův kalambúr spočíval v souvislosti francouzského slova jaquette s anglickým jacket, které znamená také obálku. Nápad byl nakladatelem oceněn jako špatný vtip a Blesh musel na spolupráci s Duchampem rezignovat. Obálku nakonec navrhl Paul Rand, nicméně Duchamp alias Richard Mutt alias Krose Bély je jednou z klíčových postav tohoto barvitého vyprávění o heroických letech americké avantgardy. Blesh, znamenitý znalec jazzu, jako jeden z prvních spatřoval v jazzu specifický kulturní projev a správně předvídal roli, kterou odehraje v histo-



rii soudobé hudby. V knize z oboru, který znal méně, správně zaujal pozici zkušeného pozorovatele a nikoli znalce přednětu.

Východiskem pro napsání knihy je cyklus pořadů, připravovaných v roce 1954 pro televizi. Metoda, kterou Blesh zvolil, popis lidí, míst a událostí, známých či slyšených, časté uvádění klepů a anekdot - s úzkostlivým zkoumáním a ověřováním pramenů - směřuje k vystižení klimatu onoho období. Skvěle vystihuje nálady Greenwich Village (která se chce podobat Montmartru) s jejími lunchy, kde se hodiny sedí u kávy, ale popíjené z kovového pohárku, a bary, do nichž se sluší chodit a s výpady do "up-town", protože jediné tam je skutečný "soul". Kniha připomíná z francouzské literatury nám tak dobře známý způsob psaní o umění a zároveň se snaží zachytit to, co je vlastní pouze tomuto období komplexů se osvobozujícímu prostředí. Stránkami procházejí ti, jež spolu vytvářejí institucionálně chápáné umění, obchodníci, pracovníci muzeí, kritici, propagátoři a vydavatelé, i všichni ostatní. Přes všechny přednosti této knihy však nejde o tak vyjimečnou událost, aby rok jejího vydání mohl být považován za klíčové datum v dějinách amerického umění. Neocitla se tu však náhodou, neboť jako jedna z mála ukazuje roli, jakou Duchamp sehrál v čtyřicátých a padesátých letech v New Yorku. Ukazuje ho nejen jako izolovaného šachistu, ale také jako poradce Peggy Guggenheimové a skeptického - což je ve chvílích nekritického entuziasmu velmi cenné - účastníka diskusí. Konečně jako spoluorganizátora výstavy dada v galerii Sidney Janise a zapáleného partnera Roberta Motherwella, který se o tento problém nejvíce zajímal. /8/

Americká avantgarda, stále jistější sama sebou a svými pravdami, uznávaná i v Paříži, právě v polovině padesátých let spolu se svými kritiky, kteří jí sekundují, ochotně zdůrazňuje svou odlišnost a americkou příslušnost, aniž by zapomínala na roli, jakou sehrál válečný exodus. Je však snadné vytrhnout z kontextu odpovídající citáty a obvinít ji ze šovinismu. Pollock sice nechce jet do Evropy, ale proto, poněvadž soudí, že "problémy současného malířství mohou být vyřešeny stejně dobře tady, jako kdekoli jinde." /9/

Rok 1955 je obdobím, v němž se začíná upevňovat pozice amerického umění. V New Yorku současně probíhají dvě výstavy: jedna ve Whitney Museum (The New Decade - 35 American Painters and Sculptors) a druhá v Museum of Modern Art (The New Decade - 22 European Painters and Sculptors). /10/ Tato vědomě naplánovaná konfrontace, která poté prošla téměř všemi státy, vyvolala zamýšlený efekt a stala se událostí roku. Proces sakralizace amerického abstraktního malířství byl ukončen. Toto shrnutí bylo doprovázeno ještě další reflexí. Bylo zaregistrováno, že mezi mladší generací se mimo už uznaných a pojmenovaných tendencí rýsuje další, tehdy ještě těžko pojmenovatelná. V sedmdesátých letech bylo už značně snadnější ji zpřesnit; hovoří se o "přechodu růžové hery v zelenou". Je přitom využito humorné podoby jmen dvou kritiků, kteří avantgardu provázeli. +/

Rosenberg mezi tvůrci abstraktního expresionismu plnil roli, která je srovnávána s tou, již sehrál Apollinaire v období kubistického převratu. /11/ Tato analogie, chápána jako většina jí podobných prostřednictvím dalších antitezí, může odhalit částečnou pravdu.

Mezi umělci mladší generace, kteří byli považováni za tvůrce nového amerického umění, jež bylo nazýváno newyorská škola, action painting, nebo koenečně abstraktní expresionismus /12/, se v polovině padesátých let těšil největšímu zájmu Willem de Kooning. "Neexistuje osobnost, která by měla větší vliv na americké umění poslední dekády; on je odpovědný za zásadní vzhled většiny obrazů vyrůstající generace." /13/ Takzvanou první generací byli umělci narození mezi léty 1903 a 1915. /14/ Celá tvorba takzvané druhé generace abstraktních expresionistů, podporovaná galeriemi na East 10th Street (byla také nazývána uměním 10. ulice) a svými předpoklady, postoji a pozami navazující či snad spíše pokračující v historii svých uměleckých hrdinů (prvních v dějinách oné země), chtěla být výzvou světu, ale nebyla víc než imitací.



V Five Spot Cafe a baru Cedar "se action painting stal modní frází a sama technika předmětem nekonečných diskusí". /15/ V takto Barbarou Roseovou charakterizovaném období krize, chaosu a imitací de Kooning odjíždí z New Yorku, odchází ze scény, v East Hampton pokračuje v sériích Žen a maluje abstraktní obrazy. V roce 1955 opouští obrazy předmětného charakteru. /16/ Z tohoto období pochází Abstrakce bez názvu, nalézající se ve sbírkách Guggenheimova muzea. Roku 1956 byl obraz vystaven v Sidney Janis Gallery, s kterou je umělec spjat téměř od počátku její existence. /17/

Velké plátno je pokryto silnou vrstvou barvy vystupující z pozadí - také nerovně a drsně nahozeného širokými vrhy - která vytváří tuhnoucí struktury lepkavé a rozlévající se lávy. Téměř každá ze skvrn, jež může být uznána za jakousi samostatnou jednotku barvy nebo znaku s uzavřenou nebo jasně čitelnou formou, je potírána jiným, přes ni položeným nebo z pod ní se vynořujícím pruhem či brázdou jiné barvy, která má stejně brutální a senzuální konzistenci. Sestavení barev se často opírá o kontrastní škálu, ale výběr se zdá být také bez jakékoli předem přijaté koncepce. Jedinou věcí bezpochyby čitelnou byťkoli, kdo se přiblíží k obrazu, jsou stopy zápasu s materiálem; nahromadění barvy nanášené špachtlí nebo štětcem, stopy jejího rozmazávání rychlými, nekontrolovanými tahy.

Po jakých významech je v tomto obraze, zbaveném obsahové roviny, pátráno? V rovině denotace je významovým prvkem sám obraz, na což bylo mnohokrát upozorňováno se zdůrazněním faktu, že jeho jediným smyslem je "stav" existence, a to jak samotného obrazu, tak i umělce. /18/ Na sympoziu, organizovaném kolem 5. února 1951, de Kooning, hovoříc o tom, čím je pro něj abstrakce, konstatoval, že dojít k abstrakci "umožnilo oprostít se od ní samé. Od té doby umění znamená všechno to, co obsahuje." Zdůrazňuje také, pochopitelně, roli tvůrčí individuality a rozhodně se distancuje od potřeby formovat nějakou školu nebo hnutí. /19/ V interviewu otištěném téhož roku v The New York Times řekl: "Nezajímá mě abstrakce, která vede k redukci obrazu na kompozici, formu, linii a barvu"... a dále: "Maluji tak, protože mohu sdělit stále více dramatu, strachu, bolesti a lásky /.../ nebo vlastní ideje prostoru. Díky divákovým očím se to znovu stává emocí nebo ideou." /20/

Mezi texty vznikajícími zároveň s novým malířstvím je málo těch, které - psány s ambiciózním předpokladem hluboké interpretace - splňují svůj úkol i z odstupu dvaceti let. Nejdiskutabilnějším a nejdiskutovanějším byl jistě článek Harolda Rosenberga, otištěný v prosincovém čísle Art News. /21/ Vědom si dvouznačnosti definic veškerých uměleckých jevů, napsal: "Pokus o definici je jako hra, v které nelze z výchozího bodu dosáhnout cíl, je pouze možné se k němu přiblížit odpálením míče z místa, kam právě dopadl." /22/ V bodě, v němž se tehdy nacházel, se mu žádný z terénů, užívaných k popisu tohoto jevu, nezdál vhodný. Termín abstraktní expresionismus, který chce dát nájevo kvalitativní rozdíl mezi tímto malířstvím a veškerými známými formami abstrakce a expresionismu, nepřináší kromě tohoto rozlišení nic nového. Nevýkazuje - podle kritika - zásadní rozdíl mezi tímto malířstvím a čistým uměním. Zde byla překonána bariéra mezi uměním a životem. Obraz je napětím. Je také akcí. "Plátno změnilo /.../ svůj charakter, přestalo být nositelem obrazu, stalo se místem události." /23/ Sílí zájem o onen neobvyklý akt, jenž se odehrává v čtyřúhelníkové aréně plátna, ale aby mohlo být poznáno něco více než pouhé drama, "musí kritika v obraze vycházet z rozpoznání předpokladů, jež jsou vlastní způsobu jeho kreace. Od doby, co se malíř stal hercem, divák musí myslet v kategoriích slovníku akce, její iniciace, trvání, psychologického stavu, koncentrace a oslabení vůle, pasivity a očekávání poplachu. Musí se stát znalcem gradace mezi automatickým, spontánním a evokovaným." /24/ Pro mnoho malířů má toto hnutí v sobě cosi z náboženství, pro interprety je zase situováno mezi mysticismem Whitmana a populárně chápaným panteismem. Nebezpečí, že budou vytvářeny gigantické, apokalyptické tapety, nastalo ve chvíli, kdy se rozšířil mýtus o možnosti dojít touto cestou k sebepoznání. Jestliže samotný "akt" je "předmětem, malíři nevytvořili nový jazyk, který by dokázal vyjádřit situaci. Filozofie TO PAINT - samotného pro-



cesu malování - je malíři, kteří nemilují filozofii, verbalizována žargonem opírajícím se o metaforiku věcí.

Jinak tomu bylo s Pollockem, v rozhovoru s níňž Rosenberg roku 1949 poprvé použil termín action painting. /25/ Ten chápal malířství zároveň jako akt komunikace i zjevení.

Za nejlepšího znalce tvorby de Kooninga je považován vydavatel Art News - kritik Thomas B. Hess. Soudí, že zjednodušování a překračování jistých konvencí v umění je pro umělce, zapleteného do existenciálních dilemat, vybižením komplexů. Podle Fromma by to mohlo být nazváno destruktivitou, která je druhem vazby se světem. /26/

V první umělcově monografii, vydané v roce 1959 /27/, ho Hess situuje v rámci velmi široce chápané tradice evropského a amerického malířství a soudí, že se mu podařilo překonat formalistické kompozice s jejich pozadím a prvním plánem, sestavením teplých a studených barev, protikladem otevřených a uzavřených forem, podařilo se mu od toho utéct, "když se formy otevřely, tahy štětce se staly svobodnější, jistěji kontrolovány rozsáhlejší zkušeností (rozšířenou o oblast podvědomí) /.../ a stopy směřují ke stále zázračnější rozmanitosti." /28/

Pro většinu kritiků - a to i zaujímajících různé pozice - se dílo tohoto umělce jeví jako nekonečný proces. /29/ Lawrence Alloway, který byl dost skeptický k tvorbě de Kooninga a ke kritikům, jež ji podporovali, po velké retrospektivní výstavě organizované MoMA - už značně později, protože koncem šedesátých let - psal, že de Kooningovo umění skutečně oplývá potenciálními významy, tím, co Hess nazývá přizpůsobivostí "veškerým možnostem". Zároveň jeho praktické odmítnutí akceptovat jakýkoliv systém nebo arbitrární formu umísťuje toto umění do vzduchu. Každý z jeho obrazů, plný potenciálních možností a cest volby, místo aby slavnostně sloužil svobodě, je zvětšením nerozhodnosti. Obsese autenticity dovoluje Allowayovi - kdysi jednomu z rozhněvaných mladých mužů - srovnávat de Kooninga s Nietzsem, "který přečetl Wittgensteina a měl tu smůlu, že mu uvěřil." /30/ Podle Allowaye byla revize pojmů a spíše systému gradace koncem šedesátých let nezbytná.

Vraťme se však k období, které nás zajímá. Byla historie k Pollockovi laskavější jen díky mýtu, který vytvářel a efektně, i když neúmyslně, dokončil? Náhlá hrdinova smrt je v umění vždy vysoce ceněna. Obzvláště že obrazy, které maloval před smrtí, v kontextu celého jeho díla překvapují radostí ze života. /31/ Frieze, malovaný mezi rokem 1953 a 1955, je posledním velkým obrazem ve tvaru prodlouženého obdélníka. Na hustou vrstvu modře, červeně a zeleně, které se navzájem prolínají a převrstvují, je nanášena jakoby nepravidelná, značně agresivní černá síť. Skrze ni prorážejí chaotické cáry žlutí, zářivě bělí a stříbra, které celou tu změť o komplikované a neverifikovatelné struktuře rozjasňují. Obraz, který je svými rozměry a maximální komplikovaností tíživý, v tomto případě - jako u tohoto umělce zřídka - upoutává pozornost jakousi barevnou harmonií, která paradoxně působí radostně. V americké mytologii je Pollockova pozice podobná pozici Jamese Deana. Už o rok později se stane představitelem ztracené generace a jeho obrazy kvílením, i když vyjádřeným v jiném jazyce než u Ginsberga.

Nalezení nového systému znaků bylo centrálním problémem diskuse ve Studiu 35. /32/ John Ferren ve svém epitafu avantgardy - psaném v roce 1958 - vzpomíná, že slovo evaluation (ohodnocení) bylo svérázným tabu. Známý Picasův výrok: "Já nehledám, já nalézám" byl stavěn proti tomu, co řekl Pollock: "Hledání je objevování." Rozhovory, soustřeďující se na tyto dvě osobnosti, našly svůj odraz v tvorbě oponentů. /33/ S jistým zjednodušením je možno riskovat tvrzení, že zatímco ostatní diskutující kladli při hledání výrazových prostředků důraz na samotné hledání, pro Pollocka byly tyto pojmy rovnocenné. Analýza, hledání znakového jazyka je - přes veškerý paradox - podstatou jeho tvůrčí koncepce. O paradoxy není nouze, pokud půjdeme ve stopách těch interpretací, které v action painting vidí extrémní expresionismus a v technice drippingu obrazoborecké gesto - je lhostejné, zda je akceptováno z pozice hledačů nového, nebo zavrhováno těmi, kteří brání tabu.



Barbara Majewská, která s názory tohoto typu diskutuje a staví přitom na skvělé analýze Pollockovy tvorby od Dore Ashtonové, píše. "totemické či symbolické Pollockovy obrazy jsou, stejně jako jeho 'psané kompozice' - často frýzy několikametrové délky - konstruovány. Diváme-li se na ně, je vidět, že spontánní a rychlé gesto je pouze jednou z komponent, že s ním soustředila období dlouhých úvah, že k obrazu se malíř mnohokrát vracel, že při jeho konstrukci užíval všechny mu dostupné prostředky. Jedním z nich bylo též přesvědčení, že 'obraz má svůj vlastní život' - bylo tedy nutné dát mu hlas, nechat ho, ať se projeví, rezignovat na doteky plátna, devolit barvě stékat ze štětce, ať se sama organizuje, a intervenovat, konstruovat teprve tehdy, kdy se její první stopy zařizují na plátně." /34/

Interpretovat Pollockovy návraty k figuraci v závěru jeho života nikoli jako regres, ale jako konsekventní činnost, zkoumání určitého systému znaků, bylo jistě snadnější z odstupu, i když deseti let.

Ale vraťme se k situaci, v níž se umělec nacházel v roce 1955. Byl bezpochyby uznávaný a oceňovaný, měl už několik samostatných výstav, bylo mu věnováno přes dvacet publikací, jeho obrazy byly v muzeích a mnoha sbírkách, byl spjat se Sidney Janisen, tehdy jedním z nejvlivnějších newyorských obchodníků s uměním. /35/ Bydlel tehdy v přímořské usedlosti East Hampton a týdně přijížděl do New Yorku. Během těchto pobytů dělil čas mezi návštěvy u psychoanalytika a pobyt mezi bohémou v Greenwich Village. K bývalým fascinacím, jako byl jazz a Dylan Thomas, přidává zájem o tvorbu Cagea. Pije stále víc.

Známy a oceňovaný umělcem je ostatně už deset let. Irving Sandler ve svých v roce 1970 vydaných dějinách abstraktního expresionismu, které mají široký záběr a jsou skvěle dokumentovány, zdůrazňuje, že první generace byla už v roce 1945 známa každému i málo pozornému čtenáři The New York Times a New Yorker. /36/

Chceme-li rekonstruovat Pollockovu představu o tom, co je to umění, musíme se vrátit do okruhu Peggy Guggenheimové a kolem ní soustředěné evropské avantgardy. /37/ To bude jeden z pramenů. Dalším bude široce chápáná americká tradice - od indiánských totemů a rituálů po Bentonův regionalismus; v opozici k němu se utvářela jeho koncepce. /38/ Svoboda, která mnohdy udivovala, nebyla tedy důsledkem neexistence nebo menšího důrazu kladeného na tradici, ale spíše snad důsledkem jejího odlišného chápání, ve značně širším měřítku než bylo klasicko-evropské. Gesto dostává jiný význam, zejména když bylo vykonáno po dvacetiletém malování. Takto tedy bylo vystoupení v roli ledeborce pochopitelnější. /39/ Pokud bylo čerpáno z těchto pramenů, jeví se nepřírozenost umění, chápáného jako soubor konvencí, čímsi logickým - to ale neznamena, že přirozeným. Pollock mnohokrát zdůrazňoval, že nebojuje proti estetice; ta v té chvíli už mnoho neznamenal. Hledání nového prostoru nebylo cílem, a jestliže se shodneme, že prostor v obraze vzniká do značné míry podvědomě, pak "nemožnost jej stvořit se vyvozuje ze samoty, z neexistence víry, stejně jako jakýchkoli racionalistických záruk, což definuje nejen jeho, ale každého dnešního člověka. Tato nemožnost pocházela z toho, že dnešní člověk tuto svou situaci nejenže nedokáže změnit, ale ani přeložit do jazyka pojmů. K tak relativně prosté záležitosti, jakou je rozřazení forem v ploše a v nich materializace vzdálenosti a prostoru, čili k vykonání tak zdánlivě jednoduchého gesta - je zapotřebí jistota, víra, pojmový aparát, z něhož svět neustále vytlouzává." /40/

Obrazy, které nemají počátek ani konec, vznikající (v krátkém tříletém období) dokonce bez doteku ruky, zachovávající z tradičních komponent pouze jednotu plochy, jsou jistě (literárně chápány) obrazy-stopami jisté akce, jistého stavu. Automatické gesto a doprovázející je druh transu měly - tak jak to chápal Pollock v opozici k surrealismu a mnoha abstraktním expresionistům - vyjadřovat pravdu o něm a jeho současnicích, opuštěných v čase, ztracených a drcených obklopující je realitou. Efekt fyzického tlaku, který tyto obrazy vyvolávají - jde-li o míru /41/ - je efektem vědomě zapašlením. Odvolání se na automatický záznam má tedy ochutnat - při současné nemožnosti



vytvořit jakýkoli znak - sdělovací prostředek, jenž bude hovořit jak o tom, co je esenci existence, tajemství, tak i o tom, co je pro Pollocka, činného tady a nikde jinde a právě teď, nejdůležitější. Tím je umění a o tom svědčí zoufalé Pollockovo gesto. Mnohokrát obnovovaný tvůrčí akt, přestože vede k odcizení, byl a je hodnotou, která mnoha malířům už jiné generace dovoluje v tomto malířství nalézat "impuls pro pokračování i tehdy, kdy umělecká tvorba se zdá být všední a beznadějnou činností." /42/

Pokud budeme hledat destrukční prvky, zaměřené proti institucionálně chápanému umění, nenalezneme je tu. Popíchování Metropolitního muzea bylo dáno pouze potřebou navázat kontakt, potvrzení, že se dělá "umění pro galerie". Je to sice manifestace - možná typicky americká - ale odhaluje tentýž stesk jako v generaci impresionistů.

Zdůraznění, zveličení tvůrčího aktu, který je chápán jako konkrétní p r o c e s definovaný v čase, je stvrzením potřeby mluvit. A forma, jakou tento akt na sebe vzal - onen téměř křik - nevyplývala z potřeby něčeho nového. I když se nám to nezdá, ono americké: "Především jsme chtěli dělat něco nového. Něco, co tu ještě nebylo," neřekl Pollock, ale Picabia. /43/

Ukázalo se ale také, že malovat tam a tehdy bylo možné i jinak.

Mark Rothko v interviewu otištěném v Possibilities řekl: "Nevěřím, že by v tom byl nějaký problém, být abstraktním nebo zobrazujícím malířem. Věc spočívá v tom, skončit s tím tichem a samotou." /44/

Kolem roku 1950 dochází k útoku na de Kooninga a Pollocka. Během tří-denní panelové diskuse ve studiu 35, která byla výsledkem předchozích úvah, se mezi diskutujícími vydělila skupina malířů - samozřejmě neformální - která potom v osobě Clementa Greenberga najde svého duchovního vůdce. Tento kritik, odchovanec Black Mountain College, byl zprvu fascinován kubismem, potom věnoval mnoho pozornosti Pollockovi a de Kooningovi v počátcích jejich kariéry, ale - je-li to tak možno říci - z pozic značně méně existenciálních než Rosenberg. V roce 1955 začíná odporovat American Type Painting, čili jev, který je definován také jako chromatická abstrakce. A v Art and Culture, vydaném v roce 1961, svém manifestu, který je apoteózou formalistické kritiky, psal: "Kritika má především spočívat v oddělování špatných obrazů od dobrých, a pokud neexistují objektivní kritéria, je třeba se při hodnocení formy opírat o dobrý vkus a intuici." /45/

Formální - v novém významu toho slova - hodnoty velkých obrazů, vyzařujících světlo a barvu, byly nepochybné. Puristická koncepce spočívala v maximálním zdůraznění jednoty obrazu, jeho dvourozměrného podkladu, porýtkého ploše nanášenou barvou. A barva byla dále tím prvkem, jímž díky odedávna existujícímu slovníku mohlo být řečeno vše.

Rothkovy obrazy, definované kdysi jako "seismografy jisté aktivity", se nalézají v určitém okruhu úvah o umění, které byly započaty v anglické estetice osmnáctého století. Na počátku šedesátých let budou tyto obrazy mnoha malíři a kritiky charakterizovány kategoriemi sublimace.

Historie tohoto pojmu, v jeho novém vydání dvacátého století, se stala předmětem mnoha úvah. Podle Roberta Rosenbluma byl panteismus oscilující směrem k "panteismu" +/- výrazem "hledání soustředěného mytu, který by ztělesňoval sílu sublimace toho, co je nadpřirozené". /46/ Hledání jazyka, který by byl vhodný k sdělení tajemství, vycházelo však božprostředně ze zkušenosti surrealismu, a "tragika a nadčasovost" - jak to nazval Rothko - byly vyjádřeny prostředky, které tyto obrazy najednou situují v čase. Alloway správně zdůrazňuje, když provádí velmi podrobnou analýzu fungování "sublime" Burkeho a té, o níž šlo americkým malířem, že: "Pro obě koncepce je společné užívání ideje sublimace jako elementu expanzivního nebo transcendentního pohybu, aby tak prokázaly, že umění není možno chápat za pomoci přesných objektivních kategorií." Četné verbální paralely mezi těmito dvěma koncepcemi jen zdůrazňují složitost vazeb mezi současností a historií. /47/

Formální inovace, které toto malířství jistým způsobem sebou přineslo, už nikoho nezaskočily - to konečně nebylo jeho úmyslem. O abstraktním malířství se už všichni naučili hovořit - slovník specifického jazyka forem a barev, podporovaný zkušenostmi soudobé psychologie, provázal téměř každou publikaci o malířství. Formální přesahy byly vykládány jako neustálá potřeba inovace, což skvěle vyjadřuje klima onoho období, které předcházelo "šoku budoucnosti". Zde už nelze nalézt autoreflexi umění o sobě samém, kterou zahájil Duchamp. Máme zde však koncepci, v níž hledání absolutna je možné jen díky exponování fenoménu svobody jednotlivce.

Intencionální koncepce umění Erwina Panofskyho, podporovaná metajazykem kritiky, jež se opírá o psychologizující koncepce sdělování forem a barev, je však podrobována hodnotícímu zkouškám, které je možno číst jako pomoc v "útěku od svobody".

Rosenberg v knize o kritice a její roli ještě jednou zdůrazňuje, jak neužitečné je chápat pojem umění ve významu nálepky pro jisté kategorie výtvorů. /48/ S tímto přesvědčením započala činnost další generace amerických tvůrců.

#### Alicja KLPIŇSKA: VLIV MÝTU NA POČÁTKY NEWYORSKÉ ŠKOLY /49/

Na přelomu třicátých a čtyřicátých let se zformoval a během padesátých let dosáhl apogea jeden z nejvýznamnějších uměleckých směrů 20. století, americké "akční malířství" (action painting), nazývané také gestuální malba, abstraktní expresionismus nebo newyorská škola. Pro Spojené státy to byl první samostatný umělecký projev, který měl zároveň univerzální význam (v protikladu ke stejnému americkému, ale lokálnímu "regionalismu"); pro Evropu, v níž tento jev získal v padesátých letech ohromný ohlas, to bylo první "nové" umění, jež nebylo pokračováním žádného evropského předválečného směru.

V okruhu tohoto směru byly načrtnuty podstatné premisy pozdějšího vývoje umění, mj. zcela nestylistické či také mimostylistické postupy umělců, pro něž je forma výhradně výslednicí ideového obsahu obrazu a tvůrčího procesu; proto také s formou nakládají naprosto svobodně a mj. operují prvky jiných, už známých uměleckých formací - kubismu, geometrické abstrakce, surrealistického biomorfismu atd., svobodně vynášejí nebo odhazují karty ve chvílích, kdy je potřebují pro vlastní hledání a pokusy, jindy zase využívají chaos znaků, které vznikly litím barvy na plátno nebo rozsáhlými změnami jednobarevného pole (colour-field), v závislosti na vyjadřované ideji. Poprvé je tak idea naprosto podřízena obsahu, znak - významu, výraz - procesu vyjadřování čili expresi.

Vzniká samozřejmě otázka: o jaké významy jde?

Prvním krokem na cestě k jejich dešifraci musí být návrat k rané, figurativní fázi tvorby jednotlivých umělců, která je daleko méně známá než slavná a přehnaně zdůrazňovaná druhá fáze, abstraktní, k níž se vztahují všechny názvy tohoto směru. Raná fáze svůj název nemá a právě v ní se zformovaly ideové základy a ikonografické premisy action painting; ty lze zase objasnit odvoláním se na jiné, kongeniální intelektuální jevy oné doby, tj. přelomu třicátých a čtyřicátých let. Tehdy se ukáže, že abstraktní znaky či barevná pole druhé fáze vůbec nejsou abstrakcí, protože jsou plné významů zděděných po první fázi, které se slily s významy, jež vyplynuly z malířského procesu zralého období.

Tyto významy se zformovaly pod klimatickým vlivem fascinace pradávnými mýty, primitivním uměním jako specifickým "residuem mýtu" a také těmi proudy současné filozofie kultury, které se zabývají mýtickými obsahy, strukturami a postuláty jejich utajenou přítomností v myšlení dnešního člověka. Tyto proudy a postuláty se zrodily v těsném svazku s eskalací významu mýt,



k níž došlo ve 20. století a která tím, že odhalila překvapivé vazby mezi archaickým a dnešním člověkem, se sama stala jedním z fenoménů myšlenkového klimatu našeho století.

Mezi těmito teoriemi má pro action painting nepochybně kardinální význam doktrína C.G.Junga, která je zároveň teorií kultury i novou filozofií člověka. Na umělce, zahloubané do Jungových děl a pokoušející se (zvláště jako Pollock) interpretovat své práce pomocí jungovské psychoanalýzy, musela tato doktrína působit jako mechanismus, inspirující a zároveň potvrzující jejich vlastní intuici a tvůrčí zkušenosti. Byla pro ně nejen přitažlivou a sugestivní naukou o archetypech a mechanismech obrazotvornosti, která aktualizuje pradávno obsažené, ale především perspektivou, v níž se umění jeví jako zvláštní forma poznání - jako poznání uskutečňované všemi psychickými silami člověka, k němuž dochází dialektickou hrou mezi tím, co je navědomé a kolektivní a tím, co je vědomé a individuální.

Z hlediska takto chápaného jevu není pro naše úvahy podstatný stupeň "pravdivosti" či vědecké právoplatnosti Jungovy teorie, ale jiný druh pravdy: fakt, že se doktrína objevila v určité době a že získala ve Spojených státech věhlas, podporovaný častými Jungovými návštěvami, kdy přednášel na amerických univerzitách, a množství (množství) anglických překladů i amerických vydání jeho děl. Kontakt umělců action painting s tímto jevem je potvrzen nejen mýtografií, viditelnou v první fázi jejich tvorby a utajenou ve fázi druhé, ale i výpověďmi umělců, jež svědčí o pochopení a uchopení toho, co je v jungovské interpretaci mýtu kardinální - zvláště přesvědčení, že mýtus má psychický význam, že je fenoménem, který se vynořuje díky psychice a je zároveň její motorickou silou.

Do jaké míry byl psychoanalyticky interpretovaný mýtus podstatný pro umělce action painting v rámci celé jejich tvorby, svědčí slova Ad Reinhardta, zpočátku účastníka hnutí, formulovaná později z pozice kritika jeho základních východisek. Když v roce 1957 Reinhardt definoval svých 12 Bodů k Úniku, napsal: "...Nikdy nelze dopustit, aby v l i v f a n t o m ů měl kontrolu nad štětcem." /50/ Jungovy teze a mýtus jimi vykládaný se zatím staly obsahem umění. Proto můžeme action painting zkoumat z hlediska interpretačního potenciálu dvojím způsobem. Na jedné straně lze umění analyzovat na základě jeho vlastní struktury, v rovině toho, co tvoří její vlastní substanci, co je "v ní". Na druhé straně zase traktujeme mýtus a kulturní fenomén mýtografie a action painting jako dvě rovnoběžné linie, probíhající stejným časovým úsekem, jako dva způsoby výpovědi, které se mohou vzájemně vysvětlovat. Skrze mýtus se můžeme dovědět něco o umění, skrze umění můžeme mýtus spatřit v novém světle.

Jestliže mýtus i umění traktujeme, s operativními záměry, jako dva různé sémiotické systémy, můžeme mezi nimi pomocí metody Émila Benvenistea hledat souvislosti na základě "homologických relací", abychom tak stanovili korelace mezi částmi obou systémů. Podle Lotmanovy metody by to bylo prolnutí jednoho sémiotického systému do druhého, s cílem nalézt "ekvivalentní element". V jazyce Foucaulta by to bylo hledáním "interpozičního pole".

V každém případě zde jde o hledání vztahu mezi výpovědí a výpovědí ("umění" - "mýtus"), a ne vztahu mezi uměním a "přírozenou" realitou. Pouze tímto způsobem lze přijít na stopu umělecké "pravdy", která se nikdy nekryje s "pravdou" přírody, nicméně může nalézt svůj ekvivalent v jiném sémiotickém systému.

Každý metodologický postup samozřejmě objasňuje jen jistý aspekt zkoumaného jevu. Týká se to rovněž naší zamýšlené analýzy action painting pomocí mýtického vědomí, které je tomuto umění kongeniální. Připomeňme zde metodologickou inspiraci Michela Foucaulta, který z hlediska volby kontextu zkoumaného jevu argumentuje: "Lze to říci rovněž takto: srovnáváš gramatiku s obecnou historií a ekonomickou analýzou; proč ne s historií, která byla pěstována v téže epoše, s kritikou Bible, s rétorikou, s teorií krásných umění? Neobjevil bys tak úplně jiné interpoziční pole? Jaké privilegium má to, které jsi popsal? - Žádné; je jen jedním ze souborů, které se popsat

dají." /51/ Foucault se také zmiňuje o řádu (ordre), který tkví utajen ve věcech jako cosi, co existuje jen prostřednictvím "úhlu pohledu, pozornosti, jazyka". /52/

Mýtické struktury a mýtické vědomí - to je v našem případě vlastně onen řád, ukrytý ve zkoumané věci, a zároveň úhel pohledu, připoutání pozornosti. Tento soubor, který je sugerován samotnou substancí action painting, získává, pokud je vztažen k umění, valorizační schopnost - propůjčující této oblasti uměleckých zkušeností zvláštní antropologický a filozofický rozměr. /.../

Kromě Junga a Freuda byla v třicátých letech, v předvečer 2. světové války, novým impulsem masová imigrace intelektuálů do USA, zahrnující i psychoanalytiku z Evropy. Patřili k nim přední tvůrci "nové psychoanalýzy" - Karen Horneyová a Erich Fromm, který od roku 1933 přednášel v Chicagském psychoanalytickém institutu a zároveň (od r. 1941) pracoval na Columbia University v New Yorku; na téže univerzitě Abraham Kardiner založil známou školu analýzy osobnosti. Fakt, že se tyto výzkumy během třicátých a čtyřicátých let soustřeďují do New Yorku, není bezvýznamný; v téže době se totiž toto město stává předním střediskem umělecké avantgardy. Posilováno přítomností četných umělců, kteří stejně jako intelektuálové emigrovali z evropských středisek, se stává polem, na němž krystalizuje první fenomén této nové situace - umění action painting.

Tato shoda je neobyčejně podstatná: fascinace umělců, zvláště klíčové osobnosti mezi nimi - Jacksona Pollocka - psychoanalytickou koncepcí kultury a osobnosti se zrodila právě z této synchronie. V takové situaci se také stává pochopitelným zájem mladé generace o mýty a stálá přítomnost mýtických struktur v jejich vlastní tvorbě.

Působily tu samozřejmě také další impulsy, umožňující kontakt s obsahy pradávných symbolů. Takovým impulsem se stal zájem o primitivní umění, inspirovaný do jisté míry evropskými umělci; v jeho rámci se Američané odvolávali především k indiánské archeologii, v životě této země tak intenzivně přítomné mj. i následkem prudkého rozvoje etnologických výzkumů, ke kterému v té době docházelo. Zdá se však, že bez podnětu, který způsobila psychoanalytická explikace kultury, by mýtus nevnikl tak hluboko do organismu nového umění. Psychoanalýza ve Spojených státech, zvláště jungovská analytická psychologie, byla totiž v té době - jakožto metoda studia osobnosti, tedy i osobnosti tvůrčí - známou metodou výkladu mýtů. Kapitální význam měla i přítomnost Mircea Eliadeho v USA (od r. 1928), který zde jako profesor Chicagské univerzity založil a vybudoval středisko výzkumu mýtů.

V Americe třicátých a čtyřicátých let se tedy stále rozšiřovalo pole pro výzkum mýtu jako výsledku symbolizující aktivity lidského myšlení. Toto pole se nalézá mezi psychoanalýzou, srovnávací vědou o náboženství (Eliade), intenzivními etnografickými výzkumy primitivních kultur, zvláště severoamerických Indiánů (tradice Franze Boase, vědci z Chicagské univerzity, Margaret Meadová a jiní), a kulturní antropologií (Ruth Benedictová), která vznikla paralelně s těmito výzkumy. V takto získaném prostoru bylo možno klást ony "inteligentní otázky", kterých se ve třicátých letech domáhal americký vědec Edward Sapir, propagátor kontaktů mezi antropologií a psychoanalýzou. /53/

V rámci tohoto pole, na němž se děly pokusy formulovat novou filozofii člověka, se zároveň uskutečňovala zásadní reforma pozic v myšlení o umění, o primárních podnětech a zdrojích tvorby, o mechanismech, které jsou příčinou, že z umění a literatury se vynořují takové a ne jiné struktury a soubory obsahů.

Newyorští umělci, kteří největší důraz kladli na obsah, jenž je v jejich interpretaci ideou, od počátku deklarovali, o jaké obsahy jim jde. Skutečný smysl pro ně nemělo ilustrování událostí, ani žádné tradiční formy předmětného umění, ale vyjadřování takových obsahů, které by měly univerzální a nadčasovou hodnotu, které by zahrnovaly to, co je v lidské zkušenosti elementární a neodstranitelné, co spojuje individuální a kolektivní lidské zážitky, a to nejen v její současné ale i historické formě, tedy to, co by se



dotýkalo totální zkušenosti lidstva. /.../ V proslulém dopise pro New York Times z 13.6.1943 a v rozhlasovém pořadu v Říjnu téhož roku Adolph Gottlieb, Mark Rothko a Barnett Newman vyhlásili své přesvědčení o důležitosti "věčných symbolů", o expresivní síle mýtu, který vytváří "pocit společenství a primitivním člověkem", a také o zásadní důležitosti tématu v malířství, přičemž důležité je pouze takové téma, které zahrnuje to, co je "tragické a nadčasové". /.../ /54/

O mytologii tedy umělci neuvažovali jako o různých variantách lokálního folklóru, ale jako o ideálním společném majetku lidstva, jako o symbolu, na němž všichni participují, jako o vtělení pradávného a pohřbeného života, k němuž však máme všichni stále přístup. /.../

Cestu, kterou významový materiál mýtu dospívá k vědomí dnešního umělce, objasňovala psychoanalýza, proto John Graham ve své deklaraci na téma primitivního umění používal právě psychoanalytické termíny, mj. i podvědomí v jungovském významu. Ve známém článku Art and Picasso, který četli všichni umělci skupiny, Graham r. 1937 přiznává primitivním kmenům a "primitivnímu géniovi" rychlejší a bezprostřednější přístup k obsahu podvědomí, než tzv. civilizovaným lidem; podvědomí je pak "kreativním faktorem" a "zdrojem a rezervoárem síly a veškerého vědomí, minulého i budoucího... Umění primitivních kmenů má velkou evokační sílu, která našemu myšlení umožňuje pochopit interpretace myšlení podvědomého, které je přeplněno veškerými individuálními i kolektivními znalostmi minulých generací. Jinými slovy: evokační umění je prostředkem i výsledkem navázání kontaktu s mocnostmi našeho podvědomí." /55/

/.../ K prvkům doktríny, které nejhlouběji pronikly do organismu mladého amerického malířství čtyřicátých let, patří také pojem archetyp. /.../ Archetypů, jejich vzorových podob a situací je v mýtech velmi mnoho. Existuje však určitá, zvláštní konstelace primitivních představ, k níž se mj. Jung stále vrací; odhaluje totiž, že mají centrální postavení ve struktuře všech náboženských mýtů a také v hermetických konstrukcích alchymie.

Pokusme se nalézt prvky této konstelace v rané fázi tvorby umělců action painting; pomohou nám totiž určit významový obsah zralého období, které je relativně abstraktní, a dovolí nám rozpoznat skutečný záměr svých tvůrců.

Abychom ozřejмили zásadní jádro malířství newyorské školy ve čtyřicátých letech, je třeba provést rozsáhlou analýzu sémantického pole tohoto umění. Je nutné prozkoumat základní údaje, jaké poskytují jak názvy obrazů - v tomto případě velmi důležité - tak i jednotlivé figurální motivy, jež umělci užívají, stanovit četnost jejich výskytu, což nám umožní sestavit "diagram mýtu", a odhalit významovou dominantu tohoto období.

Názvy obrazů z třicátých a čtyřicátých let (do r. 1947/8) se hlavně týkají archaické minulosti, indiánského umění a pověr a řeckých mýtů. Mimoto navazují na prvky mytologických nosných struktur, jako jsou slunce, měsíc, země, žena, opozice a konjunkce páru "mužské-ženské" (např. Pollockovo Male and Female) a princip "počátku", narození (např. Newmanův Počátek; Genetický okamžik; Geneze-přerušení; Abraham). Na obrazech se současně objevují základní, opakující se motivy - slunce, kruhy, kotočce, měsíc, had, spirála, pták, vlk, žena, hlava (tvář), oko (pár očí), ruka, abstraktní znaky (kosočtverce, křížky, tečky, čárky), konečně číslice. Všechny tyto prvky mají složitý symbolický význam, stejně jako organizace některých obrazů kolem "totemové" vertikály.

Občas se tyto prvky kryjí s názvy obrazů, častěji název zahrnuje několik ze zmíněných významových motivů a zajišťuje jejich konzistenci při odhalování významových vazeb.

Mimoto skupina názvů bezprostředně navazuje na narativní prvky řecké mytologie (Gottlieb - Únos Persefony; Pollock - Pásifáé; de Kooning - Orestes; Baziotos - Kyklopové; Newman - Odysseus, Achilles, Dionýsos; Hofmann - Bakchanálie, aj.) a indiánské totemy, které zahrnují mýtus a umění do jedné struktury (Pollock - Totem I, Lekce totemu, Lekce totemu II, Velikonoce a totem; Still - Totemická představitost; Gottlieb - Piktogram, aj.).



Prozkoumajme, co některé z těchto prvků znamenají ve struktuře mýtů. /.../ Mezi klíčovými symboly, které se promítají do mýtu, zaujímá podstatné místo sluneční kotouč, který se objevuje na obrazech první fáze action painting - u Newmana, Hofmanna a Stilla. /.../ V solárním aspektu mýtů se všeobecně rýsují následující strukturální prvky: postupné vynořování z chaosu, otcovství lidského druhu (mužský prvek), světlost v opozici k temnotě, život v opozici k smrti, ale zároveň život skrze smrt (symbolické oběti života v indiánském Tanci slunce) a hrozba smrti - nového chaosu (ohně). Tyto aspekty zahrnují kardinální problémy kreace, existence kosmických cyklů. /.../

György Kepes upozorňuje, že mnoho antických mýtů a také středověká kosmologie užívaly formy kruhu a koule jako symbolů jednoty, znamení harmonie: Parmenidés z Eleje tvrdil, že vesmír je koule. /56/

Mnoho mýtů kromě toho kruhem, kulovým tvarem nebo také tvarem vejce znázorňuje prapůvodní stav - Chaos, chápající ho jako praplnost, prajednotu, kdy ještě nic nebylo rozdělené; k stvoření tehdy dochází rozdělením koule nebo vejce na dvě poloviny (nebe a země). /57/ Chaos je tedy - paradoxně - vyjadřován také pomocí nejharmoničtější formy, jakou je kruh. Tento symbol ukazuje jeden aspekt Chaosu, který je jednotou, přestože tato jednota - a mýty o tom "vědí" - spočívá v totálním, "chaotickém" přemísťování prvků. Znakem symboliky kruhu a koule je polyvalentnost; je tomu tak u většiny, pokud ne u všech mytologických symbolů, kde řád neexistuje bez chaosu, život bez smrti, den bez noci, kde každá konstrukce v sobě zároveň obsahuje svůj protiklad.

Tento zvláštní aspekt mýtických symbolů zkoumá C.G.Jung, zvláště když popisuje "archetyp úplnosti", který se mj. projevuje ve tvaru kruhu a ve všech druhých centrických forem, které mohou vytvořit "mandalu", a také ve formě číselných symbolů - trojky a čtyřky. /58/ Archetyp, jako spojení protikladů, váže jiné archetypy a podle Junga je symbolem, sjednocujícím různé roviny psychického života, je výrazem syntézy nevědomých obsahů, které si jednotlivec uvědomuje v procesu tzv. individualizace, jenž je procesem sebepoznání; směřování k jednotě Jung vysvětluje jako prastarou potřebu lidstva, jako výsledek jeho existenciálních zkušeností, které člověka nutí k přelamování protikladů a ke zcelování fragmentárních pozorování, tzn. ke hledání řádu a celku. "Tajemství celku je integrální součástí lidského dramatu" - potvrzuje Mircea Eliade. /59/

Symbolika kruhu se objevuje v mnoha oblastech umění amerických Indiánů, mj. ve skalních kresbách v Kalifornii, Georgii, na území Plateau a Great Basin, které umělce a vědce tak fascinují. /60/ Barnett Newman, který se ve svém prohlášení z r. 1944 odvolával na umění středo- a severoamerických Indiánů, udělal v polovině čtyřicátých let série kreseb a již zmíněných obrazů, které obsahovaly centra-slunce.

Charles Harrison, který Newmanovy obrazy z let 1945-47 nazývá "archetypální", píše, že jejich základní kulové formy určují rámeček potenciálních asociací od dělohy k prázdnotě, od semene k slunci. /61/

Snad nejsložitější a nejrozsáhlejší je lunární symbolika; objevuje se na obrazech Hofmanna, Gottlieba, Pollocka, Rothka, a také v názvech obrazů týkajících se Noci (Newman, Baziotes, Pollock, Hofmann, Gorky). /.../

Klíčová role Měsíce v mýtech spočívá ve vyjimečné sémantické mnoho-  
vrstevnatosti tohoto symbolu. Lunární symbol má mnoho významů a forem. Měsíc, především svými fázemi, vyjadřuje elementární opozici narození a smrti a zároveň faktor "zarmotvýchvstání": v protikladu ke stálé formě slunce narůstá, dospívá k úplňku, zaniká ("umírá"), aby se narodil a narůstal znovu. Mircea Eliade píše, že měsíc svými chováními umožnil lidem, aby si uvědomili svůj vlastní způsob existence v kosmu. Díky lunární symbolice byla zpřesněna většina idejí souvisejících s cyklem, dualismem, polaritou, opozicí, konfliktem a také s jednotou protikladů (alchymistická zásada coincidentia oppositorum). Měsíc valorizuje nábožensko-kosmický pojem zrodu, odhaluje základní modus existence. Tento fenomén tkví v samotném měsíci, který je tudíž obdařen zvláštní "nocí". Umožňuje člověku pohybovat se na krajních



pólech skutečnosti a sladovat je v celek, umožňuje mu pochopit, že nic nemůže existovat bez svého protikladu, že jednota má dramatický charakter, neboť spočívá ve spojení protikladů. /.../

Mezi četnými "lunárními" obrazy newyorské školy je obzvlášť iritující Pollockův obraz Měsíční žena přetíná kruh (Moon Woman cuts the Circle) z roku 1943. Bryan Robertson jej vykládá jako derivaci jungovské interpretace matriarchátu, protože měsíc reprezentuje ženský prvek. /62/

Lawrence Alloway naproti tomu cituje dopis, který dostal od Herberta Reada (z 20.2.1961) a v němž tento vědec srovnává hlavu Indiána, která je na obraze, se vzorem tetování, nazývaným Měsíční žena nebo také Žena v Měsíci (Woman in the Moon), jenž užívali severoameričtí Indiáni kmene Haida, a který je reprodukován v Psychology of the Unconscious C.G.Junga (Coll. Works, V, str. 318). /63/ Došlo tu však k zásadnímu nedorozumění; vzor tetování byl v Pollockově obraze transformován nikoli do postavy Indiána, ale do nalevo umístěné formy samotného měsíce, který je znázorněn jako srp-luk a je vytvořen z těla hada, pokrytého kosočtvercovými šupinami a zakončeného ptačí hlavou.

Tatáž figura - hadí srp, ale obrácený na druhou stranu - se nalézá, jak to připomenula J. Wolfeová, uprostřed horní partie Pollockových Strážců tajemství z téhož roku 1943. /64/

Na tomto obraze můžeme spatřit ještě jedno vtělení měsíce. Jeden ze "strážců" má psí hlavu; Frank O Hara ho spojuje s Anúpevem, egyptským bohem se šakalí hlavou, strážcem podzemních pokladů, William Rubin naopak upozornil, že výklad archetypu psa-strážce se nachází v jednom z základních Jungových děl - symbolech transformace. /65/ Mezi těmito zvířecími strážci je i "pekelný pes", který je spojován s Hekatou, bohyní podsvětí, jež má psí hlavu jako Anúpev a je strážkyní vchodu do Hádu. Hekaté je však i jedním z jmen měsíce. Jung Hekatu chápe jako "smrtící matku", vtělení archetypu "strašlivé matky" - mateřské a smrtící zároveň, jež tedy má vlastnosti měsíce. /66/ Strážce s psí hlavou je na Pollockově obraze tedy i měsícem, měsíční ženou, která obývá na nebi a zároveň, jako Hekaté, vládne podzemnímu království smrti. /.../

Charakter symbolů nebo "znaků přítomnosti" měsíce získávají některá zvířata, především had - který se objevuje a náhle mizí, vytváří stejný počet smyček, jako má měsíční cyklus dní, je "manželem všech žen" a svléká kůži, tzn. periodicky regeneruje, je "nesmrtelný". Jako takový má měsíční "moc", může tedy disponovat plodností. /67/ Má ostatně androgynní charakter: jeho lunární význam je ženským prvkem, ale je zároveň falickým tvarem a symbolem. Jeho podvojná povaha se projevuje rovněž v termínech, jimiž Jung interpretuje psychický život: na jedné straně je had vtělením spirituality, moudrosti, prohnání, na druhé, jako "pozeání" a chladnokrevné zvíře, symbolizuje sféru nevědomí. /68/ Spojuje tedy v sobě protiklady - světlu a temnou stránku psychického života.

Poblíž tohoto smyslu je možno umístit Pollockův obraz Obřízka (1946) s motivy hada a měsíců. Dr. Joseph Henderson, psychoanalytik, u něhož umělec odbyval své léčebné seance, tento obraz vykládá jako "iniciaci rituálu smrti a znovuzrození". /69/

Společný výskyt hada a měsíce nalézáme v indiánských mýtech, ostatně i v neolitických asijských civilizacích. Na bronzových štítech z Calchagui je patrná podvojná symbolika hada s kosočtvercovými šupinami - stejně jako na Pollockově obraze.

Had, který je podřízen lunární symbolice, zaujímá své místo také v symbolice vody. I zde nalezneme strukturální opozici protikladů: voda je živlem ambivalentního charakteru - jednou ohrožuje a ničí, jindy oživuje, zahrnuje chaos a zkázu a zároveň regeneraci. /.../

Je významné, že voda vedle svého měsíčního a hadího vtělení, se na několika obrazech (Rothko, Baziotes) vyskytuje v "akvatické situaci", plné zárodků a biomorfních asociací. Je tu jakoby onou, Freudem popsanou "pamětí lůna", k níž tento autor vztahuje sugestivní termín oceanic feeling. Tyto



neurčitě, nedefinovatelně, bující a zároveň se rozpadající, kapalné a proměnlivé biomorfni struktury se stávají jakoby základními symboly života.

Se symbolikou vody a hada, a tím i měsíce, souvisí motiv spirály. Vyskytuje se u Pollocka, Rothka a především v sérii Gottliebových obrazů z let 1946-48.

Spirála je vlastně "vířící" kruh. Čistý kruh je vtělením harmonie, interpretací dokonalé jednoty. Tato harmonie je však nedosažitelná bez obětování života, předpokládá absolutní nevyhnutelnost smrti. Aby se cokoli stalo a dělo, je potřebná asymetrie; život je pohyb, změna, výdej a tvorba energie. Představy o stabilitě a řádu jsou vždy doprovázeny představami změny.

Proto také při formování nejdávnějších obrazů a symbolů odehrály velkou roli formy růstu. K takovým patří, ve své podstatě dynamická, rozvíjející se spirála, která je energetickou formou par excellence. Je vykládána jako opis života, růstu, vlády. Jako taková byla v jednom ze svých významů symbolem solární expanze a pohyby kosmických sil. Jako znak růstu souvisí s plodností (spojována mj. s Dionýsem vzhledem ke spirálnímu růstu vinné révy). Je také symbolem narůstání měsíce od novoluní k úplňku. /.../

Spirála může být vykládána také obráceně: ne od středu ven, ale směrem ke středu. Tehdy není symbolem evoluce, ale involuce, zmenšování, zanikání, smrti. Ale jakmile se dostaneme do výchozího bodu, lze ji opět "čist" ve směru expanze navenek, následuje znovuzrození. Tento kyvadlový proces je trvalý, cyklický: spirála je růstem, ale také zanikáním měsíce, který se po své "smrti" opět objevuje a znovu narůstá. /70/

V okruhu symboliky měsíce a vody se nalézá také blesk, který na jedné straně souvisí s hadem, na druhé se symbolikou ptáka, která je obzvláště hojná v indiánské mytologii ve formě "ptáka hromu" (Thunderbird). Motiv blesku se objevuje v raných Pollockových obrazech už v polovině třicátých let a je doprovázen motivy ženy a vlka (Žena, 1936) a býka (Malířství, 1938; Pásifé, 1943), jež se sbíhají ve společném významu: plodnosti.

K nejmohutnějším symbolům plodnosti, které se vyskytují ve všech pradávných mýtech lidstva, patří postava ženy, která je identifikována s Matkou (Magna Mater, Velká Bohyně) a Zemí (Terra Mater). Objevuje se ve formě ženské postavy na obrazech Pollocka, Hofmanna, Gottlieba a de Kooninga, ale je třeba ji hledat také ve tvaru země - koule, nebo slunečního kotouče, neboť kulové formy mohou být vykládány také jako země (v případě jednoho z Newmanových obrazů je to potvrzeno názvem *Sea*).

Sakrálnost ženy v mýtu totiž souvisí se svatostí země. Její plodnost má kosmický vzor, kterým je plodnost Terra Mater. /.../

Archetypu matky Země věnoval zvláštní pozornost Jung, když zkoumal, jakým způsobem se projevuje v psychickém životě člověka. /71/

Přítomnost obrazu a symbolu ženy v mýtu i - podle Junga - v procesu psychického života je velmi důležitá. Proto se tento symbol objevuje, spolu s množstvím svých významů v umění, jež se utvářelo pod vlivem mýtu a jeho psychoanalytické interpretace.

V Hofmannových obrazech se ženy-bohyně objevují jako extatické postavy (Pohanky; Transfigurace; Extáze) a mají přitom obličej měsíce. U de Kooninga byl archetyp matky-země znázorněn postavou monstrozní ženy, děsivé, expanzivní, vitální a hrozné zároveň.

Na Pollockových obrazech se mýtická žena objevuje jako stará Indiánka s vlčicí, mezi hady a blesky - symboly plodnosti (Žena), jako had-pták, pokrytý kosočtverci (Měsíční žena přetíná kruh), jako Měsíční žena související s lunární symbolikou plodnosti, jako část páru (Male a Female). Objevuje se také jako samotná vlčice (Žena; Vlčice). Vlčice má, jako každý symbol, mnoho významů. Je nositelkou mateřských vlastností a jako taková souvisí se zemí a měsícem. Je pramatkou starodávného křma. Má také vlastnosti bohů. /.../

V dosud pojednávané symbolice je stále přítomná, se ženským prvkem - měsícem, zemí, animou - související kategorie páru, relace male-female. Je zpřesněna jak ve struktuře mýtů, tak i na obrazech malířů, kteří ve čtyři-



cátých letech tvořili "pod vlivem mýtu" - Hofmanna, Gottlieba, Pollocka, Newmana, Rothka, Stilla. Tato kategorie je realizována různými způsoby, např. jako vertikála - falický symbol tvořící pár s kruhem země.

Vertikála má ještě jiný význam než falický. Je archetypální formou jako axis mundi - osa světa, která provádí sférické rozdělení na "vršek", "střed" a "spodek". Takovou osou může být sloup, např. do nebe sahající pilíř, který v mytologii všech Indiánů ze severního pobřeží Tichého oceánu vyrůstal z prsou giganta a podpíral zemi. Taková osa se objevuje ve zvolání Kwakiutlů, kteří podstupovali obřad iniciace: "Jsem ve středu světa"; toto zvolání oznamuje adeptovu otevřenost vůči hornímu světu (božskému) i dolním oblastem (svět zemřelých). V tomto obřadu bylo "umožněno" spojení třech kosmických rovin - nebe, země a podsvětí. Země i s lidmi se tu ocitla "ve středu" světa. /72/

To, že umělci použili totemové sloupy ve formě vertikál, organizujících plátno, a v názvech obrazů, potvrzuje jejich blízký vztah k transcendentálnímu světu mýtů; ozvěna těchto sloupů zní ještě ve slavném Pollockově obraze Blue Poles z roku 1953.

Totemový sloup je všeobecně chápán jako nejcharakterističtější vyjádření indiánské víry a umění. Totem - onen cylindrický úsek kmene, "mluvící sloup", hraje roli absolutní hranice, za níž se rozprostírá sféra mýtu.

Tuto roli může hrát také lidská tvář, hlava, ruka, oko (nebo pár očí), fragmenty lidského těla - obdařené "mocí", stejně jako fetiše - které svým vyčleněním a zařazením do nového kontextu získávají nový význam, jenž přesahuje jejich anatomicko-biologickou roli. /73/ Tyto prvky se na obrazech umělců action painting objevují ve čtyřicátých letech mnohokrát.

Podobné magické významy příslušejí číslům. V Pollockových obrazech z roku 1942 a 1943 se objevují rozprostřeny mezi ostatními symboly. Symbolická funkce čísel se realizuje ve struktuře mýtů, kromě toho vnáší řád do rozdělení klanů a vyjadřuje přitom kosmické relace.

V řeckých mýtech se vyskytují "měsíční čísla" - 50 a 7 (sedm dnů před a po zimním slunovratu bylo objektem kultu). V klasickém Řecku se rodové kulty předků řídily jedině měsícem, stejně jako zemědělské hospodářství v Hésiodově Boiōtii. "Velký rok" zahrnuje 100 lunárních cyklů; při posledním cyklu jsou sluneční a měsíční čas víceméně synchronizovány a nastává slunovrat. /74/ Číslo "9" bylo tradičním číslem orgiastických kněžek měsíce. Také osmička souvisí s kosmickým řádem; v Aténách byly původně oběti bohyni měsíce skládány pravděpodobně v osmém dni lunárního cyklu, kdy měsíc vcházel do druhé fáze. Když se však s touto bohyní oženil Poseidon - bůh moře (voda!) a přivlastnil si její kult, osmička se stala číslem tohoto boha.

Podobně důležitou magickou roli hrála čísla v mýtech Indiánů, kde jsou výrazem relací mezi kosmickými silami a organizací života kmene. /75/

Symbolický význam čísel, zvláště čtyřky, zkoumal ve všech aspektech - v metafyzických, kabalistických, alchymistických systémech - C.G.Jung. /76/ Čtyřka je prastarým, pravděpodobně prehistorickým symbolem; symbolizuje části, kvality a aspekty jednoty.

Jung uvádí formy, v nichž se čtyřka objevuje ve snech; přední místo mezi nimi zaujímá kruh, rozdělený vertikálou a horizontálou na čtyři části, jaké vidíme v Pollockových Nočních zvucích a v řadě jeho kreseb. Tento kruh je "celkem", složeným ze čtyř prvků - živlů. Je symbolem hmoty, nevědomí, prachaosu. Obsahuje však zárodek ducha (božství) - sublimující instance, která se objevila právě při stvoření oněch čtyř prvků: nalézají se tedy na prahu stvoření.

Mezi obrazy, malovanými tvůrci action painting pod "vlivem mýtu" (termín L.Allowaye) si zvláštní pozornost zaslouží ty, jejichž názvy se bezprostředně vztahují k určitým postavám a situacím, jež vystupují v řeckých mýtech. Je to především Gottliebův Únos Persefony z roku 1942 a Pollockova Pásifae z roku 1943.

Mýtus o Persefoně souvisí s mýtem o Démétře, bohyni žírné země a žni, která Diovi porodila dceru Koru. Tu unesl a oženil se s ní Hádes, syn Króna



a Rheie, vládce podsvětí (Tartaru), pán království zemřelých. Na žádost Démétrý a pod hrozbou, že země přestane rodit, Hádes Koře dovolil, aby devět měsíců v roce trávila u matky; další tři měsíce však měla pobývat v království smrti - Tartaru, kde se jmenovala Persefona. Tímto způsobem se Lora-Persefona, dcera Démétrý, bohyně žní, tedy života, stává bohyní smrti: spolu s vlastnostmi své matky, s kterou bývá ztotožňována, je vtělením ideje cyklického umírání a znovuzrození vegetace. /.../ Připomeňme také, že v předhelénském kultu tvořila Persefona pár s Perseem, který zabil Gorgonu, prvotní vtělení Diany, tedy i Persefony samotné. Vrah Gorgony se identifikuje s jejím únoscem: Perseus získává společný rys s Hádem.

Je významné, že základním tématem eleusijských mystérií, věnovaných Persefoně, i dionýských, je věčný fenomén života, vynořujícího se z chaosu smrti. Ve vtělení Persefony do tří postav a tří jmen (Gottlieb ji znázornil jako černou hlavu s pronikavými očima a zkrivenými ústy - tedy v gorgoničské verzi) je obsažena v mýtech se stále opakující idea nevyhnutelné smrti jako podmínky života, nezbytná přítomnost podsvětí Tartaru jako ceny za úrodu na zemi.

Toto nádherné drama z řeckého mýtu umělce značně ovlivnilo; je významné, že Mark Rothko v úvodu ke katalogu Stillovy výstavy, který sám o svých obrazech říkal, že hovoří "o zemi, prokletí a znovuzrození", píše: "podle mne jsou Stillova piktorální dramata pokračováním řeckého mýtu o Persefoně". /77/

Pohybujeme se stále v okruhu lunární tematiky - tematiky měsíce, který je "smrtí v životě". Tento okruh zahrnuje rovněž téma Pásifaé - titulní hrdinky Pollockova obrazu z roku 1943.

Podle Pausania je Pásifaé (mimo to, že je to jméno dcery Héliá - slunce) zároveň názvem měsíce, který přináší déšť; je tedy vtělením plodnosti.

Téma Pásifaé a také Minotaura, zrozeného s jejího svazku s Poseidonovým býkem, se u Pollocka objevilo už v kresbách z roku 1941. K těmto prvním pokusům zpracovat téma se jistě vztahuje ručně psaný text, nalezený v autorových poznámkách: "Pásifaé, dcera Héliá (slunce) a nymfy Persey, žena krétského krále Mínoa, která se stala matkou Minotaura tak, že si vlezla do dřevěné krávy, zkonstruované Daidalem." /78/

Tato poznámka má podstatný význam. Dokazuje, že názvy obrazů nebyly dílem náhody a mytologické konotace byly vědomě vybírány. V případě Pásifaé toto téma nalézá pokračování v obraze Vodní býk (1946), který se může vztahovat jen k bílému Poseidonovu býku, který se vynořil z vody. Motiv býka, zvláště ve formě dramatické hlavy tohoto zvířete, se u Pollocka velmi často objevuje v kresbách.

Přítomnost motivu býka a jiných zvířat v rané fázi action painting může být traktována jako část jungovského panteonu, v němž jsou temné síly nevědomí často reprezentovány zvířaty, která ztělesňují naši instinktivní povahu. /79/

Býk se objevuje v mnoha řeckých mýtech, je hlavním převtělením Dionýsa (i když ten se objevuje také v podobě lva a hada), k jehož mýtickému matce patřila mj. Persefona. Dionýsos jako býk byl zároveň solárním i měsíčním (roh) zvířetem; a jako takový byl bohem plodnosti a vegetace (nejcharakterističtější atribut - vinná réva). Proto také nemohl uniknout smrti - podmiňující vznik nové vegetace: zemřel násilně, rozčtvrcen v podobě býka Titány, po čemž se opět vrátil do života. Dionýsos seznámil lidi s pěstováním vinné révy (plodnost, život). /80/ Jeho kultu, jehož podstatou byly orgiastické bakchanálie, svaté šílenství, obsahuje ideu smrti; orgie jsou totiž symbolickým návratem k prvotnímu nediferencovanému chaosu, který předchází akt stvoření. Stvoření se zase uskutečňuje rozdělením homogenní materie nebo roztržením giganta na části. /81/ Tento symbolický regres ke kosmické noci je tedy uskutečňován s cílem dosáhnout prvotní úplnosti, z níž se vynořil život se svými diferencovanými formami. V okruhu tohoto souboru významů se nalézá Newmanův obraz Dionýsos a Hofmannovy Bakchanálie (1946). Tyto názvy se vztahují k řeckým mýtům, avšak forma rituální orgie je známa mnoha národům, také indiánským kmenům.



Tak se tedy ve světle mytologických strukturálních obsahů sbíhají všechny motivy, které jsou patrné na obrazech newyorských umělců z let 1935-1948 (a obzvláště intenzivně v období 1943-47) a jež jsou ve své různorodosti zdánlivě nesourodé, ke společnému jmenovateli. Je jím dialektický zákon boje a zároveň jednoty protikladů, koncentrující se v kosmickém modelu cykličnosti života - smrti, formování se a rozkladu, v němž smrt není ukončením životního procesu, ale podmínkou jeho nové podoby. Je to neustálá hra mezi Chaosem a Kosmem, na jehož podporu je nutné občas symbolicky povolát Chaos. /.../

Možnost pochopit minulost pomocí aktuální mentální dispozice člověka - to je zároveň možnost nahlížet stupnici hodnot z pozice jiných kulturních formací; umělci, vědomi si této možnosti, se ve svém umění odvolávali k rovině, která leží "mimo" současnost i mimo jejich vlastní civilizační okruh, aby tak odhalili a přivolali opomíjené zdroje všelidského dědictví. Taková změna duchovní perspektivy, cesta "do údolí předků", byla pro umělce také svého druhu "smrtí", kterou dobrovolně podstoupili, aby se znovu "narodili" v jiném patře vědomí, aby revidovali a obnovili problematiku umění v jeho širokých, antropologických a filozofických aspektech.

Proto jsou symbolické znaky, které umělci ve čtyřicátých letech užívali, něčím víc než jenom znaky prastarých a znovu přivlastňovaných kultur. Podstatné tu jsou nejen jednotlivé motivy, ale samotná zásada hledání symbolizující instance, rozhodnutí sdělovat ideje pomocí znaků, které vyjadřují transcendentální zkušenost, vztahující se ke sféře vzdálené, sotva slyšitelné ozvěny. Proto ony znaky přijímáme zvláštním způsobem: nejsou totiž symptomy věcí, ale chovají se jako symboly; místo aby o věcech vypovídaly, pouze je přivádějí na mysl - aktivují paměť. Fungují jako Eliadem popisované kultovní kameny, které jsou znaky a vždy vyjadřují transcendentální zkušenost, "označují cosi, co přesahuje lidský osud". /32/

Michael DAVIDSON : EPIHRASIS A POSTMODERNISTICKÁ MALÍŘSKÁ BÁSEŇ /83/

Může to snad vypadat jen jako akademické cvičení pokusit se oživit Horatiovo *ut pictura poesis* a hledat je v současné poezii. Jak by ostatně teorie, tak bezpečně založená na zobrazování, mohla být aplikována na jinou teorii, popírající zjevně jakoukoliv mimetickou funkci? Je zřejmé, že proto, aby báseň odpovídala kvalitám citlivě chápané vitality a přirozenosti, která je malíři po ruce, musí být napsána s vědomím, že její prvotní funkcí je zobrazovat. Od dob Mallarméa nebo Whitmana zpochybňuje však poezie takový postoj tím, že věnuje větší pozornost spíše produktivním než reproduktivním stránkám. Jazyk si v tomto období klade otázku, zda je vhodné prostřednictvím slov "malovat" a otáčí zrcadlo, až dosud nastavené do přírody, zpět sám na sebe.

Je tedy možné, že formule *ut pictura poesis* je neadekvátní a že náš postoj k "sesterskému umění" byl příliš zjednodušený, viděn očima Lessinga, který dodnes stojí na straně augustinské negace výstřelků verbálního malířství. Byl to však právě Lessing, který aplikoval kategorie prostoru a času na malířství a poezii a rozlišil tak jejich specifický jazyk. A byl to rovněž Lessing, který vymezil některé z ústředních metafor, na jejichž základě později následovníci zformulovali teorii modernismu. Joseph Frank, abych uvedl názorný příklad, přejímá Lessingovu myšlenku prostorové formy a aplikuje ji na moderní poezii a prózu. Díla Flauberta, Joyce, Eliota, Pounda a dalších usilují prostřednictvím své tendence promítat simultánní perspektivy do jednoho okamžiku a prostřednictvím jednotícího gesta (objektivní korelát, ideogram, "mýtická metoda") o rozbití jakéhokoli pocitu chronologie nebo naturalistické perspektivy. Tito spisovatelé, říká Frank, působí na čtenáře, aby interpretoval jejich dílo prostorově tak, jakoby se odehrávalo



spíše v jediném okamžiku, než během jistého časového úseku. /84/ Předěl mezi aktualizovaným (časovým) vnímáním Odyssea nebo Pustiny a idealizovaným (prostorovým) čtením, které Frank navrhuje, je jedním z nejproblematictějších aspektů jeho knihy, je to předěl, který jisté skutečnosti musí ignorovat, aby autor mohl svou tezi verifikovat. /85/ I přes ujišťování Allena Tatea /86/ v předmluvě ke knize *The Widening Gyre*, že Frank není příslušníkem Nové kritiky (*New Criticism*), je pojem prostorové formy právě takovým modelem do sebe uzavřeného autonomního textu, jaký Tateovi čtenáři vždy obdivovali. Frankův přínos pak spočívá v tom, že obsahuje specifický pohled na obtížný, fragmentární text moderní literatury. Nová kritika snad vytvořila metodologii interpretace lyriky, ale Frank si vybírá delší, difúznější díla a zkoumá jejich relativní stabilitu. Tím, že rozšiřuje Lessingův klasicismus na Eliota, Hulma, Joyce a Pounda, převádí Frank komplexní argumentaci týkající se moderní abstrakce na novou variantu *Kunstwollen* či vůle k umění, což by jistě sedělo i Nové kritice.

To, co Frank učinil pro literární modernismus, dělá Murray Krieger pro celou poezii. Podobně jako Frank vychází ve své prostorové metafoře z Lessinga. V "*Ekphrasis and the still movement of Poetry; Or, Laokoön Revisited*" /87/ analyzuje Krieger způsob, jímž básně, zvláště poetické meditace o trojrozměrných objektech signalizují svou vlastní "formální a lingvistickou soběstačnost". Zapojením metafor přejatých z výtvarného umění může básník signalizovat své pojetí básně jako objektu a transformovat lineární pohyb svého jazyka do časově neomezené prostorovosti Eliotovy čínské vázy z Burnta Nortona nebo Keatsovy Grecian Urn. Krieger se odvolává na svou koncepci *ekphrasis*, užití literatury k imitaci výtvarného díla, těmito slovy:

Imitovaný objekt se jako prostorová entita stává metaforou objektu určeného v čase, který tímto způsobem vstřebává temporalitu. Prostorové dílo zarázuje dílo časové, zatímco to se snaží vyjmout je z prostoru. *Ekphrasis* zde pak chápu ve smyslu daném pojetím výtvarného díla jako zraženého, strnulého světa prostorových vztahů, který se musí prolnout do pohyblivého literárního světa, aby jej "zastavil". /88/

Zde užitá terminologie "zražený", "strnulý", "prolnout" vychází z přání odstranit všechny stopy lidské či historické podmíněnosti. Umělecké dílo "proklamuje jako svou specifickou poetiku formální nutnost" nazíranou prostřednictvím "nehybnosti" pohřební urny či klasické amfory. Kruhový tvar takových objektů vytváří příhodný obraz časoprostoru, tak jako báseň meditování o tomto tvaru zdůrazňuje svou vlastní předmětnou povahu.

K těmto dvěma příkladům z Franka a Kriegera lze připojit množství podobných úvah, v nichž je báseň nazírána jako dobře vypracovaná nádoba, vertikální ikon nebo objektivní korelát, signalizující svou vnitřní soběstačnost, autonomii a jednotu kontextu. Ať už se v básni objeví jakékoliv zpochybnění či tenze, je podřízena jednotné struktuře, kterou si čtenář nikdy neuvědomuje jinak, než potenciálně. Z tohoto kritického pohledu je hermeneutický kruh uzavřen; interpretace závisí na odhalení záměru, který existuje před dílem a dává mu jednotný tvar. /89/ Skutečnost, že umělec nemůže mít jasné záměry, nebo že čtenář jim nedokáže porozumět, není pak brána v úvahu, ale je připisována mylným záměrům nebo afektivitě.

Připomínám tyto dobře známé závěry jen proto, abych zdůraznil kritické dědictví "prostorové *ekphrasis*", která dominuje našemu vnímání moderní literatury. Ci přesněji, chci zdůraznit, že toto dědictví je poznamenáno rétorickým piktoralismem, odvozeným z renesanční-neo-klasicistní estetiky, předurčené k respektování hranic umění. Ať už vědomě či nevědomě, dává většina postmodernistické poezie radikální odpověď právě takové baště kritického kontextualismu. Teorie, vypracovaná obvykle proto, aby podpořila příslušné umění, se zde staví na stranu právě popsaných prostorových tendencí a činí to prostřednictvím hermeneutického chápání existenciální temporality. Jelikož tato teorie věnovala většinu svého úsilí nástinu obecné teorie postmodernismu, rád bych se zde zmínil o jejích některých obecných



charakteristikách.

Na počátku jsem určil, že obtížnost rozboru vztahů mezi poezií a malířstvím v současné době spočívá, alespoň částečně, v extrémní "laickoonizaci" moderní kritiky. /90/ Abychom mohli interpretovat moderní básně o malířství (a vlastně jakoukoli moderní poezii), potřebujeme se proto zříci dosavadní prostorové rétoriky. Proti ní se staví kritici vycházející z hermeneutiky, zejména Heideggerovy existenciální analýzy v *Sein und Zeit*. Tito kritici a teoretici tvrdí, že Nová kritika a strukturalismus vyčleňují poezii z historie a estetizují básnickou formu, vytvářejíce absolutní předěl mezi uměleckou praxí a časem. Postmodernistická poezie, zvláště dlouhé "otevřené" básně, jako *Maximus Poems* Charlese Olsona nebo *Passages* Roberta Duncana, napadají tento dualismus tím, že zachycují básnickovo nitro přímo v okamžicích tvorby a reflexe. Básnická forma neuzavírá tuto aktivitu vtěsnáním myšlenky do strnulé struktury replik, ale napuže okamžité reflexy upoutávající pozornost zvědavé mysli. Spíše, než aby se spoléhala na předchozí tradici nebo hierarchii obecně přijímaných hodnot, "odhaluje" nová báseň imanentní významy, které nemohou být v žádném případě oddělovány od myšlenkových aktů, zabývajících se samotnou její tvorbou. Tím, že hermeneutik objasňuje ideje pravdy a rozumnosti, postupuje v duchu Heideggerovy *aletheia* (odkrývání pravdy) způsobem, implikujícím jazyk jako objev a nikoliv omezení. *Aletheia* označuje způsob odhalování světa, střetávání se s temporalitou již neexistující, navždy ztracenou, či zapomenutou. V onom okamžiku, kdy postmodernistický básník objevuje, dopouští se však zároveň i destrukce, neboť jeho úkolem je vyvýšit se nad nerefektivní každodenní jazyk existence, kterou Heidegger označuje "neautentické bytí" (*Man*). Na základě tohoto postupu je pak současná poezie destruktivní, jak co do vztahu k samotnému lingvistickému znaku, tak i k ontologické tradici, vycházející z pojetí pravdy jako logu.

Toto nutné "odtržení referenční totality" /91/ je doprovázeno přechodem od modernistických koncepcí historie jako dějů atemporálních, cyklických a svázaných tradicí ke koncepci dějin reflektivních a personálních. Spíše, než by vytyčili jednotlivé "fragmenty na pozadí trosek", je básníci jako Olson, Creeley, Ashbery, Duncan a O'Hara uvolňují, aby jim umožnili náhodně se odvrátit v životě tvůrce. Dějiny jsou tak zrozeny (nikoliv zobrazeny) prostřednictvím básnickovy aktivní komunikace s těmi "nejfamiliárnějšími" věcmi, jímž byl odcizen. Básník se stává historickou osobností, nikoli ve svých vztazích k produktivním silám uvnitř společnosti, ani k pěstování tradice, ale ve svém "...otevírání horizontu významů, které navykklé formy a očekávání uzavírají". /92/ Termíny privilegované mezi hermeneutiky, jako "odkrývání", "odhalování" či "zatajování", vyjadřují sklony k metafyzice, ukrývající se za jejich projekty - projekty definované zdánlivě právě Heideggerovými útoky na západní metafyziku. /93/

Omezení takové existenciální interpretace dějin jsem se již lockde zabýval, ale rád bych ještě zdůraznil, že taková interpretace je nejefektivnější v případě delších, postupně se vyvíjejících, procesuálních básní typu *Black Mountain School*, v nichž je čtenář zaveden na stezky básnické archeologie, mezi strohé hieroglyfy a kódy. Domnívám se, že proto, aby zdůraznili epochální ústup modernismu před postmodernismem, museli hermeneutici zploštit historicitu tím, že jí připsali subjektivistický, existenciální charakter. Jak se pak ale taková kritika může vyrovnat s básněmi, které se pohybují na hranicích prostorové formy, s "malířskými básněmi", vycházejícími z formální sebereflexe, pro něž je znovuoobnovování a opakování zřejmě dominantní aktivitou?

Současná malířská báseň sdílí mnohé z charakteristik svých předchůdců ze sedmáctého nebo osmáctého století, klade však větší důraz na schopnost vyjádřit malířské formální postupy a menší význam připisuje svým uměleckým schopnostem. Tuto generalizaci, týkající se formálních ekvivalencí, lze doložit odvoláním na tradiční malířské básně minulého období, jejichž autorům - W.D. Snodgrassovi, Johnu Hollanderovi, Jamesi Merrillovi, Johnu Loganovi



a další - sloužila jen jako prostředek k proniknutí do "psychologického prostoru" malby, aniž by se pokusili (formálně či tematicky) o konfrontaci se sémantickou aktivitou díla v celé komplexnosti. Báseň "o" malířství není totožná s tím, čemu zde říkáme "malířská báseň", tj. s básní, která aktivizuje kompoziční postupy odpovídající malbě, avšak nezávisle na ní. Místo toho, aby básník zadumaně postával v příslušné vzdálenosti od díla, "čte" obraz, aniž by jej chápal ve smyslu statického objektu, jako text, anebo prostě ze širšího hlediska zkoumá malířskou estetiku generovanou příslušnou malbou. Nejextrémnějším případem těchto ekvivalentních forem je kubistická poetika Maxe Jacoba, básně Apollinaira a Gertrudy Steinové nebo zaumy v ruské futuristické poezii. Subtilnější verzi lze pak nalézt mezi básníky newyorské školy, pro něž svět malířů a malířství samo představuje virtuální slovník formálních problémů a realizací.

+ + +

V další části textu se Michael Davidson vyrovnává s tím, jak malířská báseň zpochybňuje pojem statické ekphrasis, což dokazuje na analýze konkrétních děl Franka O'Hary a Johna Ashberyho. V obou případech, jak se domnívá, "odmítá básník konstituovat odraz prostřednictvím aktu lingvistické rekonstrukce. Realita implikuje odhrotnění; nestabilita objektu, jeho přesahy do širěji chápaného světa znaků jsou exponovány hrou slov, dislokací mluvčího/vnímatele a využitím stylistických a formálních kódů. 'Obraz i báseň', jak řekl John Ashbery, reprezentují 'stabilní v nestabilitě'."

Clement GREENBERG : SOUČASNOST SOCHAŘSTVÍ /94/  
-----

Moderní sochařství má více než podíl na vzestupech a pádech umění za posledních dvacet let. Obzvláště to platí o sochařství abstraktním nebo abstrakci blízkém. Bylo-li ve třicátých a raných čtyřicátých letech uvedeno do pohybu, v pozdních čtyřicátých a raných padesátých letech se jeho vývoj zpomalil z obavy, že jasná kresba a geometrie působí příliš strojevě. Tyto pochybnosti vyvolal malířský abstraktní expresionismus se svou averzí k přesně ohraničeným tvarům a zastínil tak na jistou dobu dokonce i odkaz velkého Davida Smitha, přímého dědice "výrazně konturistických" třicátých let, pokud se za takového dědice vůbec někdo může považovat. Ne že by "malířský" abstraktní sochařství bylo nutně špatné; jen mu prostě scházela dokonalost, protože bylo negativně motivováno; příliš mnoho děl ve čtyřicátých a padesátých letech bylo totiž vytvořeno příslušným způsobem jen proto, aby vyhlížela dostatečně umělecky.

Malířství tehdy bylo mnohem sebevědomější, jeden či dva malíři skutečně v raných padesátých letech vytvořili práce vzbuzující pochybnost o své zařaditelnosti do ranku umění. Vzpomínám si, že má první reakce na téměř monochromatické obrazy, vystavené v roce 1951 v Peridotově galerii Rollinem Cramptonem, v sobě slučovala výsměch s podrážděností. Teprve obnovené setkání s těmito pracemi (které v té době měly rozhodující vliv na Philipa Gustona) mě dokázalo poučit více. I další monochromatické obrazy, které jsem viděl, byly stejné - celé bílé a černé - bylo to v roce 1953 na Hauschenbergově výstavě (v galerii Stable). Byl jsem překvapen, jak snadno si tato díla dokázala "získat", jak důvěrně vypadala a jak byla dokonce i rafinovaná. Stejný pocit jsem měl, když jsem poprvé spatřil monochromatické či téměř monochromatické obrazy Reinhardta, Sally Harlettové a Yvese Kleina. I ty byly důvěrné a rafinované zároveň. To, co kdysi působilo u Cramptona tak vyzývavě, se téměř přes noc stalo jen další zdomácnělou konvencí. (Snad k tomu přispěl Tobayho a Pollockův způsob malby "od kraje do kraje".) Evokace náhodného nebyla jedinou "neskultivovaností", kterou abstraktní expresionismus v malířství nejprve aklimatizoval a pak domestikoval; učinil to i



s prázdnem, prezentací jakéhosi "vakua". Monochromatická plocha, co do svého rozsahu ohraničená a odlišená tak od plochy stěny, se zde sama automaticky stavěla jako obraz, jako umění.

Ale trvalo to dalších deset let, než se abstraktnímu expresionismu podařilo zapustit kořeny natolik, aby se většina newyorských umělců a kritiků cítila dostatečně zainteresována. I přes všechny stati o zrušení rozdílu mezi uměním a neuměním, o uchopení prázdného a náhodného, byl stále abstraktnímu expresionismu připisován neumělecký charakter. Teprve až v posledních několika letech přestal být na newyorské výtvarné scéně Pollockův přínos chápán kontraverzně. Snad se mu tehdy skutečně podařilo "prolomit ledy", ale jeho barvou hustě pokrytá plátna zůstávala i nadále považována za arbitrární a esteticky nezhodnotitelná, zatímco identifikovatelnému umění malířů typu de Kooninga zůstal stále vyhrazen obdiv. I dnes je Pollock ještě z větší části chápán jako arbitrární a "náhodný", vznikla však i nová generace umělců, která to pokládá spíše za přednost než nedostatek. Nyní jsme si totiž všichni uvědomili, že být hypermoderní se vyplátilo už v dávných dobách avantgardy - a co jiného mohlo být nekonvenčnější než arbitrárnost? Rovněž Newmanova pověst těžila z tohoto vědomí a obdobného selhání tolerance ještě v nedávné minulosti - neodvolávám-li se již přímo na Reinhardta a jeho současnou prosperitu.

Zdá se, že v šedesátých letech si umění - přinejmenším to, které na sebe přitahuje pozornost - vytyčilo za úkol oddělit nekonvenčnost "o sobě" od výstředního, nepřiměřeného a sociálně šokujícího. Asambláž, pop art, environment, op art, kinetické, erotické umění a všechny ostatní směry modernismu vyhlížejí dnes jako zcela logické zastávky při řešení tohoto úkolu, řešení, které nyní, jak se zdá, dospělo do stádia takzvané primární struktury, ABC nebo minimal artu. Minimalisté zřejmě nakonec pochopili, že nekonvenční o sobě musí i nekonvenčním o sobě končit, neboť právě to je to nejavantgardnější. Zřejmě si rovněž uvědomili, že nejoriginálnější a nejnekonvenčnější umění za posledních sto let vždy začínalo vyhlášením svého rozchodu se vším, co dosud bylo jako umění označováno. Jinými slovy: to nejnekonvenčnější obvykle leží na hranici mezi uměním a neuměním. Minimalisté tedy neobjevili nic nového, avšak vyvodili z toho - s důsledností sobě vlastní - závěr, který za mnohé ze své originality vděčí dalšímu zmenšení prostoru, v němž dosud věci mohly bezpečně zůstat neuměním. Nebylo-li již možné nalézt neumění v malířství, dokonce i nepomalované plátno bylo totiž prohlášeno za obraz, musela být hranice mezi uměním a neuměním hledána v trojrozměrném prostoru, předurčeném pro sochařství a dále vše ostatní, co dosud uměním nebylo. Malířství ztratilo svou vůdčí úlohu, jeho uměleckost byla neoddiskutovatelná, a bylo proto na sochařství, aby se postavilo do čela všech výtvarných umění. (Nepředstírám zde výklad skutečných myšlenkových podnětů, které dospěly až k minimal artu, ale domnívám se, že taková je jejich logika.)

Již proto-pop art (Johns a Rauschenberg) a pop art flirtovaly s trojrozměrností. Asambláž došla ještě o krok dále, ale jen zřídka se jí podařilo uniknout tvrdošíjně figurativnímu kontextu. Škola "tvarovaného" plátna zase využívala třetího rozměru, hlavně k tomu, aby zdůraznila kontrasty světla a tmy nebo "profil" kresby: tito malíři, jejichž plátna nejsou často připevněna na latové obdélníky nebo rámy, obohacují danou kresbu připojováním dalších tvarů nebo výřezů na svých obrazech. Co se týče mixování jednotlivých médií, nasvědčovalo zde vše tomu, že narušení hranic mezi malířstvím a sochařstvím je právě tím nejnekonvenčnějším, co ještě zbývá udělat; v konkrétní estetické praxi to však vyvolalo téměř svůj pravý opak - alespoň co se malířství týče, kde doslovné odvolání na třetí rozměr nevyhnutelně, dnes, ne-li už před pětadvaceti lety, evokuje tradiční sochařskou kresbu.

Jestli se minimalistům podařilo nebo nepodařilo zřít se úplně figurativního kontextu, může být zatím ponecháno stranou. Zdá se však, že se definitivně zasvětili třetímu rozměru, protože ten je kromě jiného oním faktorem, který umění sdílí s neuměním (jak jsme již viděli u dadaistů, Duchampa a ostatních). Ostentativním cílem minimalistů zůstává "projektovat"



objekty a soubory objektů, převeditelné do sféry umění. Vše je přísně pravouhlé nebo kulovité. Vývoj je v daném případě dán opakováním téhož standardního tvaru, který se může ale nemusí lišit svými rozměry. Tentokrát je strojový vzhled potlačován, protože se dostatečně přiblíží neumění, zdůrazňováno je cosi jako "netečnost", která oku nabízí jen minimum "zajímavých" konfliktů - strojovost je ve srovnání s netečností příliš umělecká (a když si vzpomenu na Tinguelyho, musím s tím souhlasit). Bez ohledu na jednoduchost objektu zde však vstupují do hry vztahy a mezivztahy povrchů, kontur a prostorových intervalů. I minimalistická díla je tedy možné interpretovat jako umění, jímž je dnes téměř všechno - od dveří nebo stolu až po prázdnou stránku papíru. (Je mimo diskusi, že téměř každý nefigurativní objekt může být přiblížen architektuře nebo chápán jako architektonický člen; proto jsou některá díla minimal artu zavěsitelná na stěnu jako basreliéf. Aby byl zdánlivě arbitrární objekt chápán jako umění, není podobnost podmiňka či postojů nezbytně nutná.) Přesto se nezdá, že umění blízké podmínkám neumění by mohlo být vymezeno nebo klasifikováno již v této chvíli.

A právě v tom spočívá jádro problému. Minimal art je příliš aktem mentální konstrukce, než aby byl dostatečně i něčím jiným. Jeho koncepce zůstává koncepcí, něčím vydedukovaným, nikoliv prožitým nebo objeveným. Geometrická a tvarová jednoduchost sice může signalizovat či označovat to umělecky nejnekonvenčnější, ale skutečnost, že znaky nejsou interpretovány mimo to, co přímo signalizují, je umělecky zraňuje. /95/ Stěží bychom v minimal artu objevili i přítomnost nějakého estetického ozvláštnění, dalo by se snad uvažovat o fenomenálním ozvláštnění téhož typu jako v modernismu. Estetické ozvláštnění je však věčné - je dodnes přítomno v Raffaelově díle, i u Pollocka - a přesahuje možnosti samotného myšlenkového vyjádření. Takto chápané estetické ozvláštnění je dílem inspirace, senzibility i aktuálnosti. Téměř všechna díla minimal artu, která jsem viděl, odhalují podle mé zkušenosti ze vypočítanými, vzájemně se anulujícími emblémy toho nejnekonvenčnějšího více či méně konvenční senzibilitu. Podstata umění a realita, tak odlišná od tohoto programu, je však spolehlivě vyzbrojena. Vráťím se ale zpět do říše designu, kde pop, op art, asambláž a zbytek modernismu nachází útočiště. Tím, že "primární struktury" jsou zde využívány jako indexy, stávají se manýristickými. I sám třetí rozměr je využíván manýristicky. Většině minimalistů se rovněž nepodařilo uniknout familiárnímu, konejšivému kontextu piktoralismu. Metafyzické zjevení obdélníku obrazu a kubistický rozklad tvaru je znepokojuje svým požadavkem naplnění - a tak je prostě umělci naplňují temnou a světlou kresbou.

To vše by mě bylo znátlo více, kdybych neměl zkušenost s Rauschenbergovými prázdnými plátny a modrými obrazy Yvese Kleina. A kdybych nebyl obeznán s jiným výrazným znakem nekonvencionality, Reinhardtovou stinnou monochromií, částečně zastřenou, pod níž se ukrývá delikátní a velmi nesmělá senzibilita. (Reinhardt má nefalšovaný, byť nepřiliš volký cit pro barvu, avšak téměř žádný smysl pro tvar a kompozici. Chápu, proč se nechal ovlivnit Newmanem, Rothkem a Stilleem v zálibě v temných tónech a uzavřenosti, ale když dosáhl zoufalého extrému, k němuž směřoval, ztratil víc než získal a změnil se z jemného a osobitého umělce na průměrného malíře.) Rovněž jsem pochopil, že díla, jejichž ingredience jsou nápadně "odvážného" charakteru, mohou jako celek být krotká a naopak. Vzpomínám si, že před deseti lety jsem slyšel abstraktní expresionisty hovořit o tom, jak dosáhnout nablíživosti, a viděl je záměrně mísit špinavé tóny do barvy jen proto, aby to, co již dávno dělali, vyjádřili ještě stereotypněji. Ale nejlepší z Monetových leknínů nebo obrazů Louise Olitského nejsou přitom méně vyzývavé nebo náročné jen proto, že jsou namalovány výrazně sladkými barvami. Dodávám, že taková přirovnání nelze vymyslet dopředu, je možné jen je vycítit a objevit.

Ať už j. tomu jakkoliv, nekonvenčnost jako cíl sám o sobě lze skutečně objevit v sochařském díle Antona Cara v Anglii kolem roku 1960. Byla to však záležitost inspirace a nikoliv logického úsudku, a Caro ji okamžitě z cíle přeměnil na prostředek - prostředek vizuální realizace, vycházející



z toho, že se socha více než kdykoliv předtím stala integrálním abstraktním dílem. Nekonenčnost byla jako cíl o sobě vyčerpána a rozmělněna kompromisy již v oné době, kdy se o ni začali zajímat minimalisté: vyčerpána Carem a ostatními britskými sochaři, jimž sloužil jako příklad; rozmělněna kompromisy modernismu.

Dalším umělcem, který antcipoval minimal art, je Anne Truittová. Anticipovala jej, v plném smyslu toho slova, ještě výrazněji, a proto - domnívám se - i méně decentně než Caro. Šok z krabic prezentovaných na její první výstavě v New Yorku začátkem roku 1963 (v Emmerichově galerii) byl přesně toho druhu, o nějž usilují minimalisté. I přes pruhy barvy, kterou byly "krabice" natřeny, mne udivila jejich neosobní "prvotnost". Musel jsem se na ně dívat několikrát, znovu se vrátit, a tak odhalit jejich vůli k pohybu a afektivitě. Nekonenčnost zde byla spíše postulována než jen oznámena či signalizována. Dalo se stěží říci, zda úspěch nejlepších děl Truittové vychází více z ocenění sochařské nebo malířské povahy vystavených prací, ale rozhodně alespoň zčásti spočíval v tom, že tuto otázku autorka prohlásila za irelevantní.

Dílo Truittové flirtovalo s neuměním. Její výstava v roce 1963 byla první příležitostí, kdy jsem si povšiml, jak vzhled těchto objektů dokáže zprostředkovat efekt přítomnosti. To, že pocit přítomného času, vyvolaný prostřednictvím rozměrů, je esteticky vnější, dodatečný, jsem již věděl. To, že tentýž pocit, evokovaný neuměním, je rovněž esteticky vnější, jsem však až dosud netušil. Sochařské dílo Truittové vyjadřovalo tento druh přítomného času, ale neskrývalo se za něj. Že by se za ním mohlo skrývat i sochařství, podobně jako malířství, jsem si uvědomil až po opětovných setkáních s minimal artem: s Juddem, Morrisem, Andreem, Steinerem, s některými ale nikoliv všemi Smithsony a s některými ale nikoliv všemi LeWitts. Minimal art může však využívat i vjem přítomnosti jako rozměru: mám na mysli Bladena (přestože si nejsem jist, je-li považován za pravověrného minimalistu) i některé z umělců, o nichž jsem se právě zmiňoval. Co mě rovněž překvapuje, pokud mě to ještě vůbec dokáže překvapit, je rovněž to, jak může rozměr působit tak neokázalo a příjemně, a to, jak zároveň tento efekt může být zbytečný. Vzniká zde opět otázka mimořádného ve vztahu k estetickému či uměleckému.

I přes vše, co jsem zde řekl, nepopírám, že minimal art má i jistý negativní přínos. Zdůrazňuje, jako nic před ním, jak přehnaně okázalá je celá řada starších abstraktních soch, zvláště těch, které byly ovlivněny abstraktním expresionismem. Zůstává však otázkou, zda to postačí. Pokračující infiltrace designu do sféry toho, co má ambice stát se vyspělým a intelektuálním uměním, svazuje dnes sochařství ruce stejně, jako to kdysi udělalo malířství. Minimalismus se příliš nechává ovlivnit tím, kam dospěl pop art, op art, asambláž a jiné směry (jak, opakuje, zdůraznil již Darby Bannard). Nicméně osobně pokládám minimal art za podstatnější než všechny tyto ostatní proudy modernismu. Stále mi zůstává i víra v některé z jeho exponentů. Snad převzrou ještě více od umělců jako Truittová, Caro, Ellsworth Kelly, či Kenneth Noland a poučí se z jejich příkladu, jak překonat i starý dobrý design.

#### P o z n á m k y :

- 1/ Teoreticky je abstraktní expresionismus předurčen celou řadou prací estetického formalismu. Básník a teoretik Selden Rodman se ve čtvrté kapitole knihy *The Insiders. Rejection and Rediscovery of Man in the Arts of Our Time* (Louisiana State University Press, 1960), kterou zde téměř celou předkládám, zabývá poměrně zajímavým způsobem rozdíly mezi jednotlivými

vými názory jeho nejvýznamnějších představitelů - od Bella až po Hesse. Dodejme, že Rodmanova kniha si klade za cíl analýzu formalismu v jeho nejružnějších projevech, minulých i přítomných, ve vědě, poezii a hudbě, i ve výtvarném umění a jeho kritice.

Tento širší pohled na problematiku abstrakce (i figurace) by měl vhodně doplnit u nás dostupnou literaturu; především: J. Pijsan - Dějiny umění, 10. díl (Odeon, Praha 1984), N. Lynton - Umění 19. a 20. století (Artis, Praha 1981), L. Novák - Století moderního malířství (Praha 1968), V. Zyk-mund - Stručné dějiny moderního malířství (SPN, Praha 1971); a upozornit na souvislosti, které zde sledujeme nejen ve vztahu umění a dějin (druhý příspěvek této přílohy), umění a teorie (první a třetí příspěvek), ale i s ohledem na jiné umělecké druhy (čtvrtý příspěvek) a možné následnosti (pátý příspěvek) - zajímavý i tím, že jeho autorem je Clement Greenberg, jeden ze dvou nejvýznamnějších představitelů teorie abstraktního expresionismu vůbec. Tento příspěvek pak anticipuje i jeden z pohledů na umění konce šedesátých a sedmdesátých let - tzv. minimal art, jakkoliv se samozřejmě nemusí shodovat s řadou jiných názorů, týkajících se tohoto směru.

Bibliografické údaje uvádíme vždy v poznámce vztahující se k záhlaví jednotlivých článků.

- 2/ Clement Greenberg: The Case of Abstract Art (Saturday Evening Post, 1.8.1959).
- 3/ Tento termín pro Pollocka-de-Kooningův nefigurativní styl se poprvé objevil v Hesseově časopise. Leo Mullican, jeden z abstrakcionistů, byl v Art News charakterizován jako umělec vyzbrojený "neposkvřeným ráncem vědění"... "Bez formy, barvy, kompozice a kresby se lze obejít. To, o čem běží, je zvěstování obsažené v akci."
- 4/ Všechny citáty v tomto odstavci jsou z knihy Thomase B. Hesse: Abstract Painting (The Viking Press, Inc., New York 1951).
- 5/ Zveřejňujeme zde první polovinu stejnojmenné kapitoly z knihy Duchampovi dědicové? ("Opadkobiercy Duchampa?", Wydawnictwo Literackie, Krakow 1984), v níž se autorka snaží vystopovat proces formování jevu, který nazývá, anti-umění. Sleduje jej v rámci současné estetiky a historie umění především na Duchampově vlivu na tvorbu jiných autorů, zvláště pak se zretelem k americké umělecké scéně padesátých a šedesátých let. Text, který si zprvu všimá hlavně Duchampa samotného, se později zabývá genezí a myšlenkovým základem abstraktního expresionismu.
- 6/ G. Kubler: Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy (Warszawa 1970), str. 97-127.
- 7/ ibid., str. 103.
- 8/ R. Blesh: Modern Art USA, Men, Rebellion, Conquest 1900-1956 (New York 1956).
- 9/ Interview s Pollockem, pořázený sekretářem Peggy Guggenheimové, publikovaný v Arts and Architecture (únor 1944, vol. 61, str. 14). Cit. podle B. Majewského: Sztuka inna, sztuka ta sama (Warszawa 1974), str. 111.
- 10/ Mj. in: R. Blesh, op.cit., str. 250.
- 11/ ibid., str. 242.
- 12/ Autorem termínu abstraktní expresionismus byl Robert Coats - viz C. Greenberg: After Abstract Expressionism, in: H. Geldzahler: New York Painting and Sculpture 1940-1970 (New York 1969), str. 361 - a sám Greenberg ho nerad používal už koncem čtyřicátých let. Termín byl popularizován Herbertem Readem (viz B. Majewska, op.cit., str. 145 nn.) a ochotně užíván evropskými historiky umění.
- 14/ Nejstarší, abychom zmínili pouze ty nejznámější, byl Mark Rothko (1903 až 1970), Willem de Kooning (nar. 1904), Arshile Gorky (1904-1948), Adolph Gottlieb (nar. 1903), Franz Kline (1910-1962), Barnett Newman (1905-1975), Jackson Pollock (1912-1956), Ad Reinhardt (1913-1967), Clyfford Still (nar. 1904); a nejmladší Robert Rotherwell (nar. 1915).



- 13/ S.Hunter: The United States Art Since 1945 (New York 1958), str. 284.
- 15/ B.Rose: American Art Since 1900. A Critical History (London 1967), str. 210.
- 16/ I.Sandler: The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism (New York, Washington 1970), str. 134.
- 17/ První samostatnou výstavu měl de Kooning v Egan Gallery v r. 1948 a od r. 1953 je spjat se Sidney Janis Gallery. (Viz H.Geldzahler, op.cit., str. 432).
- 18/ J.Burnham: The Structure of Art (New York 1973), str. 105.
- 19/ W. de Kooning: What Abstract Art Means to Me (Museum of Modern Art, Spring 1951, "Bulletin XVIII" Nr. 3), cit. podle B.Rose: Reading in American Art Since 1900. A Documentary Survey (New York, Washington 1968), str. 153-154.
- 20/ The New York Times, 21.1.1951, sec. 6, str. 17; cit. podle I.Sandler, op.cit., str. 98.
- 21/ H.Rosenberg: The American Action Painters (Art News, prosinec 1952, vol. 51, Nr. 5); cit.podle J.McCoubrey: American Art 1900-1960. Sources and Documents in the History of Art Series (Englewood Cliffs, New Jersey 1965), str. 213-222.
- 22/ ibid., str. 214.
- 23/ H.Rosenberg: The Tradition of the New Horizon (New York 1959), str. 28.
- 24/ H.Rosenberg: The American..., op.cit., str. 217.
- 25/ B.Majewska, op.cit., str. 146; viz B.Robertson: Jackson Pollock (New York 1960), str. 36.
- 26/ E.Fromm: Ucieczka od wolności (Warszawa 1970), str. 133-136, 164-166.
- 27/ T.B.Hess: Willem de Kooning (New York 1959).
- 28/ ibid., str. 30.
- 29/ Viz např. B.Rose, op.cit., str. 183-186, T.B.Hess, op.cit., I.Sandler, op.cit., str. 92 nn., atd.
- 30/ L.Alloway: Topics in American Art Since 1945 (New York 1975), str. 62-64. Článek je přetištěn z The Nation (24.3.1969), str. 380-381.
- 31/ Upozorňuje na to mezi jinými B.Robertson, op.cit., str. 149-150 a F.O'Hara: Jackson Pollock (New York 1959), str. 116.
- 32/ V roce 1949 založený The Club, místo schůzek "rozhněvané dvacítky", se nacházel v čísle 35 West 8th Street, proto také byl brzy nazýván Studio 35, nebo ještě kratěji 35. Viz R.Blesh, op.cit., str. 243-247.
- 33/ J.Ferren: Epitaph for an Avantgarde (Arts XXXII, listopad 1958); cit. podle B.Rose, op.cit., str. 135-138.
- 34/ B.Majewska, op.cit., str. 115.
- 35/ Do střediska newyorské-evropské avantgardy byl umělec přijat v souvislosti s výstavou v Art of This Century Gallery roku 1943 a několikaletým kontraktem s P.Guggenheimovou. Díky této sbírce začaly být v Evropě jeho práce známé od roku 1948 a v roce 1950 na bienále v Bonátkách A.H.Barr vystavil soubor obrazů Pollocka, de Kooninga a Gorkyho. (Viz F.O'Hara, op.cit.)
- 36/ I.Sandler, op.cit., str. 92.
- 37/ Impuls, za jaký newyorské středisko a americké umění vůbec vděčí válečné evropské emigraci, se stal předmětem mnoha prací, které jsou citovány v každých dějinách umění 20. století. Pokud jde o Pollocka, nejširěji tento problém pojednává Robertson v citované umělcově monografii (op.cit., str. 66-78).
- 38/ Z mála umělcových výpovědí, jež jsou otištěny, je pro otázku, která nás zajímá, nejpodstatnější ta z únorového čísla Art and Architecture (únor 1944, vol. LXI), kde Pollock řekl, že za provincialismus a stagnaci v třicátých letech americké umění vděčí především Bentonovu regionalismu. To, zač mu vděčí on sám jako žák, je pouze "otevření očí pro renesanční malířství" (viz J.McCoubrey, op.cit., str. 212).
- 39/ Termín "ledoborec" je navázáním na často citované prohlášení de Kooninga:

- "To byl ten, kdo první prolomil ledy." Cit. podle W. Rubin: *Arshile Gorky. Surrealism and the New American Painting*; in: H. Geldzahler, op.cit., str. 375.
- 40/ B. Majewska, op.cit., str. 121.
- 41/ V období drippingu bylo jedním z vědomě konstruovaných prvků to, že umělec z velkých barvou pokrytých ploch vytínal odpovídající fragmenty.
- 42/ D. Ashton, *Studio* (červen 1967), cit. podle B. Majewska, op.cit., str. 96.
- 43/ W. Rubin, op.cit., str. 378.
- 44/ *Possibilities*, časopis vydávaný R. Motherwellen a H. Rosenbergem. Vyšlo pouze jedno číslo 1947/48. Cit. podle B. Rose, op.cit., str. 149.
- 45/ C. Greenberg: *Art and Culture* (Boston 1961), str. 133-136.
- 46/ R. Rosenblum: *The Abstract Sublime*, in: H. Geldzahler, op.cit., str. 358. Jako první ve vztahu k vlastní tvorbě použil tento termín Barnett Newman roku 1948 ("The Sublime is Now"; *The Tiger's Eye*, 15.12.1948, vol. 1, Nr. 6, str. 51-53), potom tento termín popularizoval Rosenblum a Alloway.
- 47/ L. Alloway, op.cit., str. 31-41.
- 48/ H. Rosenberg: *The Anxious Object: Art Today and Its Audience* (New York 1964).
- 49/ Z důvodů omezeného rozsahu této přílohy uveřejňujeme pouze zkrácený překlad. Z článku *Wezwanie mitu i początki szkoły Nowego Jorku*, který byl otištěn v časopise *Studia Filozoficzne* (Polska Akademia Nauk, PAN, Warszawa 1981) č. 2, str. 133-153, vypouštíme především obecnosti týkající se mýtů a podrobné popisy jednotlivých mýtických příběhů.
- 50/ C. Millet: *Ad Reinhardt, ce qu'il dit, ce qu'il peint* (Art Press International, 1973, Nr. 4).
- 51/ M. Foucault: *Archeologia wiedzy* (Warszawa 1977), str. 195.
- 52/ M. Foucault: *Les mots et les choses* (Paris 1966), str. 11.
- 53/ E. Sapir: *Why Cultural Anthropology Needs the Psychiatrist*, in: P. Mullanby (ed.): *A Study of Interpersonal Relation* (New York 1949), str. 248-249.
- 54/ A. Gottlieb, M. Rothko, B. Newman: *Letter to the Editor* (*The New York Times*, 13.6.1943, sec. 2, str. 9); A. Gottlieb, M. Rothko: *The Portrait and the Modern Artist*, rozhlasové prohlášení v rámci pořadu "Art in New York", 13.10.1943; cit. podle I. Bandler: *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism* (New York, Washington 1970), str. 22-23.
- 55/ J. Graham: *Primitive Art and Picasso* (*Magazine of Art*, duben 1937).
- 56/ G. Kopes: *The New Lands Cape in Art and Science* (Paul Theobald and Co., Chicago 1956), str. 290.
- 57/ M. Eliade: *Mythos, rêves et mysteres* (Gallimard, Paris 1957).
- 58/ C. G. Jung: *"Prowadzenie do psychologiczno-religijnej problematyki alchemii"*, in: C. G. Jung: *Psychologia a religia /wybor pism/* (Książka i Wiedza, Warszawa 1970); A. Jaffé, C. G. Jung: *Bild und Wort* (Walter Verlag, A. G. Olten 1977), il. 60.
- 59/ A. Moreno: *Jung, bogowie i człowiek współczesny* (PAX, Warszawa 1973), str. 141.
- 60/ D. Gebhard: *Rock Art*, in: *American Indian Art, Form and Tradition* (The Minneapolis Institute of Arts, katalog výstavy, E. P. Dutton and Co., Inc., New York 1972).
- 61/ Ch. Harrison: *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, in: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej* (ed. T. Richardson a N. Stangos, Warszawa 1980), str. 299.
- 62/ B. Robertson: *Jackson Pollock* (Harry N. Abrams, New York 1960), str. 24.
- 63/ L. Alloway: *Jackson Pollock*, katalog výstavy (Marlborough Fine Art Ltd., London 1961); D. Freke: *Jackson Pollock: A Symbolic Self-Portrait* (*Studio International*, prosinec 1973); E. Langhorne: *Jackson Pollock's "The Moon Woman Cuts the Circle"* (*Arts*, březen 1979).
- 64/ J. Wolfe: *Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery* (*Artforum*, listopad 1972).
- 65/ F. C. Hara: *Jackson Pollock* (George Braziller, New York 1959), str. 21; W. Rubin: *Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism* (*Art in America*, listopad 1979).



- 66/ C.G.Jung: Symbols of Transformation (Bollingen Series XX, Princeton University Press, 1967), str. 238-239.
- 67/ M.Eliade: Traktat o historii religii (Książka i Wiedza, Warszawa 1966), kap. IV - "Książyc i mistyka lunarna".
- 68/ Ad. de Vries: Dictionary of Symbols and Imagery (North-Holland Publ. Comp., Amsterdam - London 1974), heslo "Serpent".
- 69/ J.L.Henderson: Ancient Myths and Modern Man, in: Man and his Symbols (C.G.Jung ed.), str. 120-123.
- 70/ Ad de Vries: Dictionary..., heslo "Spiral".
- 71/ C.G.Jung: Die Psychologischen Aspekte des Mutter-Archetypus, in: C.G. Jung: Von den Wurzeln des Bewusstseins (Zürich 1954).
- 72/ F.Beas: The Religion of the Kwakiutl Indians (Columbia University Contributions to Anthropology, díl X, část II, New York 1930).
- 73/ G.Giedion: Symbolic Expression in Prehistory and in the First High Civilizations, in: G.Kepes (ed.): Sign, Image and Symbol (Studio Vista, London 1966), str. 88 nn.
- 74/ R.Graves: Řecké mýty (Praha 1982), str. 13-14, 162.
- 75/ C.Lévi-Strauss: Mysl nicoswojona (PIW, Warszawa 1960), str. 92 nn.
- 76/ C.G.Jung: Psychologia a religia /výbor pism/ (Książka i Wiedza, Warszawa 1970), str. 143 nn.
- 77/ M.Rothko: Clyfford Still, katalog výstavy (Art of this Century Gallery, New York 1946).
- 78/ B.Rose: Jackson Pollock, Drawing into Painting, katalog výstavy (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1979), str. 15, pozn. 2.
- 79/ M.L. von Franz: The Process of Individuation, in: Man and his Symbol (C.G.Jung ed.).
- 80/ J.G.Frazer: Zřeta galaz, díl II (PIW, Warszawa 1971).
- 81/ M.Eliade: Myths, Dreams, Mysteries (Harvin Press, London, Glasgow 1960), str. 188-198.
- 82/ M.Eliade: Naissances mystiques. Essais sur quelques types d'initiation (Galliard, Paris 1959).
- 83/ Převzato z The Journal of Aesthetics and Art Criticism (Fall 1983). Michael Davidson je profesorem literatury na University of California v San Diegu.
- 84/ Joseph Frank: The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature (Indiana University Press, 1963), str. 9.
- 85/ V poslední době obhajuje Franka a jeho myšlenky W.J.T.Mitchell; viz: Spatial Form in Literature: Toward a General Theory (Critical Inquiry, VI, 3/1980, str. 539-567).
- 86/ Jeden z nejznámějších a nejkonzervativnějších členů Nové kritiky.
- 87/ Murray Krieger: Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; Or, Lackoön Revisited, in: Perspectives on Poetry /ed. James Calderwood a Harold Toliver/ (Oxford University Press, 1968), str. 323-348.
- 88/ M.Krieger, op.cit., str. 325.
- 89/ Paul de Man zkoumá povahu tohoto uzavřeného interpretačního kruhu v termínech Heideggerovy Forhabe (primární struktury) v Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (Oxford University Press, 1977), str. 29-32.
- 90/ Viz Michel Benamou: Wallace Stevens. Some Relations Between Poetry and Painting (Comparative Literature XI, 1959), str. 47.
- 91/ William Spanos: Breaking the Circle. Hermeneutics as Dis-Closure (Boundary 2/1977), str. 424.
- 92/ Paul A.Bové: Destructive Poetics. Heidegger and Modern American Poetry (Columbia University Press, 1980), str. xv.
- 93/ To je ovšem paradox Heideggerova pokusu vyvrátit základy starší transcendentální fenomenologie, spoléhaje přitom na ontologickou prioritu otázky bytí, paradox, na který Derrida upozorňuje v Of Grammatology, Gayatri Chakravorty Spivak trans. (John Hopkins University Press, 1976), str.20-24.

- 94/ Text katalogu výstavy American Sculpture of the Sixties, pořádané v Los Angeles County Museum of Art v roce 1967. Převzato z knihy Minimal Art: A Critical Anthology (ed. Gregory Battcock, E.P.Dutton and Co., Inc., New York 1968).
- 95/ Darby Bannard to vystihl již ve svém příspěvku do Artfora v prosinci 1966: "Jako u popu nebo op artu je 'význam' minimálního díla situován vně. V povaze těchto prací je fungovat jako spoušť již existujících myšlenek a emocí vnímatele... Za těchto podmínek lze snad prohlásit, že při životě je tento směr udržován všudypřítomnou otázkou: ,ale co to vlastně znamená?'"



C y k l u s :

## VÝTVARNÉ UMĚNÍ DVACÁTÉHO STOLETÍ

José PIERRE : POP ART

Nezávisle na zálibách kohokoli byl pop art jistě nejdůležitějším uměleckým jevem v desetiletí 1960-1970. V téže době, kdy všichni shodně zdůrazňovali, že umělecké skandály už nejsou tím, čím byly kdysi, budil pop art, jen co se objevil na nebi aktuálního umění, prudký odpor a bouřlivé protesty. Jako by se opět vrátila šťastná epocha, kdy Její Veličenstvo Císařovna šlechala důtkami plebejské zadnice Courbetem namalovaných žen, a École des Beaux-Arts dostávala záchvat při samotném zvuku slova impresionismus. Snad přeháním? Zaplava nářků, spílání a skřipění zubů, jakým pařížský tisk přivítal udělení velké ceny za malbu Američanovi Robertu Rauschenbergovi na Bienále v Benátkách roku 1964, výmluvně svědčí o tom, že tato mezinárodní událost byla pocítována jako Waterloo kultury. A Rauschenberg byl přece pouze úvodem k pop artu... Pop art byl v podstatě americký (používám minulý čas, i když považovat jej v roce 1971 /1/ za zaniklý vůbec není samozřejmá nebo jednoduchá záležitost; jeho hlavní představitelé se i nadále mají skvěle a totéž lze říci o jejich malířství či sochařství - pouze Warhol se od jisté doby věnoval výhradně podzemnímu filmu). Ve skutečnosti je však nepochybné, že témata a styly charakteristické pro pop art se zrodily mimo hranice Spojených států a teprve po několika letech měly manifestačně vystoupit na americkém území; avšak termín pop art byl vymyšlen s cílem určit společné postoje několika britských umělců (mezi nimi i jednoho v Anglii usídleného Američana, Ronalda B. Kitaje), kteří se snažili vyvodit závěry z "nové populární kultury" - kultury ilustrovaných magazínů, comics, kreslených filmů, science fiction, rock and rollu a širokoúhlého filmu (cinemascope, cinerama). Zdá se, že první popartovou prací v Anglii byl obraz Richarda Hamiltona Poeta Chrysler Corporation z roku 1957. Avšak už v roce 1955 dvacetiletý Konrad Klapheck z Düsseldorfu namaloval první ze své série psacích strojů, preludium k jedné z nejoriginálnějších produkcí naší doby. Přesto se tyto nesporně průkopnické snahy týkají děl, jejichž smysl se hluboce liší od toho, čím se měl stát americký pop art: Brity charakterizuje vibrující stopa štětce, dědictví po expresionistických předcích (zvláště po Baconovi), Klapheck má zase více společného s Tanguym a Magrittem, než s přednětostí nové školy.

Nadto nikde mimo Spojené státy pop art nedokázal zrodit zároveň pět umělců takové úrovně, jako byli Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Warhol a Wesselmann. Američtí popartisté, přestože vůbec nesloučení v nějaké skupině či směru (pět zmíněných hvězd neváže žádná blízkost), však tvoří blok stmelený hlubokými rozdíly, stejně jako příbuznými znaky. V čem tedy spočívá jejich příbuznost? Odpověď na tuto otázku bude ovšem definicí pop artu, který je nezávisle na individuálních rysech dostatečně všeobecným (nebo k zevšeobecnění vhodným) kulturním postojem v současné západní civilizaci. Pružnost, která je v tomto postoji přípustná, dovoluje vyjádřit se rozmanitými temperamentům a způsobům myšlení, je kritériem jeho významu i zárukou jeho životnosti, potvrzené na druhé straně velkým vlivem pop artu na celém světě - zároveň i v zemích, které deklarují svůj nepřátelský vztah k sevo-roamerickému kapitalismu (např. na Kubě). Nejednou byl v pop artu spatřován

bezprostřední výtvarný vyraz téhož kapitalismu (byl dokonce nazýván kapitalistickým realismem v kontrastu k stalinskému socrealismu).

Čin je konečně pop art, jestliže ne "spotřební společnost", která sama sebe uznala za téma umění? Ještě lépe: pop art vzniká útekem přímo do obrazu, jaký si vystavila sama "spotřební společnost". Umělci tyto obrázky citují doslovně, čili se nesnaží je zkrášlovat ani retušovat vady, občas se i pasou na jejich špatném vkusu, na nezbytné vulgaritě produkce velkých sérií (např. snímky na novinovém papíře, s využitím jeho faktury i kazů), na křiklavých barvách a ohyzdnosti. V tomto smyslu se pop art jeví jako poslední stadium směřování započatého romantismem na počátku 19. století, které zrušilo dosavadní dělení záležitostí (věcí, témat, slov) na "ušlechtilé" a "všední". V oblasti umění se teprve v kubismu uskutečnila integrace věci jako takové, spíše s obrazem než se sochou, díky Braqueovým papírovým collés a Picassoovým kolážím. V letech 1950-1960 se nakonec rozmnožily nejrozmanitější formy asambláže, sestavované zvláště z odložených předmětů: Rauschenberg do svých combine paintings zaváděl radiopřijímače, deštníky, žebříky, židle, vycpané slepice, orly, kozy. Pop art se tedy liší od umění asambláže tím, že v něm nejde o integraci skutečných předmětů - snaží se pouze o jejich transpozici ve stylu reklamní informace, za použití kódu kresleného filmu nebo plakátové malby. Proto se také popartisté neblíží ani tak Duchampovým ready-mades ("opravdový" pisoár, jízdní kolo nebo štětka na čištění lahví, signované Duchampem kolem roku 1914), jako Magrittovým obrazy, které naprosto neustranně popisují všední předměty, osoby či krajiny. V americkém pop artu bije do očí nedostatek osobitých vyjadřovacích prostředků, převratné záměry belgického surrealisty jsou mu však cizí. Nutně docházíme k otázce vztahu umělců pop artu k jejich tématu: zda jsou "pro" či "proti" těmto obrazům nebo informacím, které zprostředkují noviny, kreslený film, plakát a televize. Často v této záležitosti deklarovali svou lhostejnost (především Lichtenstein a Warhol); když si vypůjčují obrazy, které nabízí všední okolí, nic mimo estetických preferencí /2/ jejich volbu neovlivňuje. Je třeba přiznat, že - na rozdíl od svých evropských následovníků - američtí popartisté téměř nikdy nedávali najevo polemické záměry. Podle mého názoru to není úplně totéž jako lhostejnost ve vztahu ke zvoleným obrazům, je totiž nepochybné, že Warhol se řídí obsesí smrti a slávy, Lichtenstein sadismem (hojnost válečných scén a plačících hrdinek), Rosenquist naivním očarováním životem velkoměsta, Rauschenbaum ryzí sexualitou. V případě Oldenburga subjektivita, která naplňuje jeho obří oděvy a bláznivé předměty ("mokrý stroje" nebo "fantomy"), tak očividně vyrůstá z radostí a strachů raného dětství, že je těžké se divit, že Oldenburg bývá považován za autentického surrealistu.

Pop art tedy získává zvláštní smysl, který nelze redukovat na nic, co by bylo pouze v úrovni subjektivity každého z umělců. Než se však budeme věnovat jednotlivým individualitám, zopakujme, že za svou převahu a průraznost vděčí vyjimečným formálním kvalitám (užívání velkých formátů, odvážné kompozice, křiklavý nebo mdlý kolorit, virtuóznost kresby). Je nepochybné, že - nezávisle na době a místu - výtvarné hodnoty zasluhují pozornost pouze tehdy, jsou-li podřízeny originální vizi. Z tohoto hlediska je popartistům nejčastěji z podivných pozic vycítáno, že si to ulehčují, zatímco ve skutečnosti projevili značné úsilí vypracovat styl vyjadřování, tak těžko určitelný, protože se odvolává na způsoby komerčního vyjadřování. A tam, kde kritika spatřovala chladnou řemeslnost, měla si ve skutečnosti všíti estetického mistrovství, dosaženého usilovnou prací - mistrovství tak neochotně docenované proto, že se obracelo proti výbuchům okouzlující lyriky největších abstraktních expresionistů (Pollocka, de Kooninga, Klinea, Sama Francise).

Když Jasper Johns odlil do bronzu elektrickou svítilnu, navraco Duchampovým ready-mades hodnot tradiční sochy: Chlašoval tím reintegrací s malířstvím všedních předmětů, které asamblážisté používali jako takové. Jeho žák Jim Dine, zdánlivě toužil pouze rozmnožovat skvěle se lesknoucí



pocety dadaistickým a surrealistickým předchůdcům pop artu, proto jej někteří pedanti nezařazují do řad popartistů; přesto se sluší podtrhnout Dineovu radostnou vynalézavost a ohromující rozmach jeho techniky. Andy Warhol, který se ve Spojených státech svou slávou vyrovnal hollywoodským hvězdám, se ve své tvorbě nejvíce ze všech ukrýval za zástěrku tématu a zesiloval tento dojem užíváním síťotisku na plátně, což uměleckou tvorbu redukuje na vyhledání originálního dokumentu, určení formátu a výběr barev. Vyvolal také slušný zmatek, když v roce 1962 místo úsměvu Mony Lisy navrhl ke kontemplaci plechovku Campbellovy polévky; poté předvedl úsměv hvězd, odlidštěný jako konzerva. O Royovi Lichtensteinovi se říká, že se spokojuje se zvětšováním jakýchkoli obrázků - ve skutečnosti je změna formátu doprovázena úsilím o zjednodušení a volbu přiměřeného výřezu. Je ostatně lehké si všimnout, že Lichtenstein nejraději vybírá nevalné a téměř vždy už z módy vyšlé comics, a tím více zvýrazňuje elementární expresivní hodnoty tohoto nejpopulárnějšího literárního žánru. James Rosenquist je mezi malíři pop artu nejinspirovanější a nejtalentovanější, a zároveň nejcitlivější. Má obzvlášť rád plátna velkých rozměrů, na nichž s podivuhodnou zručností hromadí nejrozumnější prvky; dosahuje tak sugestivní simultánnosti dojmů, jaké by ani Lichtenstein, ani Warhol, ani Wesselmann nebyli schopni. Nápis, fragmenty krajiny, detaily lidských postav, velké plochy průmyslových výrobků nebo vařených pokrmů se rozpouštějí v sevřený a harmonický celek a nabízejí divákovi zvláštní hlavolam. Rosenquista je třeba se naučit číst. Tom Wesselmann se vyznačuje nebývalou brutalitou, ordinárně vyzývacím erotismem. V Amerických aktech však vykazuje věrnost jak Matissovi, tak i čisté abstrakci a tím vyrůstá nad průměr. Claes Oldenburg rozehrává zároveň podobnost i nepodobnost svých předmětů s předměty reálnými. Vnucuje se podzření, že by chtěl všechny existující objekty (a památky) předělat podle svého měřítka, čili podle měřítka svého stesku po světě, kde neexistuje přinucení, kde by věci byly pouze splněním našich přání. George Segal přesné rekonstruuje scény z každodenního života a nahrazuje osoby sádrovými odlitky. Asistujeme tedy setkáním fantomů, jež mají neodhadnutelné záměry.

Mezi britskými umělci pop artu se nejblíže svým americkým vrstevníkům zdá být Peter Phillips díky neosobně sterilním sestavám. Ostatní prozrazují převážně expresionistické sklony; u Petera Blakea dost prosté, u Ronalda Kitaje s dramatickým, téměř chorobným napětím, u Allena Jonesa důmyslně fantazijní a plné půvabu. Svobodu čáry a sílu barevných ploch Juana Grise nacházíme v tvorbě Itala Valeriho Adamiho, kde dochází k jakési fúzi sledovaných prvků, například postav a nábytku umístěného v téže pokoji. Tyto krátké znínky hovoří o subjektivitě, k níž se američtí umělci pop artu tak výrazně nepřiznávali, nikdy nesahali k autobiografické výpovědi. Právě taková výpověď je podstatou malířství Francouze Jacquese Monoryho, který systematicky pracuje podle vlastních fotografií a blíží se tím (podobně jako Gérard Gasiorowski) realistickému fotografickému směru Howarda Tanowitz, Malcolm Morleye a Lowella Nabbitta. Ale i u Monoryho existuje jakýsi expresionistický tón, viditelný také u Gudmundura Errö, pařížského Islandana, jehož otřásající srážky obrazů vycházejí z polemických snah, jež jsou americkému pop artu absolutně cizí. Nevadí, že tvorba Gudmundura Errö působivě ukazuje, za jaké množství expresivních možností vděčí malířství brutálnímu využívání již existujících obrazů pop artem. Fascinace comics přivedla Švéda Oyvinda Fahlströma k prostorové manipulaci prvky kresleného filmu, jež se mohou sestavovat různými způsoby. Jeho metoda, ve vztahu k vlastnímu pop artu okrajová, navazuje na některé Hauschenbergovy výzkumy, založené na odmítnutí definitivně ukončeného díla, a řadí se k nejoriginálnějšímu projevu pojednávání směru. Nicméně jediným umělcem, "nakaženým" pop artem, jenž z "nové populární kultury" dokázal vytěžit srovnatelně tolik jako Lichtenstein, Rosenquist, Warhol či Wesselmann, je Haïtan z Paříže, Hervé Télémaque. /3/ Stručnost jeho dialektické metody, která dovoluje zdánlivě neosobní lexikon moderní reklamy podříditi vlastní individualitě, plyne snad z toho, že stejně jako Američané vyšel z abstraktního expresionismu (nebo



surrealismu). Každopádně nelze popřít, že onen lexikon je dostatečně bohatý na to, aby se umělec mohl beze zbytku vyjádřit.

Nicolas CALAS : IKONY POPU /4/

Od těch dob, kdy se moderní umění stalo uměním ve službách establishmentu, začalo mu oponovat antiúmění. Polemika mezi přeborníky oficiálního umění a sponzory antiúmění připomíná slavnou disputaci mezi zastánci klasicismu, obhajujícími dokonalost, a někdejšími modernisty, vystupujícími ve jménu pokroku. Nyní je moderní umění obhajováno v rámci kunsthistorické argumentace a antiúmění v rámci terminologie "života".

Ve dvacátých letech fungoval surrealismus ve vztahu ke kubismu jako antiúmění, právě tak jako je nyní pop art považován za umělecký antipod expresionismu. V Portrétu ženy z roku 1939 převodl Picasso kubistický rozklad tvaru do psychologické terminologie, znázorňuje rozštěp osobnosti spojením pohledu ze strany a zepředu; druhé oko je buď umístěno mezi dva nosy, nebo jsou obě oči namalovány frontálně a jeden nos zobrazen z profilu. /5/ Rozdíl mezi jeho kubistickou Fernandou a surrealistickou Derou maařovou by mohl být vyjádřen prostřednictvím rozdílu mezi Apollinářem a André Bretonem.

Během této dekády našeho století by kunsthistorici pop art nejraději nálepky antiúmění zbavili. Analýza malířství na úrovni základních vzorců však smazává rozdíl mezi Royem Lichtensteinem a Nicholasem Krushenickem; odvolání na koncentrizmus zase rozdíl mezi Jasperem Johnsem a Kennethem Nolandem; právě tak je tu stírán i rozdíl mezi kyticemi Andyho Warhola a obdélníky Josefa Albersa. Je-li nejvýznamnějším kritériem pro posuzování díla forma, lze totiž srovnávat například strukturu dvou zcela rozdílných obrazů s analogickými vzorci v přírodě. Proč nezkoumat třeba Lichtenstaina - va tečkovaná plátna ve vztahu ke krovkám sluněčka a Feensovy body nesrovnat stejně nonsensuálně s mimikry podobného hmyzu, známého nezasvěceným do ontologických klasifikací jako naprávé sluněčko sedmistočné! Nenechme si svůj zrak zpointilizovat! Právě integrace antiúmění do umění je nepochybně oním aktem, umožňujícím vystavení přiček, o něž tu běží. Co by si počaly galerie bez stěn? Je-li úkolem kritika prokazovat, že i antiúmění je umění, vyjví snad příští sibyla ve své věštbě na oplátku objev antikritiky.

Těšně se z obrazů pro ně samé, jako máme radost ze hry pro pouhé potěšení hrát. Nadšení pro obrazy je snové povahy. Pro navázání komunikace ve vizuálních kódech, ať už ve spánku či světě, který nás obklopuje, je však třeba využít i formu, odpovídající daným výrazovým možnostem. Jelikož záměrem není, aby došlo k záměně reprodukce s originálem, integruje obvykle umělec do svého díla jen ty aspekty spatřeného, k nimž má vztah a které dokáže reprodukovat. Ty obrazy reality či snů, které mají důležitý kulturní dopad, slouží pak jako ikony. První významné ikony našeho století byly kubistické. Picasso zde promítl ve své poeuklidovské vizi do jedné roviny syntetický obraz ruže hrajícího na housle, složený z několika plánů.

Ve snech a z knihy Danielovy jsme se naučili, že klíčové obrazy zachycují člověka a prostory. Portréty a krajiny jsou chlebem a vínem malířství. Nechtě jsou výživné a chutné, kvasivé a stimulující! Rané kubistické obrazy jsou takové. Kytara, láhev vína a časopis v zastaveném kinematickém útku, vpád zachycující v záblescích ony zcela neholandské interiéry, v nichž sofistikovaní příslušníci buržoazie uvažovali o Bergsonovi, Apollinairovi a Jaurèsovi. Kubistický rozklad formy odpovídá socialisticky orientované kritice institucí a psychologické analýze člověka. Obdařil nás poptolemaiovským "fajjúaským" obrazem člověka (jako předchůdcem byzantských ikon), avšak nikoliv pokopernikovským názorem na svět. Prunyslová revoluce zrychlila chod hodin, ale její futuristický výklad zůstal na triviální úrovni -



a ve jménu úzkosti pak byla smetena de Chiricea. Prostřednictvím Chiricových šicích potřeb /6/ byly navíc do moderního umění zavedeny antiužitecké prvky. Během cesty z jeho Gare Montparnasse, přes metafyzickou realitu zpět do Palladia, je svět falešných snů zcela rozmetán. Úzkost je odvozena přímo z řeckého gonier (kout). De Chirico, Ernst, Magritte a Tanguy jsou zahrnutí do tohoto kouta. Čím byly pro uctívání ikon náboženské relikvie, tím jsou pak dadaistické a surrealistické objekty pro ctitele novodobých ikon, jsou věcmi, na nichž ulpívají stopy magie, neboť vznikly bez zásahu umělcových rukou - jak označuje Duchampův termín "ready-made"; a byly tak - jako v případě surrealistického nalezeného objektu - obdařeny tajemnou silou.

Potíže s čitelností jsou kubistům a surrealistům společné; nejsou-li dost jasná kubistická stanoviska, jsou surrealistické významy přinejmenším temné. Co se jasnosti týče, jsou nepochybně mistři dvacátého století Matisse a Léger, jejichž dnešní vliv na pop art i abstraktní umělce je neoddiskutovatelný. Jejich schopnost zjednodušení je obdivuhodná, ale mám námitky proti tomu, jak zacházejí s tématem. Jsou Matissovy odalisky výhradně ženami z Persie, nebo jde o Francouzky z modního časopisu Vogue? Jsou Légerovi dělníci militantními příslušníky proletariátu nebo figurkami mechanického baletu? Tato Matissova nedomyšlenost vystoupí zřetelněji na povrch, když se díváme na sérii Besselmannových Velkých amerických aktů - prototypů amerického způsobu života, nazíraných prostřednictvím masových médií. Légerův nedostatek se stává zřejmým, jsou-li jeho obrazy zkoumány v intencích středostavovského charakteru jeho proletářství. Tím, že popartisté nereflexují na minulost, dokonce i tu, která se odehrála teprve před několika okamžiky, koncentrují svou pozornost na "pozitivismus" přítomnosti.

Po životadárném světle impresionistů, Cézannových vonných borovicích a jablkách, jedovatých barvách fauvistů a alkoholických snech surrealistů se poražená Paříž omezila na obrazově nezájímavou insomnií existencialismu. Centrum umění se přestěhovalo do New Yorku. Se sebejistotou Athén v době Periklea promíchal New York své dórské a iónské prvky. Americký abstraktní expresionismus převzal automatismus surrealistického imagistického malířství a zároveň zbavil abstraktní umění jeho sklonů ke geometrickým formám. A tak můžeme ocenit rozdíl mezi abstrakcí automatickou a vykalkulovanou. Historicky má abstraktní umění své kořeny v protestantismu a judaistickém ikonoklasmu. V těchto souvislostech je si třeba uvědomit, že Francie je jedinou evropskou velmocí, která vzhledem k ateistické revoluci v roce 1789 vstoupila ze středověkého katolicismu přímo do moderního světa, aniž by prošla ikonoklastickou fází protestantismu. Ve Francii všechna významná hnutí moderního umění - od impresionismu až po surrealismus - experimentovala s obrazy reality. I Max Ernst, nejvýznamnější německý surrealistický malíř, pochází z katolické rodiny. V současné době je v Anglii a Spojených státech, dvou mocnostech s protestantskou kulturou, boj za obraz veden ve jménu zavržené vizuální reklamy spotřebního zboží. Řadový insert je snadno chápán jako anti-umění. Ani ortodoxní surrealist nevidí žádný zvláštní důvod pro jeho užití, protože postrádá vztah k esoterickému. Surrealista staví sen s lucidním snem a mýtus s realitou do opozice. Důraz kladený na spotřební zboží napadá navíc ideologické základy surrealismu, neboť spotřebu nadřazuje produkci. Ikonoklasmem lze vysvětlit i to, proč je mnoho abstraktních umělců víc šokováno popartistickou propagací obrazu, než rozezleno jejich odmítáním abstraktního umění.

Lichtenstein, Besselmann a Carhol nejsou v původním britském smyslu tohoto slova popartisty více než Duchamp a Léger futuristy v původní italské terminologii. Pokud původní italští futuristé trpěli komplexem vulkánu, pak u britských popartistů lze nalézt komplex rohu hojnosti, což je, řekněme, vztah k americkému bohatství, tak jak se objevuje na stránkách drahých obrázkových magazínů, vyjádřený v intencích obdivu i pohrdání zároveň. /7/ V New Yorku byly ready-made obrazy vytvořené domácí jazykem poprvé přesvědčivě zapojeny do díla jako jeho organická součást dvěma bývalými abstraktními expresionisty, Larry Riversem a Robertem Rauschenbergem. Následování Jasperem



Johnsem, Jimem Dinem a Claesem Oldenburgem, znetvořují tyto umělci obraz typu ready-made, aby jej mohli včlenit do neurčitého vzorce. Vesselmann, Varhol a D'Arcangelo konstruují podobný obraz jako předem prokalkulovanou abstrakci. Proces tvorby díla je totiž často přerušován působením náhody, jeho formování však zároveň podléhá i určitému vzorci.

Co se týče významu, jsou tyto tendence komplementární. Byli bychom jako naivní prerafaelisté, kteří se dívali na Botticelliho, aniž si připomněli Pierra della Francesca, kdybychom do své sbírky ikon zařadili Lichtensteina, ale nikoliv Rauschenberga, Rosenquista, ale ne Riverse, Vesselmanna, ale ne Katze. Kdyby sem patřil D'Arcangelo a Fairfield Porter nikoliv. Tím neříkám, že by se estetické protiklady naší doby musely srovnávat prostřednictvím humanistických koncepcí krásy a pravdy. Současní imagisté hledají způsoby, jak pozměnit danou obrazovou zkušenost, tím že využívají miniaturní výstřižky comics i obrazové plakátovací plochy. Ilustrované týdeníky demonstrují, že reprodukce Rembrandtova Představenstva soukenického cechu může dobře posloužit i jako obchodní značka holandských doutníků Dutch Masters. A proč by pak nemohla vzniknout ještě třetí verze - obraz Larryho Riverse zobrazující daný insert na tyto doutníky? Je v takovém případě polorozpadlý řecký chrám spíše historickou památkou nebo reklamou TWA? A co když jde zároveň o jeden z Lichtensteinových obrazů?

Reprodukce mistrovského díla se vztahuje k objektu, který má jen historickou cenu, zatímco reklama využívající tohoto historického díla se vztahuje ke zboží - balíčku doutníků nebo letence. Na rozdíl od reprodukce díla s jeho minulostí nás insert zve, abychom na historii zapomněli a uspokojili svou dočasnou potřebu kouření či cestování; obrázek chevroletu z roku 1966 nás nechává zapomenout na chevrolet z roku 1965; překrásná slečna Rheingoldová nás odrazuje od domova, kde bychom nepili stejnou značku piva jako ona. Surrealisté chtěli překonat rozpor mezi touhou a realitou prostřednictvím super-reality. Pop art se zabývá realitou, která je vhodná jako tištěná reprodukce obrazu. Avšak identifikace reprodukce s předlohou je nemožná, zjistíme-li (s pomocí lupy), že obraz se skládá z nřížkovaného vzorce Ben Dayových bodů. Mřížková síť je prahem, na němž se reprodukce a tiskařský proces setkávají na mimobrazové úrovni. Když se však Lichtenstein zaněří na tento práh, působivě vydělí svůj zvětšený obraz z universa comics. Jasper Johns dosáhl podobného efektu uprostřed padesátých let, když nechal splynout design morického papíru s tahy štětce na své enkaustice. Pop art se tak může stát i antipodem. Vzdálenost vnímátní uměcni, aby případně zapomněl na originál. Surrealisté, jako je Magritte, Tanguy a Ernst, ve své době znovu oživilí dávno pohřbenou minulost a pokusili se evokovat to, co je k zapamatování nejtěžší: sen, v němž minulost vystupuje v převleku či pod maskou. Lichtenstein a Johns se však rozhodli zastřít zevnějšek snazším způsobem, prostřednictvím techniky - zrnitosti či enkauстикou - připouštující prvek neočekávaného, aniž by skrývali identitu samotnou. Zatímco surrealistické postupy prezentovaly enigmata a maskované tváře, postupy mladší generace mohou být spíše charakterizovány jako rozpoznávání obličeje ukrytého za brýlemi proti slunci - jako v Adě s brýlemi Alexe Katze. U Rauschenberga, Riverse a jím příbuzných se postup mění v tom, že se utíkají k znetvoření podoby pomocí tahů štětce nebo drippingu. Každá z těchto metod směřuje důsledně k personalizaci obrazu.

Lichtenstein byl kritizován za své falešné madony. Podobné námítky by mohly být vzneseny proti Vesselmannovi za degradaci aktu, D'Arcangelovi za jeho padělek cesty do Betléma /8/, proti Rosenquistovi za oběti na silnici /9/ a proti Varholovi za jeho pohřební květiny, jdoucí na dračku. /10/ Umění není sedativum. "Pop art vyhlíží do světa," říká Lichtenstein. Pop art vyhlíží do světa prostřednictvím reprodukcí. Tvoří je stejným způsobem, jako malovali surrealisté sen - fotograficky. Jelikož však surrealisté i popartisté odátli úlohu duchovních synů některého z velkých mistrů, začali být chápáni jako anti-umělci. Hlavní rozdíl mezi nimi spočívá v přístupu. Je-li surrealistické dílo lyrické, je pop art chladný. Proto i reakce



na něj by měla být chladná. To, zda se jedná či nejedná o umění, je až druhotné. Stará se snad někdo z věřících před obrazem svého patrona, zda se jedná o mistrovské dílo? Ikona je k užitku, vřelá v modlitbě a chladná v společenství. To se týká i relikvií pop artu: natočné, do olova odlité baterky Jaspera Johnse či ručně vytvořené kovové čokolády a hot dogs Roberta Wattse, extrahované z povrchového světa imitace, zaujímají ve světě reality místo, z něhož byla identita vyloučena. Pohotový noční vladař Roberta Morrisa narušuje naši senzibilitu vzhledem k naší neschopnosti oddělit reálné od umělého; i Kurilloffovy krabice s pojistkami jsou situovány do sféry nejistoty, mezi funkčnost a zbytečnost. Pop art se stal surrealismem záměrné redukce.

Emanuel K. SCHWARTZ, Reta Shacknová SCHWARTZOVÁ : NO-ART: AMERICKÝ  
PSYCHOSOCIÁLNÍ FENOMÉN /11/  
-----

"Nový jazyk umění není jazykem establishmentu, ale meta-jazykem totální negace, negace, přesahující dokonce i samu revoluční aktivitu. ... Umění musí být povzneseno nad celý establishment, dokonce i revoluční establishment. ... Je jazykem imaginace, jazykem opozice, rezistence a protestu." /12/

Amerika: puritánská tradice

USA vznikly na základě činnosti skupin motivovaných převážně ze dvou zdrojů. Byli tu jednak ti, kteří hledali svobodu pro svá ortodoxní náboženství jako puritáni, hugenoti, následovníci Kalvína, Knoxe a Zwingliho: Křesťáci znevůstaviví. Jednak, na druhé straně, hledači zlata a dobrodruží, potenciální společenští devianti, bývalí psychopati a propuštěnci z vězení pro dlužníky. Splynutím těchto dvou zdrojů sil vznikla společnost. Převažujícím hodnotovým systémem Severovýchodu se stala puritánská mystika. Jih vytvořil svou vlastní aristokracii a pevnou sociální strukturu; zbytek obyvatelstva, včetně černých otroků, podléhal přísné kontrole. Na své cestě přes Apalačské hory na Středozápad a Dálký západ museli Američané spoléhat na autoritu rodiny a boží vůli, aby v této cizí zemi uprostřed nepřátelské přírody a pod hrozbou indiánských přepadení dokázali přežít. Tyto podmínky si vynutily daný sociální řád a pokoru.

Vzpouza a pokora: psychologické předpoklady

Základním lidským problémem je konflikt mezi konformitou a vzpourou. I většinu část amerických dějin jednotlivce i společenských systémů, ať už v umění či jiné sociabilitě, lze interpretovat jako neustálou oscilaci mezi pokorou a vzpourou. Tlak daných pravidel hry a společenská podpora dané pokory je pro americký postoj k jednotlivci charakteristická.

Vyžadují-li rodina i společnost konformismus, je jedinec rozpolcen mezi potřebu podříditi se a nechť k jakékoliv pokorě, což samo o sobě již představuje vůli ke vzpouře. Jedinec se obvykle podřídí a pak vyžaduje odměnu. I svou nespokojenost se snaží vyjádřit, aniž by ohrozil své společenské postavení, bezpečnost či svou možnost přežít.

Každá lidská bytost je poučena o nutnosti akceptovat konformismus, již ve stáří dvou až čtyř let je obvykle podřizována přísné disciplíně. Výchova k hygieně vede k požadavkům, aby jedinec potlačil přímý projev svých biologických potřeb a pochodů a oddálil tenzi přítomných dějů k budoucímu uspokojení. Potlačuje je proto, aby se setkal se souhlasem významných osob ve svém okolí. Tak již ve stáří kolem pěti let získává dítě smysl pro morálku./13/

Důraz na zachovávání čistoty, pořádku a poslušnost patří k formování

osobnosti každého socializovaného jedince. Jako důsledek neobvyklého tlaku v těchto oblastech vznikají jisté problémy psychologického rázu. Silně potlačený vztek a neschopnost projevit svou se podílojí na tom, zda cizí vůle přiměje dítě k podřízenosti, nebo zda vůle dítěte přiměje rodiče ke kapitulaci. Mnoho trvalých návyků se tedy vytváří již během výchovy k hygieně.

#### Nadcházející boj o moc

Hygienické návyky tvoří jeden z klíčových okamžiků při formování zkušenosti v životě každého jedince. Je to boj mezi silami rodičů, zvláště matkou, a v pozadí za ní otcem a společenskou skupinou, a silou dítěte, představující konflikt se společností, tak jak vypadá a je fixován v pozdějším životě. /14/ Jak v případě rodičů, tak i dítěte jde o získání morální převahy. Vidíme pokusy dítěte jednat s matkou, představitelkou první moci, na magicko-rituální úrovni. Je to počáteční pokus o prosazení moci ze strany bezmocného, dítě se začíná rozvíjet za pomoci vzdoru, nečestných triků a rezistence a vzpoury prostřednictvím agresivní aktivity. Dítě chce rodičům odpovědět NE (pozn.překl.: v angl. NO, viz NO-art); učí se NE říkat. Dítě bojuje o odstup, prostor mezi sebou a svými rodiči. Musí získat dostatek příležitosti, aby mohlo svým rodičům říci NE. Jen tak se může stát integrovanou a autonomní osobností. Požadavky rodičů a společnosti, aby se individuální zájmy, hodnoty a chování přizpůsobily normě tak, že s ní splynou, vyvolávají emocionální nesoulad. Kam až dosahuje hranice, kdy se podřízenost stává hodnotou, tam až má volné pole působnosti psychopatologie. Kam až kultura vyžaduje konformitu, tam až lze prokázat existenci problémů osobnosti.

#### Současný společenský kontext

Nyní bychom měli o něco lépe pochopit, proč NO-art vznikl jako programové estetické hnutí právě ve Spojených státech, nebo přesněji v New Yorku, a to v letech 1959-1964 jako přímá reakce na období McCarthyho a jako předpověď nadcházející kulturní revoluce mladých. USA jsou nepochybně zemí tolerující rozdíly, s ohledem na silné jedince, na právo myslet, cítit, věřit či odlišovat se. Občan se nemusí podřít předem hotovému modelu, pokud je ochoten nést sám následky. Tato práva jsou zaručena důležitými státními dokumenty a institucemi. Je to však zároveň i jeden z národních mýtů. McCarthyvská hysterie všemi otřásla, došlo k všeobecnému vystřízlivění. To, že individualita se může skutečně podřít i vzburit, být zároveň konformní i využívat prostoru pro odchylky, byla jen iluze, iluze, že ve Spojených státech je dost prostoru pro čestnou výměnu názorů, ať už politických, společenských, osobních, náboženských nebo etnických.

Ještě jeden mýtus byl novou realitou smeten. Dosud se věřilo, že americký vládní systém je systémem kontroly a rovnováhy, že jednotlivé vládní složky mohou nad sebou průběžně dominovat jako rodiče a prarodiče. Pokud by se jedna z těchto složek stala iracionální, druhá měla situaci vylepšit a utlumit jí vyžadovanou podřízenost. Bylo to rovněž v období McCarthyho, kdy se dostavil zmíněný druhý šok. Systém kontroly a rovnováhy nefungoval. I národ, jako jsou Spojené státy, totiž může hledat cesty, jak znivelizovat všechny odchylky.

Náhled na to, co se stalo dvacet let po skončení éry McCarthyho, nejen v umění, ale přímo ve tkáni americké společnosti, lze získat analýzou národního hnutí mladých, ovlivněného generačním rozdílem, novými výboji v rozhlase a televizi, výtvarném umění, hudbě a divadle, v módě i vztazích mezi mužem a ženou. Najde nám však o to, sepsat kulturní ději - n y této doby, ale spíše objevit, proč krátce po McCarthyho a reakci na něho vznikl NO-art. Byl prostě výrazem hněvu i vzpoury, rozčarování i lítosti, kterou trpěli všichni Američané. Jsou-li častým příznakem, ekvivalentem výrazu úzkosti břišní potíže, pak snad není překvapující ani to, že příznivci tohoto rebelantského trendu označili svá díla jako NO-art či SHIT-art.



## Antiumení: proti čemu?

Přenecháme jiným, aby se zabývali estetickými či historickými kořeny tohoto hnutí. Pro nás je podstatné, že umělci měli nezdolnou potřebu zkoumat společnost a napsat své "NE!" velkými písmeny a tím nejzákladnějším a nejsymboličtějším způsobem: prostřednictvím fekálií. V některých jejich pracích mohl skutečně divák vidět NE překrývající celý obraz a odkazující k výkalům. Konala se dokonce "newyorská výstava... různých uměle vyrobených fekálií /15/, které vyvolaly reakci odporu, jako by skutečně byl užít původní materiál. Tato forma výrazu byla snahou o vzpouru proti síle vedoucí ke kompromisu a útekem na ty aspekty společnosti, které vedou k popírání rozdílů a individuality, k dehumanizaci, k potlačování nesubmisivnosti, a brání vzrůstu potenciálních schopností každého člověka. Toto umění chtělo provokovat a šokovat, vzburcovat prostřednictvím nepříjemného vědomí a tak vrhnout světlo do hlubších oblastí, než jsou ty, v nichž se obvykle pohybuje.

Pokusme se prozkoumat některé z otázek kognitivní i emocionální povahy, které stály před těmito umělci. Přiblížit se NO-artu bez ohledu na jeho literární významy, by znamenalo neporozumět mu plně. Tato forma umění totiž zdůrazňuje obsah právě tak jako román či divadelní hra. NO-art tedy užívá jazyka, protože ten patří ke složkám jeho boje za komunikaci, danou literárním postojem ke světu. Které činnosti tito umělci chápali jako destruktivní, jako nerespektující život a integritu jedince? Rozhodli se, že řeknou své NE inzerci, automobilům, špíně, temnu, zbrojení, vraždám, radioaktivnímu spadu, genocidě, potlačování svobody, hladu, pornografii, náboženství a vykořisťování všeho druhu, že se budou zabývat konflikty, které jsou způsobovány válkami, masovou spotřebou, záplavou sdělovacích prostředků, nadužíváním sexuální symboliky, šíleným zápasem o vítězství či prohru. Na vykořisťování se NO-art zaměřuje proto, že vykořisťovatelé chápou lidi jen jako zboží, nutné pro udržení chodu hospodářství. Umělci pak protestují, jejich jménem, někdy v nenávisti, vzácněji v pokoře.

Zabývají se i problémy světa v historickém kontextu. Vagón naložený obětní usarčeninou v nacistických plynových komorách je užít v protikladu s nezávaznou estetickou hrou: pod asambláží Flatcar je jako autor podepsán Adolf Hitler. Zajímají se o události v Africe, Alžírsku a Francii; o závody ve zbrojení; soud s Eichmannem; o Kubu; o způsoby, jimiž je napadán Sovětský svaz; o USA, SSSR a Čínu; o pohyby kultury a možnost její záchrany v Evropě (o de Gaulla); a fašismus. Umělci NO-artu umožnili divákovi, aby si sám vybral: sexualitu nebo pornografii; svobodu nebo smrt; lásku nebo smrt; život nebo smrt. NO-art je výrazem odtržení od mccarthismu, který vyžadoval absolutní podřízenost.

I názvy výstav vyjadřují názory těchto umělců na stav světa. Jmenovaly se Sbohem Ameriko; Přehlídka vulgárnosti; Spoluodpovědnost; Zkáza; NE. Chtěli stimulovat a vyprovokovat i ostatní k vyslovení svého NE! V jistém smyslu naznačili směr pozdějšího kulturního hnutí, jako byl unisex, podzemní film a tisk, demonstrace = konfrontace, umění ulice a - konečně - i pouliční nepokojům a násilí (Paříž 1968).

Může se vyskytnout otázka, proč NO-art reagoval tak rozhořčeně, že se právě svinstvo, negace a provokace staly výrazem jeho sebedůvěry? Ve všech dynamických situacích, v tomto případě v umění, vyvolává extrémní tlak i extrémní protitlak. Nepřiměřený požadavek pokory tak vyprovokoval odezvu ve formě nepřiměřeného protestu. Proto emoce, které NO-art vyjadřoval, jsou většinou nepřátelské, barvy, které umělci užívali, křiklavé, neuhlazené a napodobující výkaly, díla fragmentární - stejně jako fragmentovaný a roztržštěný svět. Rozbitá pokladna vyjadřuje nenávist k páněznímu molochu ve světě financí. Montáž útržků erotických fotografií ilustruje zavalení a znečištění. Obrovská zkrácení skutečnosti, jímž jsme všichni vystaveni, jsou vyjadřována pomocí plakátových efektů. Útočí se přímo na nervový systém diváka.



Tím, že obsahuje slova, části vět a verbálně vyjádřené myšlenky, jejichž skryté významy je divák nucen hledat, připomíná NO-art dada. Postoje umělců jsou skryty v aforismech "Mrtví provádějí zůfalce po Madison Avenue", "Svobodu nebo věci!", "Všichni zдохneme s nasazenými maskami!". Schopnost člověka říkat NE!, tvrdohlavé rebelství a zarputilost jsou tak ztotožňovány s humorem, ironií a satirou právě proto, že humor je jak povznesení sadismu, tak i jedním ze způsobů činících agrese společensky přijatelnější. /16/

NO-art se snaží diváka zaujmout totálně. Je to jako setkání se zlým snem, noční můra se spoustou násilí, strachu, odporu a rozčilení, se spoustou jekotu, řevu a záchvaty zvracení, že obrátit ve spánku je nemožné, ať už máte oči otevřené, nebo se je snažíte zavřít. Každý projev perverzity, každý obscénní akt je zobrazen způsobem podněcujícím k aktivitě, i proti vůli diváka, tak, aby se zapojil do "happeningu", obrazem či sochou vyjadřovaného. Je to útok na city, smysly a inteligenci jedince. Existuje zkušenost, že mýtěr civilizační indifferenci tím v procesu každodenní obrany natolik popraská, že potlačovaná decentnost bude opět přivedena k vědomí a láska znovu zažehnuta. Je to pokus rozbít prázdnotu tradicí a stupiditu a vnést význam a zenění do života vnímatelů a života lidí, kteří jsou obvyklým chodem věcí přiváděni k indifferenci a apatii.

#### Obsah sdělení

Z hlediska NO-artu je umění nazíráno jako nástroj k stimulaci, ovlivňování a výkřiku, nikoliv komunikaci v obvyklém slova smyslu. Britský dramatik Harold Pinter chápe výpověď jako obranu proti náhotě. NO-art chce odkrývat, strhnout roušku náloní ze srdce a mysli pozorovatele. Je to revolta daná separací od stávajících hodnot, pokus vyjádřit novým jazykem a formou pocitu nesíťšťství a supernorálky ve vztahu k běžné infranormě. /17/

NO-art je výrazem estetického protestu. Doufá se, že prostřednictvím tohoto okamžitého útoku na city bude jedinec přinucen podříditi se násilné a správné indignaci a v jejím důsledku jednat humánněji, humánně a spravedlivě. Noartista je kritik společnosti využívající umění jako nástroj inspirace a hledání pravdy. Dokud pravda nebude poznána, musí žít člověk v odříkání. Účelem tohoto umění je imprintovat do vědomí dehumanizované osoby latentní senzitivitu a pomoci jí pochopit morální úpadek současné společnosti.

NO-art je "ultimativní revolucí subjektu... kdo... umělec modeluje exponent od rozměru miniaturny do velikosti monumentu. Tato seskupení formální kaligrafie obsahují mnohé formální výdobytky pro ty, jimž je puristická výchova umožňuje vnímat. Ale obsah sám si z těch, kdo v něm tyto formální hodnoty nacházejí, střelí." /18/ Znovu tu byl na divákův účet sehrán "špinavý trik".

Pro mnohé z umělců, jako jsou Sam Goodman a Boris Laurie, je forma výrazu velmi osobní. Říká se, že žena jednoho z noartistů požádala o rozvod, protože umístil její fotografii na jednom ze svých obrazů do vrstvy svinstva. Laurie v úvodu k výstavě sochařských děl NO-artu napsal: "Když jsem byl za války uvězněn v německém koncentračním táboře, židovští vězni utopili jednoho ze svých židovských spoluvězňů za spolupráci s nepřitelem v jílnce latriny." Snad právě tak si noartisté představují utopení umění ve svinstvu; prosazuje-li totiž umění stávající sociální hodnoty a je konformní, pak z jejich hlediska spolupracuje s nepřitelem. /19/ Snad z těchto důvodů svá díla nikdy neprodávali ani jinak peněžně nezhodnocovali.

#### Omezení NO-artu

Název NO-art je zavádějící. Tito umělci ve svém antitradicionalismu, ve svém ikonoklasmu, chtěli popřít, že tvoří umění, tj. umění v jeho neomagažovaném, formalistickém smyslu. Tvrdili, že to, co pod jejich rukama



skutečně vzniká, se zabývá analýzou problému celého lidstva. NO-art tak sdílel jisté estetické hodnoty takových uměleckých hnutí, jako bylo dada, surrealismus a konstruktivismus. Jeho význam je však třeba hledat ve vztahu ke změnám, které se odehrály i v ostatních sférách lidského sebevýrazu. Zařazením NO-artu do širší historické perspektivy lze prokázat, že mnoho z toho, čím se toto umění zabývalo, je aktualizováno v současných společenských přeměnách. Od hippies k yippies, od Černých panterů k hnutí Weatherman se v USA stávají svědky vzpoury a obecného pobouření, vyvolaného špatností a nehumánností člověka. NO-art se tyto skutečnosti pokusil zobrazit prostředky výtvarného umění. Hlavní filozofické směry na Západě dnes od objektivismu a racionalismu odbočují k subjektivitě a spirituálnímu. Jejich základy jsou netechnické a neracionální. Residua východní filozofie, hledání paralelních rovin reality, využívání subjektivních a fenomenologických operací, které lze sledovat například na postupech konceptuálního umění, rezonují i s některými ranými objevy NO-artu.

Bylo by však mylné chápat noartisty jako sociální realisty. Ve svém vztahu ke světu jednali jako surrealisté. Nezobrazovali společenskou situaci takovou, jaká byla, ale zachycovali ji v co nejhlubší nadsázce, aby ji tak učinili super-reálnou a mohli zdůraznit to, oč jim šlo nejvíce. Tímto způsobem nás přiměli vnímat její odpudivé stránky, protože jen tak se od reality <sup>na</sup> můžeme distancovat a uniknout jí. Nejedná se tedy o pouhé zobrazení ubohosti, zla, utrpení či frustrace z onoho dehumanizovaného způsobu života, který všichni sdílíme, ale o deformaci přesahující naši zkušenost a reprezentující i jisté postuláty sociálního realismu. Je to důležité z psychologického hlediska, protože vlastní spojení s realitou je rozbito prostřednictvím stávajících vnitřních konfliktů tvůrce, interpersonálních, morálních i estetických. Noartisté jsou doslova posedlí nutkavým zkoumáním autentických detailů reality.

Analýza jejich kréda a umění však nepoukazuje na existenci jasného stanoviska, které by mohlo být převzato následovníky a ostatními tvůrci, jež by posunuli umění kupředu, ani občany ležujícími za změnu společnosti. NO-art představoval spíše hledání tohoto stanoviska. Na díla NO-artu tak můžeme nahlížet jako na formu komunikace, která předstihla svou dobu. /20/

Dick HIGGINS : INTERMEDIA /21/

Mnoho z nejlepších prací dnes vytvořených spadá do prostoru "mezi" médii. To však není na závadu. Koncepce separující jednotlivá umělecká média vznikla už v renesanci. Náзор, že malířství je nanášení barvy na plátno, nebo že socha by omalována neměla být, je zřejmě charakteristický pro jistý druh společenského myšlení - kategorizující a rozdělující společnost na šlechtu s různými pododděleními, svobodné pány, řemeslníky, nevolníky a nádeníky - jež nazýváme feudální koncepcí velkého genealogického řetězu bytí. Tento, v zásadě mechanistický způsob byl relevantní pro údobí dvou prvních průmyslových revolucí, právě skončených, a pro současnou éru automatizace, již ve skutečnosti začíná třetí průmyslová revoluce.

Avšak společenská problematika typická pro naši dobu, v opozici k problémům politickým, už takový škatulkující přístup neumožňuje. Stojíme na úsvitu budoucí beztržní společnosti, pro níž je separace využívající fixních kategorií zcela irrelevantní. To neplatí více pro Východ než Západ - a vice versa. Castro příležitostně pracuje na třtinových plantážích. I newyorský starosta Lindsay se v okanziku stávký městské dopravy sám chápá práce. Milionáři dnes obědvají u Horna a Hardarta. Tento druh populismu má spíše vzrůstající než klesající tendenci. Uvědomujeme si to, vnímáme-li umění, která nepatří striktně do té či oné kategorie. Díváme se například



na obrazy. Co to vlastně je? Drahé, ručně vytvořené předměty, určené k dekorování stěn těch, kteří na to mají, nebo díky jejich štědrosti (či štědrosti jejich vlády) k tomu, aby z nich velký počet lidí, sdílející stejný zážitek v galerii, převzal pocit majestátnosti? Existence dialogu je však v tomto případě zcela nepřipustná.

A pop art? Mohl by sehrát podstatnější úlohu v umění budoucnosti? Je zdvořilý. Je stylově čistý. Používá elementy vytržené ze života, aniž by je komentoval, a tak akceptováním životní mizerie a suchopárnosti všem mlčky odpouští. Pop art a op art již dnes nohají; díky prostředkům, které využívají, se omezily, bez ohledy na konkrétní záměry svých tvůrců, jen na starší, dekorativní a kontemplativní funkce umění. Žádná z geniálních teorií koncernu pana Ivana Goldowaye nemůže tento druh umění zabránit, aby nebyly kolosálně nudné a irelevantní. Milord řídí svou Mad Avenue Gallery, kde vystavuje své krásné zboží. Je podporován hrstkou nevzdělaných lokajů, kteří zřejmě cítí, že právě takhle bude vždycky vypadat Život. K službám a po boku mu stojí bar Fratful Calous /22/, středně dobře informovaný velekněz, který občas opovrhne Ohnům, pod nějž má přikládat, a dá přednost tomu, co ho dráždí příjemněji. Avšak Milord potřebuje jeho služby, neboť on sám, chudák, nemá dost času ani energie na to, aby připojil více než své jméno a snad i dolary; získávání informací a zjišťování toho, co se právě děje, je prostě děsně vyčerpávající. Tak, dobře zaštitěn a informován, prochází blaženě ulicemi ve vznešeném stylu Ludvíka XIV.

Tato scéna není ale charakteristická jen pro malířství jako instituci. Je konceptem malířství jako čistého média, malířství nebo nákladného objektu jakéhokoli jiného druhu, absolutně přirozená (a nevyhnutelná). Je to způsob, jakým jsou zde, ve světě, k němuž náleží a k němuž se vztahují, podobné předměty markovány. Pocit typu "stát, to jsem já" bude však zřejmě brzy vystřídán pocitem "po mně potopa", a kdyby ve světě vysokého umění byli lépe informováni, poznali by, že potopa už nastala.

Kdoví, kdy to vlastně začalo? Není třeba pátrat detailně v historii. To, že Duchampovy objekty jsou stále fascinující, zatímco Picassův hlas začal skomírat, je alespoň částečně způsobeno tím, že Duchampova díla nelze klasifikovat. Pohybují se malířstvím a něčím dalším, zatímco Picasso je jednoznačně zařaditelný jako malovaný ornament. Právě tak vytvořil Němec John Heartfield svýma vstupem na půdu mezi koláž a fotografií to, co patří k největším grafickým dílům našeho století a co je dodnes skutečně snad nejsilnějším politickým uměním.

Ready-made či naložený objekt ve smyslu intermédia, neboť jako čisté médium nebyl nikdy koncipován, je produktem takové koncepce, a proto ho lze situovat do prostoru mezi čistým uměním a médiem života. Avšak dodnes jsou tyto prostory, srovnáme-li je se znalostí médií, která vyplňují mezeru mezi uměním, relativně neprozkoumány. Nedokážu například jmenovat dílo, které by se dalo charakterizovat jako produkt intermédia mezi malířstvím a obuvnictvím. Nejblíže tomu se zřejmě pohybuje jedna ze soch Claese Oldenburga, již lze situovat kasi mezi sochařství a hamburgery či polárkov dorty; ani ta však nepatří k nezávislým zdrojům tak neobvyklých obrazů. Oldenburgův Polárkový dort sice jako polárkový dort vypadá, není však studený ani požitelný. Zbývá mnohé v této oblasti pro naložení dalších esteticky podnětných impulsů ještě vykonat.

Uprostřed padesátých let si začali mnozí u elci uvědomovat zásadní nedostatky abstraktního expresionismu, který byl v té době dominujícím uměleckým směrem. Výtvarníci jako Allan Kaprow a Robert Rauschenberg ve Spojených státech a Wolf Vostell v Německu se obrátili ke koláži či diskoláži v tom smyslu, že vytvářeli díla pomocí přidávání a ubírání, výměny a náhrady či alternace vizuálních komponent. Začali ve stále vzrůstající míře začleňovat do svých prací nesourodé prvky. Rauschenberg označil tyto konstrukce jako "kombinace" a do jedné z nich včlenil dokonce vycpanou kozu postříkanou barvou s pneumatikou kola krku. Filozofičtější Kaprow zatím



neúnavně meditoval o vztahu díla a vnímatele. Nejprve do svých objektů začlenil zrcátka, aby se divák stal jejich součástí. To se mu však nezdálo dost přesvědčivé a tak vytvořil koláže, které na vnímatele útočily ze všech stran. Označil je jako "environmenty". A konečně, na jaře 1958, zapojil do své koláže i živé lidi a nazval ji "happening".

Divadelní proscénium je výrazem společenských ideálů sedmnáctého století. Existuje však jen nepatrný strukturální rozdíl mezi dramaty Davenanta a Edwarda Albeeho, skutečně zde nenalezneme nic srovnatelného se změnami, k nimž došlo v konstrukcích čerpacího zařízení nebo při řešení hromadné dopravy. Zdá se, že technické a sociální vymoženosti prvních dvou průmyslových revolucí zůstaly zcela bez následků. Drama je stále mechanisticky rozčlenováno: jsou tu herci, produkce, oddělené publikum a explicitní text. Běh událostí, jakmile jednou začne, snad proklet neschopností reagovat na své okolí, je nezměnitelný, stejně jako osudy Frankensteinova monstra. S naší dnešní populistickou mentalitou je obtížné upoutat pozornost – jinou pozornost než tu, kterou jsme zvyklí očekávat – k tradičnímu divadlu. Ani menší inovace zde nedokáží obstatat více než klasickou konverzaci u stolu: toto divadlo má kulaté jeviště namísto čtvercového, v jiném se jeviště otáčí, zde je hra zase relativně beze smyslu a výstřední (Pinter je koneckonců náš moderní J.M. Barrie – i když obdiv patří spíše Beckettovi). Profesionální divadla na Broadwayi navštěvuje každý rok stále méně diváků. Představení, řídicí se producentovým odhadem naší mentality jsou hloupější a hloupější (nebo odhalují jejich vlastní vkus?). Dokonce ani to nejlepší z tradičního divadla už nelze nalézt na Broadwayi, ale v Judson Memorial Church, což je několik mil stranou. Naše divadelní školy však stále chrlí tisíce herců, dramatiků a režisérů, kteří příštích dvacet let nedostanou žádnou práci. Můžeme činit zodpovědnými odbory? Nebo systém rent a pozemkových daní? Ovšem, že ne. Subvencované produkce podporované institucemi jako je New York s Lincoln Center navychovávají nové obecenstvo, snaží se spíše rekvilivovat staré, neboť výrazové prostředky zde propagované vypadají v našem novém společenském milieu směšně a staromódně. Potřebujeme více pohyblivosti a pružnosti, a tu nemůže tradiční divadlo zajistit. Bylo vytvořeno pro Versailles s jeho usazenými milordy a ne pro motorizované demony života, kteří týdně urazí šest set mil. Versailles k nám už nepromlouvá dost hlasitě, protože myslíme rychlostí 85 mil za hodinu.

Na druhou stranu, co se týče myšlenky divadla samotného, vyhlásili mnozí z takových jako já válku divadelní hře coby soupisu následných dějů. Ani improvizace nebyla k ničemu. Účinkující hráli jen tak, jako by imitovali nepřítomný text. Proto jsem si začal počínat, jako by čas a následnost byly zcela zrušeny, ne tím, že bych je ignoroval (což by prostě bylo nelogické), ale tím, že jsem je systematicky nahrazoval jako zaměnitelné strukturální elementy. Nedostatek zájmu by mé divadelní hry zastavil. V roce 1958 jsem napsal hru *Stacked Deck*, v níž se každá jednotlivá událost může na základě jistého pokynu odehrávat kdykoliv. Pokyny jsou zde vydávány pomocí barevných světél. Protože tato světla mohla být ovládána z kteréhokoli místa, kde se nacházela, a reakce publika byly chápány rovněž jako narážky, byla separace účinkujících a obecenstva zrušena a navozena situace odpovídající happeningu, i když méně vizuálně orientovaná co do využití možností environmentu a básnického obrazu. Přibližně v téže době začal Al Hansen, zabývající se dříve pokusy s grafickou notací, využívat i prostoru a Nam June Paik s Benjaminem Pattersonem (oba dva tehdy v Německu) sem dospěli po experimentaci s hudbou, v níž byly specificky hudební akce často nahrazeny ději nehudebními.

Tak se z happeningu stalo intermédiu, neznáponané půda v prostoru mezi koláží, hudbou a divadlem. Není řízen žádnými pravidly; každé dílo si volí médium a formu v duchu svých vlastních potřeb. Koncepti samu lze lépe pochopit z toho, čím není, než z toho, čím skutečně je. Tím, že se jí zabýváme, se opět stáváme pionýry a zůstaneme jimi, pokud zde zbude dost



volného prostoru, neosídleného v dohledu několika nejbližších mil žádnými sousedy. Taková koncepce ovšem nevyhovuje těm, jejichž mentalita je patřičně rozškatařována. Time, Life a velcí knězi umění označovali smrt happeningu již v okamžiku, kdy tato forma byla v pozdních padesátých letech uvedena do pohybu. To však sděluje více o spolehlivosti jejich informací než životnosti dané formy.

Zabývali jsme se intermedii v divadle a výtvarném umění, v happeningu a jeho některých variantách v upraveném prostředí. Kvůli rozsahu se zde nemůžeme zabývat intermedii v dalších oblastech. Avšak rád bych ještě zdůraznil, že užívání intermedií ve výtvarném umění je víceméně univerzální od oněch dob, kdy se známkou naší nové mentality stala spíše kontinuita než kategorizace. Proto existují paralely mezi hudbou a happeningem, například v dílech skladatelů jako jsou Philip Corner a John Cage, kteří se zabývali intermedialitou mezi hudbou a filozofií, nebo Joe Jones, jehož samočinně hrající nástroje spadají do oblasti intermediality, spojující hudbu se sochařstvím. Konstruované básně Emmetta Williame a Roberta Filliou konstituují intermedium pro oblast mezi poezií a sochařstvím. Je možné považovat užívání intermedií za rozsáhlé a všeobecné hnutí, jehož ranými fázemi, předcházejícími mocnou vlnu, která se dnes vzednula, jsou dada, futurismus a surrealismus? Nebo je rozumnější považovat užívání intermedií za ireverzibilní historickou inovaci, srovnatelnější s vývojem instrumentální hudby, než například s vývojem romantismu?

#### A P E N D I X

Halina BRZOVÁ : ZA NOVOU ESTETIKU /23/

"Mnohodisciplinární" nebo "korespondující" díla současného umění bývají nejčastěji nasycena značným množstvím myšlenkových významů, nelze struktury vytvářené na rozmezí uměleckých disciplín jsou zpravidla nornější a bohatší na intelektuální obsahy. Přináší to sebou jistě potíže při dešifrování jejich obsahové náplně, když je nemožné uchopit jejich prostřednictvím pojmy a formy, které by se přímo vztahovaly k reálnému světu. V "interdisciplinárních" dílech jsou četné obsahové prvky buď "okaté" nápadné, nebo také naopak: unikají příjencově interpretaci. Je tomu tak proto, že některé zvláštní prezentace, jež jsou v nich obsaženy, jsou "mihotavé"; adresátovy smysly a představivost je tedy nemohou uchopit. Takové dílo se pak opírá o čistě poetické myšlení metaforami a operuje často velmi vzdálenými asociacemi. Pouze takový způsob percepcie moderního umění, který jaksi napodobuje původní tvůrčí akt, je schopen odhalit a identifikovat komplikované významové a obsahové struktury uměleckého sdělení, které je "interdisciplinární" z hlediska materiálu, kompozice i svého zařazení k některému z uměleckých druhů.

Protože teoretici a kritici umění jsou prostředníky mezi dílem a jeho příjencem, vyžadují tyto jevy samozřejmě i od nich, aby se přizpůsobili novým tendencím. V historii světové kultury doposud nikdy neexistovala tak široká sféra kriticko-teoretického myšlení, které příjemce připravuje na styk se současnými uměleckými díly. Prvky myšlení, tvůrčího "osvojení" a přeměny světa v nekonečných formálních experimentech (i v tzv. "obnovování jazyka umělecké výpovědi") jsou - dokonce i v jednotlivém tvůrčím aktu - ze dne na den stále obtížněji odhalitelné, zvláště pro nepřipraveného příjemce. Stává se to na výstavách moderního umění a při poslechu hudby nebo poezie zvláště u příjenců, kteří nemají umělecko-humanistickou průpravu. Takového příjemce by tedy kritika měla předem seznámit se zásadami tvorby, s programovými koncepcemi a ideami, které osvětlují současné umění a neobjevily se znenadání, ale byly přejaty jako dědictví velkých uměleckých referen. z počátku 20. století. /24/



Ideje a estetické koncepce tvůrců tohoto století jsou ostatně neobvykle různorodé a často dokonce rozporné. Taková polarizace tvůrčích postojů jak vůči skutečnosti, tak i vůči samotným problémům konstrukce, poetiky a estetiky uměleckého díla, je charakteristickým znakem současného umění. Polarizace tvůrčích postojů, směřujících - na jedné straně - k radikálnímu kreacionismu (a dospívajících k čisté abstrakci) a na druhé zase k naturalistickému realismu (přímo dokumentarismu), umožňuje, aby v umělecké evropské kultuře paralelně fungovaly krajně odlišné estetické systémy. Je dokonce možné - nahlížeje tyto otázky z jiného hlediska - také říci, že v umění a v uměleckém myšlení 20. století došlo ke stabilizaci tzv. "estetiky doplňujících se protikladů", v jejímž rámci nachází své (pevné a stálé) místo jak ideálně "objektivizovaný" d o k u m e n t a r i s m u s , ba přímo verisimilis faktografického opisu světa, tak i "očistěné", "iluzionistické zátěže zbavené absolutní umění", které dospívá k čisté formálnímu kreaci a vyjadřuje se nefigurativními kompozicemi. /25/ V takto chápané estetice má vedle preferování volné kompozice a otevřené formy - své místo i tvorba spojitých struktur, sevřených konstrukcí, jejichž elementy jsou spojeny co nejrigoróznějším způsobem.

Široký sortiment materiálů, tvůrčích nápadů a technik, idejí a koncepcí či programů přinesl do moderního umění řadu nových estetických jevů a s nimi spojených estetických konvencí. O těchto projevech současné umělecké kultury se často hovoří jako o "všeobecné profanaci" a antiestetismu, aleatorice - čili umění náhody (tašismus, dripping), "programová" umění a konečně - o nejméně postižitelném, "netělesném", k o n c e p t u á l n í m u m ě n í . Zvláště rozšířenou vlastností moderního umění je směřování k excentricitě a také aktivizace příjemce tvorbou děl (či uměleckých struktur) plných dvouznačnosti a formálních i logických mezer, nebo také tzv. "otevřených děl", které už jaksi "předem" předpokládají množství interpretací při percepci.

Na pozadí všech těchto uměleckých jevů a faktů, jež můžeme pozorovat na každém kroku, se rýsuje Janusova tvář současné estetiky, estetiky pluralistické a proměnlivé, "zrádné" a zároveň "přející" všem tvůrčím činům, které nesou pečeť novosti a objevnosti. Taková estetika totiž současně akceptuje různé druhy a formy prožitků (od nej příjemnějších k nejbrutálnějších) a zároveň množství hodnot a uměleckých postojů, které vyrůstají z rozmanitého kulturně-sociálního podloží a různě tedy pojmají a interpretují realitu. Mnohoznačnost, vícestylevost a používání mnoha uměleckých jazyků a poetik najednou, jsou tím, co současným tvůrcům přinesly úspěšné experimenty pionýrů moderního umění, kteří - jako Picasso - svou činnost ve prospěch modernosti započali už na začátku našeho století.

Jevy a k nim se vztahující pojmy, jež se v současném umění neustále šíří, tedy excentricita, antiestetismus, všeobecná profanace, aleatorika, čistá forma, dokumentarismus, autotematismus či konceptuální umění, fungují současně v různých oblastech tvorby, jsou totiž nejen elastické, ale dají se také "překládat" do různých materiálů a uměleckých "jazyků". Svým způsobem také dokazují existenci jisté k o n t i n u í t y , dokonce konsekventní přítomnosti některých trendů v současné umělecké kultuře, které se současně vyvíjejí v různých směrech, druzích a formách umění.

Za první: v rámci různých oblastí umělecké tvorby převažuje tendence hledat řešení vytvářením o t e v ř e n ý c h f o r m . Takto aranžovaná díla se vyznačují "volnou" kompozicí, díky čemuž jsou jejich obsahy bohatší a dovolují rozmanitější interpretace. Idea takového díla nemůže být vykládána jasně a jednoznačně a je přitom často kontroverzní, sporná. /26/

Za druhé: svobodná manipulace formálními a stylistickými konvencemi v současném umění přináší velmi často nové, neočekávané a zajímavé efekty, např. vytváření různých neutřelých a na významy bohatých tzv. s m í š e n ý c h ž á n r ů . Patří k nim kriminální komedie, optimistická tragédie, rocková opera, poeticko-hudební drama, happening, malířská, hudební či li-



terární koláž, mysterium buffo, poetický román, hudebně-dramatické oratorium aj. Tato svobodná hra se stylistickými konvencemi a tvůrčími technikami je zpravidla velmi efektivní z hlediska informativnosti uměleckého sdělení, vede totiž k navrstvení a dokonce k nahromadění dojmů a informací, k rozmnožování obrazů, jak poetických tak i esotivních, které jsou přítomny v jednotlivých uměleckých kompozicích a textech. Souvisí to ostatně s intelektuálními ambicemi současných tvůrců.

Za třetí: devalvace tradičních, klasických hodnot, a tedy i estetických pojmů, jako "krásno" a "harmonie", ve prospěch *o x p r e s s e* a *r e f l e k t i v n í c h o b s a h ů*, přinutila umělce k rehabilitaci a dokonce k preferenci *d i s o n a n c e*, která je expresivně bohatším prostředkem a – podle Adorna – je "racionálnější" než konsonance (když už pomineme tzv. "dokonalou harmonii"). /27/ Je jasné, že pojetí disonance muselo proniknout také do složitějších smyslových pocitů a intelektuálních operací, zasáhlo totiž mj. i tzv. "paměť druhu" a vědomí stylistické konvence a stalo se závislé na ideologických, vědecko-teoretických a kulturně-spoločenských tendencích, charakteristických pro danou epochu.

Jestliže provedeme obecné a velmi zjednodušené shrnutí, projevil se toto disonantní vidění a prožívání světa v umění 20. století v několika fundamentálních formotvorných zásadách a pravidlech uměleckého vyjadřování myšlenek. Tato pravidla, která jsou různým uměleckým disciplínám společná, neboť jsou "překládána" do jejich různých jazyků, lze nejjednodušeji a nejstručněji vyjádřit následovně:

1. Z hlediska myšlenky. Umění, opírající se o zásadu disonance, má společnou ideu: myšlenku o složité, mnohvrstevné realitě plné paradoxů. Tato myšlenka bývá zpravidla vyjádřena kontroverzní formou dialogu, který se nejnápadněji projevuje konfliktem, rozporem, nebo také – disonancí, disharmonií.

2. Z hlediska konstrukce. Umění nového typu používá hlavně mnohvrstevné struktury, vrstvení a nahromadění prvků, které jsou různorodé, divergentní a často přímo rozporné. Utváření těchto struktur se opírá o "dynamiku nahromadění" – v opozici k "dynamice kontinuálních proměn" 19. století ("linární" perspektiva a iluze hloubky v malířství, "plošná" témata "symfonicky" rozvíjená v hudbě, logické větné řady v poezii, chronologické fabulační "řetězce" v epice). "Dynamika nahromadění" v umění 20. století sebou přináší řadu jevů, které jsou sice rozmanitým způsobem konkretizovány v různých uměleckých oblastech, ale projevují jistou vnitřní strukturální příbuznost. Patří k nim:

a/ zmatení perspektivy, deformace a "rozbití" běžně chápáných předmětů nebo "ikonických celků" v zobrazujícím umění (malířství, sochařství, film, divadelní scénografie);

b/ barevné disonance, záměrné neformálnosti ("chaos" forem) v malířství, grafice a sochařství, které navazují na primitivní amorfnost a živelnost prismárního světa;

c/ rozklad tématu a výchozího motivu, nahromadění zářeďných melodických linií, rozšíření a zkomplikování akordiky a tzv. "seriální organizace" v hudbě, která je osvobozena od omezení tonálního systému dur-moll a fungování harmonie;

d/ použití "proudu vědomí" a "polyfonní" (mnohosměrné) organizace zobrazeného světa v epice;

e/ konstrukce zdánlivě dezinformujících uměleckých sdělení pomocí kontroverzí, slovně-myšlenkových zkratků a "síťového" (vertikálního) spojování významů a myšlenek v lyrice (oproti přirozenému "horizontálnímu" utváření větších frází).

3. Z hlediska významů a obsahů. Veškeré (také nimaliterární) umělecké výpovědi v umění 20. století prozrazují sklon ke zdánlivé logické deformaci ve prospěch skryté "umělecké logiky", která evokuje vyšší soubory významů. Rovněž oněch vyšších významů, "nad-údajů", i když obtížněji čitelná, se dostává do popředí, zatímco veškeré obsahy sdělované "přímo" se stávají méně



důležitými, nebo příjemci poskytují mylné, falešné informace (srov. tzv. "suspense" v epice, filmu a dokonce - v divadle a soudobé hudbě). Tak tedy ona myšlenka o kontroverzní a paradoxu plné realitě 20. století bývá v současném umění vyjadřována hlavně samotnou strukturou díla a jeho stylistikou, která neustále komplikuje dešifraci hlavní ideje, jež je ukryta v souborech druhotných významů.

Jak vyplývá z uvedeného shrnutí, různé estetické normativy, stylistické varianty a zvláštní formální zásady, které fungují v obecném systému současné estetiky disonancí, výrazně oscilují k rozmanitým aspektům negativních (tj. deformovaných nebo "obrácených") hodnot. Svádí to se zpochybněním někdejších postulátů a s odstraněním estetických dogmat, které byly spojeny s dodržováním určitých zásad a realizováním kánonů (jako např. kánonu krásna a postulátu směřování k ideálu - jak z estetického tak z etického hlediska); toto zpochybnění přivedlo tvůrce k jiným činnostem a objevům na rozsáhlém terénu umění.

Neustálé hledání nových, stále svobodnějších forem tvůrčí činnosti, souběžně s překračováním, rozkladem a bořením estetických norm a tvůrčích zásad 19. století (vyjadřovaných stabilizovanými stylistickými konvencemi) způsobuje, že se v umění 20. století neustále množí kontroverze i otázky po osudu jeho dalšího vývoje. /28/ Tomuto umění je však vlastní, různým tvůrčím postojům a formám činnosti společná, reflexe o mnohovýznamné a pokrytecké tváři světa, o níž lze hovořit jediné prostřednictvím polyfonie, sporu, a již nejlépe a nejhluběji vyjadřuje zásada antiteze nebo disonance. Umění nového typu se tedy nejraději prezentuje spleťtými a úmyslně "neforemnými" systémy, "brutálními" formami a také - disonantními spojeními divergentních prvků, které se skládají do mnohorozměrných a mnohoznačných strukturálních celků.

V utváření ideově-estetické podoby umění 20. století sehrála velmi důležitou roli (o čemž všichni dobře víme) technika. Má nejen tzv. "služební funkci", neslouží tedy jen vznešenému cíli distribuce umění, ale podstatným způsobem se účastní tvorby nových řemeslných a dokonce typově-druhových forem ve výtvarnictví, hudbě, filmu, divadle (kinetické sochařství, rozhlasová hra, televizní film a inscenace) a také při vypracování nového typu estetické exprese (obhajoba umělosti, odhalování krásy čistě mechanických forem).

Umění 20. století se tedy od umění minulých století liší po stránce ideové i formální, neboť tzv. "estetická krajina" naší současnosti - pestrá a kontrastní - se od té analogické 19. století liší nejen sémanticky (obsahová náplň), ale i strukturálně (soubory estetických znaků). Tak tedy onen řád myšlenek a tvůrčích činností, který se zřetelně rýsoval na pozadí výše uvedených historických jevů a skutečností, se v umění našeho století zhroutil. Problémy (teoretické i "praktické"), které se zdály být už jednou provždy vyřešené, znovu ožívají a vracejí se do pracoven tvůrců a kabinetů kritiků a vědců. Mimo tyto tradiční, staré problémy, znepokojují současný umělecký svět také jiné, nové, které se bezustání rodí v procesu rychlých společensko-historických a estetických změn. Tento stav vyvolává nejen dojem neobvyklé dynamiky a různorodosti, ale i rozpornosti ideově-estetických premis, směřování a cílů.

Tak např. vedle krajní autonomizace umění ve vztahu k celkovému obrazu současného života existují také tendence k asimilaci umění s tímto životem, k "ponoření" se do něj. Jsou neustále činěny pokusy spojit různé oblasti nejen umělecké tvorby, vytvořit "syntetické" disciplíny, i když nezávisle na tom je usilováno o jejich rozdělení. Tato situace vyžaduje vytvoření nového systému vědecko-teoretických pojmů a kategorií, neboť množství existujících jevů se už dnes nedá popsat, analyzovat a ocenit v rámci tradičního jazyka estetiky.

Tak například v umění minulých století se veškeré jevy a procesy objevovaly zpravidla početně a jakoby samy o sebe, tj. bez vědeckého zasahování umělců a příjemců. Současné umění - právě naopak

- oplývá četnými proměnami, k nimž dochází často, rychle (nejednou současně) a za účasti plného vědomí tvůrce, který do své činnosti musí zakalkulovat příslušné riziko odmítnutí příjemcem a kritikou. Ostatně každá tendence v umění 20. století měla ambice vytvořit novou estetiku a novou tvář umění, usilovala tedy vytyčit pro ni nové cíle a funkce, vychovat nového příjemce. Tvůrci našeho století zkoušeli stále znovu definovat podstatu a smysl jednotlivých uměleckých oblastí a specifikovat jejich vzájemné vztahy, čímž vstupovali na pole estetiků a historiků umění, což kdysi mohlo být vykonáno pouze "praxí".

Za této situace se také perspektivy integrace jednotlivých umění musí jevit velmi okázale, přestože v sobě nescou i riziko vzájemného "pohlcování se" různých disciplín a ochuzování duchovně-emocionálních obsahů děl ve prospěch stylisticko-technické dokonalosti či estetického experimentu a kouzla novosti.

Snad tedy měl pravdu Paul Valéry, když tvrdil, že náš svět 20. století je "světem pohyblivých struktur".

-----

#### P o z n á m k y :

- 1/ Text je přeložen z polské verze "Pop-art. Malarstwo - rzeźba" /Arkady, Warszawa 1981/ - originál byl vydán nakladatelstvím Fernand Hazen /Paris 1971/. Tematika pop artu je zpracována i v pracích dostupných v češtině, nejnověji v 10. díle Píjcanových Dějin umění (Odeon, Praha 1984, str. 152-182), ze starších textů doporučujeme zejména knihu Václava Zykunda Stručné dějiny moderního malířství (SPN, Praha 1971, str. 305-310).
- 2/ Pop artu bývá někdy, zvláště surrealisty, připisován charakter tzv. miserabilistické estetiky. Například Vratislav Effenberger ve svém příspěvku na konferenci ve Smolenicích v říjnu 1965 říká: "Také v soudobém umění zdánlivá shoda nebo podobnost mezi konkrétní surrealistickou iracionalitou a miserabilistickou estetikou např. pop artu, třebaže jde často téměř o plagiát (jako ve známém Rauschenbergově případě), je jen povrchní a zavádějící, protože ideologickým záměrem surrealismu je konkrétní iracionalita jen prostředkem podstatnějiho, psychologického, sociologického, krátce filozofického poznávání, kdežto v miserabilismu se stává tato 'konkrétní iracionalita' jediným esteticky dekorativním cílem." (Od avantgardní tvorby k dnešnímu umění, in: Problémy literární avantgardy, Bratislava 1968, str. 55). Takové názory jsou často reakcí na "programová prohlášení" některých z pop artistů (zejména Andyho Warhola - viz Fillová avantgarda, PFK 1984-5, str. 112); zcela opačně, jako "zrcadlo nastavované člověku, kterému civilizace otupila smysly", vidí u nás pop art Václav Zykund. "Při těchto technikách (filmový tisk, asanbláž, koláž, fotomontáž, dekoltáž) se často využívá banálních stereotypních reprodukcí /.../. Tato souvislost je ovšem zcela negativní, protože pop-artní díla pouze poukazují na kýč a banalitu, aby je odrazila a ukázala v jejich naprosté absurdnosti." (Stručné dějiny moderního malířství, SPN, Praha 1971, str. 306). V podobném duchu je charakterizována povaha pop artu v celé příslušné kapitole této knihy (str. 305-310).
- 3/ Slov. pro zajímavost 1. díl této textové přílohy, str. 10.
- 4/ Přeloženo ze sborníku Lucy R. Lippardové: Pop Art /Thames and Hudson, London 1977/.
- 5/ Viz Alfred H. Barr, jr.: Picasso. Fifty Years of His Art (Museum of Modern Art, New York 1946), str. 209; rovněž Portrait (1933), str. 215.
- 6/ Autor má na mysli Chiricův obraz The Amusements of a Young Girl z r. 1916 - pozn.překl.
- 7/ Viz Jasia Reichart: Pop Art and After (Art International, VIII, No. 2, 1963).



- 8/ Jde zřejmě o obraz Flint Next z r. 1963 - pozn.překl.
- 9/ Viz článek autora "Why not Pop Art?" (Art and Literature, No. 4, jaro 1965).
- 10/ Flowers, 1964. Na výstavě v Leo Castelli Gallery v New Yorku v roce 1965 byla každá ze stěn pokryta dvaceti osmi stejnými panely velikosti 60x60 cm. Jen několik obrazů bylo větších a zobrazovaly pouze dvě, nikoliv čtyři stejné, různobarevně pojeté květiny.
- 11/ Jedná se o zkrácený a pro naše účely upravený překlad z časopisu Leonardo 3/1971 (4. ročník), str. 245-254. Textem, který dáváme do záhlaví (závěr je rovněž zkrácen) originál končí (viz pozn. 12).
- 12/ H.Marcuse: Zur Lage der Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft; in: Kunst und Politik (Badischer Kunstverein, Karlsruhe, May 31 - August 16, 1970).
- 13/ A.Balint: The Early Years of Life (Basic Books, New York 1954).
- 14/ H.S.Sullivan: The Interpersonal Theory of Psychiatry (W.W.Norton, New York 1953).
- 15/ A.Kaprow: The Education of the Un-Artist (Art News, únor 1971), str. 26 a 66.
- 16/ S.Freud: Wit and Its Relation to the Unconscious (The Modern Library, New York 1938); E.Kris: Psychoanalytic Explorations in Art (International Universities Press, New York 1952); A.Koestler: The Act of Creation (Macmillan, New York 1964).
- 17/ J.Clay: Some Aspects of Bourgeois Art (Studio International, June 1970), str. 266.
- 18/ B.C.Doherty; New York Sunday Times Section 2, 31.5.1964.
- 19/ W.Bongard: Kunst & Kommerz (Gerhard Stalling, Oldenburg 1967); G.Reitlinger: The Economics of Taste (Holt, Rinehart & Winston, New York 1961).
- 20/ G.Gluck: The Non-Gallery of No Art (The New York Times, Section 2, 24.1.1971).
- 21/ Publikování tohoto textu vybočujeme z oblasti klasických výtvarných umění jako v případě Ekphrasis Michaela Davidsona (viz příloha 2, str. 33). Omezujeme se zde jen na první část Intermedií, napsanou v r. 1965. Dodatek této statí z r. 1981 vysvětluje mj. okolnosti jejího vzniku (sám termín "intermedia" je užíván Coleridgeem již v r. 1812) a současný autorův postoj k ní. Podstatné je zejména upozornění na možnost záměny s termínem "mixed media" - co se malířství týče, odpovídá mu v češtině tzv. "kombinovaná technika", vztahuje se však i na smíšené či kombinované žánry jako je opera, na jejímž výsledném tvaru se podílejí relativně nezávislé složky: hudba, libreto, scéna. Jako intermediální lze oproti tomu označit dílo, v němž má dosažená jednota konceptuální, nedělitelný charakter (happening). Tohoto termínu se užívá i v případě tzv. vizuální sekvence, která je rovněž konceptuální povahy a má svou vlastní gramatiku. Danou stať přetiskujeme z knihy Dicka Higginso "Horizons, the poetics and theory of the intermedia" (Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1984).
- 22/ Jména osob v tomto odstavci jsou pochopitelně vymyšlena, podobně jako situování zmíněné galerie na Šílenou ulici.
- 23/ Překládáme zde druhou část poslední kapitoly knihy Wielość sztuk - jedność sztuki (WSiP, Warszawa 1982), str. 41-48. Text vlastně nepřimo - a z jiné perspektivy - navazuje na předchozí příspěvek. Autorka vychází z toho, že: "V umění naší doby se dají pozorovat dvě paralelní tendence, které spolu těsně souvisí. První z nich směřuje k asimilaci různých disciplín umělecké tvorby, různých stylů a konvencí, k sjednocení jejich různých forem do jediného integrálního celku současné kultury. Druhou z nich je snaha o zachování autonomie a rozdílnosti jednotlivých umění. Obě dvě tyto tendence jsou - každá z jiného hlediska - pozitivním jevem; jsou totiž stále přínosnější v procesu rozvoje kultury - právě svým neustálým "dialogem".
- 24/ Srov. I.Wojnar: Granice i pogranicza sztuki, in: Ruchome granice (Gdynia 1968), str. 80-93.

- 25/ Srov. B.Stopezyk, S.Stopezyk: O malarstwie abstrakcyjnym (Warszawa 1972), str. 111-151; A.Ketula, P.Krakowski: Sztuka abstrakcyjna (Warszawa 1977), str. 180-329.
- 26/ Široce toto téma pojednává U.Eco ve své monografii Otevřené dílo (Warszawa 1973), str. 23-57, 158-186.
- 27/ T.Adorno: Filozofia nowej muzyki (Warszawa 1974), str. 98, 128.
- 28/ Srov. H.Read: Dezintegracja formy w sztuce współczesnej; in: H.Read: O pochodzeniu formy w sztuce (Warszawa 1973), str. 167-180.



C y k l u s :

## VÝTVARNÉ UMĚNÍ DVACÁTÉHO STOLETÍ

-----

-----

Joachim NOLLER : FLUXUS A HUDBA ŠEDEŠÁTÝCH LET /1/

-----

Fluxus byl mezinárodním hnutím, jež umožnilo vznik hudebního happeningu. Hovoří se o antiúmění, antihudbě, neodada, umění akce. Hlavní význam hudby je zřejmý z následujících výpovědí Wolfa Vostella, které zároveň umožňují nahlédnout do estetiky Fluxu: "V hnutí Fluxus nás spojovala různorodá hudební estetika. Umění obsáhnout vše, od hudby akce k hudbě života, k hudební dekoláži, k hudbě myšlenek. Až k hudbě neviditelné. Toto spektrum, jeho život, si neosvojujeme jen jako umění (řekl jsem roku 1961 - život je umění / umění je život), ale celý život chápat jako hudbu, jako hudební proces, to byl objevný světonázor Fluxu a - podle mého názoru - on provokoval skandály, nejen akce samotné. Požadavek, že vše může být hudbou, je přínosem a zároveň závazkem hnutí Fluxus /.../. Hudba Fluxu není čistou hudbou hluku, jakou zhruba byla hudba Francouzů po r. 1945, kteří chodili s magnetofony, natáčeli hluk ulice a tak získávali záznam. Fluxus nemá co dělat ani se syntetickou hudbou, jak ji produkoval Stockhausen ve svých elektronických kompozicích. Existují hudební procesy, které vznikly nebo vznikají jen uměleckou akcí, buď živě, nebo jako záznam. To znamená, že vizuální a akustický proces byl často nenahraditelným zážitkem. Zásluhou Fluxu není nutné oddělovat vizuální stránku. Tedy, při koncertu Fluxu je vizuální složka důležitější; teprve vizuální proces umožňuje vznik hluku. Je to v podstatě live music - událost!"

Vostell popisuje skladbu, podle něj pro Fluxus typickou: "...když dítě (skladba od Alison Knowlesové) sedí před publikem a docela klidně jí banán. To je prakticky kus života, který bude 15 minut vyjadřován hudbou." /2/

Dostáváme se k mimořádnému významu fenoménu pro novější dějiny. Stává se zřetelným tam, kde se fenomény a pojetí, z kterého vycházejí, ocitají na přechodu k nové znalosti umění. Zde jim nelze upřít určitou konstruktivnost a inovační sílu. I když je toto stádium přechodu a krize charakterizované radikálním rozrušením hranic mezi druhy umění, ale i hranic mezi uměním a životem, jeho impulsy jsou přece jinde. Konečně, není to žádné "periferní" hnutí, jestliže se přes veškeré překračování hranic a přes veškeré negace stalo pro dějiny hudby relevantní. V komentáři k Fluxu to už Vostell zdůraznil. Je možné si představit, že v kritické situaci se všechny druhy umění spojí - pod předsednictvím hudby. Velkými podniky Fluxu jsou koncerty a velkým vzorem, nejen pro hudebníky, je skladatel John Cage. Hudba tím získává na významu. Z hlediska dějin hudby vznikl Fluxus v poslední fázi serialismu, jehož manifestace z konce padesátých let vedly k rozporům: "/.../ nebydleli jsme v Kolíně kvůli Domu, ale protože zde Stockhausen založil studio elektronické hudby. A protože Mary Bauermeisterová zde pořádala kontrakoncerty k rozhlasovým koncertům. Mohli jsme tam zaujmout zvláštní pozici. Jistěže, tato pozice byla orientovaná proti elektronické hudbě. To znamená, že jsme se nejprve nechali inspirovat dadaismem nebo futurismem a odsud jsme došli k hudbě akce, k akčním koncertům. Je to totéž, co

Američané získali prostřednictvím Johna Cagea." /3/

Hnutí získalo prudce na významu, když skladatelská avantgarda hledala cesty k překonání serialismu. Větší počet známých skladatelů přišel do styku s hnutím Fluxus, nebo se s ním časem identifikovali. Vedle Kagela a Stockhausena uvedme Bussottiho, Ligetiho a Schnebela. Jako parádní příklad provokativního postoje bývá stále znovu citována Ligetiho přednáška O budoucnosti hudby. Bylo to v Darmstadtu. Ligeti celé minuty mlčel, natáčel reakce publika na magnetofon a potom vykládal o nové hudbě. Že to byla typická akce Fluxu, ví velká málo lidí.

#### Kagel a hnutí Fluxus

Kagelovo Instrumentální divadlo (Instrumentales Theater) má úzký vztah k akci hnutí Fluxus. Chronologická tabulka v Dokumentaci happeningu (Happening-Dokumentation) od Beckera a Vostella, která vyšla r. 1965, uvádí jako nejdůležitější koncertní událost premiéru Kagelova Sur scene. /4/ Kagel je mimoto zobrazen jako autor a interpret svého díla Pandorabox bandoneonpiece 1960. Koncertní událost r. 1964 by nám neměla být odepřena: "/.../ Potom se na pódiu objevil Mauricio Kagel s černým kufrem v ruce. Výraz tváře a gesta prozrazovala hlubokou melancholií, když vyjmul z pouzdra bandoneon a opatrně balancuje s nástrojem se odebral na své místo. To, co potom při premiéře jeho Pandorabox bandoneonpiece 1960 následovalo, bylo frapantně příšerné. Chvějivé tenké tóny neurčitých výšek tu plápcly z kašovitě bublajících a náhle se vzdouvajících cárů zvuku, přerušované pauzami naplněnými strachem, které, jak se zdálo, zaklínaly bezčasé inferno. Zvuková vize nevýslovného smutku bez náznaku parodie, dojmavíci decentností, s jakou se obrazy hrůzy mění ve zvuk. Bylo to jako meditující panáka přivázaný za hrdlo. /.../ Dieter Schnebel nabízel při premiéře své 'Visible music III 1963/64, Espressivo (hudební drama) pro 1 klavíristu' krotitele klavírů, oblečeného jako noční mácha v černých rukavicích, který hrozil křídlu kovbojským bičem, mezitím obsluhoval vrtačku a nakonec vykouzlil ze strun Kašpárka a - což bylo nejvtipnější - zahrál mu pár taktů jedním prstem." /5/

Vostell hovoří o dekoláži (décollage), Kagel o dekompozici. Co je to dekoláž? Procesem dekoláže se označuje metodická destrukce spotřebního materiálu roztrháním, rozmazáním, spálením nebo přemalováním. Konečným produktem destruktivní akce dekoláže (trhání plakátů, chemické rozmazání fotografií, slisování kovových spotřebních předmětů veškerého druhu, přemalování obrazů a textů) má být, jako model náhledu, obnova nadeformovaného vidění. Přitom se bourá konzumně mechanistický účel s rozrušením užité funkce, připravuje se předpoklad pro vývoj uvědoměle kritického osvojení si reality." /6/

Kagel píše r. 1963-64 článek Kompozice a dekompozice. V něm je mimo jiné napsáno: "Dekompozice je interpretací akustického děje /.../. Dekompozice je rozrušením kompozice /.../. Přikomponování je změna akustické minulosti. Decompositio est." /7/

Analogie k vostellovské dekoláži se dá názorně předvést tak, že akustické nahradíme vizuálním: dekoláž je interpretací vizuálního děje. Dekoláž je rozrušením obrazové kompozice. "Přilepení" (zucollagieren) je změna vizuální minulosti. To je dekoláž. Za těmito analogiemi stojí společný estetický jmenovatel, který je verifikován v různých oblastech. Kagel a Vostell procházejí hnutím Fluxus, ale bez toho, aby se s ním úplně ztotožnili, přesto se zkušenost (s hnutím) ukázala jako podstatná pro oba umělce. Skladatel ještě začátkem osmdesátých let, když bylo hnutí Fluxus dávno mrtvé, hovoří o tom, co měli společného: "Nevěřím, že v hnutí Fluxus šlo o pokus integrovat život nebo to, co se obvykle životem nazývá, takový jaký je, ale Fluxus směřoval, a v tom byl přímým následovníkem dada, k povýšení určitých procesů a k jejich transponování tak, aby mohl komentovat kulturní život se zvláštní dávkou poezie a absurdity. Tento postoj má,



jistěže, mnoho společného s mým vlastním. Vždy jsem se znovu pokoušel formulovat z konkrétního materiálu fantastično a k tomu jsem potřeboval konkrétní názory na minulost a přítomnost. Konkrétní názory, abych tento určitý krok vykonal, v orientaci na fantastiku, která je součástí mé skutečnosti a součástí skutečnosti mého diváka a posluchače. Zkušenost znamená novou zkušenost." /8/

#### Stockhausen a hnutí Fluxus

Původně se kolínská skupina Fluxus považovala za svého druhu subkulturální protiproud k establishmentu Stockhausena, který našel v Západním Německu své veřejné fórum. Okolo r. 1960 navázal Stockhausen kontakt i se skupinou Fluxus. V této době se jeho hudba od základu změnila. Fluxus poskytl opěrné body i kdysi vedoucím serialistům. Sponsorka kolínské skupiny Fluxus, Mary Bauermeisterová, sama malířka a později Stockhausenova životní družka, popisuje jeho skladatelskou proměnu ze svého hlediska: "Stockhausen viděl v mé práci možnost rozrušení strnulých struktur. Byl vyškolen k přísnému komponování. Přinesla jsem mu určitou svobodu tím, že jsem řekla: „Jestliže jsi vytvořil schéma, můžeš je, takříkajíc, zase rozrušit. Já jsem to při svém malování také vždy realizovala – tuto svobodu porušit své vlastní schéma, pokud jsem cítila potřebu.“ To zaznělo i v jeho 9. skladbě pro klavír (9. Klavierstück), kde hraje jeden akord 134-krát. V tehdejší avantgardní hudbě to jednoduše bylo nemyslitelné, naprosto neobvyklé uvolnění. Další skladbou, která v té době vznikla, jsou Originály. Intenzivně jsme na tom pracovali. S Paikem a Helmsen, tj. s "originály" žijícími v Kolíně. Ty jsme vložili do naší kompozice /.../. Stockhausen dal tomu celému strukturu, hudební formu, určil časové jednotky pro průběh.

Skladba Originály je absolutní slepenec. Zahrnuje hudbu, tanec, herectví, malířství, oheň, živé obrazy, ale i děti, které si během skladby hrají se stavbařským kolíkem, procházející se mondénní dámou, žebrákem, Lillienthal, zpívajícího komické písně, kamelotky, tedy lidi všedního dne. Byl to vlastně druh "Gesamtkunstwerk" na scéně; drůza, v níž bylo obsaženo už mnohé z toho, co se později mělo vyvinout. Velkou část díla tvořil způsob, jakým Stockhausen dirigoval herce. Jak je nechal přednášet texty různých spisovatelů různých dob. Dirigoval nástup/konec. Jedna pasáž od Shakespeara, jedna od Büchnera. Tyto pasáže byly vzájemně konfrontovány, spojovány do nových souvislostí, do nových zážitků /.../. /9/

Tato představení se stala významnými akcemi v dějinách Fluxu; nejprve skandální premiéra v Kolíně (1961), potom v New Yorku (1965).

Hudební divadlo Originály dokumentuje, jak má estetika Fluxu vliv na změny v Stockhausenově díle. Zajímavé přitom je, jak Stockhausen dosahuje spojení se svou vlastní skladatelskou tradicí. V programu ke kolínské premiéře čteme: "Samostatné momenty jsou spojeny podle údajů intenzity trvání, hustoty, stupně novosti, síly účinku, současnosti a následnosti /.../. Jedno vyvrací druhé – protiklady jsou spojeny. Černé je stupněm bílého /.../. Časově a prostorově oddělené – osoby, činnosti, události života (nic se nedělá jako by, vše je komponováno, vše zamýšlí) – polapené v jednom prostoru, v jednom čase – divadlo." /10/

Stockhausen budí dojem, jako by pokračoval v seriálním způsobu komponování a zahrnul do něj nový parametr. Cesta od hudebního divadla Originály k Aus den sieben Tagen (z r. 1968) se vyznačuje rostoucí ritualizací happeningu, způsobenou vlivem východní filozofie a náboženství. Latentně rituální složka počátečních akcí vychází na povrch a stává se hlavním znakem. V "Offene" Musik – vom Klang zum Ritus ("Otevřená" hudba – od zvuku k ritu) obhájí Ramon Barce novou ritualizaci umění. Předpokladem má být rozbití formy: "Současná hudební avantgarda označuje sama sebe jako „neodada“ (tuto etiketu dostali mimo jiné rané koncerty Fluxu) s jasnou orientací a kabalistickou příslušností. Myslíme na to, že dějiny Západu jsou dějinami formy;



to znamená progresivní souhrn sil, které spolupůsobí na racionalizaci světa. Negace formy vede k výkladu světa jako rébusu. Tajemné souvislosti mezi tóny, mezi obrazy a jmény, existence kódu, který nám zprostředkuje přístup k tajemstvím universa, hodnocení bezvýznamných událostí jako páky k dosažení skrytých a neočekávaných výsledků a konečně odstranění tradičních komunikačních systémů. To výrazně pohne pochopitelnou a nespornou tíží formy. /.../ Schématicky vyjádřeno: Zanedbání formy jako dorozumivacího prostředku sebou přináší znovuzavedení rituálu do umění /.../.

Svět nemožného je velký, velmi velký a my jsme jím fascinováni. Je tedy pochopitelné, že si málo ceníme svět možného, proměnlivého, racionálního a tradičního." /11/

Barce se odvolával na rané akce Fluxu a prokazatelně tak předvídá budoucí vývoj. I když se jednotlivci jako Cage inspirovali východním myšlením už dříve, první větší vlny východní filozofie a náboženství se dostaly do Evropy z Ameriky až v průběhu šedesátých let. Orientaci v nich hledali i někteří tvůrci happeningu. To se projevilo na jeho formách.

Allen Ginsberg se zúčastnil představení Originalů v New Yorku r. 1965, r. 1968 je prominentním účastníkem Yippie - Festival of Live. Jako politický protest byl zorganizován masový happening. Jeho účastníci se ponořili do zpěvů manter. Je možné si představit souvislost s rituálem. Představitel hnutí Fluxus, Dick Higgins, hovoří r. 1969 o uměleckých rituálech: "Happenings v přesnějším slova smyslu - s početnou účastí /.../ mohou do jisté míry nahradit svatby a pohřební slavnosti." /12/

I Vostell se zabývá vlivem afrických a asijských rituálů na kulturu happeningů a Fluxu: "...porovnatelné s tím, čím byla na začátku našeho století černošská plastika pro kubismus /.../. Američané byli snad více ovlivněni orientální filozofií a zen-buddhismem. V padesátých letech v Paříži jsem viděl mnoho filmů pojednávajících o rituálech z Afriky a Severní Ameriky. Rituály, při nichž si člověk osvojuje svět, ne aby něco oslavoval a potom to nechal být, ale aby prostřednictvím rituálu získal jinak nedosažitelnou zralost a hloubku. To znamená rituál jako samostatné dílo a ne jako přívěsek." /13/

Takové názory zařazují Stockhausenovo *Aus den sieben Tagen* do kontextu určitých manifestací happeningu kolem r. 1968, tak jako tomu v případě *Originalů* bylo do r. 1961. Vztah k východním představám a zřetelná funkce rituálu se u Stockhausena spojují. V apologii svého díla *Aus den sieben Tagen* zdůrazňuje, že meditace není citovou závratí, ale probuzeností a - v nejsvětlejších okamžicích - tvořivou extází." /14/

Tvořivá extáze ale ukazuje na pokus o znovuzískání kulticko-rituální dimenze umění. Mohli bychom si vzpomenout na dionýské rituály, avšak Dionýsos je velmi vzdálený a Sri Aurobindo - Stockhausenův východní učitel - časově bližší a aktuálnější.

#### Kagel a Stockhausen - srovnání

Kagel a Stockhausen stojí před tímtež estetickým problémem v historické situaci, jejíž základní vzorec se v dějinách opakuje:

Abstraktum A ..... působí na ..... Konkretum K ..... Abstrakce A'

Proměnné je pro avantgardu 60. let určit takto: A = seriální kompozice v pozdní fázi; K = život / skutečnost / negace umění; A' = nové vyměnění pojmu umění.



V této souvislosti je možné porovnat myšlenku posledního Kage-lova citátu se Stockhausenovými závěry: "Náš dnešní svět je plný, tak-říkajíc, zaplavený akustickými rezidui, 'odpady' zvuku, neznámými zvukovými produkcemi... V ulicích, v dopravě, doma... Každý záchod je místem zvukových rezidui... Jinými slovy, vše, co člověk dělá, produkuje zvuk. Tím se to ještě nestalo uměním. Co musí hudebník udělat, je vynalézt divadlo, které by nebylo pouze divadlem, ale které život vybírá z každému dobře známého prostředí a v němž se načrtává zvuk; tím vzniká umění. V dnešním světě je každé věci vlastní akustická a optická podstata. Teď říkám - existují studie kreslířů a architektů jako 'designerů'. To je přesně má úloha jako skladatele: jsem akus-tickým designerem." /15/

Vidíme společnou problematiku, která tvoří základ obou textů - poměr skutečnosti a umění má být objasněn s cílem formulovat nanovo pojem umění. Umění je odvozeno od skutečnosti, ale je od ní i dife-rencováno.

Jak je možné myšlenku happeningu přenést konkrétně na určité dílo? Kagel se ve skladbě Staatstheater pokouší objasnit skutečnost umělecké formy. Z této strany bychom se mohli na celé dílo dívat jako na velký happening. Happeningy ve vlastním slova smyslu jsou akce z Repertoiru, Saison atd. S objekty umění a života nakládá každým mys-litelným způsobem, podobně jako s nástroji. Zdánlivě nepodstatný hluk, který přitom vzniká, představuje hudbu. Určité Kagelovy akce jsou na-nejvýš příbuzné "hudebním skladbám" (Musik-Stücken) umělců Fluxu z počátečního období. Vedoucí mezinárodní skupiny Fluxus, George Maciu-nas, jednou tyto akce nazval hudbou pro každého (Musik für Jedermann). /16/ Jejich partitura obsahuje dlouhý seznam hluků vyvolávaných různým způsobem pomocí různých předmětů, ať už tuhých, kapalných nebo plyn-ných. Tento soubor akcí se má k akcím ze Staatstheateru jako nabídka obchodních artiklů produkujících hudbu k jejich vybrané kombinaci. Právě v tom je podstata akcí Fluxu. Dříve než vysvětlíme hlubší význam těchto akcí, musíme poukázat na původní a pro pochopení nevyhnutelné funkční souvislosti: tyto akce původně vznikly jen kvůli jím samotným a ne kvůli něčemu jinému. Kolínská autorita Fluxu, Paik, to formuloval takto: "Happening filologicky nebo etymologicky definovaný znamená vlastně událost nebo pozadí (Hintergrund). Je existencí bez esence, pouze jevem, ne podstatou." /17/

Samozřejmě, Kagel ve svých akcích vytvořil rovinu asociace a aluzie, jenže tato rovina nesmí být považována za výchozí bod těchto akcí. Asociativní myšlenka se tu neobjevuje, ale je nanejvýš připojena. Nakažlivý na těchto akcích není podřadný význam, spíše to spočívá v banálním průběhu samotném. Tento zásah banality slouží ke zbanalizo-vání umělecké formy opery. Kagel vědomě využívá už do minulosti patřící představení anti-umění a antihudby, tak jak vznikla okolo r. 1960, a přirovnává je k právě tak na světlo vytaženým bývalým číslovkám operního repertoáru. Tolik o antiopere.

Dalším výsledkem tohoto zkoumání je doplnění definice pojmu ak-ce. Akce tu nezastupuje prvek divadla, ale prvek zcela určité hudby s divadelními rysy. Každá akce je viditelnou hudbou. Skladba Staats-theater tak může být analyzována jako spektrum hudebně-skladatelských možností, k nimž patří i antihudba. Staatstheater tedy zahrnuje zpra-cování hudební minulosti. Přikomponování není jen změnou akustické mi-nulosti, jak to vyjádřil Kagel, ale i jejím překonáním. U Stockhause-na už byla řeč o ritualizaci happeningu. V návodech k meditaci, jejichž zen-buddhistický charakter je možné rozpoznat ve velké části partitury Aus den sieben Tagen, je tento proces potlačován.

Zdá se, že výsledky nemají nic společného s kagelovskými akcemi.

Při bližším studiu nacházíme "kompozici", která zdánlivě ukazuje na souvislost s Kagalem. Stockhausen svou akci, která byla provedena podle "partitury" (návodu na hraní) pod názvem Intenzita, sám popsal: "Hraj jednotlivé tóny s takovým zaujetím, až pocítíš teplo, které z tebe vyzařuje /.../." /18/

Vyzbrojen zcela všedním instrumentářem včetně tlustého pulovru, se pokusil realizovat vizi a rychle se jí zmocnil: "Nejprve jsem periodickým broušením vyčistil dřevěný klacek. Jeden za druhým jsem do něj zatloukl dlouhé hřebíky, opět brousil dřevo, piloval, atd... K tomu jsem periodicky hvízdal na píšťalovou sirénu, kterou jsem stále držel v ústech a pokaždé, když byl hřebík ve dřevě, zatroubil jsem přerušovaně na automobilovou houkačku. 'Intenzita' mého hraní se přenesla přímo na ostatní hráče." /18/

Vyjděme z vostellovské definice happeningu: "Inscenovaná nebo improvizovaná událost, fáze reality /.../." /19/

U Kagela jsou konfrontovány fáze reality s fázemi reality umění, tzn. operní reality (Opern-Realität). Realitu a umění spojuje i Stockhausen. Realita nemusí totiž už znamenat jen reprodukováný život, ale i - v dokonalém souladu s Fluxem - život probíhající. Upozorněme v této práci například ještě na Oben und Unten - Stockhausen nechtěl do tohoto psychodramatického divadelního představení lidí, kteří něco hrají, ale ty, kteří něčím jsou a jejich jediná schopnost spočívá v tom, že to dokáží vyjádřit - a na Goldstaub (Zlatý prach), kde nalézáme tento návod k meditaci: "Žij čtyři dny úplně sám / bez jídla / v největší tichosti / bez velkého pohybu / spí jen tolik, kolik je nutné / přemýšlej co nejméně / po čtyřech dnech hraj bez předchozího plánu / jednotlivé tóny / NEMYSLI NA TO, co hraješ / zavři oči / pouze poslouchej." /20/

Hypotéza happeningu se potvrzuje u obou skladatelů. Z konfrontace těchto forem vznikla mnohá díla. Tím jsou odhaleny možnosti srovnání a kritéria, jež jsou užitečná pro pochopení historických souvislostí.

Piotr KRAKOWSKI : O KONCEPTUÁLNÍM UMĚNÍ /21/

Heinz Ohff, který ve své populární knize Galerie der neuen Künste uvažuje o nejnovějších uměleckých tendencích, uvádí také definici konceptuálního umění. Podle něj je concept art "umění představ nebo - umění v hlavě. Umělci prezentují teoretické projekty, které nemusí být realizovány." /22/ Odvolává se přitom na prohlášení Lawrence Weinera, jenž tvrdí, že v umění je nejdůležitější myšlenka, idea.

"V důsledku toho už nejsou ke sdělování uměleckých představ nutné určité předměty. Naopak, představy už nepotřebují konkrétní realizaci, aby se teprve staly obecně dosažitelné. Concept art zásadním způsobem skoncoval s pochybným názorem, že měřítkem umělecké kvality nějaké myšlenky je její realizace. Namísto uměleckého předmětu proklamuje holou uměleckou myšlenku." /23/

Mladý americký obchodník s uměním, Seth Siegelaub, jeden z hlavních iniciátorů konceptuálního umění, v souvislosti s první oficiální výstavou této tvorby, která se v lednu 1969 uskutečnila v newyorském Mc Lendon Building, řekl: "...v mé paměti výstava existuje jen jako katalog." /24/

Tím také jednoznačně přesunul těžiště z uměleckého díla na jeho dokumentaci. Podle holandského konceptualisty Jana Dibbetsse "concept



art oddělil myšlenku od předmětu". Ostatně podobné stanovisko zaujímají konceptuální umělec Timm Ulrichs z Hannoveru a amsterodamský kritik Gert van Beijeren Bergen en Henegouwen (píšící pro Art and Project), když v západoněmeckém časopise Magazin Kunst odpovídají na deset otázek Klausa Honnefa. První z nich říká: "Konceptuální umění neprodukuje své myšlenkové (prvotní) modely kvůli další materiální realizaci. Neproveditelnost může být dokonce jeho programem." A podle druhého: "Předmět ztratil svou hodnotu. Svůj význam proto také ztratily i estetické prvky. Rozhodující je jedině koncept." /25/

Máme tedy co činit se všeobecnou devalvací uměleckého předmětu. Jak k tomu však došlo? Někteří historici konceptualismu tvrdí, že příčinou byla revoluce předmětu, která nakonec vyústila v revoluci proti předmětu.

Proto je důležitá prehistorie konceptuálního umění, sestavení a chronologie všech uměleckých událostí, které tomuto směru předcházely a zároveň jej odůvodnily a připravily. Podle Sol LeWitta: "Myšlenky samy mohou být uměleckými díly. Jsou součástí vývojového řetězu, jenž může jednou najít svou formu. Ne všechny myšlenky musí být provedeny fyzicky." /26/

Termín "peinture conceptuelle" poprvé asi použil Apollinaire. D.H.Kahnweiler jej později v knize o Juanu Grisovi využil jako klíčový pojem teorie kubismu. Roku 1960 jej připomněl Arnold Gehlen, který však tímto názvem mínil reflexivnější chápání uměleckých děl. Šlo mu nejen o jakési do budoucna zaměřené úvahy, které by se vztahovaly k existenciálním základům současného malířství a sochařství vůbec, ale také o definici základních dat a uměleckých prvků dnešní tvorby. /27/ Sluší se také poznamenat, že Henry Flynt nazval v roce 1961 jeden ze svých textů Concept Art. Přesto je však třeba původ premis konceptuálního umění hledat především v dadaismu a u Duchampa. Tak alespoň vidí genealogii konceptuální metody někteří její stoupenci. Podle Josepha Kosutha změna, kterou v umění způsobily ready-mades, "byla počátkem 'moderního' a zároveň i počátkem konceptuálního umění. Veškeré umění po Duchampovi je (svou povahou) konceptuální, neboť umění existuje pouze konceptuálně." /28/

Richard Huelsenbeck, jeden z tvůrců evropského dadaismu, ve svém prohlášení z února 1970 řekl o významu a roli, jakou dada sehrálo v moderním umění: "Dada bylo prvním znakem onoho křiku, který prošel naším stoletím jako revoluce bez programu." /29/

Jinak se však na tuto záležitost dívá francouzský konceptualista Daniel Buren, který počátek rodokmenu konceptuálního umění začíná hledat značně dříve, už u Cézanna. "Duchampův přelom" - podle Burena - "se projevil jako prázdné a symbolické gesto, které v žádném případě není radikální. To co je nám nabízeno, je dílem, jehož charakteristickým rysem je, že je nemódní. Duchamp zahrnul do díla něco z babiččiny truhly a tím potom vyvolal překvapení. Pokud myslíme na to, co chtěl a co nám zamýšlel namluvit, je možné jeho činnost označit jen za neúspěch. Nabídl nám tradiční umění a díky němu nezpůsobil žádný přelom. Ono zpochybnění se odehrálo jen ve sféře iluzí." /30/

Burenův postoj je však ojedinělý. Willy Rotzler se ve své knize (Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz) vrací k roli tzv. umění předmětu a zdůrazňuje vliv jeho rozvoje na formování concept artu. /31/ Podle jeho názoru chtěl dadaismus svými ready-mades a objet troubé zpočátku vyvolat šok; šlo o kritickou analýzu dosavadních uměleckých forem, které zkostnatěly téměř do role klišé, kopírujícího skutečnost. Použití předmětu v surrealismu mělo vést jak k záměrné degradaci a také k odcizení spotřebních předmětů, tak i k pohledu na novou, jinou skutečnost - pomocí odpovídající montáže věcí, které by k sobě přirozeným způsobem nikdy nemohly patřit, nebo tvořit nějaký celek.



Stopy parakonceptuálního myšlení nacházíme v tvorbě umělců za války i po válce, v Americe stejně jako v Evropě. Je nepochybné, že jedním z prvních výrazných pokusů, které směřovaly ke konceptuálnímu umění, byl Moholy-Nagyův projekt "telefonního umění" z roku 1940, kdy umělec žil v Chicagu. Dalším důležitým článkem byla tvorba Yvonne Kleina, jehož "espace vide" v Galerie Iris Clert bylo už zřejmou předzvěstí konceptualismu, ostatně stejně jako nápady Fiera Manzonioho s nekonečnou čarou. Někteří však soudí, že dříve než Klein a důležitější roli než on sehrál Mathias Goeritz, který dadaistické heslo, že celý svět je uměním, nejen akceptoval, ale dále rozvíjel: v roce 1953, tedy pět let před Kleinem, prezentoval své úplně prázdné a bílé muzeum El Eco. "Jediný rozdíl mezi námi" - měl mexický umělec říci Kleinovi - "spočívá v tom, že vy věříte, že to, co děláme, je umění. Já ne." /32/

Jedním z "průkopníků" concept artu byl také Ed Ruscha, americký umělec z Los Angeles, který už v roce 1962 uznal za umělecká díla a "vystavil" 26 různých benzínových stanic. Potom přišel minimal art. Samozřejmě, stále zde ještě máme co dělat s určitými uměleckými formami vyjádření. Jenže sledujeme projev krajní "redukce formálního repertoáru na hrstku elementárních, stereometrických vzorů, jako je hranol nebo krychle" - jak definuje minimalismus Klaus Honnef. /33/ Přičemž tyto na minimum zredukované formy byly převážně vytvářeny průmyslově, bez doteku umělcovy ruky. Minimal art nově upravil vztah mezi uměním a jeho příjemcem. Velmi podstatnou roli měla v tomto případě odehrát fyzická a duchovní spoluúčast a zaangažování diváka - bez tohoto zaangažování by díla minimálního umění byla jen umělecky lhostejnými předměty. Je třeba si připomenout prohlášení newyorského výtvarníka Roberta Morrisa, které v souvislosti s minimal artem velmi dobře vystihuje jeho podstatu. Morris výslovně zdůrazňuje, že "jednoduchost formy není nutně totéž jako jednoduchost zážitku". /34/ Americký umělec má samozřejmě na mysli zkušenost uměleckou. To, co odlišuje tvorbu představitelů minimal artu od konceptuálního umění, je (stále ještě) především nezbytnost realizace díla. Bez toho by záměry minimalistů byly nesrozumitelné a, ani fotografická dokumentace, ani slovní vysvětlení by nebyla schopna divákovi sdělit umělcovy úmysly. Jednotlivá konkrétní díla minimalistů fungují jako ničím bezprostředně nezastupitelné články informačního řetězu mezi tvůrcem a divákem. Naproti tomu pro konceptualisty má veškerá realizace druhořadý význam.

Vrátíme-li se k proudu předmětného umění, je nutné se zamyslet nad rolí pop artu a Nouveau Réalisme, kde předměty, věci a způsob jejich použití svědčily o programovém příklonu k všednosti a glorifikaci banality. Tato skutečnost se stala impulsem pro nové myšlení o věcech a jejich vzájemných vztazích, stejně jako o našich vztazích k nim. Pop art uskutečnil další, velmi podstatný přesun akcentů ve vztahu umělce a příjemce k věcem. Popis, napodobení, rekonstrukce skutečného předmětu nebo několika předmětů spojených do nějakého celku se staly dodatečným podnětem myšlení. Převážná část předmětného umění šedesátých let obsahovala právě tyto "konceptuální" rysy a projevovala se jako nástroj "rozšíření vědomí". Dobrým příkladem takové předpovědi konceptuálního umění byl třeba "vehicle art" Josepha Beuyse, čili "manifestace nebo vystoupení, jež byly zpředmětněny, ale sotva se staly nositeli vlastní výpovědi" umělce. /35/ Výtvarná díla, která zůstala po Beuysových akcích, to jsou "stěží podklady, dokumenty, emanace oněch uvědomovacích procesů". /36/ Pozorujeme v nich zánik jejich vlastního autonomního a doslovného významu. Namísto toho mají hodnotu náhražky, plní symbolickou, metaforickou nebo také existenciální funkci.

V tvorbě tohoto umělce hraje podstatnou roli tematizace samotného pojmu umění - svědčí o tom ta jeho "díla", jako činnost na akademii výtvarného umění, jeho Deutsche Studentenpartei, nebo Organizace nevoličů (Organisation der Nichtwähler). Beuys je sochař a jeho pojetí umění vychází ze sochařství, s tím že překračuje jeho tradiční hranice. Do svých kompozic



z tradičních materiálů, jako je kov, kámen, dřevo, zavádí také tuk, filc, chléb apod. V podstatě vše může být sochou, pokud to jen odpovídá definici skulptury, kterou tento německý umělec stanovil. Samotné materiály nehrají podstatnou roli. Jestliže Beuysovy "sochy", na nichž ještě lze nějakým způsobem ověřit konvenční kritéria, vedou k nejasným situacím a jak si se zastavují v půli cesty, pak díla související s určitými akcemi už jasně směřují k tematizaci samotné koncepce a především ony vrhají světlo na podstatu "výtvarné" tvorby tohoto umělce. Beuys říká, že sochou je pro něj především sama myšlenka ("Denken ist für mich Plastik."), a kromě toho jej zajímá tvůrčí proces, kdy je člověk úplně svobodný, ničím neomezaný a kdy si uvědomuje, že může sám vytvářet předměty. Jde tedy o samotný proces tvorby, vyplývající z myšlenky. /37/ Proto může být pro Beuyse psaní sochařstvím, stejně jako formování sochařské hlíny, tuku nebo zeminy, což v běžném slova smyslu mohlo být považováno za sochařství už dříve. V podstatě je však pro Beuyse chvíle vzniku sochy důležitější než socha sama. Socha je podle něj zároveň myšlením i činností, proto je možné do sochařské tvorby zahrnout bez větších obtíží akademii, studentskou stranu nebo organizaci nevoličů.

Beuys zaujímá pozici mezi Robertem Filliouem a Marcellem Broodthaersem. Filliou v knize *Lehren und Lernen als Aufführungskünste* (Köln a.R., New York 1970) formuluje svou koncepci umění a tvrdí, že uměním je ostatně všechno; ale ne ve smyslu, který vyplývá z jeho vymezení - prostě vše může být deklarováno jako umělecké dílo. Filliou říká: "Art is not what artists do" - neguje všeobecně přijímanou premisu, že uměním je to, co dělají umělci, postuluje tedy všeobecný kreacionismus a příslušně jej tematizuje ve své tvorbě. /38/ Umění je tu chápáno spíše jako absolutní veličina, z níž je vše odvozováno a k níž vše vede, bez potřeby nějakého speciálního postoje. Toto umění, které relativizuje roli umělce stejně jako všechna tradiční měřítka hodnot, je vším. Filliou stvořil *République Géniale* a spolu s Georgem Brechtem založil *Non-École de Villefranche*, s architektem Joachimem Pfeuferem zase vytvořil *Poi-poidrome* - institut, permanentní tvorby, který měl svou činnost rozvíjet na zásadě příjemnosti, fantazie, *dépaysement*, dobré vůle a aktivní participace. V těchto (a také jiných) "dílech" či spíše uměleckých iniciativách se pro Fillioua stává tématem jeho vlastní pojetí umění. Zároveň předpokládá stejné pojetí umění u příjemce. Proto také mohou tyto akce či ne-akce být vůbec přijímány nejprve jako "díla" a potom ještě jako "umělecká díla".

Názory Marcela Broodthaerse na umění jsou v podstatě shrnuty do citátu, který zní: "Motivace každého umělce je vlastně narcismea, možná také 'vůlí k moci' (*Wille zur Macht*). Pro mě je však motivace spíše méně zajímavá než téma." /39/ Pro Broodthaerse je umění tím, co netoleruje žádné nahlédnutí zvenčí, cizí intervenci a uzurpaci. To, co je z umění odhalováno, je pouze pokožka, vnější obal. Je to klamání a lež. Možnost dorozumění se a pochopení je vyloučena. A poněvadž umění, aby se vůbec mohlo uskutečnit, potřebuje být veřejně akceptováno, tím více se stává nemožnou věcí.

K známým umělcům, spojeným s *land artem*, patří Brit Richard Long, proslulý svými procházkami po skotských loukách, při nichž v pravidelných časových intervalech spouštěl kameru a zaznamenával tak a fixoval do několika málo minut celkový dojem z několikakilometrové trasy krajinou. Dále je nutné se zmínit o Američanovi Walterovi de Mariovi, který v kalifornské Mohavské poušti vytvořil dvě paralelní linie a potom je změřil pomocí kroků, přičemž délka linií přímo souvisela s časem, který byl nutný k odpočítání kroků; k ilustraci této akce použil umělec kameru. Pozornost dále zasluhuje Newyorčan Dennis Oppenheim, který v zimě měřil čas potřebný k překonání St. John River mezi Kanadou a Spojenými státy jízdou na sněžném skútru. Jiný umělec, spojený s newyorským uměleckým střediskem, Mike Heizer, v jedné z vyschlých kalifornských jezer pro změnu prezento-



val obrovské obrazy z písku, v nichž používal motivy indiánské ornamentiky. Holanďan Jan Dibbets a Angličan Barry Flanagan se zajímali o moře. První z nich na jedné z mělčin nizozemského pobřeží severního moře vytvořil z písku (použil k tomu buldozer) čtyřtětň tvaru lichoběžníka, přičemž umělecká "udílost" spočívala v tom, že voda postupně písečný útvar vymývala a trvale připevnění kamera tento úkaz v pravidelných časových intervalech registrovala. Druhý umělec byl zase autorem "díry" v moři u Scheveningen: za odlivu zde instaloval válec z plexiskla, který dovoľoval registrovat změny vyvolané přílivem a umožnil tak získat dojem skutečného "provrtání" moře. Konečně Newyorčan Robert Smithson prováděl experimenty např. se čtyřmi příslušně nastavenými zrcadly, což vytvářelo dojem odrazu čtyř různých míst v jednom bodu; nebo Holanďan Marinus van den Boezem, který v deltě Rhony vyvolával umělé písečné bouře o síle větru blízké se 12. stupni Beaufortovy stupnice.

Land art je tedy velmi jasnou a rozhodnou reakcí na supersterilní estetiku minimal artu. Terénem, předmětem činnosti a tvorby landartistů je země, krajina, a protože jejich realizace zahrnují značně rozlehlé a odlehle oblasti, vyžadují také speciální formu dokumentace, jakou je především fotografie, film a televize. Výsledkem tohoto specifického charakteru land artu je nezbytnost zavedení dodatečného informačního článku, který dříve nebyl v umění potřebný, článku, jenž umožňuje prezentovat divákovi konečný produkt umělecké činnosti.

Od land artu je už jen krok k arte povera; ostatně mnoho jeho stoupců se zároveň angažovalo v akcích land artu, např. již zmíněný Walter de Maria nebo Jan Dibbets. Četní umělci, pěstující arte povera, používali "předměty", prvky a materiální složky převzaté z okolní přírody, detaily krajiny, traktované jako ready-mades - nalezené předměty, jež byly přivezeny do galerií a výstavních síní. A tak např. Hans Haacke využil s těmito záměry ledovou kru, Walter de Maria zasypal mnichovskou Galerie Friedrich vrstvou země do výšky 60 cm, Timm Ulrichs jinou výstavní síň vydláždil kostkami, které potkáváme v každém městě a v každé ulici, Renate Wehová se zase představila jako sochařka pracující s pískem - ostatně za své Prosívání písku (Sanddurchsiebungen) dostala v roce 1969 cenu. Postupně zasypávala pískem, sádkou nebo práškovým cementem různé předměty - boty, psací stroj, jízdní kolo, reklamního manekýna apod. - a získávala tak různá stádia nepřímých změn těchto předmětů. Známé Einsiebung einer Schubkarre z r. 1970, které spočívá v postupném zasypávání převrácených zednických koleček pískem, který je prosíván přes síto. Kolečka takto zvolna měnila svůj tvar, až byla úplně zasypána. Vícefázovost a efemélnost popsané činnosti norimberské umělkyně na jedné straně zjevně anticipuje konceptuální umění, přesněji: parakonceptuální, na druhé straně ještě tkví hluboko v předmětném umění; prostý předmět, jakým je zde zednické kolečko, zde tvoří výchozí bod celého uměleckého záměru. Předmět v tomto případě však není umělcem využíván k jeho vlastním cílům a rovněž není předveden iluzionistickým způsobem - naopak, to jemu je podřízen celý tvůrčí proces a jeho autonomní existenci si divák plně uvědomuje pomocí postupně odcizující činnosti, již je zde zasypávání pískem. Je to poněkud podobné pohledu na krajinu, která se z topografického hlediska často zřetelněji rýsuje tehdy, je-li pokrytá sněhem. Renate Wehová říká: "Každá fáze takového procesu je stejně důležitá; konečný výsledek - předmět úplně zasypáný pískem - opět zničit, nebo tím, že ho nechám být, podlehnout zkáze sám. Forma vzniká ve vymezeném čase, bez mé intervence; rozhodující je zákon padání písku. Nechávám na divákově volbě, zda se má těšit formálními problémy, nebo také vytvářet tematické asociace." /40/

Je nutné si pamatovat, že v souvislosti s land artem či arte povera se začíná centrum pozornosti zjevně přesouvat z předmětu jako takového na situaci. A vlastně situace - jak to zdůrazňuje Heinz Chiff - je klíčovým slovem všech těchto nových úsilí a uměleckých experimentů: "Předmět není



cílem sám pro sebe. Slouží k pochopení obecné situace věcí - estetické, společenské nebo související s okolím. Slouží jako katalyzátor myšlení, úvah, kritických postojů. Provokuje situace, které působí absurdně jen na první pohled, ale čím déle se jim oddáme, čím déle se nad nimi zamýšlíme, tím jsou pravděpodobnější; jde tu o předmětné alegorie absurdity pravděpodobnosti nebo o samozřejmost, s jakou v absurditě žijeme." /41/

V každém z uvedených příkladů jde o aktivizaci závislosti mezi uměleckým dílem a příjemcem nebo mezi příjemcem a umělcem samotným. Na tomto principu maximální participace a účasti diváka je realizován postulát "šíření umění". Podle Franze Erharda Walthera, který v roce 1970 přes dva měsíce pracoval s publikem při svých objektech v newyorském Museum of Modern Art, je nutné do konzumentova vědomí proniknout obvyčejným použitím předmětů, využitím jeho zážitků, sdělováním návodů k aktivitě. Jde totiž o vymezení hranice mezi aktivní činností a pasivní kontemplací. "Nestačí zaujmout postoje" - říká Walther - "ale je třeba se rozhodnout. Hranice myšlení musí být rozšířeny /.../. Je třeba dosáhnout schopnost postupovat promyšleně." /42/

Tímto jsou těžiště a centrum pozornosti přenesena z díla, z předmětu na příjemce, na uživatele umění. Objekty musí být substrátem, materiálem procesů, jež mají být následkem jisté činnosti osvobozeny. Jde tu tedy o to, co kritika na Západě nazývá process-art (Prozess-Kunst), tedy o umění, které předpokládá postupný vývoj, fázový průběh a probíhající změny, jež jsou na sobě navzájem přímo závislé.

"Má práce" - říká díle Walther - "vyžaduje jiné vědomí, než je to, které se hodí k recepci umění. Podle mě za realizaci odpovídá každý. Bez úsilí a aktivity příjemce z toho nebude nic." /43/

Podobným směrem se ubírají experimenty stoupenců behavior artu nebo body artu: umělec, který používá své vlastní tělo, dosahuje jistých časoprostorových zážitků, aby je potom sdělil dále.

V dosavadních úvahách na téma konceptuálního umění jsem se snažil ukázat, že k jeho vzniku přispěly dvě zásadní tendence současného umění: první, racionalisticko-konstruktivistická, směřující k redukci uměleckého díla a k omezení prostředků na minimum - ve shodě se starou zásadou Bauhausu, zásadou maximální ekonomie formy ("weniger ist mehr"); a druhá, všímající si prvků destrukce, výsměchu a grotesky, mající tedy dadaistický původ. Na jedné straně jsou tedy patrony konceptuálního umění Ad Reinhardt, Frank Stella a Donald Judd, na druhé - Marcel Duchamp, popartisté, různí "objecteurs", landartisté a představitelé arte povera.

Podstatnou vlastností konceptuálního umění je odmítnutí veškerého estetismu. Tento odklon od estetických výzkumů a směřování k odosobnění uměleckého jazyka probíhá v současném umění postupně. Pokud jde o negaci estetismu, došli konceptualisté každopádně značně dál než kdokoliv předtím. Texty, fotografie atd., jež popisují konceptuální tvorbu, nejsou vybírány z hlediska výtvarných funkcí a formální prostředky neurčují čitelnost díla. Sílící proces antiestetismu pozorujeme v celém proudu anti-umění a umění nezobrazujícího, u něžž jsme svědky posunu k hranicím abstrakce.

"Konceptuální umění" - jak říká A. Pacquement - "je určitým výsledkem míry a nadbytku. Na jedné straně - relativně nepromyšlené činy dadaistů, opírající se o posouvání hranic uměleckého díla a o upřednostňování umělecké myšlenky spíše než výtvarné formy. Na druhé - krajní zjednodušování forem, umísťování struktury uměleckého jazyka do prvního plánu a zdůrazňování její přesnosti." /44/

Na souvislosti konceptuálního umění s minimal artem upozornil především Sol LeWitt, který v létě 1967 publikoval Paragraphs on Conceptual Art v časopise Artforum. Z umělců, jejichž tvorbu použil k ilustraci svých názorů, bychom dnes mohli počítat ke konceptualistům pouze Kosutha a příslušníky anglické skupiny "Art & Language". Ačkoliv názory, vyložené ve zmíněném článku, nebyly tehdy ještě dostatečně jasně precizovány, LeWitt



zde podal zřejmě první definici konceptuálního umění: "Druh umění, kterým se zabývá, budu označovat jako konceptuální. U konceptuálního umění je myšlenka neboli koncept nejdůležitějším aspektem práce. Používá-li umělec konceptuální formu umění, znamená to, že všechny plány a rozhodování se činí předem a realizace je čistě mechanickou záležitostí. Myšlenka se stane strojem, který dělá umění. Tento druh umění není teoretický, ani žádnou ilustrací teorií; je intuitivní, zahrnuje všechny typy myšlenkových procesů a je bezúčelný." /45/

V únoru 1968 se záležitosti konceptuálního umění věnovali Lucy R. Lipardová a John Chandler, kteří v Art International uveřejnili článek The Dematerialization of Art. Autoři pojali konceptuální umění ze dvou hledisek a vzali v úvahu současný vývoj umění a cíle, k nimž směřuje. Prvním hlediskem je dematerializace umění; druhým zase dezintegrace, pojem, který převzali z knihy Josepha Schillingera The Mathematical Basis of Arts (New York 1948). Autor v této knize tvrdí, že umění po stádiu vědeckém a postestetickém musí dojít k osvobození "myšlenky", jež je v něm obsažena.

Další důležitou událostí konceptuálního umění byl článek LeWitta, nazvaný Sentences on Conceptual Art, vytištěný r. 1969 v časopise Art & Language. LeWitt se tam mj. zabíral rozlišením mezi "konceptem" a "myšlenkou": "Koncept a myšlenka jsou různé věci. Koncept udává všeobecný směr, zatímco myšlenky jsou jeho součástí. Myšlenky tvoří koncept." /46/

Jako koncept, projekt, chápe tedy LeWitt výhradně ještě nediferencovanou, objektivní příčinu své činnosti, jistý extrakt, z něhož se rodí myšlenky. Myšlenkám naproti tomu připisuje charakter samotného umění. "Myšlenky samy mohou být uměleckými díly" - říká. Jsou totiž součástí vývojového řetězu, který v daném případě určuje formu.

Není však možné interpretovat cíle concept artu jako dematerializaci umění. Myšlenka, samotný projekt uměleckého díla není schopna nahradit materiální předmět. Nastává tedy nezbytnost té či oné vizualizace. Přesto, jak to zdůrazňuje A. Pacquement, základem konceptuálního umění je jeho doslovný obsah a ne formální vzhled. V souvislosti s tím je, podle Kosuthova názoru, umělec povinen rigorózním způsobem rozlišovat umění od formy jeho prezentace. Vizualizace může být integrální a nezbytnou součástí umělecké činnosti, ale nikdy ne součástí fundamentální. Proto jsou také v konceptuálním umění přítomny formy a znaky, a v tomto smyslu může být toto umění nadále traktováno jako předmětné. /47/

Zároveň je však nutno mít na zřeteli, že vizualizace konceptuálního umění je pouze prostředkem usnadňujícím čtení, rozpoznání teoretického obsahu "díla", je dodatečnou ilustrací. Veškeré materiální předměty, jako např. fotografie, psané nebo na pásek nahané texty, všechny tyto konfrontace se skutečnými objekty plní pouze vysvětlující roli a formální analýza zde v žádném případě není na místě. Jsou to vizuální ale ne formální praktiky. Podle definice Louise Althuséra jsou takové praktiky procesem transformace prvotní materie (suroviny), teorie je zase jejich zvláštní formou, která se odlišuje svým vědeckým, přesnějším - paravědeckým charakterem.

Teoretické úvahy na téma concept artu jsou v letech 1968-69 doprovázeny prvními uměleckými demonstracemi a výstavami výtvarníků, kteří jsou obvykle zařazováni ke konceptualistům. V roce 1968 se díky iniciativě Setha Siegelauba uskutečnily první demonstrace Douglase Hueblera, Lawrence Weinera, Carla Andreho, Roberta Barryho mj. ve Windham College v Nutney Vermontu a v newyorské Seth Siegelaub Gallery. Za počátek historie konceptuálního umění je však obecně považována výstava prací Barryho, Hueblera, Kosutha a Weinera, která se uskutečnila v lednu 1969. Výstava byla organizována v prázdné úřední místnosti v Mc Lendon Building na 52. ulici v New Yorku. Byly tam pouze předvedeny na stole vyložené katalogy, jež měly informovat o pracích umělců, kteří vyšli v podstatě z minimal artu. Jednotlivá díla, jako např. Hueblerovo Trvání č. 6 (Duration Piece 6), byla demonstrována pouze prostřednictvím v katalogu se nalézajících fotografií. (Před dveře výstavní místnosti Huebler umístil desku posypanou pilinami,



kteřé vcházející lidé roznášeli po podlaže. Huebler sledoval, co se během 6 hodin s pilinami děje, a každou půlhodinu registroval výsledek pomocí kamery. Potom odstranil piliny a projekt Trvání č. 6 existoval už jen ve formě fotografické dokumentace a důkladného popisu.)

Následujícího měsíce téhož roku se uskutečnila výstava Quand les attitudes deviennent forme (Když Attitudes Becomes Form), pořádaná Haral-dem Szeemannem v bernské Kunsthalle. Na rok 1969 připadá rovněž výstava Op losse schroeven v amsterodamském Stedelijk Museum. Byly to první a nejradikálnější pokusy skoncovat s tradičními uměleckými praktikami a byly nepochybně počátkem konceptuálního umění.

Všechny tyto výstavy potvrzovaly fakt rozchodu s koncepcí: "předmět tvoří umění". Celá činnost Hueblera, Kosutha a Weinera směřuje k obecnému tvrzení, že konceptuální umění, jehož se tito umělci stali hlavními představiteli, zavrhuje veškeré konkrétní hranice a determinovanější, upřesněná označení svých propozic.

Pozornost rovněž zasluhuje první výstava v Německé spolkové republice věnovaná výhradně konceptuálnímu umění; byla uspořádána pod názvem Conception - Konzeption na podzim r. 1969 v Städtisches Museum v Leverkusenu. Siegelauob zároveň pokračuje ve svých výstavách-katalozích, které se týkají výše zmíněné skupiny amerických umělců, a také distribuuje dokumentaci "efemérních" akcí Richarda Longa a Jana Dibbetse. Manifestace a "výstavy" konceptuálního umění jsou jak ve Spojených státech, tak i v Evropě stále častější. Jako příklad je možné uvést výstavu Art by Telephone v Chicagu, nebo Art selon plans v Bernu. Populární jsou také tzv. blow-ups: fotografické prezentace slovních definic.

Konsekraci konceptuálního umění dovršily dvě výstavy v roce 1970: jedna byla zorganizována v dubnu pod názvem Conceptual Art and Conceptual Aspects v New York Cultural Center a druhou, reprezentující nejrigoróznější projevy konceptuálního umění, byla červnová výstava Idea Structures v Camden Arts Center v Londýně. Newyorská výstava zároveň přinesla do té doby nejlepší specifikaci a zpřehlednění dvou hlavních tendencí tohoto velmi široce chápaného uměleckého směru. Především v souvislosti s konceptuálním uměním vyniklo rozdělení: na realizovaná díla (z nichž je ale divákovi prezentována pouze myšlenka, koncepce, neboť realizace probíhají nebo se nacházejí daleko od muzeí a výstavních síní, a to jak v čase tak i v prostoru, a pro příjemce prakticky existují jen jako určitá idea) a na práce, které zůstávají ve sféře projektů (počítá se s nimi jen jako s návrhem, projektem uměleckého díla vzhledem k nějakému předmětu; v žádném případě zde nejde o nějaké nové výtvarné utváření nebo formulování, o nový estetický výsledek navrženého uměleckého díla).

Donald Karschan, když v úvodu ke katalogu newyorské výstavy z r. 1970 uvažuje o nejnovějších tendencích umění, používá termín "post-object-art". V souvislosti s III. výstavou Art & Language, organizovanou newyorskou Dwan Gallery v r. 1969, se objevuje také termín "paravizuální" umění, zavedený Johnem Perreaultem. Naproti tomu dva Angličané, Pilkington a Rush-ton, nazvali svůj časopis, zabývající se konceptuálním uměním, Analytic Art. Tyto termíny, místo aby problémy upřesňovaly, způsobují dodatečný zmatek a svědčí o potížích s rozlišením a kvalifikací paralelních postojů jednotlivých tvůrců, potížích ostatně převážně vznikajících na základě jejich vlastních teoretických prohlášení. Definice umělců jsou velmi subjektivní.

Co tedy konečně chápeme jako concept art? Na základě manifestu Lawrence Weinera bychom mohli pro konceptuální tvorbu přijmout následující zásady:

- 1/ Umělec může své dílo vytvořit sám.
- 2/ Dílo může být vytvořeno někým jiným.
- 3/ Dílo nemusí být vůbec realizováno.

Každá z těchto možností je rovnocenní a odpovídá intencím tvůrce,



rozhodnutí o stavu díla po jeho převzetí příjemcem je však již jeho věcí." /48/

Pokud jde o sdělování uměleckých myšlenek, materiálně určené přednášky přestanou být *conditio sine qua non*. A naopak: ty ostatní, tj. jisté myšlenky a koncepce, nepotřebují - aby mohly být všeobecně poříčovány - realizaci. Concept art skoncoval s pochybným názorem, že umělecká hodnota je určována provedením díla. Podle názoru amerického kritika Jacka Burnhama děláme velkou chybu, pokud přijímáme jako zásadu, že umění je vždy závislé na konkrétně existujících předmětech. /49/ Veškeré plány, skicy, fotografie, mapy, komentáře a slovní popisy, které doprovázejí konceptuální umění, jsou jen čistě vnějšími a povrchovými znaky; jsou výlučně sdělovacími prostředky, odrazem reflexů a stop konceptuálního usilování, určují vlastně pouze rozsah toho, co chce umělec vyjádřit, nebo také to, co má příjemce převzít. Proto je charakter konceptuálního umění zcela nemateriální a i přes dokumentární zápis nadále zůstává v nemateriální sféře. Proto konceptuální umělci rádi používají dematerializované, nemorfologické formy prezentace, které jsou samy o sobě sotva umělecky relevantní, tedy fotografie, mapy, výkresy, korespondenci apod. Spolu s Jackem Burnhamem můžeme říci: "Concept art nás konfrontuje s mimoprostorovým rozměrem okolního světa. Zabývá se časem, procesy a vzájemnými vztahy, tak jak se s nimi setkáváme v běžném životě, bez vlivu předem umělecky zformovaných percepčních návyků." /50/

Timm Ulrichs, konceptuální umělec z Hannoveru, říká, že toto umění "používá materiál k vizualizaci myšlenky; vlastnosti těchto materiálů jsou druhořadé. Neusiluje o dokonalá umělecká díla, ale o experimentální systémy, potenciální formy, recepty procesů, oblasti práce atd. Vyhybá se kladení důrazu na stylové tendence - náhradou za větší myšlenkovou elasticitu, která se projevuje interdisciplinárními uměleckými výzkumy mimo oblast tradičních uměleckých prostředků." /51/

Kéně tu jde o otázku "stylu", jako např. v *arte povera* nebo *land artu*. Naproti tomu se zde více než v jiných aktuálních uměleckých tendencích zvětšují možnosti využít neproveditelnost, stejně jako myšlenkový poučinitel. Podle názoru galeristů a uměleckých kritiků (např. Konrad Fischer, Harald Szeemann) byly konečným výsledkem *land artu* a *arte povera* stále ještě reálné formy, v určitém smyslu sochařské; konceptuálnímu umění naproti tomu v mnoha případech stačí literární nebo slovní informace.

Nyní je nutné vyřešit otázku "literatury", která se váže k textům, jež se v konceptuálním umění objevují. Je naprostým omylem porovnávat konceptuální umění s literární či básnickou tvorbou. Fakt, že umělci dospívají k jazyku jako k nástroji zkoumání, manifestuje jejich snahu opustit dosavadní empirismus, když v současné době není možné a priori posuzovat hranice uměleckého pole, jež se reálně projevují v podstatě samotného umění. Jazyk, který konceptuální umělci užívají, je charakteristický tím, že plní pouze sémantickou funkci. Může být srovnáván s technickým nebo vědeckým jazykem, který je pasivní, výhradně funkční a je zbaven dvořznačnosti literárního jazyka. Konceptuální umění by tedy mohlo být definováno jako specifický metajazyk, tzn. projekt nového uměleckého jazyka, který je výhradně reflexí nad samotným uměním. Umělecká propozice je tedy definována "svým lingvistickým charakterem, a to jak ve své formě prezentace, tak i jako metoda zkoumání".

V souvislosti s těmito otázkami LeWitt píše: "Pokud jsou užita slova a vycházejí z myšlenek vztahujících se k umění, stávají se uměním a ne literaturou; čísla zase nejsou matematikou." /52/

Písmena a čísla, které někteří konceptuální umělci používají, tvoří znaky, zbavené literárních i matematických obsahů, ačkoliv role literárního sdělení je v konceptuálním umění všeobecně zdůrazňována (LeWitt, Huebler, Szeemann). Slova a věty však slouží pro inspiraci. Co se týče literárního zápisu, je důležité vymezení hranic konceptuální-



ho umění. Podle Kosutha je umění sérií analytických interpretací, které mimo svůj kontext nemají žádnou informační hodnotu. Stejně je to s "filozofickou" vrstvou konceptuální tvorby. "Konceptuální umění" - jak říká LeWitt - "skutečně nemá mnoho společného s matematikou, filozofií nebo s jinou duchovní disciplínou. Matematika, kterou používá většina umělců, je jednoduchá aritmetika nebo jednoduchý číselný systém. Filozofie práce je v práci implicitně obsažena a není ilustrací nějakého filozofického systému." /53/

Konceptuální umění nemusí být, podle LeWitta, bezpodmínečně logické. Jasně čitelná nebo také zdánlivá logika v konceptuálních dílech slouží k zamaskování skutečné umělecké činnosti, k udržení diváka v přesvědčení, že dílo chápe, nebo má také vyvolat paradoxní situaci, tj. střet logiky s nedostatkem logiky. "Konceptuální umělci," jak tvrdí LeWitt, "jsou spíše mystikové než racionalisté," proto je v jejich tvorbě tolik iracionálních prvků, často však zamaskovaných zdánlivým racionalismem a logickou správností.

Je nutné také zdůraznit dynamický, "skokový" charakter konceptuálního umění. Lucy Lippardová, která v r. 1969 konfrontovala primární struktury s konceptuálním uměním, zdůrazňovala statický charakter minimalismu, onen aspekt, jenž zřetelně zastavuje čas a je v opozici vůči fluktuacím moderního světa; konceptuální umění se naproti tomu manifestuje pohybem, energií, relativně iracionálními časovými a materiálními strukturami bez logického sledu. Konceptuální umělci "se dostávají skokem k řešení, jež jsou pro logiku nemožná". /54/

V konceptuálním umění se zřetelně rysují dva postoje, jež se od sebe zásadně liší; tento dualismus se rozhodně projevuje v názorech Kosutha a jeho výtkách na adresu Hueblera.

První postoj bychom mohli nazvat spekulativním - jde tu o traktování konceptuálních experimentů jako prostředku k nalezení nového pojetí umění, o - Kosuthem postulovaný - "intenzivní výzkum předpokladů uměleckých koncepcí", tedy o samotnou podstatu, spočívající v odklonu od morfologicko-materiálně-dekorativních problémů, které se opíraly o formální základy a vyplývaly z bezprostředních fyzických vlastností děl. Kosutha zajímá výzkum samotné povahy umění a jeho sémantické funkce. Umění má být tedy chápáno ne jako předmět, ale výhradně jako jistá idea umění a jako jeho vlastní komentář, vlastní definice a důsledek této definice.

Teoretici concept artu chápou umění jako zvláštní druh jazyka, používaný v různých formách, tedy ve formě asociativní, deskriptivní, literární a analytické. Analytická forma jazyka našla své nejkonekventnější použití u Kosutha a v Art & Language (mj. Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Ian Burn, Charles Harrison, Harold Hurrell). Kosuth ve svých pracích traktuje komentář k umění ("comment on art") jako rovnocenný teoretickým prohlášením. Používá jazyk v dvojím významu: v prvním mu slouží jako prostředek dorozumění, v druhém jako předmět jeho umění. Jazyk má speciální funkci také u skupiny Art & Language, kde se stává nástrojem analýzy představ o umění samotném, což vede k čistě teoretickým úvahám. Umění je tedy i v tomto případě chápáno jako jistý myšlenkový proces a pojmový akt.

Oproti prvnímu postoji vede ten druhý k činnostem, které jsou více empirické. Jeho stoupenci se zabývají méně hledáním nového pojetí umění a více úsilím, jehož cílem je nalezení způsobů, jak sdělovat a šířit umělecké informace. Tak se tedy v tomto případě stávají středem pozornosti především systémy komunikace, předtím neznámé nebo nepoužívané, jež jsou přizpůsobeny industrializované společnosti, utvářené masovými sdělovacími prostředky.

A ještě jedno srovnání: Kosuth - Buren. Jejich názory jsou diametrálně odlišné. První z nich uvažuje o umění pouze ve spojitosti s uměním: "Umělecké dílo je druh propozice prezentovaný v uměleckém kontextu jako komentář umění." /55/ Buren naproti tomu traktuje umění jako "reakční



projev" a každé umění identifikuje s uměním "buržoazním". V souvislosti s tím jsou zajímavé názory tohoto pařížského umělce na instituci muzeí; nám na mysli jeho prohlášení z r. 1972, nazvané *Exposition d'une exposition*, v němž vyjadřuje potřebu definitivně překonat omezení a závislost na podraínkách, jež umění diktují muzea.

Jak tedy nakonec ve své umělecké praxi a teorii formuluje Buren "téma umění"? Jeho pruhované obrazy, složené z barevných pásů, vzbuzují na první pohled asociace s hard edge nebo minimal artem. Jsou to však asociace mylné. Podle Burenovy teorie to totiž nejsou nějaká konkrétní díla, předaná umění, ale spíše určité testy, sondy, věcné důkazy, jež potvrzují, jak za různých podmínek jsou tytéž formální systémy různě přijímány. Jeho rámcovou teorií je názor, že umělecké dílo je závislé na okolí, v kterém se vyskytuje. Přičemž okolím rozumí veškeré podmínky, za nichž umělecké dílo existuje jako artefakt. Pouze v takovém rámci je umělecké dílo schopno postižení autentické umělecké skutečnosti. Čitelným se stává jedině tehdy, když jsou tyto podmínky jasně určeny – např. existence pruhové kompozice v muzeu či galerii a ne na plakátovacích sloupech, ohraďkách nebo ve výkladních skříních.

Je nepochybné, že konceptuální umění je výsledkem doby, v níž žijeme, a jež je charakterizována překotným rozvojem masových sdělovacích prostředků. V umění jde teď o to, aby zákony, jimiž se tyto prostředky řídí, byly ovládnuty a sdělovací prostředky mohly být používány pouze instrumentálně. Film není v rukou konceptuálního umělce žádným filmovým dílem, ale sděluje pouze informace o komponentech toho, co umělecké dílo v sobě obsahuje. Proto je v konceptuálním umění velký důraz kladen na příjemce, který má dešifrovat strategii, nacházející se u základů díla, a pomocí vizuálních či slovních pokynů dojít cestou intelektuálních a imaginativních upřesnění ke skutečnému "uměleckému smyslu" díla.

Na závěr úvah o konceptuálním umění je třeba říci, že kolem poloviny sedmdesátých let došlo v názorech umělců spojených s tímto trendem k podstatnému zvratu. Průkazně to potvrdila Kosuthova výstava *10 Investigations*, otevřená v lednu 1975 v galerii Lea Castelliho. Zásadní změny v postoji konceptualistů potvrdily také články v časopise *The Fox*, jehož první číslo vyšlo v listopadu 1975.

Projevil se výrazný odklon od čistě mentálních východisek, od egocentrismu a izolacionismu, které byly tak charakteristické pro rané období; nastal úpadek vlivu Wittgensteinových teorií. Konceptualisté začali věnovat větší pozornost problému společenské angažovanosti umění a jeho vždy přítomné vazby na určitou ideologii, souvislostem s konkrétní kulturní situací. Bylo to spojeno s aktivizací umělecké činnosti na společenském a politickém poli, se zdůrazněním významových kontextů sociologicko-politického charakteru.

Kosuth v komentáři ke své lednové výstavě i v článku *The Artist as Anthropologist* z listopadu 1975 konstatuje nezbytnost tvorby nového, jiného umění, které by na jedné straně bylo pokračováním základního teoretického výzkumu v oblasti poznání a chápání povahy umění, na druhé straně by věnovalo náležitou pozornost funkcím a významům umění, jeho relacím s existujícími společenskými systémy. Kosuth soudí, že je nutné přijmout zásadu politického výkladu umění, zásadu, která je integrálním projevem umělecké činnosti a jež směřuje k plnému pochopení povahy umění. Podle S. Morawského Kosuth formuloval čtyři nová pravidla, určující novou roli avantgardního umění: "historie je lidským výtvořením; umění je částí mytologie, kterou vytváří každá společnost a každé historické období; ideologie je cosi intersubjektivního, a pokud ta stávající je považována za anachronickou, je nutné převzít novou od společnosti nebo ji jinak naprogramovat; umění stejně jako historie může být kreativním aktem, konstituujícím nové hodnoty". /56/



"Sny vyvěrají ze světa." (Alain) Umělec konečně odvrhl metafory sublimace a projekce, aby pod jejich hávem našel identitu s dílem samotným.

Existují dva prohršky: Mýtus o autonomii estetického objektu a mýtus o nemožnosti návratu k animálnímu vesmíru. K zásnubám estetické akce s akcí existenciální dochází na neutrálním území formy, která nyní reprezentuje jak objekt zevnitř, tak i efekt, materiál a chování. Radosti ze zjevení formy je tudíž dosaženo jakožto příznaku nového vztahu ke světu, vztahu paradoxně syntetického, který zahrnuje niterné i vnější, vnější ego i vnitřní ego.

Umělec již nereaguje na vlastní organizaci reality formálním napodobováním světa, nýbrž jeho nahrazováním. Sledovaná strategie spočívá v okupaci světa prostřednictvím nemilosrdné expanze díla; dílo totiž nesestává z hypotézy a odpovědi, setrvávající v očekávání verifikace prostřednictvím faktů, je samo spíše efektem a projevem aktu: je plynutím fantastické vůle.

Mimo to, automatizace typická pro éru techniky vede k větší a větší redukci rozdílu mezi utopickým a reálným vesmírem až do bodu téměř úplného zrušení kategorie fantastického jakožto prostředku vymezení hypotézy o existenci striktně mentálních skutečností. Umělec usmířil tyto podněty a zápasí o vytvoření děl, která přesahují "fyzickou" samotu svých vlastních materiálů, vykazující dychtivou přítomnost.

Kouzlo těchto kreací je zrozeno z přirozenosti, se kterou jsou organizovány, vyjádřeny a rozvinuty, nakonec tedy neexistují hranice mezi projekcí a tvorbou. Sloučení obou časů je dáno rychlostí přechodu z jedné fáze do druhé a vytváří na straně umělce jistotu ustavení řady objektů "o sobě", motivovaných reálnou existencí.

Tato díla nabývají svého vlastního nepředvídaného metabolismu, konstituují se podle koloběhu, v němž autor čelí sám sobě ve stavu blízkém zjevení. Tímto zjevením je možnost návratu přesahujícího vlastní paměť jedince a dokonce i kolektivní paměť, která není strukturálně subjektivní.

Totální projev těla (body art = umění těla) vyjadřuje krutou, objektivizovanou linii náhlé nepřetržitě přítomné myšlenky. Autor zamýšlí vysvětlovat svou motivaci prostřednictvím svého těla a navenek projevených příznaků jeho vnitřních pochodů. Nenechává se zlákat dichotomií vnitřního a vnějšího, ale spíše hledá jejich splnutí pomocí specifického chování, svědčícího o mentálních a vitálních silách a jejich vývoji. Imaginace pak vstupuje do hry jako konkrétní fenomén bez zprostředkování podmiňného světem. Falešný vztah s vnějším je konečně přerušen; dílo existuje nikoliv jako zobrazení, nýbrž jako marné opakování v tom smyslu, že nevytváří nic než identifikaci. Identifikaci díla se sebou samým, s jeho materiálem a jeho formální prezentací, což odpovídá ekonomickému koloběhu imaginace samotné. Odcizení je kompletní. Vesmír díla ztratil kontakt se světem, ale vyvinul permanentní proces osvobozování v konfrontaci s autorem samotným, jež se stal "nejasně konkrétním strojem", sestávajícím z těla samotného.

Takový vývoj přivádí člověka, bez ztráty kontaktu s technickým horizontem, zpět k primárním strukturám: ty mají stejnou abstraktní konotaci, neboť fungují jako autoreflexe. Na druhé straně leckde, obzvláště v Evropě, vyvolala konotace nižší úrovně automatizace požadavek vyjádřit esteticky přítomnost "lidského rozměru".

V dílech italských umělců nacházíme tyto požadavky splněny. Umělec odhodil historii organizovaného zvířete a obnovil původní jednotu s tělesnými oblastmi samými a prostřednictvím světa s materiály, které jsou tvárné, jsou-li organizovány jako chování.

Původně byla tatáž strategie výrazem "gramatického postoje" v konfrontaci se světem a těmito tendencemi samotnými, což také zahrnuje ztvárněné

materiály. Ty se poté, co byly vybrány, staly jediným možným materiálem a umělec jediným možným manipulátorem. Procvičuje gramatiku těla, rukou a orientace, zapásí o dosažení dna, fantastické přítomnosti samotné, přítomnosti, která je individualizována arbitrární akcí.

A akce je výzvou k totalní činnosti tím, že dosahuje reaktivace všech přiměřeně fungujících možností člověka, znovunabývající síly k tiché expanzi a exteriorizaci všech energií. Akce začíná lucidně, právem na uplatnění materiálů, které je umělci vzhledem k reálnému světu dáno. Toto přivlastnění je většinou rychlé, takže je rychlá i manipulace a dílo je koncipováno bez paměti díla, zaváhání či únavy. Nezanochává téměř žádné stopy a vše se zdá sloužit stabilizaci procesu, ustavičnému napětí.

Objekt je pak prezentován nemocionálním způsobem, jako by s ním autor samým utrpením ztratil příbuzenský poměr. Ale aby se ověřilo právo na dané přivlastnění, autor nyní provádí záměrně efemérní akci, hraničící se scénářem skryté akce. Kvůli tomu ustavuje tvořeným dílem "mentální fresku", tj. možnost rychlého dění, které restituuje jakoukoliv skrytou bezprostřednost a funkci.

Dílo je tudíž převedeno na "výpověď v rovnováze", která je symptomem neustále aktivujícího gesta, permanentního gesta neskutečného.

Suzi GABLIKOVÁ : MINIMALISMUS /58/

Když v r. 1913 umístil Malevič černý čtverec na bílé pozadí, prohlásil, že umění od této chvíle přestává sloužit státu a náboženství; nebude už ilustrovat dějiny a noblesu, nechce mít už nic společného s předmětem jako takovým a věří, že může existovat bez věcí jen pro sebe samo. /59/ Vytyčil tak základy světského umění, separevaného od utilitárních úkolů a myšlenkově osvobozeného od zobrazovacích funkcí. Podle Maleviče se rok 1914 stal rokem, kdy byl čtverec objeven veřejností. Byl to základní suprematistický prvek, jaký nelze v přírodě nalézt. Suprematismus přivedl během druhé dekády tohoto století v Rusku k životu umění, které bylo přísně a jednoznačně abstraktní. Tento směr se právě tak jako konstruktivismus opíral o racionalismus a matematický způsob myšlení, vycházející esteticky ze situace, v níž kompozice objektu poukazuje bezprostředně a čitelně na geometrii. /60/ Vznikla skulptura vyznačující se jasností matematických modelů. Do uměleckého povědomí tak vstoupily výtvarné produkty moderní techniky. A opravdu, Tatlinova direktiva "kultivovat skutečný prostor a skutečný materiál" se během šedesátých let měla v Americe stát zdrojem či východiskem nového sochařství, které vycházelo ze specifiky a působení skutečných materiálů, skutečných barev a prostoru, a které zestetizovalo techniku tak, že dokonce ani sám Tatlin by si to byl nedokázal představit. "...Symbolizování rozmělnuje - vede k bezvýznamnosti," napsal Dan Flavin, vycházející z pozic minimalismu v roce 1967. "Usilujeme o neumění - o pocit psychologicky indiferentní dekorativnosti - neutrální potěšení ze samotného vidění, známého každému. /61/ V roce 1964 Flavin vytvořil neonovou plastiku dedikovanou Tatlinovi (Monument for V. Tatlin). Sestávala ze zářivkových trubíc, které nebyly sochařsky ani konstrukčně nijak upraveny a zřejmě nic nesignifikovaly. Prostě jen existovaly - jako zářící objekt svého druhu.

Minimalisté sdíleli spolu s Mondrianem víru, že umělecké dílo by mělo ještě předtím než bude realizováno být koncipováno myšlenkově. Umění podle nich představovalo sílu, jejíž prostřednictvím mohla mysl vnutit věcem racionální řád, to, čím pak podle minimalistů umění rozhodně nebylo, je exprese subjektu. Všechny přednosti, jimiž americké umění padesátých let



infikoval abstraktní expresionismus, se svým excesem hluboké subjektivity a aluzivního emocionalismu, byly nyní zamítnuty jako příliš "nabubřelé". Abstraktními expresionisty byly tradiční módy kompozice zamítnuty ve prospěch improvizace, spontaneity a automatismu, a styl spočíval v hledání mezi hieroglyfy a závrtnými gesty, vnášejícími do díla každým tahem štětce metafyzické a existenciální narážky. Gesto samo se stalo významem a to, co vyjadřovalo, byla prvotní, subjektivní svoboda umělce.

Do tohoto herakleitovského živlu gestické malby vložili minimalisté ve jménu minima, vyjadřujícího celý vesmír, epistemologickou krychli; objevila se tu jako argument ze strany jasnosti, myšlenkové střízlivosti, doslovnosti a jednoduchosti. Chtěli tak umění odchýlit na alternativní cestu větší přesnosti, systematické a probádané metodologie. Spojením krychle s nekonečnem vytvořili dokonalou rovnováhu - dosáhli vizuální symetrie, která se nikdy neodchyluje ze svého přesně vymezeného pole - monotonii modulárně determinovaných jednotek, která je v jistém smyslu přesným protikladem svobody, připomínajíc hvězdy na své oběžné dráze.

Základní impuls byl minimalismu každopádně udělen malířstvím, jak vzhledem k tomu, že uznával pravý opak hodnot sdílených předchozí generací abstraktních expresionistů, tak i tím, že brzy si zvolil za cíl nahradit tradiční skulpturu souborem vizuálních prvků odpovídajících novým kritériím - dodejme, že jedinou věcí, kterou abstraktní expresionisté opomněli vykonat, bylo vytvoření sochařského stylu; všech jejich triumfů bylo dosaženo v říši malířství. Ti, kteří se stali vedoucími osobnostmi "ABC" či minimal artu - Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris a Frank Stella - se všichni zabývali, snad s možnou výjimkou Stelly, především konstruováním trojrozměrných objektů, přestože mnozí začínali jako malíři - v abstraktně expresionistickém duchu. Jejich zralé dílo však má společné stylistické rysy: jde převážně o pravoúhlé a krychlové tvary, které se vyznačují nepřítomností jakéhokoli významu nebo metafor, podobností svých částí, opakováním a neutrálním povrchem. Cílem, který společně sdíleli, bylo vytvořit maximálně bezprostřední díla, kde celek je důležitější než části a kde je kompozice vztahů potlačena ve prospěch jednoduchého řádu (postupného, permutačního nebo symetrického). Výčet osobností tohoto období by nebyl úplný, kdybychom se v daném kontextu nezmiňovali o obrovských černých monolitech Tonyho Smithe, reflexních skleněných schránkách Larryho Bella, nebo mřížových konstrukcích Sela LeWitta (i když LeWitt sám dává přednost tomu, být považován za konceptualistu). Všichni tito umělci se rozhodli pro průmyslové materiály - používané co možná nejvíce neutrálně, a bez zdůrazňování jejich specifické identity - jako je galvanizované železo, za studena válcovaná ocel, zářivkové trubice, pálené cihly, polystyrenové kostky, měděné plochy, průmyslová barva; a všichni dávali přednost jednoduchým nečlenitým geometrickým tvarům, použitým buď jednotlivě jako samostatné dílo nebo v sérii jako řadu opakujících se identických jednotek. "Nesouhlasím s výkladem na základě redukce," řekl Judd Bruceovi Glaserovi v raném historickém interview. "Jestliže moje dílo je redukcí, tak proto, že postrádá prvky, o kterých si lidé mysleli, že by je mohlo obsahovat. Ale jsou v něm jiné, které mám rád." /62/

Tato nová reduktivní estetika se poprvé vynořila významněji, když třidvacetiletý Stella vystavil šokující čtveřici obrazů, neobsahujících nic jiného než úzké symetrické pruhy, vedle děl Louise Nevelsona, Ellswortha Kellyho, Jaspéra Johnse a Roberta Rauschenberga na výstavě Šestnácti Američanů v Museum of Modern Art v roce 1959. Na této cestě se samozřejmě, dokonce i v období kulminace abstraktního expresionismu, vyskytla řada směrových ukazatelů: například obraz Barnetta Newmana Abraham, namalovaný v roce 1949 po smrti jeho otce, neobsahující nic jiného než jeden černý pruh v černém poli; symetrické jednobarevné obrazy Ada Reinhardta, kulminující v roce 1960 sérií do kříže komponovaných černých čtverců; mo-



nochromní modré obrazy Yvesa Kleina; bílá plátna Roberta Rauschenberga z roku 1952; strukturně nemodulované obrazy Agnes Martinové, vystavené v galerii Betty Parsonsové v roce 1961. Podobně a výrazněji než vše ostatní zkoumaly hranice umění i Stellovy "černé obrazy", pod tímto označením známé, hledající jeho neredukovatelnou podstatu a odmítající technickou virtuozitu gestické malby. Stellovy pruhy naranžované do pravoúhlých nebo křížových vzorců byly natřeny černým emailem přímo z plechovek. Vyskytly se dva problémy, jak prohlásil, které musely být vyřešeny, předtím než mohly být uspokojivě popřeny premisy abstraktního expresionismu: jeden byl prostorový a druhý metodologický: "Musel jsem něco podniknout se vztahy, například se vztahy různých částí obrazu k sobě navzájem i proti sobě," řekl Stella. "Jasná odpověď na tuto otázku spočívala v symetrii - ve sjednocení všech prvků do stejného tvaru. Zbývalo ještě ... nalézt takový způsob užití barvy, který by vyhovoval a zároveň doplňoval takové řešení kompozice. Podařilo se to tím, že jsem použil natěračskou techniku a nástroje." /63/

Die Fahne hoch! (s názvem vztahujícím se k praporům Jaspere Johnse) například sestává ze čtyř zrcadlově umístěných pruhovaných kvadrantů. Takové obrazy nevypovídají o ničem jiném než o jistých vztazích, vztazích a řádu, ztělesněných neosobní a stále stejnou kompozicí těchto pruhů. Morálně i metafyzicky jsou neutrální stejně jako čísla. Carl Andre, který v této době pracoval se Stellou v jednom ateliéru, napsal o obrazech svého přítele v předmluvě ke katalogu: "...Frank Stella považuje za nutné malovat pruhy. Jeho obrazy neobsahují nic jiného. Symboly jsou přepážkami, které lidi oddělují. Malba Franka Stelly není symbolická. Jeho pruhy jsou stezkami štětců na plátně. Tyto stezky nevedou nikam než k malířství." /64/ A jen o několik měsíců později prohlásil Ad Reinhardt: "Vše je předepsáno nebo zakázáno. Jen tak se přestává opět či trvat na něčem. Jen standardní forma může být osvobozena od představ, jen stereotypní obraz může existovat bez formy, jen formulované umění dokáže být osvobozené od formulek." /65/

Neutrální vakuum černých obrazů se mnoha lidem jevilo jako natolik totální ústup z humanistických pozic, že je bylo možné považovat jen za úchylku, ztotožnitelnou se vším antisubjektivním, materialistickým, deterministickým a neživotným v naší kultuře - neaspirujícím k vyšším metám, než je nuda a zbytečnost. Matoucí blazeovanost těchto obrazů vyvolala v řadách kritiků nejednu nepřátelskou odezvu. Brian O'Doherty charakterizoval Stellu jako "Oblomova umění, Gézanna nihilismu, mistrá nudy". /66/ Irving Sandler se domníval, že obecně je minimalismus "mechanistický" a nezasažený jakýmkoliv tvůrčím hledáním či zápasem. /67/ Donald Kuspit minimalismus v nedávné minulosti napadl za to, že je rozvláčný a pedantský, mechanicky jednotvárný a "autoritářský", přičemž jeho strnulé formy, podle Kuspitova názoru, popírají sám princip životnosti světa. /68/ Dodnes nelze pochybovat o tom, že minimalismus je snad tím nejnestravitelnějším, nejnapadanějším a nejkontroverznějším uměním vůbec.

Jeden z hlavních důvodů, proč lidé minimal art neakceptují, spočívá v tom, že nedokáží pochopit, že řada polystyrenových kostek nebo cihel by vůbec za umění mohla být pokládána. Nenacházejí důkazy toho, že umělec "dílo" skutečně vytvořil a proto zcela upřímně věří, že se stali obětmi gigantického podvodu, jemuž byl ponechán dostatek prostoru na to, aby zasáhl celou Evropu i Ameriku. Když Barbara Roscová v roce 1965 psala o současném umění, odmítla minimalismus nejen spolu s Malevičem, ale i Duchampem, který se ve skutečnosti stavěl k minimalistické etice kriticky. /69/ Z tohoto hlediska spočíval Duchampův význam v tom, že ready-mades pozměnily normy našeho estetického myšlení ve vztahu k pojmu díla jakožto základní umělecké ingredienci. Vystavením porcelánové mušle a sušáku lahvi jako příkladu "umění ready-mades" minimalizoval Duchamp jak podíl tvůrce, tak i hodnotu uměleckého řešení. Připsal estetickou hodnotu ryze funkčním předmětům pomocí jednoduché mentální operace, aniž by k tomu potřeboval využít jakýkoliv manuální



zručností. Chtěl tak demonstrovat to, že umělecká tvorba může být založena i na jiných zdrojích, než je libovolné, vkusem řízené aranžmá forem. Co se minimalistů týče, využili, vycházejíce z potenciálu řady rozšiřující nosnou strukturu, tohoto modulu k těmž cíli. Daný modul není záležitostí vkusu; vylučuje libovolné aranžmá částí, orientované jeho prostřednictvím. V roce 1970 byl Robert Morris připraven prohlásit, že "chápat tvorbu jako ireverzibilní proces, končící u statického ikonu-objektu, už dnes není dostatečně relevantní..." To, oč běží, je "oddělení umělecké energie od nudného řemesla umělecké výroby." /70/ Moholy-Nagy byl snad prvním umělcem, který si nechal vyrobit sérii obrazů na základě svých telefonických instrukcí na zakázku. Pro Judda už je zcela normální nechat si své krychle vyrobit mimo ateliér, podobně si i Flavin vybírá standartní zářivkové trubice pro jejich neutrálnost a snadnou dostupnost, a samu instalaci přenechává technikům a elektrikářům.

V době, kdy Carl Andre pracoval ve stejném ateliéru se Stellou, tvořil vertikální plastiky ze stavebního dřeva, které bylo nutné jistým způsobem tesařsky a sochařsky upravit. Stellův vliv na jeho realizace lze odvodit z prohlášení, že "dřevo bylo dokonalejší před mým zásahem než po něm". /71/ Opracování dřeva, jak cítil, nedokázalo materiál žádným způsobem vylepšit. "Až do jisté chvíle jsem prováděl do věcí zářezy. Pak jsem pochopil, že sama věc, do níž jsem řezal, byla zářezem. Proto spíše než zářez do materiálu používám nyní samotný materiál jako zářez do prostoru." /72/ V tomto stadiu eliminoval Andre jako součást sochařského tvůrčího procesu jakoukoliv aktivitu, která obsahovala tesání (nebo ubírání) a konstrukci (nebo přidávání). V roce 1961 začal stavět do pyramid a vršit na sebe trámy, o něco později však do svých děl zapojil nový prvek, který se pro něj stal specifickým, dokonce v podobě jakéhosi puncu: horizontalitu. Přál si, aby přinutil své plastiky přitisknout se k zemi. Jeho ranější díla se mu tehdy začala jevit jako "příliš architektonická, příliš strukturovaná". Jednoho dne, kdy se projížděl v kánoci po jezeře v New Hampshire, ho napadlo, že plastika by mohla být právě tak vodorovná jako vodní hladina. Skutečnost, že v raných šedesátých letech byl Andre zaměstnán jako brzdař a průvodčí Pensylvánských železnic, je mnoha kritiky zdůrazňována jako další důležitý prvek ve vývoji Andreho vidění - dlouhé pruhy nákladních vagonů a sbíhající se koleje, vedoucí do nekonečna, na něho musely mít rovněž jistý vliv. Horizontalita se jako vpád studeného víchru objevila poprvé v prvním Andreho mistrovském díle, nazvaném Lever a navrženém speciálně pro výstavu Primary Structures v Jewish Museum v roce 1966, jednu z prvních větších výstav prezentujících minimalismus jako završený směr. Andreovo dílo sestávalo ze 137 nespojených pálených cihel, které se táhly po zemi v pásu dlouhém 34,5 stopy. Jak prohlásil autor, nejtěžší ze všeho bylo zříci se přítomnosti vertikálního prvku. Jakmile se mu to však podařilo, mohl prohlásit: "Vše, co dělám, je to, že stavím Brancussiho Nekonečný sloup na zemi, místo abych jej vztyčoval do vzduchu... Takhle by měl oběhnout zemi." /73/

Dílo nazvané Lever stále ještě částečně připomínalo zeď, ale práce z kovového plechu, jimiž se začal zabývat v roce 1967 prostě jen zaujímají plochu. Evidentně nejkomplexnější z nich se nazývá 37 Pieces of Work a byla projektována, aby zaujala 36 čtverečních stop podlah v Guggenheim Museum. Skládá se z 1 296 jednotek: vždy 216 z nich je vyrobeno z hliníku, mědi, oceli, hořčíku, olova a zinku. Andre kdysi prohlásil, že jako ideální sochu si představuje silnici a po tom - čemu by se dalo říci "klasický" Andre - tedy nespojené kovové pláty položené na zem, se můžete klidně procházet nebo je dokonce přejet nákladákem.

Jednou z věcí, kterých minimalismus hodlal dosáhnout, byla nová interpretace záměrů sochařství. Judd a Morris byli hlavními polemiky v jejich řadách a (spolu s Barbarou Roseovou) publikovali řadu článků zabývajících se anatomií nové estetiky a terminologie, jejímž prostřednictvím



mělo být jejich dílo pochopeno. Zvláště Judd chápal svou činnost jako alternativu konvenčního malířství a sochařství. Cítil, že všechno malířství je iluzionistické a tedy i "nedůvěryhodné". Zdálo se mu podstatné zbavit se prostorového iluzionismu a jediný způsob, jak toho dosáhnout, spatřoval v eliminaci figurativně prostorových vztahů. "Jediné obrazy, které se s tímto problémem nemusely potýkat, byly modré obrazy Yvona Kleina," řekl. "Ale z jistých důvodů jsem nechtěl malovat monochromní obrazy." /74/ Juddova raná díla svědčí o kombinaci sochařských a malířských zájmů - jsou to nízké reliéfy z materiálů jako dřevo, asfalt a písek na plátně; ty pak v jeho vyvráždějším období uvolňují místo jednoznačně trojrozměrným dílům umístěným na zem či zavěsitelným na zeď - vždy nepojmenovaným - a proto i těžko identifikovatelným. Judd cítil, že tím, že tato jeho díla zaujala trojrozměrný prostor, úspěšně vyřešila problém iluzionismu, skutečný prostor byl silnější, specifitější než prostor zobrazovaný. A protože už nebyla pouhým "zástupným znakem" reality - nikoliv pouhým odrazem, ale spíše už skutečností samou - nazval je novým jménem: specifické objekty.

Prototypy Juddových specifických objektů byla skupina barevně natřených dřevěných plastik, které byly v roce 1963 vystaveny v The Green Gallery v New Yorku. První plexisklové boxy s kovovými stranami byly vyrobeny krátce poté podle těchto prototypů a staly se významnými exponáty na výstavě Primary Structures v Jewish Museum v roce 1966. Navršené boxy snad zdánlivě vypadají jednoduše a nekulturně, úspěšně však splnily Juddův cíl redefinovat východiska sochařství. Kriticky lze přitom pojmout skutečnost, že tyto formy jsou spíše shromážděny než vymodelovány, vytesány nebo svařeny. Není užito žádné pojivo nebo klouby, žádný základ nebo podstavec, takže dílo může být demontováno, složeno i skladováno. Každá plastika sestává z řady identických a zaměnitelných jednotek, poskládaných stejným způsobem, jako nekonečný řetěz. Někdy jsou krabice zavěsitelné jednou stranou na zeď, takže stěny, podlaha i strop se stávají součástí plastiky. Klasická Juddova díla využívají neobyčejně bohatého slovníku povrchů a kontrastních hmot, od neprůhledných i průhledných, až k reflexním plochám. Ale základní modul je vždy řádovětný, vylučující potřebu kompozice vztahů (v Juddově díle jsou si všechny části rovnocenné), eliminující zároveň okamžitá rozhodnutí i přestrukturování vycházející z libovlnných podnětů. Namísto toho tu kompozice závisí na předvídatelnějších faktorech opakování a kontinuity. Když Leo Steinberg v roce 1972 popisoval tuto specifickou formu současného abstraktního umění, napsal, že "jeho objektivní kvalita, jeho bezobsažnost a diskrétnost, jeho neosobní či průmyslová podoba, jeho jednoduchost a tendence reflektovat minimum názerů, jeho nádhra, síla a rozměry - se stávají rozpoznatelnou součástí obsahu - expresivní, komunikativní i výluvné svým vlastním způsobem." /75/

I Morris se zajímal o tento "stav nezobrazování" a negace figurativně-prostorové duality obrazu. Ale jestliže Judd chtěl dosáhnout té celistvosti, která může být vytvořena opakováním identických jednotek, Morris se věnoval myšlence soběstačných celků, svébytných nečlenitelných tvarů. Chtěl zkonstruovat objekty bez separátních částí, aby se vyhnul možnému rozeznání jejich účinku. V roce 1961 Morris vyrobil své první nedělitelné dílo, osm stop vysoký šedý sloup z překližky. (Morris natíral všechny své překližkové plastiky na šedo, neboť se domnívá, že barva nemá v sochařství místo.) V roce 1965 vystavil devět konstrukcí ve tvaru L, které, přestože byly všechny identické, působily rozdílně, byly-li položeny na stranu, obráceny koncem do vzduchu, nakloněny apod. V případě Juddových pravidelných a identických trámů, složených podle velikosti, se musíme koncentrovat na vizuální podobnost, ale u Morrisových L-konstrukcí je evokována řada různých vjemů jen na základě jednoho tvaru. Záleží ovšem na umístění: vztyčená konstrukce samozřejmě není totéž co konstrukce položená. To vše jako by potvrzovalo Juddovu poznámku, že "není nutné vytvo-



řit dílo, které by se skládalo z tolika částí, aby se na ně dalo dívat, srovnávat je, analyzovat či nad nimi kontemplotvat. To, co je zajímavé, je věc jako celek a její kvality jako celku," /76/

Jak Judd, tak i Morris měli zájem na tom, aby se dílo prezentovalo samo. Šlo jim o "jednu věc", jednoduchý gestalt, který může být vnímán jako celek, působivý spíše v intencích okamžité a všeobsažné zkušenosti než jako předmět vhodný k postupné interpretaci, vycházející z čtení ze všech stran, které vyžadoval kubismus. Co se jim podle Barbary Roseové skutečně podařilo, bylo obrátit tuto základní premisu kubismu naruby tím, že kubistickou následnost (či zmnoženou expozici následných pohledů na tentýž objekt z různých úhlů) nahradili okamžitou interpretací vycházející ze samotného gestaltu. /77/ Například Juddova závěsná díla mohou být vnímána jen frontálně, ale ani plastiky rozložené po zemi, přestože kolem nich můžete procházet, nejsou fixně orientovány, předeč, zadek nebo strany nejsou jednoznačně rozlišitelné. Jako u všech minimalistických prací je kompozice méně důležitá než velikost, světlo, barva, povrch či tvar nebo vztah k okolí. U minimalistického díla se prostředí často stává obrazovým polem; je to obzvláště zřejmé ze způsobu, jímž Flavinovy neonové plastiky rozpouštějí svá prchavá duhová světla na okolních stěnách.

Netrvalo to dlouho a minimalismus, přinášející rozhodující změny nejen v malířství a sochařství, ale i hudbě<sup>a</sup> tanci, se stal jednou z nejnekompromisnějších a nejagresivnějších estetik naší doby. Philip Glass a Steve Reich komponují už několik let hudbu, která má modulární strukturu - hudbu založenou na opakování, sestavování částí a schémat. Ta v Glassově případě vedou někdy k hraní jedné hudební linie stále dokola. Yvonne Rainerová zrevidovala v raném období newyorského Judson Dance Theater své choreografické postupy tak, že sem vložila i "nalezené" pohyby (stání, chůze, běh - prostě konkrétní a někdy i banální akce), předváděné tak neexpresivně a neutrálně, že od tanečnicka nevyžadovaly technickou virtuositu. Například v Carriage Discreteness, skladbě pro dvanáct účinkujících, se tanečnicki, stali neutrálními "vykonavateli", předvádějícími plnění podivných úkolů jako přenášení různých materiálů přes jeviště: šlo o 100 dřevěných příček, 100 příček z lisovaného papíru, 100 příček z pěnové gumy, 5 matrací, 2 polystyrenové kostky, 2 pláty překližky, 1 cihlu apod. (V polovině šedesátých let spolupracoval krátce s Rainerovou sám Morris.) Díla Rainerové ponechávají pohyb samotný, aby se procházel, zbaven vší dvojznačnosti, jakéhokoli dramatického kontextu či klimaxu, na svých vlastních dvou nohách. Lucinda Childsová nedávno objevila způsob tance, který je ještě drastičtější minimalistický a při němž neúnavně opakované pohyby, odehrávající se na prázdném jevišti, připomínají spíše gestické vyjadřování symetrie než skutečné představení.

Soběstačný jazyk schématu - se svým indiferentním vztahem k morálce, k sociálním a psychologickým hodnotám, se svým odvoláváním se na světy srovnatelné s matematickou hrou axiomat, s mechanickými stereotypy na místech, kde kdysi vládla svoboda, s významy obklopenými sítí vzorců - není víc než jakýmsi Rosettským kamenem naší doby, jehož kódový význam dosud není rozbit. Ne všichni minimalisté se však zcela drželi pevného kursu esoterických forem minimalismu jako rituálního jazyka kněží. Dokonce i v těch dobách, kdy byl takřikajíc minimalistickým nejvýznamnější a nejslibnější argumentem, tvořil například Morris zároveň i sochy lidského mozku zabaleného do dolarových bankovek, pracoval s hromadami plsti, a pokračuje v tom dokonce i dnes, razí si cestu nejrozumnějšími žánry; i pro Stellovu kariéru je příznačná diskontinuita. Chromatické vzorce Stellovy "úhlové" řady s jejich přímou odvolávkou na dekor islámské architektury rozhodně vnesly znovu do hry iluzionistické prvky a jeho nedávné, velmi divoké koláže-reliéfy nechaly minimalistickou střízlivost daleko za sebou. V případě Judda, Flavina a Andreho zůstal minimalismus nástrojem, který se snad poněkud změnil, co se týče vnějšího vzhledu, rozhodně však nikoliv



co do způsobu použití. Tito umělci (dosud) nerozmnělní stylistickou integritu svých původních postojů kompromisy a shledali možným své umění re-novovat, aniž by jako Orfeus chlížející se zpět ztratili ze zřetele význam svého podnikání. Jak říká André: "Vytvořil jsem kostru díla, která jednou dá podobu svému budoucímu tvaru. Je to definice jistého stylu, kdy se dílo vytvořené v minulosti stává objektivní podmínkou existence díla, jímž se teprve budete zabývat." /78/

V případě Andreho, Flavina a Judda budoucnost teprve postupně odha-lí celé pozadí jejich stále vzrůstající závažnosti jako kryptogram.

John A. WALKER : NEJNOVĚJŠÍ MALÍŘSTVÍ : NÁVRAT NEBO ZHROUCENÍ /79/

"Učenci" nám oznámili, že malířství je mrtvé; je však perverzní, že jeho mrtvola neodpočívá. Je-li ožívování stylů minulosti známkou dekadence, potom obrazy, které produkovali američtí umělci David Diaz, Robert Duran, Alan Shields, Ken Showell, James Sullivan, David Cummings, Donald Lewallen a jiní koncem 60. let musí být za dekadentní považovány: přechodnou abstraktní expresionismus 50. let a jeho evropský ekvivalent, informel.

Noví informalisté, jak je označil Carter Ratcliff, přejali od svých předchůdců velké formáty, malbu "všude kde se dá" a pracovní metody orien-tované na tvůrčí proces; avšak úzkostlivě se vyhnuli jejich citové angažo-vanosti. Záměr byl tentokrát dekorativní. Akrylové barvy byly nanášeny v mnoha vrstvách třísňování a rozprašování, případně pomocí stírky; výsledky pak byly extrémně barevné, s rozličnou texturou, iluzionistické a obecně poněkud příliš hezké (jeden kritik je ztratil jako "výtvarnou kulisu"). Jak zdůrazňuje Ratcliff, jejich rozestřený lyrismus odrážel snové, drogamí ovlivněné vědomí, které bylo manifestováno rovněž na konci 60. let modou batikou a křiklavě barevných látek.

Existuje pár svědomitých britských umělců - např. John Walker a John Hoyland - kteří jsou přesvědčení, že malířství dosud nedošlo dost daleko, zvláště pak abstraktní expresionismus či action painting, a vyjadřují ten-to názor na kilometrech plátna. Walker, odměněný první cenou na John Moores exhibition v Liverpoolu roku 1965 flirtoval se schématy a tvarovanými plátny. Vyznívá, že je zamilován do procesu malování a často používá růz-ných metod nanášení barvy při práci na jediném obraze. Jeho nejnovější dí-la využívají květnatého "rukopisu" action painting. Hoyland nachází potě-šení ve viskozitě akrylových pigmentů; vedlejšími produkty jeho velkorysé-ho nanášení barvy do pravoúhlých forem uprostřed jeho pláten je lom nostal-gických kapek a cákanců.

Čerstvá generace malířů pokládá vždy znovu za nezbytné utkat se s val-kým nepřitelem malířství 19. století, s fotografií. Nejnovější pokus o asi-milaci, známý jako fotorealismus, se vyvinul v tichosti během 60. let a vy-nořil se jako dospělý styl roku 1972, kdy se ukázal v plné síle na obrov-ské výstavě "Documenta 5" v Kasselu, věnované tématu "zpytování reality".

Mezi známé fotorealisty patří Robert Bechtle, Claudio Bravo, John Clem Clarke, Chuck Close, Robert Cottingham, Don Eddy, Richard Estes, Bruce Everett, Franz Gertsch, Ralph Goings, Michael Gorman, John Kacere, Alfred Leslie, Richard McLean, Malcolm Morley a John Salt. Tento seznam sice pou-kazuje na mezinárodní charakter stylu, avšak většinou jsou autoři, jak se dá čekat, Američané. Všestranný německý malíř Gerhard Richter vytvořil ta-ké mnoho pláten, využívajících rozmazaných fotografií. Velmi významný britský malíř, jehož díla jsou silně závislá na fotografiích, je David Hockney. Obraznost jeho raných prací, inspirovaná kresbami na zdech (graf-iti), byla energická a značně stylizovaná, tehdy štětec připomínaly sym-



tánní údery. Od roku 1964 však jde cestou pectivého naturalismu, zpevnil svůj rukopis, aby získal vyšší stupeň dokonalosti. Jeho dílo se, jak sám říká, stalo konvenčnějším.

Většina fotorealistů používá fotografii jako neosobního zdroje vizuální obraznosti. Protože jejich vztah k subjektivnímu obsahu je neutrální, dávají přednost reportážním fotografiím s banálními motivy: městským krajinám, automobilům, výkladům, koním a tvářím. Clarke a Morley také vylepšují barevné reprodukce starých mistrů. Fotografie jsou puntičkářsky kopírovány akrylovou barvou; předpony jako "super-", "radical-", "hyper-", "sharp-focus" (zaostřený) byly přidány k tomuto realismu kvůli jeho podobnosti s realitou a dokonalosti techniky. Velikost fotorealistických pláten je často monumentální. Může se srovnávat s abstraktním expresionismem. Dané poměrné rozměry a chladná mechanická dokonalost je obdařují vzrušivostí, která připomíná surrealistické malířství.

Fotorealisté se nezajímají o fotografický realismus (v tom smyslu, v němž se realističtí malíři jako Andrew Wyeth a Alex Colville snaží napodobit do detailu přesnost pohledu kamery). Pro ně jsou fotografie prostě ploché obrazy vhodné k použití na ploše. To, co fotorealisty fascinuje, jsou technické problémy zobrazení světelných tónů a zachycení odlesků a reflexů. Jednají se všemi složkami obrazu nestranně: Morley obrací své fotografie na bok, aby negoval jejich subjektivní význam, a také je stříhá na malé čtverce, které přenáší na plátno. Fotorealismus je v některých ohledech bližší formalistické abstrakci než tradici realistické malby.

Veristické sochařství, trojrozměrný ekvivalent fotorealismu, je založeno na odlévání lidského těla z plexiskla a polyesteru. Jeho američtí protagonisté, jako je John De Andrea a Duane Hanson, často vymýšlejí epické "živé obrazy" s hrůzným nebo politickým obsahem, sestavené ze skupin figur v životní velikosti a oblečených v opravdových šatech. Navzdory tomu doslovný charakter skulptury zápasí s iluzionismem, a tak často vidíme, že tyto ztuhlé živé obrazy "z masa a kostí" nedokáží být přesvědčivé. Nacházejí se na rozhraní mezi umělým světem a realitou. Ironií osudu jsou mnohem působivější na fotografiích.

"Minimální" nebo "chladné" (cool) malířství a kresba, jejichž rozvoj byl v 60. letech zastíněn minimalistickým sochařstvím a vystoupením konceptuálního umění, konečně dnes přitahuje zaslouženou pozornost kritiky. Vedle retrospektiv Olitského a Kellyho v roce 1973 se ve Spojených státech konaly výstavy věnované Robertu Rymánovi (1972) a Agnes Martinové (1973) a v Evropě byla nedávno na společných výstavách předvedena díla Kellyho, Brice Mardena, Jo Baera, Ralpha Humphreya a Roberta Mangolda.

Minimalistické obrazy děsí svou přísností: typická jsou monochromatická plátna, sestávající z bílé barvy na bílém podkladě. Jejich smysl je zcela soustředěn v autorově výběru materiálů, v interakci fyzikálních charakteristik těchto materiálů a v přezíravém zacházení s nimi, tak, jak je minimalisté praktikují. Rymán, například, užívá široké škály materiálů, aby využil takových kontrastů jako neprůhledné-průhledné, lesklé-matné, hladké-drsné a tlusté-tenké. Používá-li pigment, omezuje se na typické tahy štětcem a opakuje je, dokud jeho čtvercová plátna nejsou zaplněna řadou horizontálních rovnoběžných tahů.

Douglas Crimp zavedl termín "neprůhledná (opaque) malba". Tvrdí, že všechny prostředky přejaté minimalistickým malířem - neutrální formáty a barvy, nespojité struktury, přímé použití materiálu, odstranění rámu jako výraz toho, že obraz je prostě barva nanesená na plátno, a především neprůhlednost - jsou určeny k tomu, aby negovaly iluzionismus a aby soupeřily s přesností "specifických objektů" vytvořením "specifických povrchů".

Jiní autoři využívají odlišných strategií, aby se vyrovnali s "bankrotem" malířství. Tom Phillips, zručný anglický malíř, vykrádá styly a techniky z dějin malířství, směšuje abstrakci s figurací a rovněž využívá

písmena, fotografie a pohlednice. Ačkoliv jsou jeho obrazy okouzující a jasně orchestrované (je též hudebníkem), jsou i dost vyumělkované; Phillips svůj nedostatek myšlenkového zázemí maskuje katolicismem a pluralismem.

Ve Francii je ideologická náplň umění brána doslovně. Dva francouzští malíři, Marc Devade a Louis Cane rozvinuli styl, založený na přehodnocení Newmanna, Rothka a Louise. Jejich obrazy jsou na pohled dosti konvenční, neobvyklé je však jejich kritické zázemí. Devade a Cane jsou členy polemické skupiny zvané Supports/surfaces a vydávají časopis věnovaný teorii malířství. Jejich formalistická výtvarná praxe se poněkud nečekaně odvolává na teorii, zahrnující i Marxův dialektický materialismus a myšlenky Mao Ce-tunga.

Angličan Mark Lancaster a Američan Ron Davis jsou představiteli toho typu malířů, v jejichž díle je poměrně vkusně sloučeno několik módních idejí šedesátých let. Lancasterovy obrazy se vyznačují inteligentním pojetím nosných struktur, procesuálních postupů a stylu Art Deco. Davisovy objekty ze skleněných vláken spojují myšlenku tvarovaného plátna, abstraktní iluzionismus a, později, dekorativistické rozemnění obrody informelu. Taková hybridní řešení neakceptuje Daniel Buren. Tento francouzský malíř je skutečným dědicem Reinhardta. Odmítá kompozici, styl a formální vývoj, hlásá Buren totální rozchod s malířstvím minulosti prostřednictvím opakované tvorby "stejných" obrazů. Od r. 1966 maluje díla, která vždy obsahují vertikální pruhy široké 3,7 cm, střídavě bílé a barevné. Ačkoliv se tato povaha obrazu nikdy vnitřně nemění, zajišťuje Buren proměnlivost vnějškově, změnou fyzické polohy svých děl. Působí poněkud ironicky, že pruhy, které si Buren zvolil pro jejich "neutralitu" a "anonymitu", lze nyní v jakémkoliv kontextu okamžitě klasifikovat jako osobní ochrannou známku.

Jiným umělcem, jehož díla mají konceptuální sklony, je v Japonsku narozený malíř Shusaku Arakawa. Místo zobrazování objektů tiskne Arakawa jejich názvy šablonou na plátno. Jeho obrazy často obsahují otázky, rovnice, protikladná prohlášení nebo absurdní instrukce; jednou vyzval diváka, aby obraz ukradl (což se opravdu stalo). Arakawovým vyhlášeným záměrem je, aby jazykové systémy přešly jeden do druhého, konkrétně psaný jazyk a "jazyk" obrazového znázorňování.

Zdá se, že neexistuje žádný skutečný důvod, proč by se malířství nemělo dařit; jeho potenciál jako informačního kanálu je nekonečný. V současnosti je však malířství přehlíženo i nejoriginálnějšími umělci, protože odmítají přijmout imperativy jakéhokoliv média.

## DICK HIGGINS : POSTMODERNISTICKÉ PERFORMANCE ART: NĚKTERÁ KRITÉRIA

### A OBECNÉ OTÁZKY /80/

V okamžiku, kdy se začnete zabývat tím, co se konkrétně spojuje s termínem "postmodernismus", a to specificky ve vztahu k performance art, vznikne řada otázek a problémů, které nebyly anticipovány. V nejlepším případě je "postmodernismus" jakési podivné oxymoron, či téměř oxymoron, vztahující se ke čtyřicetiletému období kulturní historie, během něhož performance art prošlo, a domnívám se, že mám pro to důkazy, ještě zásadnějšími změnami než ostatní umění, takže hovoří-li dnes akademici například o Samuelu Beckettovi jako o "postmodernistovi", jejich studenti ho pokládají za neo-romantika. Během "postmodernistického" období, kdy byly objektivizovány mnohé rýty, pojednáváné obvykle velmi eklekticky, se stala charakteristickou simultánnost komunikace, formy začaly být postupová-



ny svými subjekty více než předtím, mnohá z témat přestala být prezentována s ohledem na logiku (ať už emocionální nebo racionální) a místo toho jsou chápána intuitivně, v náznacích, a příběh, je-li o něm ještě možno hovořit, ztratil svou prvořadost, stal se buď prostě scénářem, nebo - pokud mu nebyla ponechána alespoň ornamentální funkce - vymizel docela. V první fázi postmodernismu se objevují díla, která tuto evoluci zahajují - hry Beckettovy a Genetovy z oblasti divadla absurdity, abstraktního expresionismu a taštické malby (raná představení Living Theatre nebo pozdější díla Clause Bremera mohou posloužit jako příklad aplikace těchto principů na divadlo) a obdobné trendy v americké poezii typu Black Mountain School Charlesa Olsona a jeho žáků nebo newyorská intuitivní poezie Johna Ashberyho a Kennetha Kocha.

Někdy kolem roku 1958 začala krystalizovat druhá důležitá vlna, kterou jsem kdesi označil jako "postkognitivismus" - přesněji vlastně "post-subjekt-kognitivismus". Nezakrytě prezentované sdělení zde následuje příběh až do polohy blízké zapomnění, v níž se stává pouhým ornamentem, umělec přestává budovat svůj vlastní mýtus (což je pro něho od poloviny devatenáctého století typické) a oblasti pocitové zkušenosti se stávají méně diskrétními než dříve. Čas od času se zde setkáváme s tíhnutím k intermedii - například v případě konkrétní poezie spojující text s výtvarnou složkou, fonické poezie, v níž dochází ke konceptuálnímu prolnutí textu a hudby, aniž by prostě byly mixovány, či u happeningu, který je intermediem využívajícím tři prostředky zároveň - text-drama, výtvarnou složku a hudební složku - nebo konečně i v případě "event" /81/, která je minimalistickou analogií happeningu - jako v dílech fluxu. /82/ Takovým postupem byla ovlivněna všechna umění; román například téměř ztratil kontinuitu se svými bezprostředními zdroji od chvíle, kdy se obrazné prvky staly běžnou součástí asyntaktických prozaických děl, řekněme Federmana v Americe, Kuttera ve Švýcarsku, Rocheho ve Francii apod. Zásady využívání náhodných či aleatorických struktur přestaly být majetkem jedné školy a dostaly se na volný trh, zpřístupněny básníkům mnoha směrů, skladatelům jako je Pousseur nebo Kagel, výtvarníkům jako George Brecht z Fluxu a tak dále. Směs vytvořená všemi těmito spojeními učinila šedesátá léta snad ještě novátorštějšími než byla léta dvacátá - ve skutečnosti tou nejprogresivnější dekadou, kterou kulturní dějiny Západu v tomto století zažily. Teoretici zůstali pozadu. Necháпали takové fúze jako proces, ale jako završený separátní trend nebo proud a vytvořili tak iluzi, že existuje hnutí konkrétní poezie, hnutí pop artu, happeningu, fluxu atd. Výsledné myšlenkové zmatení přivedlo mnohé z nich do řad formalistického marxismu, který sice, přinejmenším v rámci své terminologie, mnohé vysvětlil, ale chápal požadavky těchto nových spojení scestně a neadekvátně. Mezi formalistickým marxismem kritiků a teoretiků kolem časopisu Art and Language a intuitivním marxismem mnoha umělců, jejichž hybná síla při vytváření těchto nových umění pramenila z pokusu o vytvoření děl, která by více odpovídala skutečným potřebám, danému historickému okamžiku, skutečným lidem a skutečným myšlenkovým proudům doby, neexistovalo téměř žádné nebo vůbec žádné spojení.

V mnoha případech se kritika uchýlila zpátky k teorii, která měla k praxi jen minimální vztah a každopádně žádný vztah k praxi doby, kterou jediné znali bezprostředně - k umění přítomnosti. Strukturalismus měl své sídlo na akademii v Paříži, která byla po většinu této doby nejkonzervativnějším z velkých měst, dokonce co se umění týče nejkonzervativnějším městem v celé Francii, kam nedávné inovace častěji než z Paříže přicházely z Bordeaux, Limoges nebo Nicy. Strukturalismus spíše usiloval o to, stát se avantgardní metodou interpretace Balzaca, než o to, čím by se mohl stát jako soubor metod a kritérií vhodných k uchopení bezprostřední zkušenosti nových umění. To pak vedlo například k velebení Maurice Rochea, pofrancozštělé odnože Emilia Villy, na úkor skutečných novátorů jako je Robert



Fillicou; teorie strukturalismu a poststrukturalismu byla neobyčejně zajímavá, ale možnost jejího využití pro účely uměleckého novátorství byla z větší části ignorována. Podobně zůstala i hermeneutika doménou univerzitních profesorů a filozofů, půdou pro specialisty. Například její aplikovatelnost na grafickou notaci hudby nebyla zkoumána a vlastně není dodnes, přestože by se mohla projevit jako relevantní právě ve vztahu k hudbě Johna Cagea, Philipa Cornera, Charlieho Morrowa, Pauline Oliverosové atd.

Přibližně posledních dvacet let sloužily Spojené státy, které prošly neobyčejně produktivním obdobím rozmachu kreativních umění, jako kaliště kritiky a teorie umění. Kritici zde věděli mnohem více o tom, jak získat stipendium nebo se kvalifikovat na univerzitu, než o soudobém umění. Spojené státy se staly stojatými vodami, zastrašeny přízrakem Nové kritiky a mýtem americké originality. Tento poslední z mýtů, vypěstovaný původně na obranu stále větší americké závislosti na Evropě, poněkud připomínal filozofii pštrosa: "Do toho, jak je vaše veropské umění dobré, nám nic není, a tak ho budeme prostě ignorovat." Autoři článků v uměleckých časopisech jako je Fox (ultralevicový), Artforum (fabiánský a paternalistický) nebo Art and Letters (ultraselitářský) nevěděli, co si počít s těmi nejzajímavějšími díly, která vznikala ve Francii, Německu, Itálii, Skandinávii a Japonsku. Jejich psaní mělo sice jistou technickou úroveň, ale byl to ztechnicizovaný, žargonem přesylený nátěr myšlenek, které snad mohly být závažné před půl stoletím, ale které nemohly být prožity, tak jak je prožívána skutečně aktuální teorie, jako součást nejnovější pospolité kulturní zkušenosti.

To nás zavádí do vakua poloviny a konce sedmdesátých let. Jak se dozvídáme, happeningy jsou pasé: říkají nám to ve sdělovacích prostředcích. Ale sdělovací prostředky to tvrdily od okamžiku, kdy happeningy začaly existovat. Jelikož však impuls, který happening stvořil především, stále ještě funguje, musí být největšími mladí umělci, kteří se zajímají o to, "co je nabíledni" a mají happeningu plnou hlavu, prezentováni pod nálepkou "performance art". Mají sice rozdílný styl, zvláště ve srovnání s původními happeningy - protože už není třeba útočit na abstraktní expresionismus, velké protestní akce proti americké účasti na vietnamském fiasku rovněž skončily i s vášněmi, které vyvolaly, je pryč i popartovský urbanismus a velký důraz je dnes kladen na holistické sociální koncepty, zabývající se problémy a potenciálními možnostmi venkova a zemědělství. Žádají se teď "chladnější" věci - "chladné" v McLuhanově smyslu - objektivní a nestranné. Především je zase nový pozitivismus. Imperativ, zdá se, zní následovně: "buď rád, že pracuješ s věcmi a nemusíš se starat o principy". Umění dnes vypadá čistší než bylo kdysi - méně prostoupené myšlenkami. Můžeme za této situace mladého člověka, který se zabývá performance art, označit jako umělce happeningu? - Stuart Sherman provozuje jakési divadlo malých objektů. Rozkládá věci na velkém stole, pořádá je a přemísťuje, demonstroe konvenční a nekonvenční způsoby jejich užití. Ale kritika - jako kritika sama, i specifická analýza - aplikovaná na takový druh performance, dosud nebyla vytvořena. To, co potřebujeme, je tedy jakýsi druh aplikované kritiky, něco odpovídající snad aplikovaným teoriím vědy (což je nový termín objevující se v této oblasti). Potřebujeme hermeneutiku, která se neomezí jen na specialisty, strukturalismus, který by se zabýval jazykem věcí a nikoliv módou ve francouzských departmentech, poststrukturalismus, který by dokázal aktivně využít myšlenek Derridy či kohokoliv jako je Lyotard, aby jejich prostřednictvím vysvětlil, co člověk cítí, slyší-li zpěv Charlieho Morrowa, místo toho aby se omezil jen na útek proti tomu, co několik francouzských profesorů prohlásilo před dvaceti lety. Potřebujeme zkrátka pokladnici kritických postojů a postupů, na jejichž základě můžeme danou aplikovanou teorii založit. Na našich univerzitách totiž není tím nejhorším jejich intelektualismus, ale politikaření, jejich



poplatnost módám; proto je obtížné říci, zda by zmíněná teorie měla vycházet či soustředit se právě sem. Je to možné do té míry, kam až se univerzita daří zůstat nezávislým intelektuálním centrem.

Proč spíše než začínat kritikou a zkoumáním myšlenek, týkajících se toho, co lze či nelze objevit ve vakuu (jímž je míněna umělecká praxe) - což by znamenalo, že opravdová dialektika je dána rozporem mezi tím, co prohlásíte, a pravidly a praktikami univerzitního politikaření - nezačít pokusem o vytypování těch myšlenek, které jsou současnému performance art společné, a generalizovat teprve na jejich základě?

Existuje názor, že každé dílo je výrazem jedinečného gestaltu (tvaru), který žádné jednotlivé představení či notace nedokáže realizovat v totalitě. Tento termín je dnes běžně užíván tak rozdílnými umělci performance art jako jsou Newton a Helen Harrisonovi, Philp Corner, Alison Knowlesová nebo tanečnice Meredith Monková. Postava či dramatická osoba díla, tematická koncepce i abstraktní hodnoty jsou tomuto gestaltu podřízeny a musí do něho být vloučeny tak, aby jej nepřesytily a neporušily tak jeho tkáň. Úloha "myšlenky" získává jinou náplň, než jakou měla v před-postkognitivním výtvarném umění, literatuře či dramatu: umělec může myšlenku evokovat, není tu však proto, aby ji prokazoval nebo demonstroval. To se týká jak abstraktních principů, tak i charakterizace. Tak například ve fonických básních Meredith Monkové Songs from the Hill evokuje každá z "písní" přítomnost jisté psychologické masky či osoby stejným způsobem jako v baletu při symbolickém tanci. Po skončení každé z písní se postava vrací znovu do prázdna, z něhož se zrodila. V Bean Garden vystupovala Alison Knowlesová se svou (a její) dvanáctiletou dcerou: evokovala tak gestalt matky a dítěte a částečně i jiný gestalt - gestalt každodennosti. Gestalt díla je tak částečně dán spojením jiných dvou gestaltů, jež mu nejsou podřízeny ani nadřazeny. Gestalt je kvalitou realizovanou v díle užitím jistých materiálů; je tím, co je dílem exemplifikováno. Není to tedy například hypotéza nebo sdělení ve smyslu oddělitelné a demonstrovatelné myšlenky.

Druhá stránka věci se týká přítomnosti umělce v díle: tradiční sebeobraz umělce promítaný do díla má stálou povahu, v postkognitivním období je však často téměř nečitelný nebo anonymní. Když skladatel tradiční hudby jako je Charles Ives ze své osobní zkušenosti odvodil zkušenost zvukovou, transformoval ji do Ivesiány. Ale postkognitivní umělec se snaží, aby daná zkušenost zůstala taková jaká je, z větší části nepozměněná. Tak namísto toho, aby vytvořil mýtickou personu sám ze sebe, usiluje postkognitivní umělec o to, aby archetypálním nebo mýtickým nábojem obdařil sám materiál. Tak se Alison Knowlesová vystupující spolu se svou dcerou stává libovolnou ženou zabývající se podobnou činností. Zatímco v raných údobích postmodernismu - mohu je označit jen pomocí úděsného neologismu jako "pre-postkognitivní" - by, dejme tomu, Charles Olson jistě básně, kterou bylo třeba vytvořit, prostě nenapsal, ale zinitcoval by jinou takovou básně, vyhotovenou sebou samým jako mýtickým Olsonem a tak navázal dialog mezi básníkem a básnictvím, postkognitivní umělec vstupuje spíše do dialogu mezi materiálem samým a mýtem, který se s ním pojí, dialogem mezi žárovkou a ideou žárovky.

Postkognitivní umělec se tedy zaměřuje na dílo, a nikoliv umělce. Aby hybná síla zůstala konzistentní - v tom smyslu si dokižeme představit, že Charles Olson cítil potřebu vytvářet básně v souladu se svými obecnými i profesionálními představami - neprojevuje se přímo v oblasti výrazu, ale jen jako projev pokračujícího zájmu. Současný umělec například prohlásí: "Zajímám se o fazole a budu je užívat tak dlouho, až o ně zájem ztratím." Tak už postkognitivní umělec neprezentuje jako personu sám sebe, ale vytváří jen experimentální či okamžitý gestalt, předmět celé řady proměn a modifikací. Domnívá-li se, že je třeba něco změnit, prostě to vykoná. Nezáleží například na tom, že A je považována za malířku, domnívá-li se, že



je třeba složit básně, napíše ji. Psychologii všestranného umělce, jehož Richard Kostelanetz nazývá "polyartistou" je vrozené. V minulosti umělci rozšiřovali svůj horizont proto, aby dokázali lépe tvořit v intencích daných kategorií - zkusit své štěstí v novém světě. Dnes však prostě sledují své přirozené zájmy, vycházejí ze své intuice, zvědavosti, z toho, zda to či ono bude "fungovat". Nezájem o výraz není formou jakési chorobné apatie - patologickým stavem, vyznačujícím se fobií z emocí - ale potřebou neexponovat se osobně, pokud to není nutné, do materiálů, s nimiž pracujete. Zatímco tradičně byl výraz využíván k tomu, aby umělcovu osobnost vlastně vytvořil - například osobnost Beethovena jako šileného a vznětlivého génia - gestalt je dnes traktován tak, aby se projevil jen v rovině mýtu. Dejme tomu o Charlottě Moormanové uvažujeme spíše jako o (mýtické) "čelistce bez" než jako o (konkrétní) umělkyni z Little Rocku v Arkansasu.

Vzniká tak zásadní rozdíl mezi "hraním" ve starém umění a "odehráváním se" v novém umění. Edmund Kean "hrál" Krále Leara; dnes "odehráváme" své rituály a performance, využívající spíše jejich materiálu než své vlastní identity. Na koncert Johna Cage napůjdete proto, abyste slyšeli velkého Fugituttiho předvádět Mistrovo nesmrtelné dílo. Přijďte si poslechnout zvuky, které pro vás budou mít jistý význam; uvidíte a uslyšíte jisté věci, které obohatí vaši kulturní a estetickou zkušenost. Dovednost lze uplatnit i zde; a také uplatňována bývá. Paul Zukowsky, který hraje nejnovější Cageovy skladby pro housle, je vrcholně zručným houslistou. Musí se však zabývat podstatnějšími věcmi, než hrát roli Velkého Paula, která by odváděla pozornost od významu a dokonalosti samotné jeho hry. Pokud je přítomen Cage, pak ne proto, aby vystoupil de rosto, jako významný muž a velká autorita, ale jako aktivní a zainteresovaný účastník. Jinými slovy, při happeningu nebo akci fluxu je každý vystupující vždy více nebo méně nahraditelný jiným aktérem, neboť existuje fyzická schopnost splnění daného úkolu i duchovní rezerva umožňující, aby ho provedl aktér, který je právě po ruce. Jeho charakter je relativní, nikoliv absolutní. Umělec je tím, co vykonává, a styl je dán gestalem příslušného díla. Bylo by to diktátorské, chtít, aby následná díla byla kvůli konzistentnosti tvůrce tzv. identity vytvořena tímtež stylem, tím spíše, jsou-li vytvořena k rozdílným příležitostem a účelům a do rozdílných prostorů. Snad je možné připustit, i když demonstrovat to lze jen těžko, že namísto konzistentní a neustále se vyvíjející umělcovy osobnosti či ega je zde realizováno superego, generalizovaná a nýtizovaná varianta umělcovy osobnosti, využívaná jak ve smyslu poetické reference, tak i jako výraz přítomnosti génia implikovaného dílem. "Umělec" se stává metaforou, zatímco na daném, konkrétním umělci zůstává, aby řešil své tvůrčí problémy.

Z dalšího pohledu jsou intermédiá nutně synkretická. Znamená to, že části pocházející z různých celků poji dochromady a připouštějí, aby jakýkoliv prvek zůstal simultánně přítomný, rozlišitelný, diskretní a potenciálně z díla oddělitelný. Vědomí si takových implikací, zaujímají i mladší umělci performance k daným kulturním kontextům synkretický postoj. Neusilují tedy jen o spojení prvků výtvarných, dramatizačních, hudebních a poetických, ale často mixují dochromady i prostředky jiných kultur a civilizací. Nevypůjdou si je pro jejich exotičnost (exotika je mimochodem efemérní a po důkladnějším obeznámení se vytrácí - Jižní Amerika je například exotická jen pro lidi, kteří zde nežijí nebo tu nikdy nebyli), ale proto, že jsou prostě po ruce a jejich záměrům vyhovují. Tyto prostředky často vedou k ozvláštňování kontextu, s nímž současní umělci pracují. Existují například vystoupení, velmi blízká akci fluxu, která Jerome Rothenberg ve svých knihách Rituálů a Posvátných technik převzal z kultur Jižního Tichomoří. Při takových vystoupeních není třeba zachovávat autenticitu úplně. Starší otázka, zásadní pro existencialismus či v metodě Stanislavského by zřejmě zněla: "Kdo vlastně jsem, když jsem zároveň i někým jiným?" V nové performance



lze tuto nevyslovenou otázku specifikovat takto: "Předvedl již někdo kromě nás takovou akci? Existují tu nějaké precedenty, nebo jde o zcela unikátní a současnou záležitost?" Význam kulturního synkretismu pak specivá snad v této odpovědi: "Bez ohledu na to, jak zásadně se tyto akce liší od tradičních forem představení, mají své předchůdce v lidské zkušenosti mimo Západ." A toto vědomí by jim mělo pomoci získat legitimnost tím, že se akreditují jako referent s mnohem širší základnou než má sama urbanistická západní avantgarda.

Jsem tím, co předvádím. To je jedna ze základních maxim nových umění. Charlie Morrow zpívá - a synkretizuje výpůjčky ze slovanštiny, hebrejštiny a orientální tradice do jednoho celku. Píše (a skládá) i televizní reklamy, aby si vydělal na živobytí. Je tedy, když zpívá, básníkem, který se živí reklamou? Nebo, když dělá reklamu, zpěvákem, který píše pro televizi? Starší generace by odpověděla na obě dvě tyto otázky ano. Ale pro umělce postmodernistického performance artu - zvláště pak umělce současné, postkognitivní, to není otázkou několikanásobné identity, jako spíše identity polyvalentní. Umělec rozšiřuje svou uměleckou i osobní identitu tím, že vykonává celou řadu věcí. Někdy se dokonce považuje za samozřejmé, že větší identita - ve smyslu širšího rozhledu a schopností - je "lepší" kvalitativně. Osobně se domnívám, že je to poněkud problematické; je to však myšlenka, s níž se velmi často setkáváme. Každý z umělců performance zřejmě cítí, že by měl kromě živých vystoupení pracovat i s videozáznamem a filmem. Koná se například přehlídka fonické poezie - a ejhle! - všichni básníci i výtvarníci skládají své první fonické básně - a některé z nich jsou docela dobré. Je to až podivné, jak hluboce zřejmě cítí, že jejich sdělení je neúplné bez takového polyhistorického vyznačství. A to se týká i jednotlivého aktéra a díla. Meredith Monková se zmínila v jedné ze svých přednášek o potížích, které měla při výuce choreografie s tím, přimět kohokoliv z nových umělců, aby vykonal některé věci, které Lannio Harrisonová, členka její původní skupiny "The House", předváděla na svém prvním vystoupení, a jak musela úkol rozložit a rozdělit její mezi několik aktérů. Avšak, všimněte si, že to skutečně udělala. Důraz spočíval na věcech, které měly být vykonány. Dokážete si představit, jak by v podobné situaci mohl choreograf nacvičit pas de deux v Labutím jezeře se třemi tanečnicemi v případě, že žádný z párů by nedokázal udělat to, co má na mysli? To je tedy další z charakteristik mnoha nových děl: počet vystupujících zůstává otevřený, ale to, co má být vykonáno, je přesně určeno. Monková mluvila o novém díle, na němž tehdy pracovala, spíše jako o vokálním kvartetu nebo divadelní hře. Knowlesová a Corner specifikují to, co by se mělo odehrát, ale dále se zmiňují už jen o tom, že realizace by se měl zúčastnit jeden až pět vystupujících. Snad to lze přirovnat k "nulovému stupni" v Barthesově smyslu, aniž by se však jednalo o něco, co by mohl vysvětlit ortodoxní strukturalista. To, co však takový postup výtečně umožňuje, je využití konkrétních schopností každého vystupujícího na jedné straně a neustálé vědomí jistého záměru či přítomnosti zamýšleného materiálu na straně druhé. John Cage určil čtyřem konkrétním zpěvákům úlohu nástrojů v jedné ze svých nedávných skladeb pro orchestr. Nemůže-li se některý z nich dostavit, dává přednost magnetofonovému záznamu s tímto aktérem před jakoukoliv alternací. To jen doplňuje způsob, kterým Meredith Monková rozdělila materiál mezi své nové aktéry; v zásadě tu nejde o protiklad. Je to alternativní způsob zajištění toho, aby jisté představení vždy disponovalo jistým materiálem, zcela bez ohledu na rozmary tradiční koncepce. Dílo svou vlastní procesuální realizací a nikoliv jakýmsi zafixovaným ideálem, jemuž se chce daná realizace jen přiblížit. Nejde tu o definitivní představení jako v případě symfonických děl Mozarta, Berlioze nebo Schönberga. To, čeho se nám místo toho dostává, jsou vzorky, snad brilantní, avšak vědomí, že jste svědky jen jedné z několika možných cest, jimiž bylo dané dílo reali-

zováno, je neustále aktuální.

Existuje ovšem i jistý pocit možné změny významu díla, posun v tom, jak na ně obecenstvo reaguje v průběhu dějin. V současném performance, jak jsem se zmínil, je však publikum vyzýváno, aby nevystupovalo jako pasivní, ale aktivní příjemce, aby nesledovalo jen, jak se představení odehrává, nýbrž je imaginativně projektovalo, včetně možných alternativ. Je-li jasné, že se dílo pohybuje z bodu A k bodu B, pak to, co si divák musí umět představit, není jen A a B, nýbrž i C, jen tak dokáže pochopit, proč je dílo právě takové, a ocenit výlučný charakter nebo sílu dané realizace. Prostřednictvím díla lze spatřit jednotlivé gestalty. A prostřednictvím performance lze spatřit gestalt díla. Tak je v celém postkognitivním performance art aktivován proces vnímání v řadě rovin. Dnes se nedá sedět v zadních řadách jako staré dámy na koncertu Čajkovského v Bostonu, se zavřenýma očima a dmcoucí se hrudí, v očekávání emocionální extáze. Spíše se musíme stát účastníky rituálu či zločinu, nebo jako publikum na boxerském zápase spoluprožívat enfaticky to, co vidíme, a mentálně analyzovat taktiku každého pohybu. Budeme-li pasivně čekat, ztratíme cestu. Jak jeden z umělců performance, byl to Geoffrey Hendricks, prohlásil: "Tím je nechytneš." Ale pokud necháte nysl putovat, začnete-li přemýšlet nad tím, co vidíte, a dokážete-li sdělení uchopit ve vztahu k tomu, co již znáte a co jste prožili, pak je zážitek z takového "procesu vnímání" velmi bohatý, hluboce uspokojující a vyjimečný. Chápání umění jako procesu vyvolává nové a zajímavé zážitky, které jsou právě tím nejlepší argumentem pro jeho inovaci.

#### P o z n á m k y :

- 1/ Poslední dvojčíslo této přílohy se zabývá uměleckým hnutím šedesátých a sedmdesátých let, skupinami a směry, jejichž problematiku u nás nebyla dosud komplexně zpracována. Kromě závěrečných kapitol 10. dílu Pijoanových Dějin umění (kinetismus a op art, design) proto odkazujeme alespoň na tyto dílčí nebo specializované práce:

Slovo, akce, písmo, hlas (Čs. spisovatel, Praha 1967); Miklós Szabolcsi: Znak a výkrik (Slov. spisovatel, Bratislava 1977); Jarmila Doubrovová: Hudba a výtvarné umění (Academia, Praha 1982); Petr Rezek: Tělo, věc a skutečnost v současném umění (Jazzová sekce SH, Praha 1982); Minimal & earth & concept art (Jazzová sekce SH, Praha 1982); Filmová avantgarda (PEK, Praha 1984-5).

Stejně jako tato literatura, netýká se ani výběr článků, které vám zde předkládáme, jen ryze výtvarné problematiky, jak ostatně vyplývá už z názvu prvního z nich, nebo koneckonců z názvu i obsahu poslední studie naší minulé přílohy, věnované intermédiím (a tady lze nepřímou nalézt i odůvodnění takového postupu).

K příspěvku Joachima Nollera "Fluxus a hudba šedesátých let", převzatému z časopisu Neue Zeitschrift für Musik (září 1985), považujeme za vhodné dodat ještě těchto několik slov:

Prvními členy této mezinárodní umělecké skupiny, která si v opozici k tzv. vysokému umění vzala za cíl "minimalizovat" prostředky i sám akt umělecké tvorby +/, byli George Brecht, Dick Higgins, Lamonte Young,

+/ Z textu Dicka Higginse: Proč všechno to, co mi připadá tak krásné, jako jsou kávové šálky a polibky a čvachtání v botách, musí vždy tvořit část nočního dekonalojšího a většího? Proč toho prostě nevyužít přímo jako takového?



Jackson Mac Low, Wolf Vostell, Ben Patterson, Emmett Williams a Nam June Paik. Jméno celému hnutí však dal až Youngův přítel George Maciunas (zemřel 1978). Bylo to, jak uvádí Dick Higgins, směšné slůvko, nahrazující změnu (change) - fluxus. První významnější akce skupiny Fluxus, akce s velkým ohlasem a publicitou, se konaly v roce 1962 ve Wiesbadenu v Západním Německu a posléze i v Anglii, Dánsku, Francii a samozřejmě Americe. Maciunas se stal předsedou tohoto volného sdružení umělců (alespoň ve srovnání s organizací surrealistických skupin) - řečeno správním terminologií, předsedou s ručením omezeným. Neměl právo umělcům přikazovat, co musí či nesmí dělat, mohl však volně hlásat do světa, co to vlastně Fluxus je, a pak se každý, kdo chtěl tyto věci vykonávat, stal - podle Higginse - jeho součástí, protože "fluxus žije vlastními životem, bez chledu na své staré členy. A tak fluxus máte uvnitř v sobě, je součástí toho, jací jste. Není to jen halda věcí a scénářů, ale částečně i způsob vaší existence. Slovy je prostě nepostižitelný."

- 2/ Cit. podle: Fluxus. Aspekte eines Phänomens. Ausstellungskatalog des Kunst- und Museumvereins Wuppertal im Von-der-Heydt-Museum (Wuppertal 1981), str. 235 a n.
- 3/ Cit. podle: Fluxus. Aspekte..., str. 241; citát pochází od Vostella.
- 4/ Happenings. Fluxus. Pop-Art. Nouveau Réalisme. Dokumentace vydaná Jürgenem Beckerem a Wolfram Vostellem (Reinbeck 1965), str. 48.
- 5/ Helmut Lohmüller: Klavierbändiger bedroht Flügel mit Cowboypeitsche; in: Melos 1964, str. 199.
- 6/ Karin Thomas: Von Antikunst bis Zero (Köln), str. 73 a n. (Du Mont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts.)
- 7/ Cit. podle: Dieter Schnebel: Mauricio Kagel. Musik - Theater - Film (Köln 1970), str. 141 a n.
- 8/ Cit. podle: Fluxus. Aspekte..., str. 225.
- 9/ ibid., str. 202 a n.
- 10/ Karlheinz Stockhausen: Texte zu eigenen Werken. Zur Kunst Anderer. Aktuelles. Band 2: Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis, vydal a úvod napsal Dieter Schnebel (Köln 1964); str. 109.
- 11/ Ramon Barce: "Offene" Musik - Vom Klang zum Ritus; in: Happenings..., str. 146 a nn.
- 12/ Cit. podle: Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965. Dokumentace, vydal Wolf Vostell (Reinbeck 1970).
- 13/ Cit. podle: Fluxus. Aspekte..., str. 237.
- 14/ Karlheinz Stockhausen: Texte zur Musik 1963-1970, Band 3, vydal Dieter Schnebel (Köln 1971), str. 125.
- 15/ Stockhausen v interview z 22.2.1972; cit. podle: Musica e politica, Voci sull'est, testimonianze e letture di contemporanei, a cura di Mario Messinis e Paolo Scarnecchia (Venezia 1977), str. 546.
- 16/ Happenings..., str. 107 a nn.
- 17/ Cit. podle: Jürgen Schilling: Aktionkunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation (Luzern und Frankfurt am M. 1978), str. 94.
- 18/ Karlheinz Stockhausen: Texte zur Musik 1970-1977, Band 4, vybral a sestavil Christoph von Blumröder (Köln 1978), str. 124 a n.
- 19/ Cit. podle: Happenings...
- 20/ Karlheinz Stockhausen: Kommentar zu Oben und Unten; in: Texte..., Band 4, str. 123.
- 21/ Zde přeložený text je 6. kapitolou autorovy knihy O sztuce nowej i najnowszej (PWN, Warszawa 1981), str. 112-134.
- 22/ H. Ohff: Galerie der neuen Künste (Gütersloh 1971), str. 290.
- 23/ K. Honnert: Concept Art (Magazin Kunst, r. 10, 1970, nr. 38), str. 1759.
- 24/ Cit. podle K. Honnert, G. Keminski: Einführung; in: Documenta 5. Befragung

der Realität Bildwelten heute, Kassel, 30. Juni bis 8. Oktober 1972 (katalog výstavy).

- 25/ Zehn Fragen zur Concept Art (Magazin Kunst, r. 10, 1970, nr. 38), str. 1769.
- 26/ S.LeWitt: Sentences on Conceptual Art (Art & Language, No. 1, květen 1969, London); česky viz: Věty o konceptuálním umění; in: Minimal & earth & concept art (red. Karel Šrp, Jazmová sekce SH, Praha 1982), 1. díl, str. 329.
- 27/ A.Gehlen: Erörterung des Avantgardismus in der bildenden Kunst; in: Avantgarde - Geschichte und Krise einer Idee (München 1966), str. 95.
- 28/ J.Kosuth: Art after Philosophy (Studio International, 1969); česky viz: Umění následuje filozofii; in: Minimal & earth & concept art, 1. díl, str. 279.
- 29/ P.Krakowski: O sztuce konceptualnej - z dystansu i z dystansem (Życie Literackie, nr. 36, 9.9.1973), str. 9.
- 30/ D.Buren: Position-Proposition, Katalog Daniel Buren (Städtliche Museum Mönchengladbach, 1971); cit. podle Honnief, Kaminski, op. cit.
- 31/ W.Retzler: Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz (Köln 1972), str. 179 a nn.
- 32/ Cit. podle : J.-L.Chalumeau: Introduction à l'art d'aujourd'hui (Paris 1971), str. 72.
- 33/ K.Honnief: Concept Art..., str. 1761.
- 34/ R.Morris: Notes on sculpture (Artforum, červen 1967); česky viz: Poznámky o sochařství; in: Minimal & earth & concept art, 2. díl, str. 360.
- 35/ W.Retzler, op.cit., str. 179.
- 36/ ibid., str. 180.
- 37/ Viz: J.Cladders: Die Realität von Kunst als Thema der Kunst; in: Documenta 5..., str. 3-4 (kap. 16).
- 38/ ibid., str. 1 (kap. 16).
- 39/ ibid., str. 2 (kap. 16).
- 40/ Cit. podle: W.Retzler, op.cit., str. 189.
- 41/ H.Ohff, op. cit., str. 43.
- 42/ Cit. podle: W.Retzler, op. cit., str. 195.
- 43/ ibid.
- 44/ A.Pacquement: Introduction (ke kap. Concept); in: Septieme Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes du 24 septembre du 1-er novembre 1971. Parc Floral de Paris (katalog), str. 28-29.
- 45/ S.LeWitt: Paragraphs on Conceptual Art (Artforum, No. 10, červen 1967); česky viz: Odstavce o konceptuálním umění; in: Minimal & earth & concept art, 1. díl, str. 322.
- 46/ S.LeWitt: Sentences...; česky viz: Věty...; in: Minimal & earth & concept art, 1. díl, str. 329.
- 47/ A.Pacquement: Art Conceptuel: Pratique et Theorie; in: Septieme Biennale de Paris..., str. 33.
- 48/ Viz: Arts Magazine (duhén 1970), srov. katalog výstavy Conception - Konzeption (Leverkusen 1969); česky viz: A.Rose: Čtyři rozhovory; in: Minimal & earth & concept art, 2. díl, str. 572.
- 49/ Artforum (1969); viz: K.Honnief, op. cit., str. 1759.
- 50/ Artforum (únor 1970); viz: K.Honnief, op. cit., str. 1763.
- 51/ Zehn Fragen..., str. 1770.
- 52/ Katalog výstavy Conception - Konzeption v Leverkusen; cit. podle: K.Honnief, op. cit., str. 1762. Viz také: J.Harten: Concept - Konzept; in: Was die Schönheit sei..., str. 320.
- 53/ S.LeWitt: Paragraphs...; česky in: Minimal..., 1. díl, str. 324.
- 54/ S.LeWitt: Sentences...; česky in: Minimal..., 1. díl, str. 329.
- 55/ J.Kosuth: Art after Philosophy; česky viz: Minimal..., 1. díl, str. 281.
- 56/ S.Merawski: Działd zmierzająca amerykańska awangarda? (1), Sztuka, r. 3 (1976, nr. 3), str. 39.



- 57/ Přeloženo ze sborníku The art of performance (Theory and criticism, č.2, AICA, Buenos Aires 1979), str. 28-30.
  - 58/ Přeloženo ze sborníku Concepts of Modern Art (Thames and Hudson, London 1983), str. 244-255.
  - 59/ Cit. podle: Conceptual Art and Conceptual Aspects (katalog výstavy, New York Cultural Center, 1970), str. 56.
  - 60/ Rosalind Krauss: Passages (New York 1977), str. 57.
  - 61/ Cit. podle: A New Aesthetic (katalog výstavy, Washington Gallery of Modern Art, 1967), str. 35.
  - 62/ Questions to Stolla and Judd; interview s Bruceem Glaserem; viz: Minimal Art: A Critical Anthology (red. Gregory Battcock, New York 1968), str. 159.
  - 63/ The Pratt Lecture, 1960; viz: Frank Stella: The Black Paintings (The Baltimore Museum of Art, 23 November 1976 - 23 January 1977), str. 73.
  - 64/ Sixteen Americans (The Museum of Modern Art, New York 1959), str. 76.
  - 65/ Timeless in Asia (Art New, January 1960); viz: G.Battcock (red.), op. cit., str. 285.
  - 66/ Frank Stella and a Crisis of Nothingness /New York Times, 19.1.1964, Section II/, str. 21.
  - 67/ Cit. podle: Lawrence Alloway: Systemic Painting; viz: G.Battcock (red.), op.cit., str. 59.
  - 68/ Authoritarian Abstraction; in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XXXVI/1 (Fall 1977), str. 25.
  - 69/ ABC Art; viz: G.Battcock (red.), op.cit., str. 275-277.
  - 70/ Prohlášení v katalogu výstavy Conceptual Art and Conceptual Aspects (The New York Cultural Center, 1970).
  - 71/ Esaj Enno Develinga v katalogu výstavy Carl Andre (Haags Gemeentemuseum, 23 August - 5 October 1969), str. 39.
  - 72/ David Bourdon: The Razed Sites of Carl Andre: A Sculptor Laid Low by the Brancusi Syndrome (Artforum, Vol. 2, October 1966), str. 15.
  - 73/ Diana Waldmanová, esej v katalogu výstavy Carl Andre (The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1970), str. 19.
  - 74/ Donald Judd: An Interview with John Coplans (katalog výstavy, Pasadena Art Museum, 1971), str. 21.
  - 75/ Reflections on the State of Criticism (Artforum, March 1972) str. 42-3.
  - 76/ Specific Objects; viz: On Art: Artists' Writings on the Changed Notion of Art After 1965 (red. Gard de Vries, Cologne 1974), str. 128.
  - 77/ American Art Since 1900 (New York 1975), str. 206.
  - 78/ Carl Andre; interview v Avalanche (Fall 1970), str. 23.
  - 79/ Přeloženo z autorovy knihy Art Since Pop, kapitola Recent paintings: comeback or collapse? (Thames and Hudson, London 1975), str.42-49.
  - 80/ Přeloženo z Higginsovy knihy Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia, kapitola Postmodern Performance: Some Criteria and Common Points (Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1984), str. 71-81. O autorovi viz pozn. 1.
- Považujeme za nutné upozornit ještě na užití termínu kognitivní-postkognitivní. Citujeme ze studie Horizons (op.cit., str.5): "...navrhl jsem označovat stav, k němuž došlo v polovině padesátých let vzhledem k předchozímu období nikoliv za modernisticko-postmodernistický, s celou řadou nejružnějších hnutí a podkategorií, ale spíše za kognitivní-postkognitivní, používaje 'kognitivní' s tím, že je takový, ať už ze strany umělce nebo vnímatele, vzhledem k prosazování sebe sama či své osobní identity. Řečeno jinými slovy: v opozici ke kognitivnímu tedy postkognitivní označuje kvalitu děl, v nichž identita umělce není sdělena, aniž by byla generována jiným alternativním prostředkem. Tato situace je charakteristická až pro umění pozdních padesátých let.

- 81/ velmi malá jednotka výtvarného díla, hudebního díla nebo performance (pozn.překl);
- 82/ Užití velkého a malého písmene "f" není v originále jednoznačné. V překladu používáme tohoto řešení: velké "F", jde-li o název skupiny, malé "f", jde-li o název aktivity (podobně jako při označování happeningu). Adjektivum od slova "fluxus" by tedy v zásadě mělo znít: fluxový (nikoliv akce Fluxu, ale fluxová akce). Takové řešení by však bylo pro češtinu nepřírozené.



C y k l u s :

## VÝTVARNÉ UMĚNÍ DVACÁTÉHO STOLETÍ

---

---

### A P E N D I X

Alicja KUPIŃSKA : SEDMDESÁTÁ LÉTA - FUNKCE A ROZPAD POJMU "AVANTGARDA" /1/

---

Pojem "avantgarda" je tak nerozlučně spjat s uměleckými postoji 20. století, až se zdá, že bez něj nelze o umění této doby hovořit. Platí to v podstatě pro první tři čtvrtiny tohoto století.

Od počátku sedmdesátých let se ve stabilizované situaci tohoto pojmu začíná cosi měnit: postupně ztrácí na významu, až se nakonec stane překážkou v chápání uměleckých procesů. Vše ukazuje k tomu, že pojem "avantgarda" fungoval příliš dlouho - jako důsledek zvyku a svých dřívějších úspěchů.

V první polovině dekády jsme ještě mohli hovořit o současném výskytu několika avantgard; ale už tehdy lze v užívání tohoto pojmu zjistit rozpor. Avantgardnost daného směru spočívá v tom, že se nalézá před ostatními, je přední stráž umění a nemá z tohoto hlediska soupevníky. Je ovšem možné tvrdit, že v okruhu avantgardy existují různé rovnoprávné tendence; Stefan Morawski v textu z r. 1975 jmenuje následující modely: technologický, metodologický, aleatoricko-ludistický a popartovský. /2/ Takto situace vypadá v podstatě do poloviny sedmdesátých let; vzniká však otázka, zda si tu pojem "avantgarda" zachovává svou poznávací operativnost.

Odpověď přináší druhá polovina dekády a přítomnost. Snadno postřehnutelným znakem úpadku avantgardnosti se stal zánik názvosloví jednotlivých uměleckých postojů, pod čímž se ukrývá daleko vážnější věc: taková změna ve vnitřních operacích umění, která znemožňuje formování jeho výpovědi v podobě směrnic (ty v případě avantgardy vždy směřovaly k budování čehosi naprosto nového). Posledním jevem, který lze pojmenovat, je asi performance. Neusiluje o výlučnost, ani nemá vlastnosti avantgardního "útěku vpřed" a co se týká technik, používá veškeré prostředky bez starosti o to, zda patří k avantgardním. Kromě toho zvažme smysl samotného názvu performance. Takové termíny jako kubismus, konstruktivismus aj. z období první avantgardy, nebo minimal art, arte povera, konceptualismus aj. z období druhé, soustřeďovaly jako v ohništi smysl tvorby, patřící k dané formaci. Performance - splnění, provedení, výkon, předvedení, představení - označuje pouze toto, ale může vyjadřovat téměř vše. Kromě toho je to název převzatý, zvenčí, který zároveň označuje i jiné činnosti a věci, nevznikl v rámci směru a nevztahuje se pouze na něj. Používá se také ve vědecké disciplíně - psycholingvistice, kde se jím označuje fakt "jazykové realizace" - konkrétní akty použití jazyka.

Změny v organismu umění, signalizované úpadkem formování se směrů opatřených názvem, vyloučily rovněž tak důležitou zásadu avantgardnosti, jakou je požadavek novosti, pokud ne už převratnosti každého nově vzniklého uměleckého jevu. I zde máme co dělat s prostými vnějšími symptomy. Jerzy Ludwinski r. 1981 v diskusi, kterou pod významným titulem "Máme avantgardu?" zahájil časopis Sztuka, trefně upozornil, kolik místa v časopisech a magazínech věnovaných umění od jisté doby z bírá staré umění;

"byly rehabilitovány všechny tendence, které si lze jen představit. Žádná avantgarda už tedy neexistuje" - usuzuje autor. /3/

Je možné také uvést významný příklad už z roku 1973, a to šesté číslo velmi avantgardního časopisu Art Press, které je věnováno osmému Bienále mladých v Paříži - podniku, na němž je každé dva roky předváděno "mladé" umění z celého světa. Na obálce tohoto čísla nebylo nic víc než reprodukce Zátíší s košíkem Paula Cézanna; a to se dělo v letech, kdy se nejlepší dny malířství zdály patřit minulosti.

Jev začal rychle narůstat; "kliše" z různých dob a teritorií kultury se překrývala nejen v časopisech. Tento proces se odehrával především v umění. Co se děje, uvidíme na příkladu tvorby Maria Merze, umělce aktivního už v šedesátých letech, který používá všechny "technologie" avantgardy obou dekad (jsou tam ready-mades, neonové zářivky, číselné konstrukce, nádoby se zemi, svazky chrastí, zelenina, balíky novin, kresby a malby takové a vůbec přitom nedělá avantgardní umění. Touží prostě znovunalezt a rozhybat všechny druhy představitivosti - proto v umění pro něj nic není "zastaralé" (jak sám říká) a jeho dílo je velkým vyznáním svobody. Svobody, ale ne anarchie. Toto dílo touží zahrnout celý osud člověka, jehož předurčením je kultura i příroda, a jenž musí znovu získat ztracenou jednotu se svou dobou a svou historií, musí se znovu dotknout základů své existence - třeba takových, jako potrava a bydlení, musí zkusit ještě jednou přivolat elementární formy představitivosti, aby obsáhl takové jevy jako "hromada ovoce" nebo fenomén "být spolu" (svazky chrastí). Mezi triumfy různých avantgard proráží touha uchopit znovu vše, co bylo ve vývoji člověka opuštěno, odvrženo, "ztraceno" a také to, co bylo avantgardami 20. století rozbito, dekompletováno, izolováno a analyzováno z perspektivy různých metodologických stanovisek. Umělec chce "všechno shromáždit a dát znovu na místo".

Ale "všechno shromáždit", to znamená nejen obsáhnout minulost, ale také pocítit přítomnost a v tomto pocitu aktuálnosti nanovo uspořádat "krajinu" člověka, aby mohl být spatřen mimo veškeré koncepce (také mimo jakoukoliv avantgardu, mimo kategorie "vývoje", "pokroku", "novosti"). Proto je podle Maria Merze nádherným umělcem Eugène Delacroix, který ze svých obrazů nic nevyklučoval, neříkal: "to tam nedám, to se nehodí". /4/ Ostrá rozdělení na to, co je či není "vůdčí", se nejen stírají, ale přestávají být vůbec problémy.

Merzovo umění - to je pouze jeden z příkladů, a to sahající do hloubky šedesátých let. Naproti tomu dnes, vlastně už několik let, máme hlavně co dělat s uměním, které se neproklamuje pádně formulovanými programy nebo experimenty. Ani je neobsahuje ve své substantii. Co více - výslovně se necítí zavázáno k vytypování rozdílů mezi ideologiemi; ví totiž, že se pohybuje ve světě nejasných ideových struktur, kde se navíc vyskytují rozsáhlé oblasti ne už soumraku, ale kompromitace ideologií (třeba krach futurologického optimismu). A proto, aby mohly být určeny významy, bylo nutné sejít z hlavní cesty a rezignovat nejen na už fungující vzorce, ale postupovat tak, aby se umění samo nestalo vzorcem, i když "vůdčím".

Soumrak zásady pilotního vzorce se jeví jako další prvek rozpadu pojmu "avantgarda". Je možné sice říci, že avantgardy přece vždy zavrhovaly vzorce, ale byly to vzorce předcházející nebo sousední. Naproti tomu samy nevyhnutelně stabilizovaly "kliše", aspoň pro své vyznavače. Možná proto se tak mimořádně rychle akademizovaly. Připomeneme si, co se stalo s kubismem - přes mimořádnou sílu jeho novátorství - když byl vyčerpán problém a zůstalo "kliše" formálního repertoáru, nebo - v rámci druhé avantgardy - s uměním videa, které bleskurychle podlehl své vlastní inflaci.

Zavržení mechanismu, který byl produkcí a exekvováním vzorce, znamená také soumrak avantgardy v podobě diktatury, která již tím, že se objeví, "poníží" vše, co není ona sama. Skrývá se za tím daleko důležitější jev -



soumrak víry v revolty, které se příliš lehce mění v neúprosné totalitarismy, jež vůbec neplní své počáteční sliby.

Je možné říci, že umění se chová stejně jako mimoumělecká realita, která nabírá tvary bez programu a hranic a necítí potřebu vytvářet nějakou programovou jednotu, opírající se o ideologii, jež by mohla objasnit jak daný program, tak i jeho protiklady. Namísto toho zde máme otevřenou situaci, připravenou vyvíjet se různými směry, z nichž žádný nemůže a netouží být avantgardou. Mýtus programu byl nahrazen otevřeností vůči různým možnostem, zkušenostem, která je charakterizována pohybem, osobním přístupem tvůrce a zvnitřněním motivace. Dogmata a jednoznačné opce jsou nahrazeny oscilacemi mezi různými póly. Bylo by možné podezřívat, že je to situace, v níž se skrývají zárodky nových programů, zakládajících se na kroužení "mezi ideologiemi" nebo mimo ně, utvářejících se na periferiích v opozici k centrům, a jež jsou citlivé na to, co má status alternativy. Takto bychom se ocitli před možností, že se vylihně nová avantgarda, která by se mohla stát programem proti programům, novým centrem proti těm dosavadním, něčím na způsob nové antikultury.

To se však ale neděje. Aby mohla být zformována nějaká vůdčí situace, muselo by umění na nějakém úseku zintenzívnit svou vnější činnost, způsobit úder, který by nám dal najevo, že s pojmem avantgardy se ještě není třeba rozejít. Takové signály však nedostáváme ani od umění, ani od jeho teorie. Co více - dochází k velmi podstatným změnám v rámci syndromu "umění - civilizace". Svědčí o odložení, oslabení a chvílemi dokonce o ukončení hry mezi těmi tak podstatnými články naší skutečnosti: Druhá avantgarda (zvláště v šedesátých a na počátku sedmdesátých let) se cítila být silně podmíněna civilizační situací a zaujímala jasné (i když ve shodě s programem daného směru rozdílné) stanovisko vůči takovým jevům, jako vliv masmédií, předmětů a technologií, zvěcnění mezilidských vztahů, ohrožení celých oblastí kultury (např. různých regionálních projevů), stejně jako životního prostředí. Tato situace byla zveřejňována, buď byla akceptována nebo naopak, v některých případech byla přijímána s nadšením ("komputerové umění"), zatímco jindy docházelo k násilné kontestaci.

V druhé polovině sedmdesátých let je jednoznačnost těchto opcí otřesena. Umění se začíná vynikat z pod tlaku civilizačních stádií, které ho doprovázejí. Ovšem - užívá i nadále příslušné technologie do té míry, jak to uzná za nutné pro výstavbu své výpovědi, ale z tohoto faktu nedělá samostatný problém, a neznamena to, že se chce nalézat "mimo" civilizační situaci, nebo také v novém sporu s ní. Spíš získává osvobozující odstup, který mu dovoluje soustředit se na své vnitřní motivace.

Příčiny tohoto obratu nejsou ještě vyjasněny. Jednou z nich nepochybně je narůstající vědomí (nejen v rámci umění), že ta civilizační etapa, proti níž bylo už mnohokrát a se vši silou protestováno, dosáhla konečně takové kumulace svých protikladů, že sama sebe kompromituje a ukazuje svou systémovou neschopnost (uvedme aspoň protiklad typu "nezbytnost rozvoje průmyslu - nezbytnost ochrany životního prostředí"). K sebekompromitujícím projevům patří také institucionalizace, "ochočení" a komercializace jednotlivých avantgard, které jsou establishmentem čím rychleji pohlcovány, čím jsou novátorštější; přičemž proces pohlcování může mít různou tvářnost - od udělení laskavého souhlasu až po přivlastnění.

Umění, přestávající odpovídat na výzvy civilizace, si vymezuje jiné, značně širší prostory, v nichž se touží pohybovat. Nastává postupný návrat k oblastem nadčasových hodnot; na těchto hodnotách umění už nejednou participovalo a znovu je objevuje jako své vlastní. Tento proces je pozvolný, nenápadný, nemá vlastnosti avantgardního "útěku vpřed", probíhá bez ideologických nesvárů. A.B. Oliva užívá pro takový postup termín "transavantgarda" - poznamenává, že tu nejde o žádnou novou avantgardu, ani o opozici vůči těm předchozím. /5/ Předpona "trans" poukazuje na fakt, že umělci se



stávají jakoby nomády, poutníky různými časy a kulturami, dotýkají se oblastí kolektivní paměti, odhalují nám jejich aktuálnost a přitom nikoho nenutí k jejich slavnostní exagezi. Vzniká spíš klíma, které přiléhavě charakterizoval T. Trini: "ni se souvenir, ni oublier" - "ani si připomínat, ani zapomenout". /6/

Probíhá nepřetržité putování kulturními zkušenostmi minula, aniž by bylo kterékoli z nich přisuzováno prvenství. Vše se to děje synchronně s naší vlastní přítomností, přičemž "přítomnost" má také širší, a spíše hlubší rozměry.

Příklon umění k nadčasovým hodnotám, těm, které kultura už nejednou zdůrazňovala, neznamena tedy opuštění aktuální reality, ale novou formulaci myšlení o ní, prováděnou způsobem, jenž umožňuje stanovení jiné hierarchie hodnot. Změnil se tedy způsob dešifrace reality. Staví se proti veškerým formám dogmatismu, i avantgardního, vidí rozpor mezi skutečností lidské praxe i snah a racionalitou, vedle faktů si všímá sil, které tyto fakty vyvracejí, připouští konečně každou volbu.

Nastává specifický "únik" od rozumu, ačkoli vůbec ne v oblasti iracionality; jako rozumné začínají být prostě chápány jiné volby a postoje. A zároveň je vztah ke skutečnosti postupně očišťován od apriorních očekávání a díky tomu se stává méně selektivním, je schopen "připustit" vše, co realita nabízí naší zkušenosti.

V tomto tolerantním a otevřeném postoji právě dochází k zintenzívnění pocitu přítomnosti. Nejde tu o opětné docenění "intenzity chvíle", jako to dělala opoziční kultura ("prožij den - jeden den - jako by to byl tvůj den první - jako kdyby to byl tvůj den poslední"), ale spíš o poznání přítomnosti jako v podstatě jediného času, který se nás týká, neboť i když přivoláváme minulé záležitosti a hodnoty, realizují se vůči nám právě teď. Je to tedy poznávání pole naší aktivity - pole, na němž můžeme udělat to, co můžeme udělat - právě teď.

Tato tendence se zdržuje extrapolace svých aktivit do budoucnosti, která byla pro avantgardy tak typická a jež si ji přivlastnily proto, že se vždy cítily být uměním budoucnosti a přítomnost na svém pochodu opomíjely.

Máme tedy co činit s procesem znovunabývání přítomnosti. Tento jev se výrazně promítá i do faktů nacházejících se na okraji umění, mj. i do průběhu velkých mezinárodních výstav. Hlavní organizátor výstavy "Documenta 82" v Kasselu, Rüdiger Fuchs, přijal jako jediné kritérium prací jejich dnešní vivacitě (životnost), a to bez ohledu na to, k jaké generaci patří jejich tvůrce. Zánik mýtu "mladého umění" by se tak jevil jako další signál zániku avantgardy. Catherine Milletová, pišící o Kasselu a jiných mezinárodních přehlídkách, shrnuje své úvahy do tvrzení: "la surenchère des avant-gardes, est bien finie" - "s vyháněním ceny avantgard do výše je nadobro konec". /7/

Chápání přítomnosti jako ránce, v němž se zároveň realizuje vše, co si nazýváme "ani připomínat, ani zapomenout", čili přítomnosti vědomé si svého postavení, způsobuje, že umění přestává protiklady stavět do opozice: různé kvality vidí jako navzájem se nachrožující. Svými estetickými rozhodnutími překračuje veškeré normy, nebo je spíše činí neoperativními, a chápe se jakýchkoli témat - starých i nových, vznešených i banálních, těch, která se zdají být už nepotřebná nebo vyčerpaná, i těch, která přitahují svěžestí. Všechna jsou nivelizována tím, že je s nimi nakládáno rovnoprávně a pocit "bytí v přítomnosti" je zesílen ve formě pocitu "bytí ve světě".

Vzhledem k tomuto stavu umění, které si zřetelně uchovává nedefinovatelnou povahu a chová se, jako by podléhalo principu neurčitosti, se stává palčivým problémem interpretace. Takové umění se totiž nedá přizpůsobit teoretickému modelu.



V dobách avantgardy tomu tak nebylo. Avantgardy především samy zřetelně artikulovaly svá teoretická stanoviska: teorie byla zabudována do organismu každého hnutí jako jeho postulát, jako normativní akt i tehdy, kdy hlásala zrušení nebo překročení veškerých norem. Intenzivní přítomnost teoretické platformy podněcovala pocit "novosti", pomáhala odlišit danou formaci od předcházejících nebo sousedních, nutila také účastníky hnutí k respektování jeho regulí.

V posledních letech však byla teoretická aktivita v rámci umění, i ve vztahu k umění, postupně oslabena, vymizela, až byla konečně téměř zbavena platnosti. Vnější symptomy jsou opět prosté: zánik deklarativních prohlášení umělců, stále větší nejasnost ve výpovědích kritiky, úplný zánik tzv. vůdčích názvů i jevů; přitom naprostý zánik úvah nad budoucností umění, a to nejen z důvodů soustředění se na přítomnost. Starost o podobu následující epochy je totiž možná jen tehdy, když fungují jasná, artikulace schopná kritéria, označující to, co je v přítomnosti "umělecké".

Nemáme tedy už co dělat s uměním, které by proklamovalo samo sebe pomocí teoretických projevů. Také teoretici jím nejsou pobízeni k systematické výpovědi.

Se vši svou závažností se zde projevuje smysl otázky, kterou už v r. 1970 položil Mikel Dufrenne. /8/ Je to otázka, zda existují taková tvůrčí praxe a taková estetická zkušenost, které by odhalovaly bezprostřednější vztah mezi podnětem a předmětem; bezprostřednější, tzn. "slaběji podmíněný kulturou-nebo diskusí". Znamená to návrh oslabení (ve smyslu fenomenologické "redukce") myšlenkového aparátu, který v nás přichystalo naše vzdělání, naše dosavadní úsilí, naše historie, všechno to, co ztěžuje postavit se k umění "tváří v tvář" a znemožňuje proces rozumění. Umění totiž lze rozumět, přestože klade takové překážky procesu objasňování.

Návrh slabší "podmíněnosti diskusí", čili oslabení teoretické platformy, je aktualizován nyní, za současného stavu umění, jež nesměruje k vytvoření žádného modelu, který by bylo možno podrobit teoretické reflexi. Všimněme si, že stojíme-li dnes před jednotlivými uměleckými realizacemi, místo abychom se chystali ke komentáři, v němž bychom mohli uplatnit své schopnosti, jsme náchylní mlčet, avšak ne ve stavu šoku (do jakého by nás uvedla avantgarda), ale spíše ve stavu udivení, jaké bylo počátkem filozofování, ale které také může být jeho posledním slovem. Na fiktivní, ale ne tak příliš vzdálené planetě Tlön u Jorge Louise Borgese bylo udivení koncem i cílem práce filozofa.

Stojíme-li před tímto uměním, které neuznává zásadu vzorco ani zásadu novosti, neocitáme se před vyzváním, ale před vyznáním, s nímž každý z nás může započít rozhovor nebo ne. Právě pro tuto situaci by měl být hledán teoretický model; jak ho však vytvořit, jestliže situace se vymyká modelu už během jeho tvorby?

Bude tedy skutečně nutné opustit rámec "kultury interpretace", jak to vyžadovala Susan Sontagová už v šedesátých letech? /9/ Opustit v naší myšlenkové práci ty návyky, které nás separují od pocitu bezprostředního zážitku a které Sontagová nazývá nikoli poznáním, ale "odvetou intelektu" vůči světu i vůči umění?

Nepochybně se rýsuje nezbytná změna postoje vůči umění - to jest oslabení analytické a teoretické aktivity ve prospěch postoje, který samo umění téměř postuluje a který je blízký "nové gnosi". Šlo by o změnu poznávacího postoje přinášené k poznávané skutečnosti umění. Bylo by možné se domáhat postoje, nazvaného Jeanem Gebserem "naslouchající myšlení", jež by mohlo zvítězit nad myšlením racionálním, oddělujícím poznávané od toho, kdo poznává; došlo by k přiblížení bodu pozorování a pozorovaného bodu, čili ke zkrácení teoretického odstupu.

Znamená to, že zkoumající myšlení by muselo být značně silněji zaujato alarmujícími tématy (uměním); bylo by tedy nutná změna citlivosti ve vědec-



kém myšlení. A tato nezbytnost, stejně jako způsob žádoucí citlivosti, odsunují vše, co bylo spojeno s pojmem "avantgarda", do minulosti, do historie. Avantgardy se totiž ukázaly být výsledkem takového typu racionality, která se sama začíná posouvat do minulosti.

Grzegorz DZIAMSKI : AVANTGARDA A INTELEKTUÁLNÍ TREND /10/  
-----

Mluvit o intelektuálním trendu v umění a to právě dnes, kdy roste popularita různých iracionalismů, anti- a neintelektuálních postojů, ostatně nejen v umění, kdy je stále všeobecněji diskreditován intelekt jako nástroj poznání světa, prokazující nedostatečnost a dokonce neschopnost intelektuálních soudů, kdy je zdůrazňována nezbytnost a neodstranitelnost mimoracionálního činitele v oblastech uznávaných dříve za doménu čistého intelektu, ve vědě a filozofii - znamená vědomě se stavět do opozice vůči obecně převažujícím tendencím, anebo se vrátit do minulosti, hovořit o tom, co bylo, a ne o tom, co je, spíše shrnovat než rozlišovat. Čím je způsobena dnešní rostoucí nedůvěra vůči intelektu, objevující se i v umění? Projevuje se v ní snad obava dnešního člověka před hrozbou další expanze: po technice a technologii přišla řada na intelekt - další, proti člověku se obracející expanze jeho vlastních možností, rozvinutých a účinně podporovaných technikou a technologií? Nechci se ale pokoušet o vysvětlení této situace. S vědomím dnešní rostoucí nedůvěry vůči intelektu bych se chtěl zabývat "intelektualismem" v umění.

Intelektuální trend v umění podle mne dost těsně souvisí s modernistickým (=moderním) uměním, přesněji s procesem sebeuvědomění tohoto umění, to znamená s avantgardou. Intelektuální klima vždy bylo podstatným a silně exponovaným prvkem modernistického umění. Toto klima obklopovalo impresionistické hledání "pravdivého vidění", věrné vizuální percepcce, ještě více bylo zdůrazněno v neoimpresionistických pokusech vědecky koordinovat fyzikální vlastnosti světla s fyziologickými reakcemi oka, objevilo se v mytologické genezi kubismu, patřilo k charakteristickým vlastnostem konstruktivismu, kde zdůrazňovalo jeho zálibu v přesných analýzách materiálu, prostoru a ekonomii uměleckých prostředků, projevilo se v surrealismu, ochotně se posilujícím vymoženostmi psychoanalýzy, i v abstraktním expresionismu, fascinovaném analytickou psychologií, antropologií a studiem mýtů. Modernistické umění, rozvířující intelektuální ovzduší kolem umělecké tvorby, nejen že nepopřelo ale právě naopak pokračovalo v jedné z nejcharakterističtějších vlastností novodobého západoevropského umění, v tradici jeho intelektualizace. Formalizovaný projev této tradice byly akademie, v nichž umění, pravidla a smysl tvorby podléhají intelektuální racionalizaci. Jiným projevem této tradice, které se táhne od Leonarda da Vinciho ke Constablovi, bylo samo modernistické umění. Modernistické umění tedy intelektuální trend nestvořilo, ani na něj nemělo monopol - ten byl jen jedním z projevů racionalismu, charakteristického pro moderní evropskou dobu a projevujícího se ve všech oblastech kultury, také v umění. Racionalismus rozhodoval o zvláštěstech a směrech vývoje kultury Západu. Nedůvěra vůči intelektu, krizi důvěry v racionalismus a zájem o různé druhy iracionalismu by tedy bylo možno spojovat se zhroucením víry v nadřazenost evropské tradice, s opuštěním kulturního europocentrismu. V čem však spočívá osobitost a kdo vytvořil intelektualismus, specifický pro modernistické umění?

"Všechny umělecké směry, které se vyvinuly v Evropě od 19. století, jsou zahrnovány pod tento název (evropské modernistické hnutí)" - píše



Josef P. Hodin - "váže je totiž společná tendence odporu k vládnoucí akademické tradici s jejími historickými vzorci a jejímž cílem je dostat požadavků společnosti a kultury, která se od doby průmyslové revoluce nachází ve stavu neustálých a výjimečně prudkých změn, jež si vynucují radikální přehodnocení základních uměleckých pojmů." /11/ Z tohoto přesvědčení, tvrdí Hodin, vycházela většina kritiků a teoretiků modernistického umění, na něm byla vybudována celá jeho ideologie nebo také filozofie. "Z čistě pojmového hlediska" - píše dále Hodin - "moderní" označuje zvláštní postoj části umělců, nebo přesněji: umělcovu snahu o sebevyjádření pomocí myšlení a událostí jeho vlastní doby a ne doby minulé nebo tradice." /12/

V téže encyklopedii (Encyclopedia of World Art), shrnující výsledky světové historie umění, je "modernismus" definován jako "program uvážené změny" (a program of deliberated change). "V nejširším historickém významu se termín 'modernismus' vztahuje k inovacím, jež se vyskytují v každém uměleckém údobí, v němž existuje silný pocit rozchodu s minulostí a snaha o náhradu estetických pojmů, forem, prostředků a ikonografie minulosti uměleckým vyjadřováním, které je silněji svázáno s postoji, názory a fyzickými skutečnostmi umělcova současného světa. Pocit rozchodu s minulostí může vyrůstat z náboženských, intelektuálních, politických nebo technických rozdílů mezi minulostí a přítomností, může také prostě být výrazem změny vkusu..." /13/

Takto chápaný modernismus je tedy opakovatelným jevem, specifickou zákonitostí vývoje evropské kultury, v níž po klasických obdobích nastupuje modernistická reakce, projevující se v pokusech těsněji spojit uměleckou tvorbu s ideami utvářejícími obraz umělcova současného světa. /14/ Modernismus posledních dvou století by se od dřívějších modernismů (alexandrijského, středověkého a modernismu 17. století) lišil tím, že byl reakcí na jiný soubor faktorů, a také tím, že umělecké tvorbě ponechal větší autonomii a nezávislost, nepodřizoval ji úplně a jednoznačně určitým náboženským, intelektuálním nebo politickým ideám. Nejen že modernistické umění 19. a 20. století podporovalo nové ideje, stvořené průmyslovou a politickou revolucí 18. století, a snažilo se přizpůsobit uměleckou tvorbu novému obrazu světa, jenž vznikl díky těmto ideám, ale stalo se jedním z projevů modernistického impulsu evropské kultury. Hodin spatřuje zdroje modernistického impulsu evropské kultury v průmyslové revoluci. Edwin Avery Park naproti tomu k faktorům, jež lze pokládat za modernistický impuls evropské kultury, počítá: a/ vyčerpání hnutí, známého jako renaissance, což evropskou kulturu otevřelo novým vlivům (odpovídalo by to tomu, co Władysław Tatarukiewicz nazývá krizí velké teorie krásna a Ernst Gombrich odklonem od klasické normy); b/ rozvoj demokracie, rozšiřující oblast osobní svobody a tudíž vertikální i horizontální společenskou mobilitu; c/ nový zájem o poznání člověka, zájem, jenž se přičiňuje o zboření norem starého společenského řádu; d/ technickou a průmyslovou revoluci, jež je důsledkem rozvoje vědeckých výzkumů - a konečně, e/ vědu a moderní myšlení, jež je orientováno na vyhledávání praktických řešení. /15/ Parkem označené faktory tvoří určitý celek, který vede k novému vidění světa. Tento celek bude nejlépe nazvat modernistickým impulsem evropské kultury. Termín "impuls" se zdá být nejvhodnější, protože ozřejmuje částečně nevědomé, napůl intuitivní a zároveň s nepřekonatelnou nevyhnutelností se vtírající podmínky nového stylu myšlení. Tento nový styl myšlení, v němž se projevila přechod od kultury integrované náboženstvím ke kultuře zbavené integrujícího centra a k náhradě náboženství utopiemi, jež skládaly naděje v technologii a porodníky revoluce, opanující evropskou mentalitu 19. století, zanechal otisk také na umělecké tvorbě, nebo řečeno jinými slovy: i umění se podrobilo modernistickému impulsu. Modernistické umění tento



impuls nejen přijalo, ale osobitě jej přetvořilo a svým způsobem zintenzifikovalo, čímž získal v umění jinou podobu než v technicko-ekonomické sféře. Nejednou však bylo poukazováno na souběžnost modernistického impulsu v umění a v ostatních sférách společenského života (Theodor Adorno, Arnold Hauser). Pádně a přiléhavě to vyjádřila Gertruda Steinová:

"...v procesu života musí každý žít soudobě. Avšak v záležitostech umění a literatury každý žít soudobě nemusí, neboť to nemá žádný význam, proto také někteří žijí za svou dobou opožděni o čtyřicet let." /16/

Modernistický impuls vzal na sebe v umění podobu ideologie, hlásající nutnost rozchodu s uměleckou tradicí a neustálého překračování hranic umění při hledání nových, současnosti odpovídajících prostředků uměleckého vyjádření; umění se tak vlastně přizpůsobilo vyjadřování současného života. Umění má napodobovat přírodu, nebo spíše činnost přírody, avšak o tom, jak funguje příroda, nás informuje věda, proto umění, jež chce napodobovat přírodu, nemůže nebrat v úvahu obraz přírody vytvořený vědou. Tento způsob argumentace, charakteristický pro modernistické umění, byl připomenut Tadeuszem Kantorem na první poválečné polské Výstavě moderního umění (Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Krakow 1948). Kantor tehdy řekl:

"...celé moderní malířství, snad nejsilněji a nejodvážněji ze všech umění, nás vtahuje do okruhu a do samého středu nového modelu světa, vytvořeného současnou vědou." /17/

Kantor zdůraznil velmi důležitou vlastnost modernistického umění, vliv aktivistických vědeckých teorií, i když příliš jednostranně, což je možné onlubit tehdejší taktikou "modernistů", učinil uměleckou tvorbu závislou na obrazu světa (přírody), vytvářeném vědou. Modernistické umění přece pouze neasinilovalo a nepřetvářelo výsledky současného vědeckého myšlení. John Cage v anekdotickém úvodu k přednášce "Where are we going? And what are we doing?" (1961) osvětluje relace mezi modernistickým uměním a vědou poněkud jinak. Cage tam uvádí prohlášení jednoho ze svých přátel a svou repliku: "Podle tvého názoru" - říká onen přítel - "umění následuje vědu, zatímco podle Blakea umění vědu předbíhá." - "V jistém smyslu máš pravdu" - odpovídá Cage - "avšak kontroluje-li člověk vědu, nebo je-li její částí, jde zároveň s ní? Jestliže mám být zcela upřímný, dovol mi říci, že pro mě je příroda o mnoho zajímavější než jakákoli její lidská kontrola. To samozřejmě neznamená, že nemám rád lidstvo. Myslím, že lidé jsou skvělí..." /18/

Modernistické umění se nepochybně inspirovalo současnými výsledky vědy a ochotně zdůrazňovalo shodnost obrazu světa, jenž vytváří, s obrazem, který se vynořuje z vědeckého bádání; neznamená to však, že se nepokoušelo samostatně objevit "pravdu světa".

Mnoho autorů ztotožňovalo nebo také zaměňovalo pojmy "modernismus" a "avantgarda". Takový dojem lze aspoň získat při četbě dnes již klasického pojednání Renata Poggioliho *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962), textů Greenberga, Lukáče, Adorna. Existuje samozřejmě nesporná souvislost mezi avantgardou a modernismem, jejich vzájemný vztah však zůstává neurčen. Odpověď na otázku, zda "avantgarda" a "modernismus" jsou totožnými pojmy, zůstává tedy nejasná a volba jednoho z pojmů je otázkou kulturní tradice. Např. v německé a ruské kultuře je rozšířenější termín "modernismus", zatímco v kultuře francouzské a italské si naopak získal větší popularitu termín "avantgarda". /19/ Nebo je "modernismus" širším pojmem, zahrnujícím i "avantgardu"? "Modernismus nahrazuje klasickou opozici krásno/ošklivost novým protikladem avantgarda/kýč. /20/ U Poggioliho se vyskytují obě tyto varianty.



Termín "avantgarda" v metaforickém, k umění se vztahujícím významu se objevil na počátku 19. století v raně socialistických teoriích umění: u Saint-Simona v roce 1825 v díle *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* /21/, u Olinda Rodrigueze téhož roku v díle *L'artiste, le savant et l'industriel* /22/, u fourieristy Gabriela-Désiré Laverdanta v díle *De la mission de art et du rôle des artistes* z roku 1845. /23/ Neměl tehdy ani tak popisný jako normativní význam, projektoval novou funkci umění, novou socializaci umělecké tvorby tím, že jí byla uložena povinnost (mise) vyjadřovat pokrokové společenské tendence. V šedesátých letech minulého století k termínu "avantgarda" sáhl Baudelaire a tehdy došlo ke sblížení pojmů "avantgarda" a "modernismus". Baudelaire neužíval pojem "avantgarda" k označení svazku umění s radikálními společensko-politickými myšlenkami, ale k označení přední stráže, nejpředstunnějších pozic kulturně-uměleckých změn. Avantgardními byli pro něj ti básníci a umělci, kteří se stávali básníky básníků a umělci umělců, to znamená ti, kteří ukazovali cestu jiným tvůrcům. Tento dvojí význam termínu "avantgarda", vyplývající z překrytí Baudelairovy koncepce a té, jež se zrodila v okruhu spisovatelů raného, utopického socialismu, měl vliv na pozdější osudy termínu "avantgarda", zvláště na charakter sporů a diskusí, které kolem umělecké avantgardy probíhaly ve dvacátých letech v Sovětském svazu.

Termín "avantgarda" zde chci používat ve významu bližším Baudelairovi a zároveň, jak myslím, pevněji spočívajícím v historii umění posledních dvou století, chápat jej tedy jako jistý metaumělecký postoj týkající se umění, jako jistý druh uměleckého vědomí. Avantgarda by byla přední stráž umění v tom smyslu, že by určovala nebo směřovala k určení souboru pravidel a hodnotících kritérií, vztahujících se k umělecké činnosti; říkala by, jaké aktivity si zaslouží být počítány k umění a formulovala by normy, umožňující odlišit to, co je v dané chvíli uměním, od toho, co jím není, respektive - už jím není. Určovala by, čím se umění může a má zabírat a čím nemá, pod hrozbou ztráty uměleckého významu. Takto chápaná avantgarda by tedy reprezentovala normativní postoj z hlediska určování rozsahu a charakteru jevů, jež patří k umění. To ovšem neznamená, že by avantgarda prezentovala jeden určitý názor na to, co je umění; právě naopak, tyto názory by se měnily zároveň se změnami intelektuálního klimatu a stylu, v němž by umělcům bylo dáno pracovat. Neměla by se pouze snaha avantgardy o normativní určení rozsahu pojmů jako jsou "umění", "umělecká činnost", "cíle umění", "prostředky umění" a tak dále. Je možné vytyčit několik postulátů, kterým by se pak avantgardní myšlení snažilo být věrné. Lze je omezit na tyto čtyři:

a/ postulát historismu, projevující se v přesvědčení, že umění má vyjadřovat svou dobu, podřizovat se jejímu imperativu, má být hlasem současnosti, která pohlíží do budoucnosti. Umělec nemá pro své umění hledat úkryt ve stylech a manýrách minulosti, v umělecké tradici, ale má se odvážně měřit se svým dneškem, nalézt adekvátní výslednici sil, které utvářejí umělcovo zde a nyní. Renato Poggioli, i když nejmenuje historismus mezi hlavními determinanty avantgardy, se ve své knize častokrát vrací k problému vztahu avantgardy a historie. Píše například: "Avantgarda sama je pouze uměleckým ekvivalentem transcendentního historismu." /24/ Poggioli také často připomíná prohlášení José Ortegy y Gasset z *Dehumanizace umění*: "V umění stejně jako v morálce to, co má být vykonáno, není závislé jen na našem vlastním mínění, ve své činnosti musíme přijmout imperativ doby. Poslušnost vůči příkazům dne je jedinou šancí jednotlivce." /25/

b/ postulát společenského utopismu ve formě víry v možnost celkové přestavby společnosti a v oporu společenského života o hodnoty, které jsou vůči dosavadním pravidlům alternativní. Utopické postoje nakláněly avantgardní umělce ke spolupráci, nebo přinejmenším k sympatizování se společensko-politickými silami nebo společensko-technickými tendencemi, které se snažily nebo mohly přispět k transformaci existující reality. Cílem každé avantgardy, jak připomíná Poggioli, není totiž dosažení umělecké dokonalosti, ale vítězství trendu kulturních změn, jenž avantgarda reprezentuje; /26/

c/ postulát antagonismu, projevující se ve vzpouře proti obecně rozšířené estetice a podporujícím ji skupinám a institucím. Tento antagonismus Poggioli a mnoho jiných autorů vyzvedlo jako jeden ze zásadních determinantů avantgardy. Poggioli upozorňuje na dvojí zaměření avantgardního antagonismu: vůči veřejnosti a vůči tradici. V praxi, tvrdí Poggioli, se oba antagonismy dají těžko oddělit, opozice vůči společnosti a estetice se slévá do jediné anarchistické vzpoury jedinečného (unique) proti široce chápané společnosti, tedy i proti institucím té společnosti, k níž patří Instituce Umění; /27/

d/ postulát inovace, projevující se - ve shodě s tvrzením Harolda Rosenberga - v doporučení tvorby nových, dříve neznámých věcí, v kultivování tradice nového. Poggioli, přirovnávaje avantgardu k módě, která si také libuje v tom, co je nové, upozorňuje na důležitý prvek této avantgardou reprezentované mytologie. Nové je avantgardou opravdu výše ceněno než staré, ale neexistuje žádná absolutní opozice nového a starého, protože každá novinka zastarává a mění se ve svůj vlastní protiklad, antikoncevence se zvrhává v novou konvenci. /28/ Postulát inovace bývá též chápán, a to snad častěji, jako povinnost rozvíjet umění, to znamená tvůrčím způsobem se připojit k řadě uměleckých změn, obchatit umění o dříve v něm nepřítomné možnosti tvůrčího vyjádření. Jde přitom nejen o přizpůsobování uměleckých prostředků vyjadřování nových obsahů, ale také - nebo především - o rozvíjení samotných uměleckých prostředků tak, aby mohlo být dosaženo nových oblastí lidské zkušenosti.

Věrnost zde předvedeným čtyřem postulátům, které jsou jednotlivými avantgardami různě aktualizovány, je specifickým kritériem avantgardnosti. Je možné se o tom lehce přesvědčit při četbě článků, ohlašujících soumrak, krizi nebo úpadek avantgardy. Zdůvodnění takové diagnózy v nich zpravidla spočívá v prokázání rozpadu zde představeného komplexu názorů, společně tvořících étos avantgardy. Je tedy poukazováno na neexistenci vazeb mezi inovací a společenským utopismem v avantgardě šedesátých let /29/ nebo na rozpad vazby inovace se společenským antagonismem. /30/ Na počátku sedmdesátých let Clement Greenberg v článku Counter-Avant-Garde /31/ navrhl poněkud jiné řešení, když definoval v šedesátých letech popisovaný rozpad étosu avantgardy jako degeneraci avantgardy na spektakulárnější a požadavkům uměleckého trhu lépe přizpůsobený avantgardismus. Autorita Greenberga způsobila, že pozdější úvahy se soustředily na hledání symptomů degenerace avantgardy, místo aby byl hlášen její zánik.

Zdá se, že soubor avantgardě připisovaných postulátů - historismu, společenského utopismu, antagonismu a inovace - by mohl stejně dobře sloužit k charakteristice modernismu. Tato shoda vysvětluje, proč byly pojmy "modernismus" a "avantgarda" tak často zaměňovány a traktovány mnoha autory jako synonyma. Dodatečným důvodem by mohl být fakt, že v šedesátých letech se začalo současně mluvit o úpadku avantgardy i



o zániku modernismu, což signalizovaly změny, probíhající v jazyce kritiky - místo opozice staré a nové umění se objevily termíny "ne-umění", "antiumění", "art brut", "junk art" apod. To však neznamená, že pojmy "modernismus" a "avantgarda" jsou skutečně synonyma.

Pokud se shodneme na zde přijaté definici modernismu jako ideologie, hlásající nezbytnost rozchodu s uměleckou tradicí a hledání nového, svou dobu lépe vyjadřujícího umění, ukáže se, že umělecká praxe, která byla produktem této ideologie, musela disponovat nějakým mechanismem, jenž zdůvodňoval a uzákoňoval její uměleckost. Jestliže dodáme, že modernismus 19. a 20. století, v protikladu k dřívějším modernismům, nezamýšlel uměleckou tvorbu podřizovat ideologiím, pocházejícím z jiných oblastí kultury, vycházejí z předpokladu, že umění může samostatně odhalovat a vyjadřovat pravdu historické chvíle (v tomto přesvědčení zaznívá ohlas hegelovské koncepce kultury), tehdy se ukáže, že v případě modernistického umění připadla role vyznačovat a definovat kritéria uměleckosti právě avantgardě. Avantgarda plnila ve vztahu k modernistickému umění tutéž funkci, jakou ve vztahu ke klasickému umění plnila tradice. Jinak řečeno, modernistické umění nehledalo své zdůvodnění v umělecké tradici, ale rozcházelo se a negovalo tradici, určovalo díky avantgardě vlastní kritéria uměleckosti. Tradice byla pro ně nanejvýš negativním vztahným bodem, zatímco pozitivním byla avantgarda, určující rozsah a charakter umělecké tvorby v dané chvíli, kritéria rozlišení umění od ne-umění. V avantgardě je tedy možné vidět "mechanismus regulující proměny (modernistického) umění", o němž častokrát hovořil Andrzej Kosiński. /32/

Vzniká otázka, zda se tento mechanismus vztahuje pouze na modernistické umění? Může se tzv. postmodernismus obejít bez tohoto mechanismu, tedy bez avantgardy, nebo také podléhá nějakému mechanismu, jehož činnost jsme ještě nerozpoznali? Postmodernismus zavrhl diktát avantgardy, projevující se normativním vymezením pojmu "umění", zavrhl také mnoho fundamentálních premis modernistického umění. Walter D. Bennard, ve snaze vystihnout základní rozdíly mezi modernismem a postmodernismem, píše: "Modernismus je sebekritický ve směřování k dosažení a udržení vysokých měřítek. Postmodernismus tvrdí, že tyto věci umění nepotřebuje. Modernismus má aspirace, je autoritativní, hierarchický, sebekritický, výlučný, vertikálně strukturovaný a směřující k tomu, co je nejlepší. Postmodernismus je bezcílný, anarchistický, anorfní, sebeshovivavý, všepřesahující, horizontálně strukturovaný a směřující k tomu, co je populární. Modernismus je idealistický, postmodernismus je politický." /33/

Tím, že postmodernismus zavrhl avantgardu, přijal snad regulující mechanismy, které jsou vůči umění vnější?

Odpovídá to konci intelektuálního umění? A konečně, to, že umění bylo zbaveno intelektuálního klimatu, je motivováno obecně kulturními procesy, o nichž byla řeč na počátku, nebo to vyplývá z vnitřních proměn samotného umění?

Jakákoliv odpověď na tyto otázky by byla předčasná a především straníci, byla by výrazem určitých uměleckých preferencí. Proto snad bude lépe se o to nepokoušet a ponechat uvedené otázky zatím nezodpovězeny.



Henry P. RALEIGH : ESTETIKA ZMĚNY /34/

"Je nutno používat prostředků vlastních dob, ve které žijete, jinak nebudete pochopení a nebudete žít. Nástroj jiné doby... bude vždy afektovaným nástrojem."

E. Delacroix (Deník 1857)

Umělec, který si říká prostě Christo, dohlížel 10. srpna 1972 v 11 hodin na zavěšení zářivě oranžové opony napříč údolím říky Gap v Coloradu. Závěs vydržel 28 hodin, pak ji písečná bouře roztrhala na cucky. Deset měsíců před touto událostí, při prvním pokusu zatáhnout údolí závěsem, zničil vítr dílo ještě dříve, než mohlo být upevněno k podpůrným lánům. Jiný kalifornský umělec stál natečně vedle drátů vysokého napětí. Kbelíky s vodou byly připraveny, aby divák mohl spojit elektrický obvod a vytvořit na umělcově těle "elektrořeztina". Nikdo této možnosti nevyužil. Newyorský umělec Vito Acconci kouše sám sebe všude, kam dosáhne, zranění pak inkoustuje a vytváří otisky. Známa výtvarná kritička Barbara Roseová píše:

"Proč si umělecká kritika stojí tak špatně? Především proto, že kritika nemůže být oddělena od umění, kterým se zabývá, a umění, které v současnosti plní muzea a galerie, je vesměs tak nízké kvality, že žádný opravdový kritický duch necítí potřebu je analyzovat. Kolikrát se může člověku servírovat Duchamp, než se ho přejí... Mezi umělci a kritiky vládne neodbytný pocit, že jsme, slušně řečeno, ve slapé uličce." /35/

Snadno můžeme, a to v neomezeném množství, uvést jak veselé historky, tak i příklady zoufalství. Tato zdánlivě extrémní hnutí jsou početná. Nesou různé názvy, odvozené, někdy satiricky, od úchylných postojů, které zaujímají: nut art, body art, maintenance art, earth works, impossible art, arte povera. Jeví se extrémními ve srovnání se směry, kterým byla přiznána legitimní pozice ve vývoji moderního umění. Hard-edge, minimalismus a neoplasticismus pokračují v náporu abstraktních směrů 20. století; lyrická abstrakce je líbezným potomkem abstraktního expresionismu 50-tých let; figurativní umění, zastávané některými velkými talenty, vyšlými z abstrakce, osmělilo a osměluje rostoucí počet mladých umělců ke vstupu do jeho, někdy romantismem, někdy pop artem ovlivněných řad. Co jsou potom "prostředky nejvlastnější naší době"? Stejně jako Delacroix chceme být chápáni a chápat.

Umělecká hnutí se chovají podobně jako jakákoliv hnutí zabývající se hodnotami a charakterizující kulturní život. Vynořují se v konkurenci s již etablovanými a fungujícími systémy hodnot, nabývají na síle, nebo rychle chřadnou v závislosti na velikosti vlivu, který dosud vykazují etablované hodnoty, a na jejich přiměřenosti mentální kulturní situaci. V dějinách umění je to nejlépe vidět v krizových momentech, kdy dochází k silné reakci vůči převládající hierarchii hodnot. Takovou reakcí může být výraz ústupu od rychle se rozšiřující hierarchie hodnot. Např. hnutí Arts and Crafts hledalo útočiště před náporom techniky. Reakcí však může být také, jako v případě moderního umění, výraz revolty proti systému hodnot, pokládáných za mrtvé, proti systému hodnot, který již není "prostředkem vlastním naší době". Obvykle existují jasné příklady a dokonce i literatura o každém hnutí, vymezující zřetelně jeho mínění o hodnotách. Obecně lze říci, že stylistické změny se vyskytují u delších intermediárních hnutí spíše než náhlé zvraty. Závisí to též na síle či slabosti hodnot toho kterého stylu. Styl se silnou hodnotou může být schopen mnoha stylistických permutací. Celková stylová struktura renesančního umění přežila po staletí; charakteristiky abstraktního umění stále poskytují důležité funkční hodnoty. Ke stejnému dojmu z moderního umění dospěl již před deseti lety Harold Rosenberg:



"Umění je v našich dnech obklopeno mrtvými směry. Každá nová móda v umění je, jak na počátku, tak i v pozdějších stádiích, odvozena od nějaké módy dřívější. Revivalistická povaha současného umění je vyjádřena v názvech, odvozených z názvů předchozích hnutí předponou neo-, novo-, případně přívlastkem abstraktní." /36/

Je-li pravdivé, nebo alespoň přijatelné jako užitečný rámec pro zařazení, tvrzení, že každé umělecké hnutí reprezentuje systém hodnot, ve kterém jsou starší hodnoty (mrtvá nebo umírající hnutí) v konfliktu s vynořujícími se hodnotami novějšími, pak to musí být teoreticky tak, že jedné nebo několika formám (hnutím), odrážejícím novější hodnoty, je souzeno stát se nejtýpističtějšími a nejživotnějšími hodnotami podmínek, které je zrodily. Objekty a události, symbolizující tyto hodnoty, jsou nejtýpističtějšími a nejživotnějšími objekty své doby. Také se případně musí stát "nástroji jiné doby". Domnívám se, že toto je estetické vědomí, které očekáváme od umění, evoluční charakter, který opatřil umění dějinami. Toto přesvědčení vede k logickému závěru, že v posloupnosti forem, kterou pozorujeme a zřejmě vyžadujeme, je konstituována historie vědomí hodnot. Ideální kritik a vnímavý divák potřebuje pouze najít mezi zmatkem objektů a hnutí, charakterizujícím naši dobu v umění, ty, které udržují spojení s minulostí a vyvinuly formu nejlépe přizpůsobenou změně hodnot. Je jasné, že takové hledání je obtížné a zavádějící. Lze očekávat, že odsud pramení většina zmatků a kontroverzí současné kritiky. Mrtvé směry, o kterých píše Rosenberg, jsou pouze ty, které se snaží udržet neudržitelné hodnoty; jejich úkol je splněn. Některé z forem, které jimi byly inspirovány, vedou k zániku skomírajících hodnot starých, jiné směřují k vytvoření hodnot nových. Konjunktivní logika, jak ji vidíme v tomto procesu, ovšem spoléhá na jednoduchý předpoklad: vývoj umění probíhá lineárně, všemi směry a je pravděpodobně neteleologický. Rozvíjejícímu se procesu je vlastní nevyhnutelný pohyb k nedefinované a nespecifikované budoucnosti. Každý jiný vývoj představuje regresi k hodnotovému vakuu nebo okamžitý mat způsobený změnou hodnot, případně uvážnutím v hodnotových konfliktech. Zdá se, že spatřujeme historii moderního umění do značné míry v těchto pojmech: revolta a rozvrácení dosud existujícího systému zastaralých hodnot a vyčerpaných forem a rychlý postup pokroku. Je to hodnotový soud, čistý a jednoduchý, odvolávající se na stylistické změny v moderním umění jako na "pokrokové". Je nepochybně dosti běžné, že počáteční změny způsobené abstrakcí jsou považovány za svého druhu vítězství, a že v kritice pokládáme za mimořádnou ctnost kreativitu, schopnost evokovat doslovnou změnu. Jedinečnost se tudíž stává svědectvím o umělecké tvorbě, pokud je spojena s předchozím vývojem. Jinak řečeno, myslím, že nemůžeme věřit, a skutečně nevěříme, že se zákonitá revoluce a zákonitý pokrok mohou objevit, aniž by byl výsledek patrný ve viditelné formální změně. Toto přesvědčení je zakotveno v estetice 20. století a není pravděpodobné, že by umělec, kritik nebo filozof mohl jeho hodnotovému tlaku snadno uniknout. Ztotožníme-li se s názorem, že umění je konstantně lineární vývoj, existuje analytický trik, jak vybrat objekty a jejich doprovodná hnutí tak, aby co nejlépe reprezentovaly daný bod v hodnotovém a historickém vývoji. Lze to říci také jinak: významné umění je to umění, které tvoří jediné logické spojení mezi minulostí a budoucností. Tento trik lze nepochybně snáze předvést na minulosti, než jej zkoušet na množství objektů a stylistických idiomů současnosti. Z historie víme, že se čas od času objeví skupina objektů, která se zdá v době svého vzniku postrádat takové logické spojení; později se však trhliny zacelí a ustaví se přímé vazby. Pro nás jsou zajímavé ty objekty, jejichž vazby pokládáme za důležité pro směr vývoje umění. O těchto objektech a častěji o umělcích, kteří je vytvořili, se říká, že "předběhli svou dobu" a ve svém životě na to doplácují. Řadí to uznáváme např. u Cézanna a Masaccia. Kritici žertovně hovoří o "van goghovském komplexu", tj. o váhavosti ignorovat radikální



úchytky v umělecké formě ze strachu, že by později mohly být uznány za zářný přínos uměleckému vývoji.

Nelze popřít, že abstrakce, jako estetická strukturální manifestace, je základním formálním příspěvkem k umění tohoto století. Musí tomu tak být, protože právě charakteristická forma odlišuje umění 20. století od všeho, co existovalo před ním. Abstrakce jako taková byla a může být dominantním zobecněným symbolem hodnot. Je již pravděpodobně pozdě rušit důsledky abstrakce, pokud by si to někdo přál a je poněkud ironické, že náš hodnotový postoj to nedovolí. Logika abstrakce může být dovedena do svých extrémních důsledků (ne-objektivita, náhodné struktury, ne-struktury), ale nemůže být opuštěna. Hodnota abstrakce je dosti silná, aby mohla přetrvat tím či oním způsobem. Uvedme kuriózní, ne však nutně neobvyklý příklad této neúprosnosti:

Al Leslie, současný malíř určitého věhlasu, přiznává /37/, že se pokouší uvést hierarchii malířství do stavu, ve kterém byla před průmyslovou revolucí. Odkazuje na kategorie malby, které se ustavily v 19. století: portrétní malba, krajina, žánr, historická malba. Touží po obrodě olejomalby, po rehabilitaci u uchování již téměř zapomenutých technických informací. Zkrátka chce zavést novou hierarchii hodnot pro malbu poloviny 20. století - chce "obnovit praxi malby". To není napohled nerozumné, pokud umělec vidí svou situaci jako ztrátu významného hodnotového směru nebo, připouštěje, že mohou být četná koexistující hnutí o zhruba stejné hodnotě, věří, že existuje určitý prostor pro uvedení ztracené hodnoty do původního stavu. To jsou alternativy zvolené již umělci v minulosti a nikoliv jedinečně dané podmínky. Prerafaelisté (přiznávaný inspirační zdroj tohoto malíře) se pokoušeli o to samé z podobných důvodů. Anachronismus Bratrstva a neúspěch, o němž se umělec nezmiňuje, se nevyhnul ani jemu. Tento neúspěch je pro jeho tvorbu, která jej činí umělcem 20. a nikoliv 19. století, absolutně nevyhnutelný. Leslieho záměry jsou dokonale ověřitelné, neschopnost dosáhnout jejich splnění je zřejmá od samého počátku. Umělec si dává námahu, aby nám pro to poskytl důkaz svou biografií obrazu Zabití Franka O'Hary. Obraz zachycuje historickou událost, smrt básníka při havárii povozu. Je to velký obraz a namalovat ho trvalo šest let. Je to však také špatný obraz a nikdo, ani autor, to nepopírá. O to nejde. Jeho zajímavost a hodnota spočívají v dokumentaci omylu. Jako umělecké dílo neobstojí, protože jinde lze snadno nalézt lepší technická řešení přesně stejných malířských problémů. Tomu se nedá pomoci. Obraz musí ve srovnání s ideály 19. století, které ho inspirovaly, dopadnout nepříznivě, protože autor nám k tomu poskytuje dosti příležitostí. Jeho vzory, ať vezmeme kterýkoliv, jsou a zůstanou lepší. Situace je zaznamenána, takže k opakování omylu nedojde; neúspěch byl nutný, abychom ospravedlnili funkci psaného aktu. Kde se však takový zápis vzal? Proč ho umělec provedl? Leslie zachoval malířský, fotografický i slovní záznam o každé zastávce na své cestě k porážce: popis samotné události, pečlivě sestavený z výpovědi číťých svědků, první náčrtky, vlastní pokusy napodobit romantickou malbu 19. století, rekonstruovat povoz, ve kterém došlo k zabítí. Umělec vypráví velmi dovedně o svém dramatickém postupu, bohatě ilustrovaném diapozitivy. Jelikož autor zaujímá prezíravé stanovisko k fotografii jakožto pomůcce pro malíře, při malování ji nepoužívá. Avšak všechny ateliéry, které během šesti let vystřídal, byly dobře vybaveny fotoaparáty, aby mohl zaznamenávat svůj postup. Stejně zajímavý je zjevný fakt, že navzdory enormnímu zájmu o vzory malby 19. století nejsou tyto vzory v konečném epickém tvaru vůbec zmíněny. Obraz Zabití je bezesporu produktem své doby - barvou, popartovým pojetím forem a rozhodně abstrakcí prostoru. V současné době autor navštěvuje místa známá z děl amerických romantických malířů a "předělává" jejich obrazy.

Za zmínku stojí konvergence tohoto dokumentárního popisu s Christovým závěsem přes údolí v Coloradu. Deník každého umělce je, takřkajíc, důležitější než příslušné umělecké dílo. V jednom případě existuje výsledek příliš krátce, je mu vyměřeno pouhých 28 hodin, ve druhém případě je vý-



slodkem omyl. Oba umělci citlivě reagují na jejich současnou hodnotovou situaci, ale Christo je, snad, logicky přiměřenější. Mohlo by to být tím, že jeho umění vyjadřuje daný bod v historickém kontinuu stejně jako Leslieho dílo; avšak bez předstírání a nucené intelektualizace. Přejímá důsledky vývoje hodnot tak, jak jdou. Odvážuji se to tvrdit, i když se mi Leslieho dílo líbí více než Christovo. Na tom však nezáleží, protože tyto umělce a jejich díla uvádím jako typy mezi mnoha jinými v této periodě umění.

Výše uvedené a jim podobné příklady lze chápat také jiným způsobem. Nejsem dostatečně schopní porozumět obrazům jako je Leslieho Zabití Franka O'Hary nebo Christově oponě, pokud neznáme a nemáme k dispozici dokumentaci o procesu vzniku těchto děl. Bez ní máme před sebou pouze špatný obraz a nevysvětlitelnou, dokonce nezajímavou fotografii kaňonu zakrytého závěsem. Prostřednictvím dokumentace se nám dostane, pro někoho možná pochybné, možnosti porozumět nezdarům obou umělců, obdivovat (nebo také ne) jejich záměry, úsilí i výdaje. Liší se to však tolik od pohledu na velké, dobře namalované plátno, které obsahuje pouze barevnou plochu a v jednom rohu sotva rozeznatelnou poněkud roztřepenou čáru, rovnoběžnou s okrajem? Pomůže nám, prohlásíme-li, že obraz je studií okrajů ploch; pomůže nám to pochopit ostatní obrazy této řady, zcela podobné, až na variace malé nezávislé čáry, vznášející se poblíž okrajů? Myslím, že to pomůže alespoň trochu. A mnohem více nám pomůže znalost předchozích výzkumů abstraktního obrazového centra, obrazové plochy, barevného pole, problémů spojených s uvolněním obrazu odstraněním pravoúhlého rámu, problémů měřítka, iluze hloubky prostoru či jeho zrušení. Divák musí zkrátka znát vše, co předcházelo právě spatřenému dílu, protože neexistuje jiný způsob, jak mu porozumět. Reference objektu se ve všech ohledech vztahují k předchozím dílům, která vedla k jeho existenci. Vyznat se v dějinách umění nebylo nikdy tak nutné jako právě až ve 20. století. Současné umění, naplňující potenciál moderní abstrakce, je uměním, které se doslova vztahuje samo k sobě. Všechny známé reference spočívají v jeho bezprostřední historii a každý objekt, konstituující tuto historii, je náchylný k symbolické nevýznamnosti, bez jakékoliv dokumentace a vysvětlení. Jde tu v podstatě o vysoce specializovanou a exkluzivní estetiku okamžité změny, známou ve své celistvosti pouze v té části kultury, z níž vyšla. Ortega y Gasset by byl potěšen, protože jde o umění věnované výlučně estetické aristokracii v pravém slova smyslu; tedy dokonalý a konečný důsledek proroctví vyřčeného estetikou l'art pour l'artismu před téměř stoletím.

Hovořit o umění, které zahrnuje estetické hodnoty současnosti, jako o nejvýznamnějším umění této současnosti, nepostačuje. Akceptovat takovou situaci znamená připustit, že vše, co je v umění cizí, odlišné a z toho důvodů stojí o samotě, je dostatečně důvěryhodné. K takové situaci však v současné umělecké kritice dochází až příliš často a právě na to reaguje výše citovaná Barbara Roseová. Věřím však, že existuje jiný faktor, který je třeba hledat. Je to tentýž faktor, který odlišil Cézanna od Masaccia a historicky je vydělil jako tvořivé novátory. Tento faktor se týká strukturálních vlastností uměleckých děl. Rozložíme vývojové dění umění až na postřehnutelné rozdílné detaily, které odlišují jeden styl od ostatních. Změna stylu je, z technického hlediska, změnou strukturálního výrazu uměleckých děl. Prvky jako barva, linie, materiál, dokonce i vztahy k zobrazenému mohou zůstat, a obvykle zůstávají, stejné, jsou však spojovány v kombinacích odlišných od stylu, který jim předcházel a ve srovnání s nímž působí jako změna. Abstrakce samotná, v podstatě založená na principu strukturální redukce, prochází strukturálním vývojem od raného kubismu až po minimal art a sotva bychom našli strukturální změny, na něž by vědomě nereagovala. Kdesi /38/ jsem se zmínil o nutnosti strukturální komplexnosti stylu, procházejícího variacemi, které podporují jeho životnost a při-



spívají k produktivitě umělce, tvořícího v duchu daného stylu. Tento strukturální předpoklad, případně jeho absence, se projeví při každém užití forem či stylistických revolucí, které přispěly k totální akumulaci rozdílů, vyznačujících západní umění. Zvláštností moderního umění je, že revoluční změny se přibližují rostoucí abstrakci a vzdalují se od strukturální komplexnosti. Cenou za tuto revoluční svobodu jsou technická strukturální omezení formy a postupné dosazování méně patrných ale pravděpodobně historicky logických formálních atributů. V tomto kontextu přejímají díla Christa, Leslieho, Acconciho a jiných, jak revivalistů, tak extrémistů, estetickou oprávněnost. Z toho však neplyne, že by daná estetická oprávněnost byla současně estetickou hodnotou. Při určování nejrepresentativnějších a tedy nejhodnotnějších hnutí a děl určitého časového období se proto snažíme užívat jiné kritérium. Tím je kvalita formy, která je spojena s historicky předchozím vývojem a je dostatečně komplexní, aby mohla podporovat nový evoluční rozsah variací struktur a symbolů. To je způsob, kterým pohlížíme na historii moderního umění. Např. futurismus by stěží obhajoval nové strukturální symboly v době, kdy ještě nevytvořil příslušné formy vyjádření. Impresionismus a postimpresionismus zprostředkovaly hodnotový a strukturální přechod ke kubismu. Kubismus poskytl formální rámec abstrakci, novému strukturálnímu přístupu k umělecké formě, který vytvořil mnoho variací. Futurismus byl jen jednou z těchto variací do té doby, než jeho potenciál jakožto stylu vyhasl. Nový hodnotový vztah - pokrok, chcete-li - vyjádřený v nové a odlišné vizuální formě se objevuje v abstraktním expresionismu. Poté dochází pouze k malým formálním změnám až do šedesátých let, kdy se objevilo hnutí pop artu. Při pohledu zblízka lze těžko tvrdit, že by pop art znamenal opravdovou strukturální evoluci v jakémkoliv formálním smyslu. Jeho strukturálním základem je totiž ještě abstrakce a signální inovující zavedení nového řádu referenčního zobrazování. Historický pokrok není v tomto případě určen změnami strukturálními, ale hodnotovými - použitím symbolů antihodnot místo starších tradičních symbolů vysokého umění; tedy hamburgery místo světců. Význam popu a různých konceptuálních hnutí, která jej následují, spočívá v estetické proklamaci prudké změny hodnot a následné kulturní reflexi. Na základě předchozích zkušeností lze očekávat, že změny hodnot vyvolají k životu ty formy, které je nejlépe vyjádří. Identifikace takových forem pravděpodobně závisí na naší schopnosti přijmout dědictví vysokých hodnot abstrakce a nový strukturální potenciál, bohatý na variační možnosti. Tyto charakteristiky samy nestačí k tomu, aby estetiku oživily, ale určité odpovídají ústředním bodům, jimiž se vyznačuje historický pokrok moderního umění.

Myslím, že můžeme dále očekávat, že zrychlení formálních změn, pozoruhodná a udivující vlastnost moderního umění, bude formalizováno jako hodnota a kondenzováno do estetiky změny, která je hybnou silou ryze osobní umělecké produkce. Jedním z mnoha příkladů tohoto významného a trvalého procesu jsou díla zesnulé Evy Hesseové. V jejich pozdních experimentech můžeme spatřovat analytické ukázky řešení speciálních problémů formy - každé dílo v řadě přebírá svůj význam od objektů, které mu bezprostředně předcházejí. Obrazy jsou zcela závislé na kontextu. Jako objekt sám je každé dílo bezvýznamné, nedosahuje, přes své zdání dekorativnosti, dokonce ani přijatelné výtvarné úrovně. Díla Hesseové jsou obvykle vystavována v sériích, tedy způsobem odpovídajícím demonstrování procesu jejich estetického chápání a senzibility. Ucelenost série je základem pro porozumění jednotlivému objektu nebo jednotce v řadě. Ještě nutnější je potřeba vidět současně nebo v krátkém rozmezí řady forem, vzniklých dříve. V tomto ohledu každý jednotlivý objekt žije a má význam v jednotce, každá jednotka v řadě a každá řada v celkovém souboru. Správný kritický přístup pak zahrnuje vše: individuální objekt, jednotku, řadu i celkový soubor. Každá daná posloupnost v autorově díle je myšlena tak, aby vždy zůstala posloup-



ností. Je to jako by umělec v sobě slučoval dějiny všech formálních evolucí a odrážel tak povahu historického charakteru, vyznačujícího takové umělecké činy. Nejde o to, co může či nemůže znamenat - v uměleckém smyslu - jednotlivý objekt, ale o to, co vytvořila esteticky relevantní totalita objektů.

Chronologický přehled díla Evy Hesseové, uspořádaný před několika lety Guggenheimovým muzeem v New Yorku, ukázal v překvapivé míře evoluční aspekty jejího umění. V projektech, realizovaných roku 1966, dominují objekty, obsahující vertikální řady polokoulí umístěných v rovině; z každé polokoule vyrůstají tykadla sekundárních struktur. Roku 1967 se objevují samostatné jednotky sestávající z panelů kompozitního materiálu s vystupujícími pryžovými hadicemi. V roce 1968 umělkyně vytváří seriální verze latexových a polyetylénových měkkých rovin. Mezi posledními pracemi převažují objekty, které kombinují všechny předchozí informace - vláknité sklo pokrývá panely z drátěných sítí v seriálním uspořádání: z panelů vyčnívají údy podobné pupočním šňůrám. Pouze v této časové posloupnosti je možno vyčíst z forem význam a uvědomit si pronikavost lidského ducha, postupujícího citlivým a umělecky rozumným směrem. Žádný jednotlivý objekt nemůže poskytnout takové vjemy a na rozdíl od neobjektivní formy hard edge postrádá být jen minimální výtvarnou logiku plošné kompozice. Opět je vidět potřebu retrospektivních výstav, charakteristických pro moderní umění především v posledních letech. Tento smysl rozvíjejících se formálních změn, téměř nepostřehnutelné rozdíly, které charakterizují tvůrčí růst, je vlastní aktivitě umělce a je i víceméně pochopitelný publiku, pokud je ukázán v dostatečném rozsahu. Je to zřejmě faktor, který závisí na mentálním a intuitivním géniu umělce a také na umělcově schopnosti převzít a vyřešit problém formy. To může částečně vysvětlovat rychlý vývoj, změnu a hojnost forem umění dvacátého století. A právě toto jsou "prostředky a nástroje naší doby".

Nicolas CALAS : PROTI NÁVRATU K ŘÁDU /39/  
-----

V poslední době byl internacionalismus minulých avantgardních hnutí stavěn do opozice k nostalgii místních tradic. Proč se zastavovat právě tady, v tomto věku počítačů a televize, proč raději neoživit rovnou módu praprarodičů a bavorských a pruských figuralistů? Etika a estetika jsou jedním a tímtéž předmětem. Patří do říše hodnot. Není-li dílo, ať už vytvořené štětcem nebo perem, básní, proč se jím tedy zbytečně zabývat? Ve své práci *Renesance a obrození v západním umění* (Renaissance and Renascences in Western Art, 1972) Erwin Panofsky poznamenává, že v dobách, "kdy se problémy umění staly tak hluboké, že vedly do slepé uličky, a kdy jsou tytéž předpoklady zároveň i východisky, dochází obecně ke vzniku zpětných vazeb nebo dokonce i velkých kroků zpět."

"Les Réalismes 1919-39", výstava v Centre Georges Pompidou před několika lety, nesla podtitul "Mezi revolucí a reakcí" jako nepřiliš decentní připomínka toho, že realismus by se snadno mohl stát bezpečnou záklapkou, ochraňující společnost před riziky nerozvážených dobrodružství. V úvodu ke katalogu této výstavy si Jean Clair vypůjčuje následující definici realismu z Larousseova slovníku: "V běžné terminologii může být definován jako přesné umělecké vidění zobrazovaného předmětu, ať už jde o postavu, portrét nebo zátiší, dokonce i tehdy, jedná-li se o alegorický nebo náboženský obraz." Ale uprostřed minulého století muselo být avantgardní umění realistické v Courbetově smyslu, tj. muselo být vyobrazením reality, nevy-



užívajícím však jen cesty imitace, mělo být vědomým prostředkem analýzy barev, na plátno nanesených a divákem interpretovaných, aby se přiblížil umělcovu způsobu myšlení. To však nestačilo. Následuje příkladu anarchistického filozofa Pierra Josepha Proudhona, prohlásil realista Courbet, že umění je zde pro člověka a nikoliv pro umění samo. Obrazově spočíval Courbetův přínos modernímu umění v tom, že stopy tahů jeho štětce musely být divákem vnímány jako faktor zkrášlující účinek hotového díla. A když se později pod vlivem Baudelaira rozhodl mezi své modely zařadit mentálně postižené, bylo to proto, aby dokázal lépe porozumět člověku.

"Les Réalistes" okradli surrealismus o jeho Chirica, aby de Chiricovi posadili na hlavu korunu a učinili ho vládcem veškerého manýristického realismu. Nicméně Clair sem zahrnul výňatky ze dvou textů, jeden od raného Chirica a druhý od Freuda, oba z roku 1919. A oba se zabývající podivností, jež může vyzařovat z obyčejných předmětů. Podle Chiricova Sull'Arte Metafisica (O metafyzickém umění) se skrývá více tajemného ve stínech vrhaných člověkem procházejícím se na prudkém slunci než ve všech náboženstvích minulosti i budoucnosti dohromady. Ve svém Das Unheimliche (Nezvyklé) se Freud dovolává tajuplného pocitu spektrálního vzezření všedních předmětů při procházce opuštěnými uličkami neobyčejného italského města za horkého letního poledne. Jako poznámku bych k tomu připojil, že Freud ani Chirico nikdy neprojevíli příliš velkou lásku k modernímu umění. Pro mne jsou Chiricovy obrazy Ztraceného syna, vracějícího se do rodného domu, symbolem úspěšně završené psychoanalytické léčby. A může pro umělce a básníka něco vyznít méně radostně, než právě tohle?

O Albertu Giacomettim, Balthusovi a Jeanu Hélionovi se říká, že osvobodili surrealismus od reality. Ale cožpak v Balthusových dospívajících dívkách není právě tolik reality jako nadreálného tajemna v realistických interiérech, kde Vermeerovy ženy čtou své milostné dopisy? A nezachytily snad zázračné Hélionovy obrazy z padesátých let onu spektrální podobu obyčejných věcí, která tolik fascinovala Freuda? Pierre Klossowski v článku o své vlastní malbě zdůraznil, že k radikální změně pořádku znaků dochází, když se umělci utíkají od toho, co Klee označil jako anatomii obrazu, k imitativní úloze stereotypu. /40/ Klee údajně prohlásil: "I obraz má jako člověk kostru, svaly a pokožku... Obraz zachycující ,akt' nesmí být proto vytvářen podle lidské anatomie, ale v souladu s obrazovou anatomí... Námět jako takový je definitivně mrtev... Škola ,starých mistrů' byla likvidována." V protikladu ke Kleeovi se Klossowski zajímá o takové umístění dvou ilustrovaných jednotlivostí, že rozbití jednoho z těchto klišé je dosaženo střetnutím s jiným klišé. Klossowski říká, že "byl-li obraz takto pojat, převrací čas na prostorový zážitek, kde prchavý okamžik může být neustále ožívován." Takto pojato už však nevyužívá rozbité klišé prostorový zážitek k převedení na podobný zážitek jinak, než jakákoliv podobná imitace dějů zobrazených v trojrozměrném prostoru. To, čeho Klossowski ve svých nejlepších kombinacích dvou zdánlivě neslučitelných spojení nesouvisejících prvků dosáhl, je surrealizace skutečnosti, následující v rámci jeho vlastní mytologie příklad Maxe Ernsta. Ale zatímco Ernst ospravedlňuje své postupy ve jménu snu, Klossowski se volně odvolává na Kleeovy názory na modernismus. To, co je na jeho postavách skutečně původní a modernistické, je využití jazyka jejich anatomie (body language). Není to tedy Klee, na něž se snad Klossowski poučil, ale Václav Nižinskij, zakladatel moderního baletu.

Fotografie, kterou odložíme proto, že se "nepovedla", je vyobrazením, které se neshoduje s tím, co jsme očekávali. Proti "věrné kopii" tak stavíme falešné přirovnání, fantasma. Řečeno jinými slovy, fantastické stavíme do opozice k pravdivému. Ale fotografie, která se "nepovedla", je přitom vyobrazením, které není ani pravdivé, ani fantastické.



Nesouhlasím s tím, že předpoklady přisuzované malířství od dob rané renesance až po impresionismus jsou totožné s předpoklady věku průmyslové revoluce, danými fotografií, jak tvrdí Clair ve svém textu k "Les Réalismes" a řada dalších někde jinde. Přemíra reprodukcí Mony Lisy nebo Akropole dokáže změnit náš vztah k originálu. Měli bychom si však uvědomit, že díky fotografii a reprodukci se může těšit naší pozornosti i událost, které jsme si dříve všimnout nedokázali. To je i případ Gustava Caillebotte, jednoho z méně významných impresionistů, silně ovlivněného dobovými fotografiemi. Podle Roberta Rosenbluma je "objev" Caillebotteovy originality podmíněn novou senzitivitou současných realistických malířů. Tento vědec argumentoval tím, že díky Sylvii Plimack Mangoldové a jejím obrazům podlah, částečně se odrážejících v zrcadlech, můžeme nyní lépe ocenit Caillebotteovy obrazy čističů parket, a že tyto impresionistické obrazy pronikají všedností stejně jako vynikající portréty Alexe Katze. Nejimpresionističtější ze všech Caillebotteových obrazů je Most Evropy (Le Pont de l'Europe) z roku 1876, kde se toulá zaběhnutý pes a muž v popředí se zamyšleně naklání přes zábradlí, zcela nevnímající ostatními chodci. Ze všech umělců, kteří snad ten obraz viděli, jej nikdo neinterpretovat tak citlivě jako Magritte, který tohoto muže transformoval do obrazu alchymisty s křídly na zádech a namísto psa jej obdařil společností lva. V alchymii je lev symbolem síry, soufre je ve francouzštině homofonní se souffre (jako v "trpím").

Od Courbety ku kubistům a surrealistům, přes impresionisty a divizionisty, se umění modernizovalo /41/ tím, že slovník částí nahradilo euklidovskými jednotkami umění předmodernismu. V posteuklidovské éře jsou analogie s realitou bezcenné. Nejlepší krajinou, kterou jsem v poslední době viděl, je podle mne George Washington Bridge No. 2 Leona Polka Smitha z roku 1979. V Kouzelném vrchu Thomase Manna (1924) nabízí hrdina ženě, již se dvoří, rentgenový snímek svých plic napadených souchotinami. Negativ je ve skutečnosti modernistickým protějškem matrice tím, že plodí impresi a sám je mistrovským originálem. To, co obdivuji na práci amerických precisionistů jako jsou Charles Sheeler, Paul Strand a Charles Demuth, je pocit přítomnosti negativu prostupujícího průmyslovou krajinou. Přehodnoceno z pohledu esdesátých let, označují fotografie a obrazy těchto průkopníků a dílo jejich literárních soupeřů Gertrudy Steinové a Williama Carllose Williamse počátek poetické a umělecké revoluce, kterou v padesátých letech přivolali k životu beatníci a popartisté. Dlouhý a únavný spor o to, zda fotografie je či není uměním, byl však, intelektuálně vzato, definitivně uzavřen až brilantním esejem Mana Raye Fotografie není umění, publikovaným ve View. /42/ Tento článek měl v záhlaví profil muže v brýlích, pravděpodobně si prohlízejícího růži, která mohla ale nemusela být umělá, kterou však rozhodně nemohl ze vzdálenosti, v níž ji držel, cítit. Man Ray je nejzajímavějším fotografem první poloviny tohoto století. A růže je růže je růže; Man Ray vytvořil fotografickou báseň o růži a její vůni.

Nepřítomnost dynamického avantgardního hnutí v zemích, z nichž pocházeli, vedla ve třicátých letech mladé intelektuály k tomu, aby se usadili v Paříži, hlavním městě světové avantgardy. Poté, co vyšel Bretonův Druhý manifest surrealismu (1929), mohli surrealisté oprávněně tvrdit, že revoluční marxismus chtěli obohatit o kulturní rozměr. To se však v průběhu doby ukázalo jako nesplnitelný úkol, protože nespravedlnost projevovaná buržoazií vůči dělnické třídě a emocionální tlaky útočící na středostavovského intelektuála nevycházejí z identických pohnutek. Za občanské války ve Španělsku kulminovala surrealistická bratrovražedná krize na případu nejslavnějšího z jejich středu, Salvadora Dalího, který byl ze skupiny vyloučen pro své profašistické sympatie. Přechod z třicátých do poloviny padesátých let znamenal pro avantgardu přesun od surrealistických paradoxů k existencialistické posedlosti. Vedlo to k podřízení malířství potřebám nové formy obrazu. Pontus Hulten ve svém úvodu ke katalogu výstavy Paris 1937 - Paris 1957 (1981)



chápe toto období jako polarizaci mezi Mondrianem, umělcem zasvěceným podle něho vykoupení, a Pollockem, jehož pokládá za existencialistu, a tedy v zásadě ani dobrého, ani špatného.

Krise, která vyvrcholila v době druhé světové války emigrací značného počtu prominentních surrealistů do Ameriky, vedla k tomu, že byli nakonec kritizováni z obou stran, levicovými marxisty i umělci vystupujícími proti námětu v umění, ať už realistickému nebo fantastickému. Během svého amerického exilu přešla většina surrealistů od marxismu k zájmu o studium esoterických doktrín, neoplatonského i tantrického ražení. V první polovině tohoto století chápali průkopníci moderního umění sami sebe jako avantgardu, ale po druhé světové válce dali mnozí z nich přednost označení modernisté. Ze stanoviska radikální kantovské kritiky má diktát v politice tentýž význam jako skandál v morálce. Čím je tedy Robespierre pro danou koncepci morálky, tím je pro surrealisty markýz de Sade. V Druhém manifestu surrealismu Breton prohlašuje: "Všecko vybízí k víře, že existuje v lidském duchu bod, z něhož život a smrt, skutečno a neskutečno, minulost a budoucnost, sdílitelné a nesdílitelné, vysoké a nízké přestává být vnímáno jako protiklady." /43/ Breton měl nepochybně na mysli jednu z několika variant gnostického prohlášení, které bylo o 38 let později citováno v mírně pozměněné verzi R.D. Laingem v jeho Politice zkušenosti (Politics of Experience, 1967):

"Když vytvoříte ze dvou jedno, z vnitřního vnější a z vnějšího vnitřní, z horního spodní a když mužské a ženské smísíte dohromady tak, že mužské přestane být mužským a ženské ženským, když namísto oka vytvoříte oči, ruku nahradíte rukou a nohu nohou, pak vstoupíte do Království."

Laing učinil důležitý objev, tím že zdůraznil porážku obranných mechanismů prostředky, jimiž se lidé navzájem odcizili ve společnosti, kde "spolu již pomalu lépe komunikují stroje než lidské bytosti". Podle Lainga to dokazuje, že schizofrenie není prostě jen výsledkem neúspěšné lidské adaptace, ale i úspěšného vyvarování se adaptace v rovině ega.

Mechanistickou interpretaci podvědomí lze vystopovat už ve dvou esejích Sigmunda Freuda, Náčrtcích k „předběžné komunikaci“ z roku 1893 a stati s názvem Wunderblock (1925). Otec psychoanalýzy přirovnává sen k hieroglyfům imprintovaných do našich smyslů stejným způsobem jako pisátko vtiskuje slova do voskového povrchu "magické tabulky". Fascinace touto hračkou je částečně vyvolána schopností vymazat daný text, aby mohl být okamžitě nahrazen novým. Opačného pocitu (jsme-li konfrontováni s hmotou) a znaků (psaní) blízkých fenomenologií bylo dosaženo v teorii neobehavioristy Jamese Gibsona, podle něhož je učení považováno za úkol vnímání. Gilles Deleuze a Félix Guattari dnes střídavě interpretují slast způsobem, jakým přistupujeme ke strojům, tj. striktně mechanisticky; součástí lidského těla, jako ústa kojence, jsou tu chápány v duchu mechanických zařízení, propojujících dítě s mateřským prsem, na nějž se nahlíží jako na stroj produkující mléko. Deleuze a Guattari, kteří se považují za marxisty, se domnívají, že Freudův hlavní přínos vědě spočívá v tom, že ze slasti vytvořil hybnou sílu, odpovídající dělbě práce ve společnosti. Na základě toho docházejí k závěru, že práce vykonávaná strojem na slast zvyšuje svou produktivitu, když dokáže splynout se sociální entitou, s Ostatními, které Rimbaud nazíral v intencích vlastního "já", a kteří jsou zde nahrazeni sociálním. Tyto mechanické interpretace slasti spoléhají, poněkud podivně, na uměleckého génia. Ale je-li slast mechanismem, dokáže pak vytvořit génia? Ať už tito mechanisticky založení myslitelé vyzývají stroj jakkoliv, když o něm neustále hovoří, mluví-li o géniovi, věří zároveň tajně i na zázraky. Archetypem takového tvůrce zázraků je Kryštof Kolumbus, který se, hledaje cestu na východ, vydal západním směrem. Mechanisté chápou, že je třeba, máme-li se dostat kupředu, vyrazit zpět. Nevědí však dosud, jak



by taková správná cesta zpět měla vypadat.

Klíčovou pasáží *The Politics of Experience* je ono místo, na němž Laing emphaticky prohlašuje, že "když člověk zešílí... přesune se centrum z *ego* k vlastnímu „já“... propojí své *ego* s vlastním „já“ dohromady, vnitřní s vnějším, přirozené s nadpřirozeným, může se však nicméně stát i vykladačem posvátného... Šílenství nemusí nutně vést jen k zhroucení. Může vrcholit i prudkým vzestupem." Krize tohoto období je tím, co někteří myslitelé označují jako zhroucení pro jeho návrat k minulému, ostatní to však mohou zároveň chápat i jako rychlý vzestup, neboť to, co nacházejí v minulosti, se jim zdá bezpečnější než vakuum neznámého.

Svatý Augustin poskytl ve své době věřícím paradoxní definici svobody: *Libertas est Christum servire* (Svoboda je oddanost Kristu). Tento výrok je nepochybně zanášlen tak, aby katolíci pochopili, že služba Kristu je spojená i s poslušností příkazů jeho pastýřů. Prsten na ruce katolického biskupa je slibem toho, že při druhém Kristově návratu na zem, se církev stane jeho nevěstou. Ateisté proti tomu staví náhodu, jak mistrně demonstruje Valéry na své mistrovské analýze Mallarméova *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu, 1897). Když Breton přijal motto "svoboda, láska a poezie", mělo to znamenat, že poezie je jazykem, který musí být osvobozen od všech forem represe a že básníková láska jej svazuje navždy. Poezie je zjevením. Zjevení je ohromující. Řád je rezignací. Rezignace prohrou.

Loredana PARMESIANIOVÁ : PASIVNÍ A AKTIVNÍ MALÍŘSTVÍ /44/

Současný svět charakterizuje nepřítomnost filozofie dějin. Technika zplošťuje všechny aspekty přítomnosti a dehistorizuje každodenní zkušenost. Dokonce i takové hnutí jako je existencialismus získalo v Německu výsledný tvar až v opozici k hegelíánskému historicismu, s jeho koncepcí dějin jako progresivního lidského díla. Dnes se už nesetkáváme s ničím takovým, jako je tento předem ustanovený řád, který postupně ztrácí půdu pod nohama, pokračuje ve svém optimismu a stále se opírá o úžasnou morální sílu devatenáctého století; to vše, příslušející zcela opačnému duchu než je dnešní, je sotva považováno za více než pouhou intelektuální aberaci.

Přítomnost tak prezentuje sama sebe jako nehybný kolos, produkt techniky, který nemá zájem o skutečné zkoumání záhad nového, prostě jen věci ledabyle přemísťuje, navozující nové vztahy jen z důvodů sebereprodukce. Proto jsme začali uvažovat o "post-historismu". Tento fenomén má s postmodernismem společného mnohem více než jen stejnou předložku: posthistorismus a postmodernismus jsou výsledkem vzájemného a oboustranného působení - postmetafyzického myšlení.

Postmodernismus má cosi společného s nihilismem v Nietzscheově pojetí a s Heideggerovým odmítnutím a překonáním metafyziky. Vattimo velmi správně demonstroval, že obě tyto otázky jsou totožné. Jestliže myšlení moderní doby charakterizuje záměr "vstoupit za věci", kumulativní pojetí dějin a pokrok, oživovaný z jisté "základny", Nietzsche spolu s Heideggerem a celým postmodernistickým myšlením existenci takové základny zpochybňují.

Z hlediska pouhé logiky, prosazované všude tam, kam avantgardy vstoupily svou nohou, přestává autonomie umění při takovém způsobu uvažování existovat jako základna, půda či *Grund* která by se dala zkoumat. Proto se postmodernistické myšlení i postmodernistické umění zabývají právě problematikou, znepokojující už Nietzscheho a Heideggera: problematikou spojení s překonáním metafyziky, což vede jak k opuštění těch cest západního myšle-



ní, které byly zaměřeny na zkoumání svých vlastních základů, tak i k neschopnosti podrobit tyto základy kritice a vybudovat nové. Právě myšlenka prozkoumat koncepci avantgardy směřovala nedávno k pokusu koncipovat budoucnost vertikálně a zamítnout tak dějiny vytvořené v duchu nomádské horizontality. Posthistorismus a postmodernismus se tedy pokoušejí chápat problémy spojené se svým zamítáním autonomie umění jako problematiku historické půdy či základny.

Jelikož se teorie ani umělecká praxe nemohou v takovém případě pevně opřít o žádný centrální systém, tápou, ztrácejíce své odůvodnění ve světě techniky, až k bodu, v němž se s ní identifikují. A co v takovém případě dokáže posloužit lépe než akonceptuální jazyk malířství, který nyní – neboť se této hry nenuceně zúčastňuje – začíná převládat všude tam, kam se stačíme podívat? Stane-li se z kritiky přátelská služba a umění bránou do říše hvězd, zůstává jediným měřítkem dokonalosti úspěch. Humanistický soud za takových okolností není ničím víc než samolibostí na bázi spektakulárnosti. Nakonec se nacházíme v zajetí pasivního nihilismu. Že to byl nepřítel, proti němuž jsou zaměřeny teorie Nietzského a Heideggera, už nevidíme.

Jestliže se postmodernismus nechce dostat do stádia stagnujícího posthistoricismu, plného kalkulací a rétoriky, nakonec vždy téhož, musí otázku nicoty přetransformovat na otázku bytí z nicoty vznikajícího. Musí získat příležitost k tomu, aby objevil, že nihilismus může být i novým začátkem.

V několika posledních letech jsme se stali svědky obnoveného zájmu o tradiční umělecké výrazové prostředky. Malířství a sochařství znovu vstoupilo na scénu s vervou protagonistů, kteří dobře vědí, oč ve světě běží. Malířství nás nyní přesvědčuje, že už bylo dost hledání nového. Nové je pozůstatkem předcházející fáze vývoje, kterou dnes musíme opustit, součástí metodologie modernismu, založené na koncepci projekce dějin odvozených teoreticky z dialektiky. Už máme dost morálky v umění. Dnes nepřichází v úvahu radit světu, jak by měl vypadat, neboť vědomí toho, jak by se věci měly mít, je plodem metafyziky a smrt boha byla následována demisí takového univerzalizujícího ega.

I konceptu už máme dost. Koncept je frustrující, protože je neschopen převzít vládu nad pluralitou. Pro vypracovávání uměleckých programů už není další prostor. Tím, co zbývá ještě udělat, je protlačit umění kupředu; praxe už nepotřebuje žádnou teorii.

To vše bylo součástí útoku na marxistický systém, který předpokládá svou schopnost vymezit skutečné v celistvosti a následně shrnout všechny poznatky do všeobsažné teorie. Malířství bylo, snad poněkud opožděně, zrozeno z objevu a působení krize.

Nelze pochybovat ani o tom, že kulturní a umělecká scéna pocítila i vliv francouzské filozofie, jmenovitě Deleuze s jeho koncepcemi nomádismu a návratu.

Podlehl-li centralizovaný systém moderní doby krizi, lze z toho s absolutní jistotou odvodit, že ani umění se nemusí cítit nutně překonáno svými předchozími formami. (A právě v tom lze nalézt kořeny krize neoavantgardy.) Je-li Oidipus mrtev a psychoanalýza, uprostřed období své velké negace, není schopna držet krok s rezolutně řízeným marxismem, je pochopitelné, že všechny ty formy umění (body art, performance art), které čerpaly své síly z osvobozujících proudů podvědomí, se nyní ocitly zcela beze zdrojů. Deleuze a Guattari nás provokují konstatováním, že podvědomí přestalo existovat; Baudrillard zase připouští, že svět jeví důkladně reprezentuje jen vnější stránku věcí, jejich povrch. Jestliže to vše mělo zpočátku jistotou kulturní důstojnost, dokonce i v dobách, kdy malířství svůj nedostatek vědění zdůrazňovalo, demonstrujíc krizi modernismu, neboť i bez příslušných znalostí prokázalo svou schopnost vidět to, co ostatní vidět nedokázali, nelze už uvažovat podobně i o jeho pozdějším vývoji, kdy, jak se zdá alespoň



mně osobně, zapadlo do bahna močálů kalkulace, služebných forem myšlení a poklonkování zásadám spektakulárnosti. Jakmile byla malířství vzata možnost hledat nové, využívat všech forem a hodnot jako nástrojů poznávání vnějšího světa, jakmile bylo zbaveno základny, na níž by mohlo vstoupit svou nohou, bylo zároveň, což je ještě podstatnější než vše ostatní, opuštěno "velkými" koncepcemi estetiky, které mu dávaly legitimnost, i "malými" koncepcemi poetiky, které vždy avantgardu doprovázely. Jakmile se toto všechno přihodilo, stalo se malířství příliš blízké každodennímu životu, zcela blízké oné veřejné rezignaci, která se podle Heideggera realizuje prostřednictvím rétoriky. Nedovedu si vybavit žádné jiné období v minulosti, v němž by se malířství tolik vyhřívalo na výsluní módy a tak dalekosáhle usilovalo stát se předmětem hvězdných kultů. Poté, kdy bůh zemřel, se malířství snaží vyvolat jeho přeměnu v jednu z hvězd, a hvězda není ničím jiným než technickým produktem masmédií. Úspěch hvězdy je totiž podmíněn tím, že, předstírajíc skutečnou hodnotu, dává výraz pouze době, v níž žijeme, že ospravedlňuje party, na níž doba oslavuje získání své identity.

Taková identita však není definována ničím jiným než nadřazeností kalkulujícího technického myšlení, které, přestože původně je plodem metafyziky, proniklo do společnosti předstíraných hodnot a zpopularizovaného modního spektaklu. Zcela se už zapomnělo na to, že původní funkce myšlení spočívala v umění vstupovat za věci a objevovat východiska. Takovou funkci lze dnes, obzvláště nechceme-li upadnout zpět do logiky modernismu, plnit jen mimořádně obtížně. Ale právě potíže a problémy jsou tím, co činí tento úkol zajímavým.

Zdá se mi, že dnešní malířství se ukáží oslavou nihilismu, krizí, jejíž počátek už však máme za sebou. Odevzdalo tomu stavu své tělo i duši a neprojevuje zájem o to, aby se z něho vymanilo. Chová se stejně jako mouchy pod skleněným poklopem, které poletují ve stále stejných malých kruzích i poté, co byla překážka odstraněna a mohly by snadno uniknout.

Merleau-Ponty se domníval, že malířství je výrazem zkušenosti, která by dokázala zpřístupnit bytí, avšak v každodenní umělecké praxi se namísto toho stává zkušeností zpřístupňující ekonomickou nicotu, což Nietzsche pohrdlivě nazývá "světem barevných nesouladů". Pro obchodníky, kteří nedávno vyrostli jako houby po dešti a přísahají jen na vnější hodnoty, pro kritiky, z nichž se stali lokajové, a pro dav rafinovaně taktizujících umělců to není nic nového.

Pokud řada z nás byla návratem k malířství potěšena, bylo to proto, že mohlo dokázat, že je spíše novým začátkem než koncem. Vědělo, jaký trik použít, aby - přinášeje svědectví o konci modernistické éry - rozbilo schémata její logiky a zobrazilo počátky bytí v jazyce nicoty. Člověk nemůže zůstat v nicotě, v této říši noci, přetvářející ta neplodnější témata, jako by prostě byla jen pasivní prázdnotou. Nicota musí být otevřena, aby bylo dosaženo stavu zrodu a realizace, i kdyby měl být jen částečný.

Potěšení z malby, vyvolávající důvěru k soudu nad principy spektakulárnosti, pomalu vyrůstá z ozvěn rétoriky, onoho ovoce kalkulujícího myšlení.

Kalkulace je paradoxně dědičkou metafyziky. Myšlenka boha je zde transformována do kultu hvězdy. Dědictví metafyziky je tím, s čímž postmodernismus usilovně bojuje. Vstoupit za modernismus znamená povšimnout si oslepujícího světla hvězdných kultů a interpretovat ho jako současný stav sekularizované metafyziky, sekularizované obdoby moderního myšlení.

Nicota a nihilismus, tak jak jsou podporovány formou malířství, která nemá žádnou myšlenkovou základnu, nemohou být vyzdvíženy jako absolutní princip, řečeno jinými slovy, nemohou být zároveň začátkem i koncem. A přestože rétorika je nepochybně mocná, není stále ještě v jejích silách, aby byla akceptována jako jediná a konečná realita.

Existují stále ještě umělci, které lze za malíře považovat, aniž by to bylo přesné označení. Někteří z nich působí v této, další v jiné oblas-

ti, někteří z nich kladou otázky, někteří se zabývají morálkou – a zdá se signifikantní, že usilují zároveň i o zánik malířství jako profese či prostředku založeného na využívání výhod post-metafyzické éry. Mnozí z nich se začali malířstvím zabývat až po předchozí aktivitě v konceptuálním umění, a přestože je malířství od konceptualismu odvedlo, nikdy nepřestali uvažovat v jeho intencích a využívat ho jako zdroje nápadů.

Je jasné, že tyto formy myšlení nás nechtějí navrátit oněm ideologiím, které konstituovaly "velké" koncepce, provázející a pokoušející se legitimovat umění sedmdesátých let. Přesně naopak. Jsou výrazem negace těchto ideologií a zdají se mi shodné jak s překonáním modernismu, tak i vhodné k neutralizaci malířských forem, vyžívají se v nedostatku absolutních soudů a jsou proto ohroženy rizikem stagnace v pasivní nicotě institucionálního nihilismu. Myšlení pomocí malířských prostředků či přetvoření malířství na nástroj myšlení je tím, co mě zajímá. Je tak implikován jistý způsob hledání vlastního "já", osobní kontrola individuální praxe, cosi posobného tomu, co existovalo mezi Řeky.

Kdyby vše to, na čem spočívá legitimnost umění, co má estetickou povahu, povětšinou zmizelo, vedlo by uvažování v duchu malířství ke skutečnému úspěchu. Ten by pak byl předurčen pokusy o tvorbu uvolňující bytí z ryzí nicoty.

Tak tato forma malířství využívá potřebu zavrhnout sebe sama, neboť chápe, že bytí i nicota patří k objevům prvního dne.

Zpochybněním a zamítnutím sebe sama však nevyčerpává malířství své možnosti; je to jen donekonečna opakovaný nový začátek, který byl progresivním myšlením popřen a znemožněn. Malířství se skutečně pokouší uvolnit bytí z nicoty.

Pokusy o znovuoobjevení úsvitu nemohou však víc než zamítnout noc, v níž úsvit nicméně nalézá své základy. Když malířství popírá sebe sama a nachází svou základnu v bezednosti noci, pokouší se každé individuální dílo nasměrovat svou cestu plně do budoucnosti. Je to budoucnost, která nezná, pokroku ani dokonalosti a obává se jen zázraků.

P o z n á m k y :

- 1/ Přeloženo ze sborníku Wybory i rzyka awangardy (PWN, Warszawa-Kódz 1985), str. 153-160.
- 2/ S.Morawski: Awangardy XX wieku (Miesięcznik Literacki, 1975, č. 3).
- 3/ Neo czy pseudo. Czy mamy awangarde? (diskuse: A.Kępińska, J.Ludwinski, S.Morawski, J.Swidziński, W.Cesarski; Sztuka, 1981, č. 4).
- 4/ "Mario Merz" (katalog výstavy, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1981, Kunsthalle, Basel 1981).
- 5/ A.B.Oliva: Identité Italienne (Domus, 1981, č. 621).
- 6/ T.Trini: Mimmo Paladino, la langue Mozart (Art Press, 1982, č. 55; Domus, 1981, č. 615).
- 7/ C.Milletová: Cassel, Venise, Rome et Amsterdam. Après la crise (Art Press, 1982, č. 60).
- 8/ M.Dufrenne: L'art et le sauvage (Revue d'Asthétique, 1970, d. XXII, č. 3-4), přetištěno in: Antologia współczesnej estetyki francuskiej (Warszawa 1980).
- 9/ S.Sontagová: Przeciwnie interpretacji (Literatura na Świecie, 1979, č. 9).
- 10 / Přeloženo z časopisu Projekt (1985, č. 5), str. 36-38.
- 11/ Encyclopaedia of World Art, díl 5 (London 1961), heslo "European Modern Movement" (J.P.Hodin), str. 177.



- 12/ *ibid.*, str. 178.
- 13/ Encyclopedia of World Art, díl 10 (London 1965), heslo "Modernism", str. 201.
- 14/ viz M. Porebski: Symbolizm, dekadentyzm, modernizm (Nurt, 1967, č. 9).
- 15/ Encyclopedia of the Social Sciences, díl 1 (New York 1948, 1. vyd. 1930), heslo "Art Modern".
- 16/ G. Steinová: O powstawaniu literatury (1935); in: Literatura na świecie, 1979, č. 9.
- 17/ cit. podle J. Bogucki: Sztuka w Polsce Ludowej (Warszawa 1983), str. 48.
- 18/ cit. podle J. Cage: Silence (Connecticut 1967, 1. vyd. 1961), str. 194.
- 19/ R. Poggioli: Theory of the Avant-garde (New York 1971), kapitola "Terminological Ups-and-Downs", str. 5, 6.
- 20/ *ibid.*, str. 82.
- 21/ D. D. Egbert: The Idea of the Avant-garde in Art and Politics (American Historical Review, vol. LXXIII, 1967, č. 2, prosinec); také S. Morawski: Sens awangardy (Literatura, 1974, č. 47).
- 22/ M. Calinescu: Avant-garde: Some Terminological Considerations (Yearbook of Comparative and General Literature, 1974, vol. 23) a také G. Gazda: Kształtowanie się pojęcia awangarda w krytyce i badaniach nad literaturą XX wieku; in: Problemy awangardy (Katowice 1983).
- 23/ R. Poggioli, op.cit., str. 9.
- 24/ *ibid.*, str. 163.
- 25/ J. Ortega y Gasset: Dehumanizacja sztuki i inne eseje (Warszawa 1980), str. 287.
- 26/ R. Poggioli, op.cit., str. 26.
- 27/ *ibid.*, str. 30; viz P. Burger: Theorie der Avantgarde (Frankfurt am Main 1974).
- 28/ R. Poggioli, op.cit., str. 212; k tématu zvrhávání se antikonvence v konvenci viz str. 36.
- 29/ D. D. Egbert, op.cit.
- 30/ J. Ackerman: The Demise of the Avant-garde. Notes on the Sociology of Recent American Art (Comparative Studies in Society and History, 1969, č. 4, říjen).
- 31/ Art International, 1971, květen.
- 32/ viz A. Kostołowski: Osiołek; in: Sztuka i filozofia (Gdańsk, Galeria GN).
- 33/ W. D. Bannard: On Postmodernism (Arts, 1984, únor).
- 34/ Přeloženo z časopisu Journal Aesthetics (1975, č. 34), str. 177-182. Autor je profesorem dějin umění na State University College v New Paltzu (stát New York).
- 35/ New York (30.10.1972).
- 36/ The New Yorker (5.10.1963).
- 37/ Přednáška proslovená 15.5.1973 na State University of New York (New Paltz, st. New York).
- 38/ "The Exhaustion Thresholds of Painting" (Bucknell Review, vol. XX, jaro 1972, No. 1).
- 39/ Přeloženo z časopisu Artforum (prosinec 1983), str. 48-50.
- 40/ Flash Art (květen 1982).
- 41/ Zde od slova modernismus (pozn.překl.).
- 42/ View (1943. řada 3, č. 3).
- 43/ Použit překlad V. Nikodema a B. Vanička z knihy Magnetická pole (Čs. spisovatel, Praha 1977, str. 51; pozn.překl.).
- 44/ Přeloženo z časopisu Flash Art (říjen/listopad 1985, No. 124), str. 45 až 46.

J M E N N Ý   R E J S T Ř Í K

- Acconci, V. 112,116  
Ackerman, J. 125  
Adami, V. 47  
Adorno, T.W. 60,64,108  
Alain 81  
Albee, E. 57  
Albers, J. 48  
Alexandrian, S. 8  
Alloway, L. 21,23,29,31,41,42,99  
Althusser, L. 76  
Andre, C. 39,76,83-85,87,88,99  
Apollinaire, G. 19,36,48,71  
Aragon, L. 11  
Arakawa, S. 90  
Arnim, L.A. von 4  
Arp, H. 3,4,7,12  
Ashbery, J. 35,36,91  
Ashtonová, D. 22,42  
Atkinson, T. 79  
Augustinus 121  
Aurobindo, S. 68
- Bacon, F. 45  
Baer, J. 89  
Bainbridge, D. 79  
Baj, E. 12  
Bakunin, M.A. 3  
Baldwin, M. 79  
Balint, A. 63  
Ball, H. 3  
Balthus 118  
Balzac, H. de 8,91  
Bannard, W.D. 39,44,111,125  
Barce, R. 67,68,97  
Baron, K. 13  
Barr, A.H. 41,62  
Barrie, J.M. 57  
Barry, R. 76  
Barthes, R. 95  
Battcock, G. 44,99  
Baudelaire, Ch. 2,109,118  
Baudrillard, J. 122  
Bauermeisterová, M. 65,67  
Baziotes, W. 27-29  
Becker, J. 66,97  
Beckett, S. 57,90,91  
Beethoven, L. van 94  
Bechtle, R. 88  
Beijeren Bergen en Henegouwen,  
G. van 71  
Bell, C. 15,16,40
- Bell, L. 83  
Bellmer, H. 9  
Benamou, M. 43  
Benedictová, R. 26  
Benton, T.H. 22,41  
Benveniste, E. 25  
Berenson, B. 16  
Bergson, H. 48  
Berlioz, H. 95  
Beuys, J. 72,73  
Bladen, R. 39  
Blake, P. 47  
Blake, W. 2  
Blesh, R. 18,19,40,41  
Blumröder, Ch. von 97  
Boas, F. 26,43  
Boezem, M. van den 74  
Bogucki, J. 125  
Bongard, W. 63  
Bonnard, P. 17  
Borges, J.L. 105  
Bosch, H. 16  
Botticelli, S. 50  
Bourdon, D. 99  
Bové, P.A. 43  
Brancusi, C. 85,99  
Braque, G. 3,46  
Bravo, C. 88  
Brecht, G. 73,91,96  
Bremer, C. 91  
Brentano, C. 4  
Breton, A. 1,2,6-12,48,119-121  
Broodthaers, M. 73  
Brueghel, P. 16  
Brzozová, H. 58  
Büchner, G. 67  
Buren, D. 71,79,80,90,98  
Burger, P. 125  
Burke, E. 23  
Burn, I. 79  
Burnham, J. 41,78  
Bussotti, S. 66
- Cadenas, A. 10  
Cage, J. 22,58,65,66,68,92,94,95,  
108,125  
Caillebotte, G. 119  
Calas, N. 48,117  
Calder, A. 7  
Calderwood, J. 43  
Calinescu, M. 125



Canacho, J. 10  
 Cane, L. 90  
 Caro, A. 38,39  
 Carroll, L. 2  
 Castelli, L. 80  
 Castro Ruz, F. 55  
 Cesarski, W. 124  
 Cézanne, P. 8,15,49,71,84,102,  
 113,115  
 Cimabue 15  
 Cladders, J. 98  
 Clair, J. 117-119  
 Clarke, J.C. 88,89  
 Clay, J. 63  
 Close, Ch. 88  
 Coats, R. 40  
 Coleridge, S.T. 63  
 Colville, A. 89  
 Constable, J. 106  
 Coplans, J. 99  
 Cordier, D. 9  
 Corner, P. 58,92,93,95  
 Cottingham, R. 88  
 Courbet, G. 45,117-119  
 Crampton, R. 36  
 Creeley, R. 35  
 Crevel, R. 11  
 Crimp, D. 89  
 Croce, B. 16  
 Cummings, D. 88  
  
 Čajkovskij, P.I. 96  
  
 Dalí y Domenech, S. 119  
 D'Arcangelo, A. 50  
 Davenant, W. 57  
 Davidson, M. 33,36,43,63  
 Davis, R. 90  
 Day, B. 50  
 Demuth, Ch. 119  
 Dean, J. 21  
 De Andrea, J. 89  
 Delacroix, E. 102,112  
 Deleuze, G. 120,122  
 Derrida, J. 43,92  
 Devade, M. 90  
 Develing, E. 99  
 Diao, D. 88  
 Dibbets, J. 70,74,77  
 Dine, J. 46,47,50  
 Doubravová, J. 96  
 Dufrenne, M. 105,124  
 Duchamp, M. 3,5,6,9,11,12,18,19,  
 37,40,46,49,56,71,75,84,98,112

Duldgedalzen, A. von 3  
 Duncan, R. 35  
 Duran, R. 88  
 Dvorský, S. 13  
 Dziamski, G. 106  
  
 Eco, U. 64  
 Eddy, D. 88  
 Effenberger, V. 13,62  
 Egbert, D.D. 125  
 Eichmann, A. 53  
 Eliade, M. 26,28,32,42,43  
 Eliot, T.S. 33,34  
 Erben, R. 12  
 Ernst, M. 1-4,7,11,49,50,118  
 Errö, G. 47  
 Estes, R. 88  
 Everett, B. 88  
  
 Fahlström, O. 47  
 Fára, L. 12  
 Faucheux, P. 9,10  
 Federman, R. 91  
 Ferren, J. 21,41  
 Filliou, R. 58,73,92  
 Fischer, K. 78  
 Flanagan, B. 74  
 Flaubert, G. 33  
 Flavin, D. 82,83,85,87,88  
 Flynt, H. 71  
 Foucault, M. 25,26,42  
 Fourier, F.M.Ch. 10  
 Francesca, P. della 50  
 Francis, S. 46  
 Frank, J. 33,34,43  
 Franz, M.L. von 43  
 Frazer, J.G. 43  
 Freke, D. 42  
 Freud, S. 1,26,29,63,118,120  
 Fromm, E. 21,26,41  
 Fry, R. 15  
 Fuchs, R. 104  
  
 Gabliková, S. 82  
 Gasiorowski, G. 47  
 Gauguin, P. 14  
 Gaille, Ch. de 53  
 Gazda, G. 125  
 Gebhard, D. 42  
 Gebser, J. 105  
 Gehlen, A. 71,98  
 Geldzahler, H. 40-42  
 Genet, J. 91  
 Gertsch, F. 88

Giacometti, A. 6,7,12,118  
 Gibson, J. 120  
 Giedion, G. 43  
 Giedion-Welckerová, C. 7,12  
 Ginsberg, A. 21,68  
 Giorgione 16  
 Giotto 15,16  
 Gironella, A. 10  
 Glaser, B. 83,99  
 Glass, P. 87  
 Glueck, G. 63  
 Goeritz, M. 72  
 Goings, R. 88  
 Gombrich, E.H. 107  
 Goodman, S. 54  
 Gorky, A. 28,40,41  
 Gorman, M. 88  
 Gottlieb, A. 17,27,28,30-32,40,42  
 Goya y Lucientes, F. de 8-10,16,17  
 Graham, J. 27,42  
 Graves, R. 43  
 El Greco 16  
 Greenberg, C. 16,19,23,36,40,42,  
 108,110  
 Gris, J. 47,71  
 Guattari, F. 120,122  
 Guggenheimová, P. 19,22,40,41  
 Guston, P. 36

Haacke, H. 74  
 Hamilton, R. 45  
 Hansen, A. 57  
 Hanson, D. 89  
 Harlettová, S. 36  
 Harrison, Ch. 28,42,79  
 Harrison, N. 93  
 Harrisonová, H. 93  
 Harrisonová, L. 95  
 Harten, J. 98  
 Hauser, A. 108  
 Havlíček, Z. 13  
 Heartfield, J. 56  
 Hegel, G.W.F. 1  
 Heidegger, M. 35,43,121-123  
 Heizer, M. 73  
 Hélio, J. 118  
 Helms, H.G. 67  
 Henderson, J.L. 29,43  
 Hendricks, G. 96  
 Henningsová, E. 3  
 Hésiodos 31  
 Hess, T.B. 17,40,41  
 Hesseová, E. 116,117  
 Higgins, D. 55,63,68,90,96,97  
 Hitler, A. 53

Hockney, D. 88  
 Hedin, J.P. 107,124  
 Hofmann, H. 27,28,30-32  
 Hollander, J. 35  
 Honnef, K. 71,72,97,98  
 de Hooch, P. 17  
 Horatius 33  
 Horneyová, K. 26  
 Hoyland, J. 83  
 Hrstka, J. 12  
 Huebler, D. 76-79  
 Huelsenbeck, R. 3,71  
 Hulme, T.E. 34  
 Hulten, P. 119  
 Humphrey, R. 89  
 Hunter, S. 41  
 Hurrell, H. 79  
 Hussakowska-Szyszkó, M. 18  
 Hynek, K. 13

Chalumeau, J.-L. 98  
 Chandler, J. 76  
 Childsová, L. 87  
 de Chirico, G. 49,62,118  
 Christo 112,114-116

Istler, J. 12  
 Ives, Ch. 93  
 Ivsic, R. 9

Jacob, M. 36  
 Jaffé, A. 42  
 Janco, M. 3  
 Janis, S. 19,22  
 Jaures, J.L. 48  
 Johns, J. 9,37,46,48,50,51,83,84  
 Jones, A. 47  
 Jones, J. 58  
 Joyce, J. 33,34  
 Judd, D. 39,75,83,85-88,99  
 Jung, C.G. 4,25-31,42,43

Kacere, J. 88  
 Kagel, M. 66,68-70,91,97  
 Kahnweiler, D.H. 71  
 Kalvin, J. 51  
 Kaminski, G. 97,98  
 Kandinskij, V. 10  
 Kanowitz, H. 47  
 Kantor, T. 108  
 Kaprow, A. 56,63  
 Kardiner, A. 26  
 Karshan, D. 77



- Katz, A. 50,119  
 Kean, E. 94  
 Keats, J. 16,34  
 Kegan, P. 12  
 Kelly, E. 39,83,89  
 Kepes, G. 28,42,43  
 Kępínska, A. 24,101,124  
 Kienholz, E. 71,98  
 Kitaj, R.B. 45,47  
 Klapheck, K. 45  
 Klee, P. 118  
 Klein, Y. 36,38,72,84,85  
 Kline, F. 40,46  
 Klossowski, P. 118  
 Knowlesová, A. 65,93,95  
 Knox, J. 51  
 Koestler, A. 63  
 Koch, K. 91  
 Kolumbus, K. 120  
 de Kooning, W. 17,19-21,23,27,30,37,  
 40,41,46  
 Kostelanetz, R. 94  
 Kostołowski, A. 111,125  
 Kosuth, J. 71,75-77,79,80,98  
 Kotík, J. 12  
 Kotula, A. 64  
 Krakowski, P. 64,70,98  
 Král, P. 13  
 Kramer, H. 17  
 Kraussová, R. 99  
 Krieger, M. 34,43  
 Kris, E. 63  
 Krushenick, N. 48  
 Kubler, G. 18,40  
 Kuriloff, A. 51  
 Kurz, J. 13  
 Kuspit, D. 84  
 Kutter, M. 91  
  
 Laing, R.D. 120,121  
 Laloy, Y. 10  
 Lancaster, M. 90  
 Langhorne, E. 42  
 Lass, A. 13,14  
 Laurie, B. 54  
 Lautréamont, comte de 1  
 Laverdant, G.-D. 109  
 Lebel, R. 5,6,12  
 Léger, F. 3,49  
 Leiris, M. 11  
 Le Maréchal 10  
 Lengyel, L. 8  
 Leonardo da Vinci 106  
 Leslie, A. 88,114-116  
 Lessing, G.E. 33,34  
  
 Lévi-Strauss, C. 43  
 Lewallen, D. 88  
 LeWitt, S. 39,71,75,76,78,79,  
 83,98  
 Ligeti, G. 66  
 Lichtenstein, R. 45-50  
 Lindsay, J.V. 55  
 Lippardová, L.R. 62,76,79  
 Logan, J. 35  
 Lohmüller, H. 97  
 Long, R. 73,77  
 Lotman, J.M. 25  
 Louis, M. 90  
 Ludvík XIV. 56  
 Ludwinski, J. 101,124  
 Lukács, G. 108  
 Lynton, N. 40  
 Lyotard, J.-F. 92  
  
 Maarová, D. 48  
 Maciunas, G. 69,97  
 Mac Love, J. 97  
 Magritte, R. 45,46,49,50,119  
 Majewská, B. 22,40-42  
 Malevič, K.S. 82,84  
 Mallarmé, S. 33,121  
 Man, P. de 43  
 Mangold, R. 89  
 Mangoldová, S.P. 119  
 Mann, T. 119  
 Manzoni, P. 72  
 Mao Ce-tung 90  
 Marcuse, H. 63  
 Marden, B. 89  
 Marenčin, A. 13,14  
 Maria, W. de 73,74  
 Martinová, A. 84,89  
 Marx, K. 90  
 Masaccio 113,115  
 Masson, A. 1  
 Matisse, H. 6,15,17,47,49  
 McCarthy, J.R. 52  
 McCoubrey, J. 41  
 McLean, R. 88  
 McLuhan, M. 92  
 Meadová, M. 26  
 Medek, I. 13  
 Medek, M. 12  
 Medková, E. 13  
 Merleau-Ponty, M. 123  
 Merrill, J. 35  
 Merz, M. 102,124  
 Messinis, M. 97  
 Michal, M. 13,14  
 Michelangelo Buonarroti 4

- Milletová, C. 42,104,124  
Miro, J. 1,7  
Mitchell, W.J.T. 43  
Moholy-Nagy, L. 72,85  
Molnier, P. 12  
Mondrian, P. 17,82,120  
Monet, C. 38  
Monková, M. 93,95  
Monory, J. 47  
Monsu Desiderio 9  
Moore, H. 7  
Moormanová, Ch. 94  
Morawski, S. 80,98,101,124,125  
Moreno, A. 42  
Morley, M. 47,88,89  
Morris, R. 39,51,72,83,85-87,98  
Morrow, Ch. 92,95  
Motherwell, R. 19,40,42  
Mozart, W.A. 95,124  
Mullahy, P. 42  
Mullican, L. 40
- Nasbitt, L. 47  
Nápravnik, M. 13  
Nerval, G. de 14  
Nevelson, L. 83  
Newman, B. 27,28,30-32,37,38,40,42,83,90  
Nezval, V. 11,12  
Nietzsche, F. 2,21,121-123  
Nikodem, V. 125  
Nižinski, V.F. 118  
Noland, K. 39,48  
Noller, J. 65,96  
Novák, L. 40  
Novalis 2,4  
Nožička, A. 13
- O'Doherty, B. 63,84  
O'Hara, F. 29,35,36,41,42,114,115  
Ohff, H. 70,74,97,98  
Oldenburg, C. 45-47,50,56  
Olitski, L. 38,89  
Oliva, A.B. 81,103,124  
Oliverosová, P. 92  
Olson, Ch. 35,91,93  
Oppenheim, D. 73  
Oppenheim, M. 9  
Ortega y Gasset, J. 109,115,125
- Pacquement, A. 75,76,98  
Paik, N.J. 57,67,69,97  
Panofsky, E. 24,117  
Parentová, M. 9
- Park, E.A. 107  
Parmenidés 28  
Parmesianiová, L. 121  
Parsonsovi, B. 84  
Patterson, B. 57,97  
Pausanias 32  
Penrose, R. 4,11  
Pereault, J. 77  
Péret, B. 8  
Perikles 49  
Pfeuffer, J. 73  
Phillips, P. 47  
Phillips, T. 89,90  
Picabia, F. 3,23  
Picasso, P. 3,15,17,21,27,46,48,56,59,62  
Pierre, J. 45  
Pijoan, J. 11,40,62,96  
Pilkington, P. 77  
Pinter, H. 54,57  
Poggioli, R. 108-110,125  
Pollock, J. 17,19,21-23,25-32,36-38,40-43,46,120  
Poons, L. 48  
Porębski, M. 125  
Porter, F. 50  
Pound, E. 33,34  
Pousseur, H. 91  
Poussin, N. 15  
Proudhon, P.J. 118
- Raffaell 16,38  
Rainerová, Y. 87  
Raleigh, H.F. 112  
Rastrelli, B.F. 3  
Ratcliff, C. 88  
Rauschenberg, R. 9,36-38,45-47,49,50,56,62,83,34  
Ray, M. 3,119  
Read, H. 1,2,11,12,29,40,64  
Reich, S. 87  
Reichart, J. 62  
Reinhardt, A. 25,36-38,40,42,75,83,84,90  
Reitlinger, G. 63  
Rembrandt, H. van Rijn 15,50  
Rend, P. 18  
Rezek, P. 96  
Richardson, T. 42  
Richter, G. 88  
Rimbaud, J.A. 2,120  
Rivers, L. 49,50  
Robertson, B. 29,41,42  
Robespierre, M. de 8,120  
Rodin, A. 6



- Rodman, S. 15,39,40  
 Rodriguez, O. 109  
 Roche, M. 91  
 Rose, A. 98  
 Raseová, B. 20,41-43,84,85,87,112,115  
 Rosenberg, H. 19-21,23,24,41,42,110,112,113  
 Rosenblum, R. 23,42,119  
 Rosenquist, J. 45-47,50  
 Rothenberg, J. 94  
 Rothko, M. 17,23,27-32,38,40,42,43,90  
 Retzler, W. 71,98  
 Rubens, P.P. 15  
 Rubin, W. 29,42  
 Rushton, D. 77  
 Ruscha, E. 72  
 Ruskin, J. 16  
 Ryman, R. 89
- Sade, D.-A.-F. de 120  
 Sadoul, G. 11  
 Saint-Simon, C.H. de 109  
 Salt, J. 88  
 Sanctis, F. de 10  
 Sandler, I. 22,41,42,84  
 Sapir, E. 26,42  
 Sartre, J.P. 6  
 Scarnecchia, P. 97  
 Segal, G. 47  
 Seurat, G. 8  
 Siegelau, S. 70,76,77  
 Silbermann, J.-C. 10  
 Shakespeare, W. 16,67  
 Sheeler, Ch. 119  
 Sherman, S. 92  
 Shields, A. 88  
 Showell, K. 88  
 Schiller, F. 7  
 Schilling, J. 97  
 Schillinger, J. 76  
 Schönberg, A. 95  
 Schnebel, D. 66,97  
 Schröder-Sonnenstern, F. 9  
 Schwartz, E.K. 51  
 Schwartzová, R.S. 51  
 Schwitters, K. 3,4,7  
 Smith, D. 36  
 Smith, L.P. 119  
 Smith, T. 83  
 Smithson, R. 39,74  
 Snodgrass, W.D. 35  
 Sontagová, S. 105,124  
 Soutine, Ch. 17
- Spanlangová, I. 13  
 Spanos, W. 43  
 Srp, K. 98  
 Stangos, N. 42  
 Steinberg, L. 86  
 Steiner, M. 39  
 Steinová, G. 36,108,119,125  
 Stejskal, M. 13  
 Stella, F. 75,83-85,87,99  
 Sterpini, U. 10  
 Stevens, W. 43  
 Still, C. 27,28,31,32,38,40,43  
 Stockhausen, K. 65-70,97  
 Stopczyk, B. 64  
 Stopczyk, S. 64  
 Strand, P. 119  
 Sullivan, H.S. 63  
 Sullivan, J. 88  
 Sviták, I. 13  
 Swanberg, M.W. 12  
 Szabolcsi, M. 96  
 Szeemann, H. 77,78
- Šebek, K. 13  
 Štyrský, J. 12  
 Šváb, L. 13  
 Švankmajer, J. 13  
 Švankmajerová, E. 13  
 Świdzinski, J. 124
- Tanguy, Y. 45,49,50  
 Tatarkiewicz, W. 107  
 Tate, A. 34  
 Tatlin, V.J. 82  
 Teige, K. 12  
 Télémaque, H. 10,47  
 Thomas, D. 22  
 Thomasová, K. 97  
 Thoreau, H.D. 16  
 Tikal, V. 12  
 Tinguely, J. 38  
 Tizian 16,17  
 Tobey, M. 36  
 Toliver, H. 43  
 Toyen 12  
 Trini, T. 104,124  
 Truttová, A. 39  
 Tzara, T. 3,11
- Ulrichs, T. 71,74,78
- Valéry, P. 62,121  
 Vaníček, B. 125  
 Vattimo 121

Velázquez, D.R. 10  
 Vermeer van Delft, J. 118  
 Villa, E. 91  
 Voskovec, P. 13  
 Vostell, W. 56,65,66,68,97  
 Vries, A. de 43  
 Vries, G. de 99

Waldmanová, D. 99  
 Walker, J. 88  
 Walker, J.A. 88  
 Walther, F.E. 75  
 Warhol, A. 45-50,62  
 Watteau, A. 9  
 Watts, R. 51  
 Wehová, R. 74

Weiner, L. 70,76,77  
 Wesselmann, T. 45-47,49,50  
 Whitman, W. 16,20,33  
 Williams, E. 58,97  
 Williams, W.C. 119  
 Wittgenstein, L.J.J. 21,80  
 Wojnar, I. 63  
 Wolfeová, J. 29,42  
 Wyeth, A. 89

Young, L. 96

Zhoř, I. 12  
 Zukowsky, P. 94  
 Zwingli, U. 51  
 Zykaund, V. 40,62

# Errata ve jménech

(číslování řádků: odshora - symbol "+"; odzdele - symbol "-")

| str.          | řádek   | chybně    | správně    |
|---------------|---------|-----------|------------|
| <del>43</del> | +12     | F.Baas    | F.Boas     |
| <del>48</del> | +16     | Maarsová  | Maarová    |
| <del>95</del> | +10     | Morow     | Morrow     |
| <del>92</del> | -29,-14 | McCartyho | McCarthyho |
|               | -10     | McCartym  | McCarthyym |



## O B S A H

### I

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| H. Read - Surrealismus               | 1  |
| H. Read - Od futurismu k surrealismu | 2  |
| S. Alexandrian - Okultace            | 8  |
| (Poznámky)                           | 11 |

### II

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| S. Rodman - Umění pro umění: teoretici                               | 15 |
| M. Hussakowska-Szyszko - Dědictví Marcela Duchampa v americkém umění | 18 |
| A. Kępínska - Vliv mýtu na počátky newyorské školy                   | 25 |
| M. Davidson - Ekphrasis a postmodernistická malířská báseň           | 33 |
| C. Greenberg - Současnost sechařství                                 | 36 |
| (Poznámky)                                                           | 39 |

### III

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| J. Pierre - Pop art                                                       | 45 |
| N. Calas - Ikony popu                                                     | 48 |
| E.K. Schwartz, R.S. Schwartzová - NO-art: americký psychosociální fenomén | 51 |
| D. Higgins - Intermédia                                                   | 55 |
| APENDIX : H. Brzozová - Za novou estetiku                                 | 58 |
| (Poznámky)                                                                | 62 |

### IV - V

|                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| J. Noller - Fluxus a hudba šedesátých let                                        | 65 |
| P. Krakowski - O konceptuálním umění                                             | 70 |
| A.B. Oliva - Body art                                                            | 81 |
| S. Gabliková - Minimalismus                                                      | 82 |
| J.A. Walker - Nejnovější malířství: návrat nebo zhroucení                        | 88 |
| D. Higgins - Postmodernistické performance art: některá kritéria a obecné otázky | 90 |
| (Poznámky)                                                                       | 96 |

### APENDIX

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| A. Kępínska - Sedmdesátá léta - funkce a rozpad pojmu "avantgarda" | 101 |
| G. Dziamski - Avantgarda a intelektuální trend                     | 106 |
| H.P. Raleigh - Estetika změny                                      | 112 |
| N. Calas - Proti návratu k řádu                                    | 117 |
| L. Parmesianiová - Pasivní a aktivní malířství                     | 121 |
| (Poznámky)                                                         | 124 |
| Jmenný rejstřík                                                    | 126 |
| Errata                                                             | 132 |