

P A N
Pro Arte Nova

IV.
texts

edition
CYPRICH

1 9 8 1

Jindřich Chalupecký: Duchampovské meditace

I/ Příběh Marcela Duchampa

II/ Umění a transcendence

Jindřich Chalupecký: Umění a oběť

~~Jindřich Chalupecký: Nultý čas~~

Jindřich Chalupecký: Umění ve dvou světech

Francesco Infante: Koncepce artefaktu

Milena Slavická: Alba

Ilja Kabakov: Opis albumov

Viktor Pivovarov

Ilja Kabakov: Úvaha o percepcii troch úrovní...

Felix.Ph. Ingold: Performance in UdSSR

Monastyrskij: Preduslovje

Jarošlav Anděl: Umění české, slovenské a světové ?

Petr Rezek: Happening jako vzpomínka

~~Aktual: Žít jinak~~

Petr Rezek s Milanem Knížíkem o kníž/á/kách

Jiří Hynek Kocman: Interview resp. monológ o knize

Petr Rezek s Marianem Pallou o zazdívání knih

Petr Rezek s Pavlem Bůchlerem o knize jako projektu a knize jako interpretaci

Pavel Bůchler: Nová kniha a SAMIZDAT

Pavel Bůchler: Kniha o knize a kniha v knize

Pierre Cabanne:

Rozhovor s M. Duchampem

JINDŘICH CHALUPECKÝ

" DUCHAMPOVSKÉ MEDITACE "

I.

PŘÍBĚH MARCELA DUCHAMPA

Marcel Duchamp přichází do Paříže roku 1904, hned po maturitě v Rouenu. Jeho dva starší bratři, malíř a sochař, už tam jsou a Marcel je sleduje: bude rovněž umělcem. Zůstane v Paříži, s výjimkou občasných návratů do Normandie a krátkého pobytu v Mnichově, jedenáct let. Je to právě heroické údobí moderního umění. 1905 vystoupí v Podzimním salónu fauvisté, v příštích letech dojde k velkým retrospektivám, Seuratově, van Goghově, Gauguinově, Cézannově i k první samostatné výstavě Henriho Rousseaua, 1907 Picasso maluje Avignonské slečny, 1908 jsou vystaveny první kubistické obrazy Braquovi a 1909 Picassovy, téhož roku vychází v Paříži futuristický manifest, 1910 začíná analytický kubismus, 1911 Kupkova abstrakce, 1912 barevný simultaneismus Delaunayův; od roku 1910 de la Fresnaye, po něm Delaunay a Apollinaire jsou v živém styku s expresionisty v Mnichově, s Kandinským, Marcem, Mackem, Kleeem. Mladí umělci jsou strženi prudkým vývojem, otevírajícím před uměním neznámé perspektivy; všichni vášnivě diskutují o prostoru, času, tvaru a barvě, a nejsoustavněji ve společnosti, shromažďující se u Marcelových bratrů.

Marcel to vše pozorně sleduje, ale sám zůstává kupodivu staznou. Kreslí pár podobizen, načrtává si tužkou co vidí na ulicích, komponuje pár kartonů pro humeristický časopis. Do soustavné práce se dává roku 1910; to mu je třicet. Reaguje na aktuální směry od fauvismu po kubismus a simultaneismus, ale je to vlastně pomíjející už symbolismus, který mu zůstává nejbližší. Výsledkem je v zimě roku 1911/12 Akt sestupující se schodů. Když se jej pokusí vystavit, vyvolá takové pohoršení i u radikálních kubistů, že Duchamp rezignuje na dráhu profesionálního umělce. Přijme skromné místo knihovníka a začne projektovat obtížné dílo, které všem může připadat jen absurdní; Nevěstu svlékanou svými mládenci, dokonce. Stejně absurdní texty, které pokládá za potřebné roku 1914 o fotografování a kopie uložit do tří identických krabiček. Ještě absurdnější je roku 1913 Bicyklové kolo, první z řady ready-madeů. Když jeden z nich, Studánku, dá 1917 na výstavu Nezávislých v New Yorku, organizátoři mu ji nevystaví a Duchamp znovu rezignuje.

Tak se Duchamp se světem současného umění stále více mýjí. Ostatně mu na něm málo záleží, ani do neho patřit nechce. Roku 1913 má nečekaný úspěch; jeho Akt sestupující se schodů je vystaven v New Yorku, vzbudí senzaci a americký obchodník mu nabídne velmi výhodnou smlouvu. Duchamp odmítne; nechce být tím, zač se pokládá v naší společnosti umělec. Po válce nabývá proslulosti mezi dadaisty, Breton o něm píše 1922 nadšený článek, ale jeho práce zůstává stejně neznámá. Ještě roku 1930 připisuje surrealista a nedávno dadaista Aragon v brožurce La peinture au défi /Výzva malbě/ jeho Studánku Arturu Cravenovi. Dokonce Duchamp sám dá přednost tomu, že se věnuje šachům. Lidé z jeho nejbližšího okolí toho litují, ale Duchamp se spokojuje tím, že se nazve an-artistou, ne-umělcem. Když se vrátí k soustavné výtvarné práci, učiní to potají. Své poslední a vrcholné dílo, Jsou-li dány: 1/vodopád, 2/ svítíplyn, utajil až do své smrti. Je to velké překvapení. Dílo se vymyká všem estetikám moderního umění. Dodnes někteří známí američtí kritikové pokládají životní dílo Duchampovo prostě za "hanebné ztroskotání".

Co vlastně odcizovalo Duchampa současnému umění, takže jeho dílo připadalo a mamnoze dosud připadá záhadné? Nejčastější vysvětlení je v tom, že Duchamp byl prý adeptem hermetických věd a že klíč k jeho dílu musíme tedy hledat v alchymii, tarotu, kaba-
le. Anglický monografista hádá, že s hermetickými naukami se Duchamp seznámil roku 1912 pravděpodobně v Mnichově, americký teoretik ví, že tam jel za neznámým alchymistickým rukopisem a italský komentátor vysvětluje, že tonsura ve znamení hvězdy, s níž se dal Duchamp roku 1921 fotografovat, je "liturgickým znamením elekta", gnostického vyvolence. Duchampovo zaujetí hermetismem by se dalo snadno vysvětlit - převzal by je, jako později Breton, prostě z francouzského symbolismu, který mu byl tak blízký a kde hermetismus byl endemický. Ale v jeho četných poznámkách k Velkému sklu, tedy k Nevěstě svlékané svými mlá-
denci, dokonce, v jeho mnohých rozhovorech a několika zásadních projevech není po tom ani stopy a Duchamp sám výslovně popíral, že by ho kdy byly hermetické doktríny zajímaly. V soukromí se dokonce vyjadřoval nezdvěřile, že jsou "de la connerie", že je to blbost.

Ve skutečnosti nebylo Duchampovi nic vzdálenějšího než jakýkoli esoteristický aristokratismus a hieratismus -

"nejsem na to, abych stavěl věže ze slonoviny", poznamenal roku 1955 v rozhovoru se Sweeneyem. Na rozdíl od symbolistů inspiroval se stále moderním světem, jeho vědou a technikou, spekulacemi o čtvrtém rozměru, nehmotnosti elektrické energie, mechanikou strojů, rychlostí automobilu, výkladními skříněmi, průmyslovými výrobky, optickými experimenty. Nezvyklost vzezření jeho děl spočívá do značné míry v tomto bezprostředním vztahu k obyčejnému světu kolem nás. "Musíme se naučit zapomenout na minulost, žít své životy v našem vlastním čase", řekl po svém prvním příchodu do New Yorku 1915 americkému novináři. Apollinaire nadlouho předtím napsal ne nadarmo, že právě Duchamp má zbavit moderní umění výlučnosti, že má "znovu smířit umění a lid".

"Dělal-li jsem kdy alchymii, tedy jediným způsobem, který je dnes přístupný, to jest nevědomky", vysvětlil svého času Robertu Lebelovi. Je v tom trochu duchampovské zdvořilosti a tiché ironie. Mohlo by v tom však být také kus pravdy. Nevynořují se v jeho díle tytéž archaické archetypy jako v systémech hermetiků? Německý psychiatr C.G. Jung ukázal v mnoha pracích na existenci takových archetypů v snu, mýtu i umění. Bylo by ovšem pošetilé si představovat, že archetypické obrazy spočívají jako nějaké předměty na dně každé duše od nepamětných počátků a dědí se nepovědomým způsobem z pokolení na pokolení, třeba by se to zdálo z Jungových analýz vyplývat. Nemohou to být žádné hotové ideje nebo obrazy, jsou to spíše výtvary "libidinálních energií", jak to Jung původně formuloval, které někde na dně duše či spíše na nejisté hranici organického a psychického dávají stále znovu vznik prvním útvarům vědomí. Konkrétní materiály k vytváření těchto archetypických obrazů nemůže člověk brát jinde než ze své tělesné zkušenosti a ve svém daném přírodním a kulturním prostředí - proto jsou podmíněny do značné míry historicky a sociálně. To platí zvláště o alchymistických naukách. Průběhem svých dlouhých dějin se staly synkretickými kompilacemi a ustrnuly v složité systematice, kde původní symboliku překrývá důmyslná a záměrně temná alegoričnost. Tak se nashromáždil v alchymii symbolický a alegorický arzenál tak rozmanitý a bohatý, že snadno v něm nalézt analogie k čemukoli - včetně některých složek Duchampových děl.

Příčinu, proč se Duchamp tak vzdálil estetice moderního umění, musíme tedy hledat jinde. Ústřední téma jeho díla je velice prosté: láska. Úvodem je řada podobizen jeho tří sester; podobizny vznikly od roku 1902 do roku 1909 a jejich incestní charakter, jak na něj upozornil Arture Schwarz, je postupem času stále zřejmější. Prvním vyvrcholením těchto malířských meditací je Velké sklo. Je to mýtus lásky živící a smrtící; stejným právem vidí v Nevěstě Harriet a Sidney Janisovi slietovnou Pannu Marii jako Octavio Paz krutou Káli. Druhým vyvrcholením je Jsou-li dány. Dílo vzniklo o třicet let později a je formálně sice zcela odlišné, nicméně jeho téma je totožné s Velkým sklem.

V této tematice lásky začíná vlastní Duchampův umělecký problém. "Nic nemůžete vyjádřit slovy...láska se nevyjádří slovy. Je to prostě láska. Cit nemá ekvivalent ve slovech", řekl Duchamp Schwarzovi. Láska se nedá zachytit pojmy. Ale stačí na ni umění? William Carles Williams ve své pozdní básni "Hudba pouště" píše o hudbě, která naplňuje svět kolem něho a z níž se rodí slova poesie. "A já musím myslet", končí báseň,

"na ten zázrak, že náš mozek
slyší tu hudbu, na to, že ji někdy
dovede zaznamenat".

Ale je tato nehmotná hudba vskutku pojata do slov básně, stala se slovy - nebo zůstává někde mezi nimi a za nimi? Duchamp byl malíř, dokonce velký malíř. Umělecké dílo je v prostoru a čase. Je láska také jenom v prostoru a čase? Dá se láska a vůbec to, co žijeme, namalovat? Duchamp začal hluboce pochybovat i o samotném umění. K čemu chtěl dospět, to lidské smysly přesahovalo. Ale malířství, stěžoval si, se stalo záležitostí sítnice. Tak mu přestalo moderní umění stačit.

Celá naše civilizace spoléhá na to, že skutečnost je uzavřena v prostoru a čase. Je to umělá představa. Byla získána redukcí empírie na smyslové danosti a z nich konstruována rozumem; je pracovní hypotézou, která se však tak skvěle osvědčila v moderní vědě, že se jí připisuje apriorní platnost i v lidském životě. Nicméně věda nepostihuje svět konkrétního života. Nejsem přece přítomni ve světě teprve smysly a neorientujeme se v něm teprve rozumem. Smysly i rozum jsou fylogeneticky pozdním výtvozem a my jsme součástí světa už napřed celou svou bytostí. Na rozdíl od vědy, umění nevychází ze zkušenosti

umístitelné do prostoru a času smyslovosti a vysvětlitelné rozumem. Spočívá na empirii prvotnější a ničím napřed vně ani vnitř omezené, na empirii nekonečného světa. Proto je umění tak důležité: v této zkušenosti je to, co nás poutá ke světu a co nás v životě vede.

Naše civilizace je zvláštní - jako žádná jiná veliká a jako žádná jiná vratká. Chybí jí dimenze nesmyslového, nerozumového, nekonečného. Celé dějiny moderního umění jsou pokusem o zachování a restituci tohoto velikého vědomí. V jiných civilizacích vědomí této dimenze bylo samozřejmé a samozřejmé v nich bylo také umění. V naší civilizaci je umění něčím cizím, ba rušivým. Je to pro umělce nesnadná situace a není divu, že se opakují pokusy vysvětlit existenci umění nějakým rozumným způsobem a dojít mezi uměním a touto civilizací alespoň kompromisu. Ale umění se rozumem pochopit nedá. Obrací se k hlubším, prvotnějším a obsáhlejším formám vědomí, k oblastem pocitů, nálad, citů, tušení, imaginace.

Marcel Duchamp kompromis mezi uměním a současnou civilizací důsledně odmítal. Proto, první a na dlouho jediný, vymkl se z toho pojetí umění, jak se konstitovalo v devatenáctém století - umění jako dekor, umění jako přepych, umění jako zboží. Zdálo se, že to, co činí, vůbec není umění, a domníval se to mnohdy i Duchamp sám. Současné interpretace Duchampova díla snaží se tak či onak začlenit opět jeho dílo do této civilizace a jejího myšlení. Leč tím je jenom zatemňují.

Je příznačné, že tyto interpretace napořád pomíjejí důkaz, který kladl Duchamp na immaterialitu umění, na jeho metafyzický význam. Odporuje racionalizmu, Duchamp se snažil z druhé strany uvarovat se tradiční náboženskosti i literátského mysticismu. Proto se uchýloval raději k myšlení a slovníku moderní vědy. V poznámkách z doby vzniku Velkého skla se často zmiňoval o "čtvrtém rozměru", jeho Nevěsta v tomto díle měla být projekcí neviditelné čtyřrozměrné bytosti do našeho světa tří rozměrů. Později několikrát psal a mluvil o "metafyzičnosti" dada, k němuž se hlásil, a v době, kdy už pracoval na svém Jsou-lá dány, uzavřel dlouhý rozhovor so Sweeneyem otevřeným vyznáním: "umění je výpad do oblastí, kde nevládne čas ani prostor". Pravou skutečnost nemůžeme vidět a vědět. "Žít je věřit," dodal.

Ani hmotné umělecké dílo, jeho slova, tvary, barvy, nemohou do sebe pojmout tuto nehmotnou skutečnost. Umění nemůže svůj předmět pojmenovat ani zobrazit. Musí mluvit symboly, mallarméovskými "narážkami". Deformace či spíše rozpadání a vyprazdňování tvarů v horní polovici Velkého skla není z působení sil vznikajících v imaginárním prostoru obrazu, jako tomu bylo u Cézanna a kubistů. Proto Duchampovi nevyhovovalo uzavření obrazového prostoru pozadím a rámem; snažil se jej učinit otevřeným a zvolil posléze rozměrné sklo volně postavené do prostoru. Není to už prostor renesanční; spíše je to obdoba prostoru umění pozdně antického či starokřesťanského. Podnět tvarových proměn přichází zvenčí, z něčeho nepřítomného, z onoho "čtvrtého rozměru". Odtud vane i "průvan" v Pístech Mléčné dráhy nahoře ve Velkém skle, jako ohýbal už větve v obraze Vítr v japonské jabloni. Z úvah o čtyřrozměrném světě lze konečně vysvětlit i Duchampovy experimentace s náhodou, přicházející jakoby odnikud, i jeho optické pokusy, kde v prostoru a času dával se vyvíjet útvarům, které v nich hmotně neexistovaly. Jednou z docela posledních jeho prací jsou Hodiny z profilu: názorná anulace času - nikoli času vůbec, nýbrž času naší smyslovosti, času lineárního, upozornil Duchamp.

Přes svou vzdálenost modernímu světu Duchampovo dílo mělo být poselstvím pro něj. Umění mívalo k tomu vždy svůj vlastní symbolický slovník a formální metody, které se stávaly integrální součástí jeho civilizace. Tyto komunikační prostředky však naší civilizaci chybí. Středem Duchampova úsilí - jako všeho moderního umění - muselo tedy být, nalézat či vynalézat je. Aplikoval symbolistickou ikonografii, deformativnost a kolorismus, kubistickou dekompozici prostorovou a simultaneistickou dekompozici časovou. Mnohokrát opakoval, jaký mimořádný význam pro něho mělo poznání literárního díla Raymonda Roussela: jeho "šílenství imaginace" mu objevilo svět univerzální symboliky. Roussel využíval pro ni slovesného prostoru, Duchamp pro ni vynalézal novou koncepci výtvarného prostoru jako projekce onoho prostoru neviditelného, "čtyřrozměrného". Problém Duchampův nebyl hermetický, nýbrž výtvarný. Je zásluhou Jeana Claira, že na to ve svém

rozboru Velkého skla ukázal. "Čtyřrozměrný prostor" poskytl Duchampovi zároveň klíč k symbolické mnohovýznamnosti "trojrozměrného" světa jevů. "Každé obyčejné trojrozměrné těleso", poznamenal si, "je vrženou perspektivou několika čtyřrozměrných těles v trojrozměrném prostředí".

Ale to všechno Duchampa neuspokojovalo. Nedokončil Velké sklo a vzdal se dokonce na dlouhá léta téměř docela výtvarné činnosti. Bylo to vše pořád příliš závislé na konvencích moderního umění a nadto příliš spekulativní. Novým východem byly jeho readymady se svou minimalizací výtvarných prostředků a maximálním přesunutím významu do immateriality. Závěrem je diorama Jsou-li dány: výtvarné prostředky jsou redukovány k obyčejnosti až banálnosti a divák se nemůže s dílem vyrovnat než tím, že čte jeho symbolický význam; ten, ničím už nerušen, promlouvá k němu s drtivou naléhavostí. Jakýmsi zpětným odrazem dílo se rozzařuje zvláštní krásou. Je to "nejstrašnější a nejpůsobivější živočich, jaký zdobí svět", píše René Michalski o plastice nahé Nevěsty, která tvoří střed díla.

U mnohých dílo budí odpor: toto opravdu už není umění. Vskutku Jsou-li dány se nevejde do dějin umění, přinejmenším toho, čemu říkáme moderní umění. V této době hromadného epigonství ani nekomponované readymady nenalézají téměř napodobitelů a Jsou-li dány stěží je najde. Není tu vlastně co napodobovat. Moderní umění hledalo nové a nové formální prostředky i nová a nová témata a zašlo přitom do nepřístupné esoternosti; Un coup de dés, Tender Buttons, Finnigans Wake stejně jako abstraktní umění nebo Nová hudba se obracejí už jen k informovaným vzdělancům. I Velké sklo. Svedlo a svádí k výkladům čím dál tím složitějším, duchaplnějším, tajuplnějším a odlehlejších. Ale Duchamp sám šel zatím cestou opačnou. Jsou-li dány se nedá vykládat; stačí se dívat. Apollinaire to dobře předvídal: Duchamp měl smířit umění a lid, nebo aspoň k tomu ukázat cestu. Je-li co uměním postmoderním, je to tady. Není to už nic umělého a učeného. Umělec není výjimečnou bytostí a nepotřebuje ji hrát. Sdílí život, jaký mají všichni, ledaže jej přijímá víc než ostatní, bez výhrad a bez pravidel. To zvláštní a nesnadné, s čím zápasí, je v tom, že má vypovědět tuto zkušenost života ve své době a pro tento svět. Neboť tento svět na onu lidskou úplnost zapomíná.

Duchamp byl malířem lásky. "Věřím mnoho v erotismus, protože je to vskutku něco dosti obecného, něco, co lidé pochopí... Je to vskutku prostředek, jak vyjavit věci, které samy nejsou nezbytně erotismem, ale které jsou stále skrývány - katolickým náboženstvím, sociálními pravidly. Smět si dovolit je vyjavit a dát je záměrně k dispozici komukoli, to pokládám za důležité, poněvadž je to základ všeho a nikdy se o tom nemluví," řekl Cabannovi. Ve světě uzavřeném do tří rozměrů je láska jednou z fyzických blažeností. Duchampovo Velké sklo je však podle vlastního Duchampova výměru "apoteózou panenskosti". I žena v Jsou-li dány je nedotknutelná. Zůstává nevěstou; napětí nepomíjí; tajemství "čtvrtého rozměru" se otevírá stále dál.

Podle téze Michela Carrougea je Velké sklo "celibátnickým strojem". Carrouges vychází z paralely s mučícím strojem v "Trestanecké kolonii" Franze Kafky. Ale analogie je víc než vágní. Kafkův stroj není erotický a Velké sklo nezobrazuje mučidlo. Duchamp nazývá sice ve svých poznámkách Nevěstu Velkého skla "oběšencem" a "kostrou", ale její /nezobrazená/ "šibenice" má "napodobovat vazbu panny na její přátele a rodiče", a nazývá-li ji Duchamp "kostrou", je to ironická narážka na tvarovou redukovanost figury. Především je však Nevěsta v alegorickém automobilovém ~~průběhu~~ motoru celého Velkého skla "nádržkou benzínu lásky". "Kostra" Nevěsty je, jak rozpoznal dobře John Golding, ve skutečnosti abstrakcí z poslední v řadě podobizen Marcelových sester, Magdelainy, nesoucí název U příležitosti malé sestry. Postup tohoto abstrahování můžeme sledovat docela přesně v řadě kreseb a obrazů Panen a Nevěst, které vznikly mezi tímto portrétem a Velkým sklem. Nevěsta zůstává ve stejné pozici jako Magdelaine /a jako předtím v předešlých podobiznách i její sestry/; můžeme tu ještě rozeznat její trup, spodní část těla, předloktí, kus pravé nohy a obrys levé; jako na obraze U příležitosti a předtím na podobizně starší sestry Yvette byl na této levé noze soustředěn erotický akcent, tak i tady, změněn do podoby štíhlého rovného tvaru, míří vyzývavě k dolní oblasti Mládenců. Na místě, kde měl portrét Magdelainy schýlený krk, je nyní smyčka "oběšence" a místo hlavou pokračuje figura neurčitým útvarem, který zaujímá hořejšek skla: Mléčnou drahou se svými třemi Písty průvanu. Mléčná dráha je "tělové barvy", je částí Nevěsty.

Carrouges se chce domnívat, že to je "svlečená kůže" z Nevěstiny "kostry", a připomíná mu "larvu nočního motýla" a "vzducholoď". Ale podle Duchampova výrazu je to Nevěstino "rozvinutí", její "svatozář", a genezi této "svatozáře" můžeme zase sledovat v řadě Duchampových kreseb a obrazů od roku 1910. Panenskost Nevěsty není "hořkým popřením lásky", alegorií neplodnosti moderního světa, jako strojovosti a hrůzy. Je to neplodnost, jakou ukládaly svým kněžkám archaické erotické kultury.

Carrougeův výklad je dnes hojně citován, ale Duchamp s ním nesouhlasil. Zvláště pak nesouhlasil, že prý Velké sklo ohlašuje "velkou noc ateismu". "Výraz áteistický...mne nezajímá, ani slovo věřící, ani docela jasný protiklad mezi jejich významy", napsal tehdy Bretonovi. "Pro mne jest něco jiného než ano, ne a lhostejný - třeba nepřítomnost takového zkoumání". Existuje "čtvrtý rozměr", existuje meta -fyzické mimo čas a prostor, ale existuje jen, pokud není pojmenováno, pokud v něm nepátráme, pokud je neanalyzujeme. "Není řešení, protože není problému", opakoval Duchamp. Zůstává jen tajemství, a to se nedá luštit, člověk může mu být jwnom přítomen. Je nezachytitelné do čehokoli ve fyzickém světě a umění může k němu jen zdáli ukazovat. Duchamp se přiznal, že ani smyslu svých readymadů docela nerozuměl. Snažil se v celém svém životě i déle respektovat tajemství.

Umění zbývá v naší společnosti jako poslední derelikt náboženství. Duchamp si toho byl vědom. Doře Ashton řekl roku 1966: "Vlastně umělec už není umělcem. Je jakýmsi misionářem. Umění je na místě náboženství a lidé mají stejně uctivý postoj k umění, jaký kdysi měli k náboženství. Umění je jediné, co zůstalo pro lidi, kteří neponechávají poslední slovo vědě".

Duchampova zbožnost nebyla křesťanská. Nebyla ani gnostická a okultistická. Duchamp patří do jiné dějinné souvislosti: do souvislosti francouzského protikřesťanského libertinství. Nikoli do aristokratické tradice markýze de Sade, jako spíše do tradice jeho plebejského kritika Rétifa de la Bretonne: zdá se nám, že to je už Duchampova poznámka k Velkému sklu, když čteme u Rétifa o "božském elektromagnetické -intelektuálním fluidu", jež protéká jeho dvojpohlavním vesmírem a všemi bytostmi v něm.

Jako celé Duchampovo dílo, není z omezenosti a zoufalství moderního světa, ani jeho libertinství není hanálním libertinstvím permissivní společnosti. Jeho umění i jeho libertinství jsou post - moderní.

Své dílo vytvořil Duchamp v samotě. Nechtěl je ani vystavovat. Věděl, že v moderním světě není pro ně místa. "je vždy nebezpečné líbit se bezprostřednímu obecenstvu, které vás obklopuje, přijímá vás, dává vám posvěcení a přináší vám úspěch... Možná to bude trvat padesát či sto let, než přijde vaše pravé obecenstvo", řekl 1955 Sweeneyovi a roku 1961 skončil svůj projev ve filadelfské College of Art: "The great artist of tomorrow will go underground." Jeho dílo nemohlo ujít svému osudu. Je v muzeích a chodí se na ně dívat zvědaví lidé. Nena- leznou v něm mnoho překvapujícího. Duchamp nechtěl překvapovat. Ale snad někteří přece dokáží i tady je kontemplovat ve své samotě mimo náš čas. "Jsou to diváci, kdo dělá obrazy", říkal Marcel Duchamp.

3.8.1976

II.

UMĚNÍ A TRANSCENDENCE

Výstava díla Marcela Duchampa mi připadá dobrou příležitostí, abych položil docela prostou otázku. Zabýváme se tu všichni do nějaké míry uměním. Pro mnohé je dokonce umění nej-důležitější věcí v životě. Mohou to nějak ospravedlnit před ostatními, dokonce sami před sebou? Jaký prospěch má ta všechna jejich práce, ten celý jejich život přinést?

Umění je uznanou společenskou institucí. Listujeme-li dějepisy národů a civilizací, nalezneme tam vždy na konci každého oddílu kapitulu o umění. Bývá to kapitola docela stručná; zdá se, že umění bylo vždy jakýmsi doprovodem dějin, jakýmsi přívěskem, nicméně přívěskem asi nezbytným. Můžeme předpokládat, že mělo vždy svou nenahraditelnou funkci; bylo k nějakému užitku společenské a zvláště náboženské organizace společnosti; v určitých dobách bylo také důležitou kratochvílí. Přesto umění nedělalo dějiny. Pro nás tady jsou dějinami Dürer, Rembrandt, Goya; ale nebyl to Dürer, kdo dělal dějiny, nýbrž Luther, nebyl to Rembrandt, nýbrž Richelieu, nebyl to Goya, nýbrž James Watt. Také ti, kdo dnes píší o nejbližších dějinných perspektivách, futurologové, pečlivě uvažují o dalším vývoji vědy, techniky, politické moci, společenské organizaci, ale umění si nevšímají. Vskutku: kolik dnešní umění přispívá utváření našich dějin? Žijeme v epoše obrovitého dějinného obratu; marně bychom asi pátrali, jaký význam měl či má v tomto převratu impresionismus nebo kubismus nebo konceptualismus. Jistě nějakým způsobem naši dobu obrazy; ale jsou přece ve srovnání s tím vším, co se posledních sto let okolo nás a s námi děje, událostmi příliš nepatrnými a dotýkají se jen bezvýznamného zlomku společnosti.

Dílo Marcela Duchampa je pro nás dějinným mezníkem. Je v dějinách umění málo postav, které by tak výrazně a radikálně rozdělovaly historické epochy. V době, kdy vznikalo Velké sklo a první readymady, Duchampova práce připadala tak soukromá a periferní, že si jí stěží kdo vůbec mohl všimnout. Dokonce ještě před nějakými dvaceti lety byl Duchamp pořád ještě jen problematickou výjimkou. Ale dnes je tomu tak, že všechno to, co se v umění těchto let tak výrazně liší od všeho, co tu bylo, dá se nazvat uměním poduchampovským. Duchamp o několik desítek roků předešel všechny, kdo dnes cítí, že je potřeba už doopravdy skoncovat s tradičním pojetím umění. Byla by to ovšem naivní simpli-

fikace, že by se proto měly přestat dělat obrazy a sochy. Duchamp sice sám přestal malovat a mluvil s opovržením o těch, kteří malují jen proto, že si navykli vůni terpentinu. Tím však naprosto nemyslel Matisse nebo Mondriana, nýbrž bezmyšlenkovitou výrobu obrazů, jakých je všude plno - umělecké dílo nemá být dekorací pro jídelnu, řekl, musí být "znamením". Reprezentativní dekorací pro jídelnu, dodejme, může být dnes ovšem stejně jako malovaný obraz i nějaký artefakt, udělaný docela netradiční, tak říkajíc avantgardní technikou. Rozdíl mezi uměním, které jen navazuje na minulest, a uměním, které pokračuje do budoucnosti, je jinde než v technice.

Umělecké dílo má být znamením. Jestliže se Duchamp vzdával všeho, co by připomínalo tradiční umělecké dílo, bylo to právě proto, aby je činil takovým znamením. Snažil se učinit bezvýznamnou jeho vnější podobu, aby toto dílo ukazovalo někam mimo sebe, k jinému významu. Takovým dílem může se stát, dokazoval Duchamp, třeba jen banální předmět z našeho obyčejného života, který tím, že je docela zbaven smyslu, který původně měl, takže se stal absurdním, otevírá průhled do něčeho, co je mimo všechn známý smysl. Ale co tedy vlastně má znamenat? Jaký je jeho smysl? Patří takový předmět ještě do kategorie, kterou klasifikujeme jako uměleckou, nebo se jedná už o něco odlišného?

Jestliže do oblasti umění řadíme jak předměty, které mají být dekorací, tak předměty, které mají docela jiný, byť zatím nedefinovatelný smysl, tu se zdá, že naše tradiční kategorie umění je vůbec omylná. Možná do ní zahrnujeme, držíce se jakýchsi vnějškových podobností, zjevy, které k sobě vůbec nepatří. Oblast umění se nám pak může ukázat jako místo, kam přesahují dvě různé kategorie jevů, z nichž jedna ani druhá ve svém plném rozsahu nemusí patřit do této oblasti. Měli bychom tedy zkoumat dvě různé kategorie, které mají každá jiný důvod a smysl a které pravděpodobně jen v některých svých podobách řadíme pod název umění. Duchampovy readymady by pak mohly mít nějaký význam, který se sice objevuje i v některých předmětech uměleckých, ale samy by nemusely nutně patřit do oblasti umění. Vždyť Duchamp sám někdy pochyboval o tom, zda to, co dělá, je ještě umění, a přitom nedovedl říci, co to tedy vlastně je; definoval

svou práci jen negativně a říkal o sobě, že není umělcem ani jeho opakem, anti-umělcem, že je prostě ne-umělcem, an-artistou.

Z druhé strany si ovšem musíme přiznat, že to, čemu říkáme umění, ať třeba uzavírá do sebe jevy jakkoli různé, musí mít něco společného. Náš pojem umění nevznikl pouhou náhodou či omylem. Víme, že každá společnost a každá doba měla své umění a že toto umění bylo důležitým činitelem společenské koherence a historické stability. Umění fungovalo jako symbolická řeč, jako zvláštní druh rétoriky, která dávala myšlenkám a představám své doby, jejímu "světovému názoru", obsažnost a přesvědčivost, jakých diskurzivní řeč ani praktická politická opatření nejsou schopny. Významem a obsahem umění byly, jak píše Erwin Panofsky, ony "vnitřní principy, které jsou projevem základního postoje národa, údobí, třídy, náboženského nebo filosofického přesvědčení". To je základ Panofského ikonologie. Umělec svým dílem vycházel ze své společnosti a obracel se k ní; plnil, jak se říká, "společenskou objednávku". To platí o gotické katedrále jako o africkém fetiši. Umění každé doby má svůj sloh, říká Meyer Schapiro, protože je "konkrétním ztělesněním nebo projekcí citových dispozic a myšlenkových zvyků společných celé kultuře", je vytvářeno "dominantním celkem věr, myšlenek a zájmů, nesených institucemi a formami každodenního života", a dodejme a podtrhněme, tyto instituce a formy nesoucím.

Jestli jsme dnes nejen ztratili vědomí slohu, ale začínáme pochybovat i o pojmu umění, je to nejspíše způsobeno tím, že umění v této podobě přestalo fungovat. Nevím, jak by se dala ikonologická analýza Panofského aplikovat na Duchampovo dílo. Nedá se o něm vůbec říci, že by tlumočilo či vytvářelo nějaký obecný názor, nějaké společné vědomí. Duchamp se dokonce vůbec nesnažil o to, aby jeho dílo pro svou dobu něco znamenalo. Pracoval v přísné klauzuře, bez ambicí na uznání či dokonce na slávu. Je to dílo tiché a intimní; a nyní si člověk klade otázku, čím by se mohlo uplatnit v našem věku. Jak může čelit velikému hluku moderního světa, co má říci lidem našeho věku, jak má rozmnožit jejich radosti a utěšit jejich starosti, k jakému mohou jim být prospěchu věci tak málo srozumitelné, jako je Velké sklo, nebo dokonce tak absurdní, jako je Sušák na lahve nebo Stučánka? Okolo nás a přes nás hřmí moderní věk a letí dějiny, které mají vést snad k spáse lidstva nebo k jeho

zkáže a nejspíše k novým utrpením. Co v nich může učinit Velké sklo, Sušák na lahve, Vesta pro Teeny? Mohou být pro dnešní lidi uměním, jakým byly románské tympanony či barokní fresky pro románské či barokní lidi?

A tak, ať probíráme věc z kterékolo strany, pořád nevíme, zda to, s čím Marcel Duchamp přišel, patří ještě do oblasti umění, nebo zda máme nyní tento pojem radikálně revidovat, nebo zda jeho dílo neotevívá v naší civilizaci nějakou kategorii jinou a snad neznámou či neužívanou.

2

Jak velká taďy vzniká nesnáz, dá se ukázat na zajímavé diskusi, která vznikla mezi americkými univerzitními estetiky a která se pořád stáčí k Duchampovým readymadům.

Donedávna se ještě nezdálo, že by stálo za to mnoho se zamýšlet nad tím, co umění je a co umění není. Estetika se mohla spokojit tím, že zkoumala, co se v té době a té společnosti přijímalo jako umění. Ještě dnes výrazy jako estetická funkce nebo estetická informace připadají mnohým estetikům samozřejmé. Ale počínaje Duchampovým dílem to vůbec už samozřejmé není. Sám předmět jejich vědy se před estetiky začal k nepoznání proměňovat; téměř jim unikl. Proč Sušák na lahve s velkým začátečním písmenem přijímáme na výstavě jako umění, zatímco týž sušák s malým a ve vinném sklepe pokládáme nadále za užitkový předmět?

Zmíněná diskuse amerických estetiků se většinou točí kolem tzv. "instituční teorie?", jak ji formuloval roku 1971 George Dickie. Jeho základní téze zní: "Jako umělecké klasifikujeme dílo, které je 1/ artefaktem, 2/ jemuž udělila nějaká osoba nebo osoby, které patří k určité společenské instituci /tetiž k světu umění, k "artworld"/ statut kandidáta takového ohodnocení". Autor specifikuje, že Duchamp učinil takovým kandidátem pisoárovou mušli tím, že ji umístil na výstavu. Dickie

navazuje přitom na názor svého kolegy Arthura Danta, vyslovený roku 1964. Ten právě upozornil na význam toho, co se nazývá světem umění; nicméně jeho koncepce je poněkud odlišná od Dickieovy. Pro Dickieho je "artworld" fenomén statický, definovaný sociologicky; "artworld", to jsou lidé, kteří vytvářejí obecné mínění v umělecké společnosti. Pro Danta je "artworld" jev dynamický, definovaný historicky. "Aby se něco vidělo jako umění," píše, "k tomu je potřeba něco, co se nedá okem spatřit - atmosféra umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění". Upřesňuje pak, že pokládá-li se nějaký předmět za umělecký, vděčí za to nikoli prostě své podobě, nýbrž interpretaci; ta je činí něčím jiným než pouhou věcí; a tato interpretace je funkcí kontextu, v kterém se tato věc ocitá, je funkcí umělecko - historické situace. "Cokoli nemůže být uměleckým dílem kdykoli," píše Danto: "svět umění musí být na to připraven, the artworld must be ready for it."

K porozumění této diskusi je třeba se vrátit ještě o pár let nazpět k studii, která vyvolala velkou pozornost a byla pak mnohokrát přetištěna: je od Morrise Weitze, nazývá se "Úloha teorie v estetice" a vyšla poprvé roku 1956. Weitz cítil velmi přesně, co je nového v moderním umění - vždyť už tady píše, že může existovat umělecké dílo, které by neexistovalo v podobě nějaké věci, nýbrž jenom v mysli. Aby se s novým vývojem umění vyrovnal, navazuje na jednu Wittgensteinovu úvahu o "otevřených pojmech", totiž takových, které nelze přesně vymezit; objímají jevy, které jsou si jenom podobny, asi tak, jako jsou si podobní členové rodiny; nalézáme příbuznost, vlastnosti, které se objevují a mizí, kříží a přesahují, ale není tu žádný společný rys či jejich soubor, který by sdíleli všichni členové téže rodiny. Může tedy to být a také to bývá tak, že zatímco se v rodině člen A podobá členu B a člen B členu C, tento C se nemusí nikterak podobat nebo jen nepatrně a bezvýznamně svému příbuznému A. Wittgenstein dává za příklad pojem hry: jestliže za hru pokládáme i karty i tenis, je to díky těmto "Familienähnlichkeiten", těmto "rodinným podobnostem". Stejně je tomu podle Weitze s uměleckými díly. Neexistují žádné nutné

nebo postačující znaky, podle kterých by se dala díla klasifikovat jako umělecká, říká; nazýváme je sice stejným slovem, ale nemusí mít žádný společný rys.

Pojem umění se však tím u Weitze rozplývá. Podobnosti mohou jít do nekonečna, a není-li jim žádné meze, může se stát, že budeme posléze používat slova umění pro cokoli. Stále vznikají nové umělecké tvary a nové umělecké směry; estetik nemůže předvídat, v čem se budou podobat předešlým; záleží pak, píše Weitz, na těch, kteří se o umění zajímají, obvykle na profesionálních kritikách, aby rozsoudili, zda pojem umění se má na tato nová díla rozšířit. Zbývá rozhodná otázka, totiž podle čeho se tito odborníci rozhodují, ale tu právě si Weitz už neklade.

Na Weitze navázal devět let později svou kritikou jiný americký estetik, Maurice Mandelbaum. Tyto "rodinné podobnosti", upozornil, jsou ve skutečnosti obrazem souvislostí genetických; a neviditelné spojitosti mezi různými uměleckými jevy jsou vlastně souvislostmi historickými. Pojem umění tedy není "otevřený"; dějiny umění se pořád týkají umění; uměleckým dílem nemůže být cokoli; v měnících se útvarech umění, ba dokonce v měnících se uměleckých názorech zůstává táž intence. Ale jako u Weitze, tak u Mandelbauma chybí závěr, který bychom potřebovali; nedovídáme se, co je vlastně touto trvalou uměleckou intencí.

Mezi názorem Weitzovým a Mandelbaumovým je tedy podobný vztah jako mezi názory Dickieho a Danta: Weitz vidí věci staticky, sociologicky, Mandelbaum dynamicky, historicky. A jako u Weitze chybí závěr, který bychom potřebovali, totiž podle čeho se ti odborníci světa umění rozhodují, zda ta či ona novost, nějak podobná tomu, co tu v umění už bylo, je vskutku uměním, tak se u Mandelbauma nedovídáme, co je vlastně tou setrvávající, stále totožnou uměleckou intencí. Problém není řešen, jen odsunut.

Je však vůbec východisko těchto estetiků správné? Pokusme se konfrontovat jejich úvahy s fakty. Podle Danteho a Dickieho je rozhodujícím momentem pro klasifikaci uměleckého díla jeho vstup do světa umění, do jeho historického nebo sociologického kontextu. Umělecké dílo se definuje tím, že je přijato do uměleckého světa, že se stává jeho součástí. Ale tento umělecký svět se zřejmě nedá definovat jinak než společným názorem na soubor děl, která pokládá za umělecká. Umělecké dílo a umělecký svět jsou tu pojmy do té míry souvztažnými, že oboje definice, Dickieova i Dantova, se stávají cirkulárními - umělecké dílo se definuje uměleckým světem a umělecký svět uměleckými díly. Nadto ještě je tento umělecký svět zjevem poměrně novým. Jindy se umělecké dílo zpravidla nekvalifikovalo tím, že bylo schopno vstoupit do nějakého specifického uměleckého světa; umění bylo tou mocnou symbolickou řečí, jak ji líčí Cassirer a Panofsky; a záleželo na tom, kolik potřebného tím přináší zájmům dané společnosti, kolik utužuje její vnitřní, duchovní koherenci.

Dnešní "artworld" by podle Dickieho a Danta měl být toho nějakým pokračováním nebo náhražkou. Ale je to optický klam. Dickie a Danto s překvapením konstatují úspěch takového readymadu, jakým je Studánka. Nevědí však nebo si neuvědomují, že tomuto přijetí Duchampových readymadů předcházelo několik desítek let lhostejnosti - a dokonce lhostejnosti vzájemné: lhostejnost umělcovy jako lhostejnosti toho uměleckého světa. Studánku, pravda, se Duchamp pokusil - roku 1917 - s neúspěchem vystavit; nebyla vystavena ani ne tak proto, že by se byli pořadatelé pohoršili, jako že ji pokládali za špatný vtíp nějakého anonyma. Nicméně to byla výjímka - Duchamp se postupem času stále méně staral, aby své věci ukázal na veřejnosti. Své readymady nechával v ateliéru nebo u přátel; svůj "optický stroj" ve dvacátých letech vůbec odmítl vystavit; Velké sklo se dostalo na výstavu poprvé a naposled v zimě 1926/27 bez Duchampova vědomí a dnes je ve Filadelfském muzeu odkazem Duchampovy přítelkyně; když se Duchamp měl stát členem oné části uměleckého světa, která vznikala okolo pařížského dada,

neposlal nic na manifestační výstavu dadaistů roku 1921 a místa, která mu rezervovali, zůstala prázdná. V takových příkladech by se ještě mohlo pokračovat. Nebyl to nějaký bójovný odpor vůči tomuto světu umění. Byl to vsutku nezájem o něj.

Vzdálenost mezi moderním uměním a "světem umění" není nová; Manetova Snídaně v trávě, Degasova Čtrnáctiletá baletka, Baudelairovy Květy zla byly ve své době zavrhovány "světem umění" jako vulgární, pornografické, neestetické. Časem týž "svět umění" je přijal - jako přijal i tu Duchampovu Studánku. Baudelaire je v čítankách, Manet na stěnách školních učeben a naši estetičtí vychovatelé brzo na ně dostanou i Studánku. Při vernisáži jakési výstavy, četl jsem, ležela v ní kytice květin. Jistě projev úcty k umělci; ba dokonce vyzdvihnutí oné druhé stránky tohoto readymadu, jeho hlubšího smyslu, jeho sexuální symboliky. Ale nepochybně zároveň i výraz estetizace, která zablácí ono drsné a příkré, které je snad vnější, leč od čeho nicméně se onen vnitřní smysl nedá odpoutat. Něco důležitého se ztratilo, když Květy zla a Snídaně v trávě nepohoršují a když i Studánka je přijata do "světa umění".

Ano, teď už, když se do ní položí kytice květin, nabývá Studánka nečekaně "rodinné podoby"; je vázou. A tak se ztrácí to, na čem Duchampovi samotnému tolik záleželo - a vůbec ne z nějakých laciných provokativních důvodů, jak se myslívá. Za tou provokativností se skrývala potřeba roztrhnout, rozrazit onen čarodějný kruh, do kterého se snaží ta dnešní umělecká společnost, ten "artworld" uzavřít umělce. Činíc umění neškodným, činí je neužitečným.

Do diskuze o Dantových a Dickieových tézích přispěl další estetik, Ted Cohen, názorem, že je to prostě omyl, vychází-li diskuze o tom, co je umění, z readymadů Duchampových a podobných zjevů v moderním umění. Jsou to prý marginální případy, o nichž není ani jisto, zda ještě patří do umění. Anna Silvers mu nedávno namítla, že takovým marginálním případem může být třeba reklamní obrázek nebo komerční šlágr - tam nám nezáleží na tom, zda, či kolik to ještě je či není umění. Ale Studánka, píše

Silvers, je jiný případ: vyvolává pojmovou krizi; musíme se před ní ptát, platí-li náš pojem umění.

Nicméně v Cohenově názoru je možná víc pravdy, než Cohen sám tuší. Duchampovo dílo totiž je na okraji umění. Duchamp to sám dobře cítil. Nic příznačnějšího než z jedné strany jeho averze k vystavování a z druhé strany jeho účast na Concours Lépine. Anita Silvers má na mysli deriváty, které využívají ke komerčním účelům uměleckých tradic a konvencí. Duchampova krajnost je přesně opačná. Nejsme s ním už v bezpečí umění, jeho tradice a jeho světa. Umění není již uzavřenou enklávou. Otevírá se tak daleko, že možná už z oblasti umění vycházíme. Konflikt mezi umělcem a světem umění, který probíhá od romantismu, se dovršil. Dosud umělec přece s ním uzavíral nějaký druh kompromisu. Ale Duchampovo dílo dá se vrátit do tradičního světa umění jen zřejmým násilím.

Otázka, kterou Duchamp položil, není už pouhou teoretickou otázkou po definici umění. Položil otázku po funkci umělcovy existence v naší době. Odpověď může znít, že čemu jsme si zvykli říkat umění, možná nemá už v naší civilizaci, v našem životě a pro náš život žádný smysl. Je možná na čase zanechat vůbec toho počínání, které pokračuje v dosavadních dějinách umění, které se obrací na dnešní umělecký svět. Je docela možné, že slovo umění dostane jiný obsah než dosud a že těm činnostem, jež pod ně shrnujeme, budeme říkat jinak a řadit je jinak. Vždyť na příklad starověk a středověk užívaly slova umění v docela jiném smyslu než my, a pro to, čemu my dnes říkáme umění či krásná umění, beaux arts, neměly vůbec žádný termín. Techné, ars znamenalo prostě jakoukoli dovednost, a když se seskupovaly tyto dovednosti do větších kategorií, tu se poezie a hudba a ve starověku i tanec ocitaly mezi vznešenějšími "artes liberales" spolu s matematikou, geometrií, astronomií a gramatikou, zatímco malířství a sochařství patřili rozhodně mezi nižší "artes vulgares" jako kterékoli manuální řemeslo, a i mezi nimi zajímaly podřadné místo - vlnářství nebo zemědělství stálo v tomto třídění výš. Někdy se dokonce takové umělecké činnosti jako herectví pokládaly za neslušné. Jinak tomu nebylo ani v neevropských civilizacích. V Japonsku se počítalo mezi umění

také stříhání a skládání papíru, vdechování kadidla, aranžování květin, kuchařství, prostírání a zvláště podávání čaje. V Indii se počítá do stejné kategorie umění hudba a malířství i činnost jako kuchařství, čarodějnictví a pěstování koní.

Naše pojetí umění - "krásných umění" - se pomalu utváří teprve od renesance či manýrismu a ustaluje až v osmnáctém století; přesto ještě dodnes si nejsme docela jisti, co vlastně patří do umění a mluvíme často o "poezii a umění" nebo o "literatuře a umění", jako by šlo o věci různé. Jsme ovšem zvyklí pokládat názory své doby za samozřejmé a jediné správné, a tedy také náš pojem umění máme nepochybně za nejlepší. Ale tím svým názorem si nemůžeme být nijak jisti. Ty minulé věky a cizí civilizace nebyly nevědomější. Činnosti, kterým my říkáme umělecké a které proto n ostatních činnostech vyřazujeme, byly tam jinak klasifikovány proto, poněvadž měly ve společnosti jinou funkci. Nemůžeme ani říci, že by byly měly funkci méně důležitou. A uvažujeme-li o tom, k čemu je umění v naší společnosti, můžeme dojít k závěru, že právě v naší společnosti umění, ať jsou mu prokazovány jakékoli počty, se ukazuje postradatelnější než kdy jindy. Je vyřazeno ze všech ostatních činností a sociální existence umělcova je nanejvýš problematickou. Nebylo by tedy divu, kdyby se obsah a smysl slova umění, jak se ustálily v Evropě během posledních století, měly znova proměnit. Možná jsme dokonce této proměně my už přítomni.

4

Je-li tomu tak, jak se zatím zdá, význam slova umění nejen prochází krizí, ale ztrácí jakýkoli pevný význam, o který bychom se mohli opřít. Může to být jeden z příznaků krize celé naší evropské civilizace. Slovo umění znamenalo něco jiného včera; může znamenat něco jiného zase zítra; a co znamená dnes, to nedovedeme nijak jasně říci. Můžeme popsat, které činnosti, díla, oblasti života byly v posledních třech evropských stoletích nazývány uměleckými, ale musíme zároveň přiznat, že to byla pouhá historická konvence. Výklad této konvence bychom měli hledat v struktuře této civilizace, nikoli v struktuře jevů, jež jsme zvyklí nazývat uměleckými. Tato civilizace zřejmě potřebovala z nějakých důvodů vymezit určitou svou

oblast a oddělit ji od ostatních a pro tuto oblast použila slova "umění", pozměnivši k tomu cíli jeho původní význam. Je to tedy jenom hledisko naší moderní civilizace, z kterého tyto jevy zdají se mít něco společného. Objektivně pojmu umění, jak ho užíváme, neodpovídá nic, co by se dalo pojmově klasifikovat. Jsme odkázáni jen na taxativní výčty různých jevů. Zbývá leda ta "rodinná podoba" - a ani ta snad ne. Umění je pravděpodobně pojmová fikce.

Dá se namítnout, že taková historizující relativizace pojmu umění vede k pojmovému nihilismu. Asi tomu tak je. Závěr vsutku zní, že se vůbec nedá říci, co je umění. Ale i bez tohoto dlouhého úvodu bych musel odpovědět, kdyby se mne někdo ptal, co to je umění, že to nevím. Dokonce, že podle tohoto n e v í m poznávám umění. Ptejte se umělců samotných, co to je umění, jemuž se věnují. Odpoví vám názory tak rozmanitými, že se nedá z nich vyvodit nic jiného, než že sami vsutku nedovedou vysvětlit, co to umění je. Mnozí vám to rovnou přiznají. A někteří řeknou, že to ani vědět nechtějí. Je to tvrdošíjná nevzdělanost? Věnují se tolik umělecké praxi, že jim uniká teorie umění? Někdy se říká, že alespoň umělecký kritik má a musí mít nějakou estetickou teorii, snad alespoň ve formě pracovní hypotézy, co je či dokonce jaké má být umění, a tuto teorii nebo hypotézu se pokouší uplatnit na díla, s kterými se setkává. O některé kritice to jistě platí; říkáme jí kritice dohmatická; teorie, o níž se opírá, nemůže vzniknout než generalizací zkušenosti o dosavadním umění; proto kritik nemůže nikdy předvídat další vývoj a všechna jeho teoretická výzbroj mu nezabrání, aby neztroštaloval před novými zjevy, které se z dosavadní zkušenosti vymykají. Skutečný kritik je spíše ten, kdo žádný estetický systém nemá nebo kdo alespoň připouští při každém novém setkání s uměleckým dílem, že jeho dosavadní znalosti na ně nevystačí. Co provokuje tohoto kritika, je právě to, že se ocitá před neznámým; je to pořád toto neznámé, toto nepochopitelné, co se pokouší pochopit. Kritik musí sdílet nevědomost umělcovu. Má-li poznat nové dílo a má-li poznat právě jeho novost, jeho původnost, jeho pravost a pravdivost, nemůže to být jinak než tím, že nechá toto dílo, aby před něj vystoupilo ve své

neznámosti, aby se obrátilo na jeho nevědomost, na jeho vlastní velké *n e v í m*. Kritika po řadu desetiletí Duchampa neznala. Znali ho básníci; Apollinaire, Breton, Leiris. Chápali ho nikoli díky nějaké teorii, ale svou básnickou zkušeností. Apollinaire jako Breton rádi teoretizovali; ale nestavěli svou teorii na historickém poznání, na svých vědomostech o uměleckých dílech, ale na své vlastní básnické praxi; chtěli si ji osvětlit, orientovat se tam, kde je samy tato jejich básnická zkušenost stavěla před neznámé, nepochopitelné.

Ta neznámost umění je zvláštní neznámost. Není to neznámost pouhé novosti, která časem pomine a stane se známostí. Není to nevědomost, která se má změnit na vědomost. Je to jiná neznámost a jiná nevědomost. Je to *n e v í m* nevývratné, neprostupné, nezměnitelné. Před uměleckým dílem nenarážím na zed' záhady, nebloudím v labyrintu hádanky. Toto *n e v í m* je zvláštním způsobem důvěrné; Je to *n e v í m*, které na mne čeká, které mne objímá, *n e v í m*, kterému důvěruji více než všemu, co mohu vědět. Ne hádanka, ne problém, ne záhada; spíše tajemství, které nečiní nic, než že zde jest. Vzpomínám na větu českého básníka, Jakuba Demla "Hádanka žvaní, ironizuje, dělá hloupé vtipy. Tajemství mlčí".

Ale toto mlčení se domáhá mne, nadaného schopností řeči. Obrací se na mne, žádá na mně, abych mluvil. Umělec není empirickou bytostí, zde tímto člověkem, který by se jen nějakým způsobem dorozumíval s oním nevědomým a mlčenlivým. Je spíše prostředkovatelem mezi oním mlčením a tímto mluvením; dává svému dílu všechny síly svého vědomí, své tělo, svou vůli, svou zkušenost, všechn svůj život minulý i budoucí, ale proto, aby toto své vědomí, toto své tělo, tento svůj život prosvětlil oním nevědomým a nevýslovným; proto, aby realizoval své dílo. Je autorem, ale je také obětí; musí se učinit - výraz Gabriela Marcela - disponibilním. Proto od té doby, co se umění začíná osamostatňovat jako nějaká zvláštní činnost, od renesance a mannerismu a znova od romantismu se vrací táž myšlenka: umělec je jenom nástroje něčeho, co je více než on, totiž více než to, co může vědět. Podle Leonarda "la mente del pittore si fransmuta in una similitudine di mente divina", "mysl malířova se proměňuje v podobnost mysli boží"; pro Kanta umělec - génius - je

"ein Günstling der Natur", oblíbenec přírody, jež sama má svá pravidla, jak tvořit. Bůh; příroda; Grund či Abgrund Böhmv, Herodův a Schellingův; předvědomí či mimosmyslové poznání romantiků; stejně jako ta "Erde", ta neproniknutelná "země" Heideggerova; oceanické cítění Freudovo; Osiris, tmný bůh Bretonův; neutvářené ještě živly bachelardovské psychoanalýzy; Roussetova a Derridova "absence pure", číra nepřítomnost: vždy znovu totéž neznámo, které nechápeme smysly ani rozumem, ale které přesto je tady s námi, stále.

Co tu říkám, není daleko nic objeveného, ale přece třeba to opakovat zvláště před dílem Marcela Duchampa. Pořád znovu a stále častěji se setkáváme s výkladem, že co namaloval, byla aplikace zvláštních vědomostí, jejich důmyslné znázornění. Nedávno jsem už četl, že ve Velkém skle Duchamp asi chtěl vytvořit "humanistickou bibli", do níž by promítl alchymistickou kulturu, řeckou filosofii, hebrejskou kabbalu a křesťanskou mystiku; nadto ještě že jiná díla Duchampova jsou alegorií svobodného zednářství a rosekrucianismu. Jiný autor nás zase nedávno nabádal, abychom četli Velké sklo doslova "like any rebus jako kterýkoli rébus, totiž tak, že jednotlivé obrazové znaky nahradíme příslušnými slovy. Věru, spíš než jako zasvěcenec mystérií, za nějž tito komentátoři chtějí Duchampa vydávat a jichž se asi dočetl u Papuse a Gusty, dopadá tady Duchamp jako pilný učitel, který po večerech zhotovuje pro žáčky poučné tabule a modely.

Nejde jen o nedostatečný a problematický, nebo dokonce vůbec neexistující faktografický základ těchto interpretací, ale o něco daleko podstatnějšího: o metodu interpretace umění a jeho smyslu. Umělec není učenec, ať je jakkoli vzdělaný. Umění nepochopíme, budeme-li neznámost jeho děl redukovat tvrdošíjně na známe. Zbavíme se nebezpečí nové zkušenosti, uzavřeme se do toho, co už víme. Uzavřeme se do učenosti, a anulujeme proto všechn smysl uměleckého díla a umělcova života. Neboť umělec je právě tím větší, čím více má síly vydržet před neznámým a nepochopitelným, před nesmírností vesmíru a nás samých. John Keats napsal v jednom dopise z Vános roku 1817 tuto památnou větu: co je v literatuře velkého, vděčí za to tomu, co je básnickovou "Negative Capacity", "jeho negativní schopností", a vysvětluje, co tím míní: "když je člověk schopen být v nejistotách,

tajemstvích, pochybách, a nijak ho to nedráždí, aby hledal fakta a důvody". Marcel Duchamp měl právě v nejvyšší míře onu "negativní schopnost", a proto jeho dílo je tak podivuhodné. Není podivuhodné proto, že by evokovalo nějaké starobylé moudrosti, ale v tom, že ten, kdo je vytvořil, dokázal jít do neznáma a naslepo. Neměli bychom brát na lehkou váhu Duchampovo vyznání, že umělec pracuje jako mediální bytost. Duchamp byl člověk svrchovaně intelektuální, a přece si zachoval sílu nevycházet ve svém díle z žádného vědění a umění; vytrval, aby šel k něčemu, co je za vším věděním a uměním.

To jej učinilo tou velkou postavou moderního umění. "Nous qui combattons toujours aux frontières de l'infini et de l'avenir", napsal Duchampův přítel Apollinaire. To byl Duchamp: ten, který zůstával "na hranicích bezmezného a budoucího".

5

Ne přítomné a konečné, ale toto bezmezné a budoucí je dnes prostorem umělce. Uvědomuje si stále přesněji a bolestněji, že v této civilizaci není doma. Trvá to už dvě století. To, co jej činí umělcem a co jindy mu dávalo místo v jeho společnosti, to právě jej nyní jeho společnosti odcizuje. Tento svět je pro něho uzavřen. Není tu, nač by mohl navázat, a nemá, kam umístit, na čem mu jediné záleží. Rezignuje na úspěch. Zůstane anonymní, neznámý, chudý. Alfred Jarry měl za své heslo: "Aut nunquam tentes, aut perfice," což překládal: "O nic se nepokoušej, nebo jdi až do konce". "Je třeba být nesmiřitelný až do konce", říkal stejně Eric Satie. Duchamp byl takový nesmiřitelný. Zůstával věrný tomu, co jej činilo tím, kým byl. Bylo mu cizí i to, čemu tato společnost říkala umění. Nebyl z těch, kdo by byly ~~máži~~ chtěli spálit Louvre - ani muzea současného umění. Vždyť založil a právě v letech vrcholícího dada, roku 1920, spolu s Katherine S. Dreier "Société Anonyme" - soukromé muzeum moderního umění, které ~~skromáždilo~~ shromáždilo více než 600 děl. Sám napsal později do katalogu sbírky několik velice pozorných a chápavých charakteristik jednotlivých umělců - Kandinského a Kleea, Matisse a Picassa, Boccioniho a Severiniho, Arpa a Ernsta, řady dalších.

Na jednom místě zde také řekl, jaké poslání měla tato sbírka: měla být "jediným dnes svatostánkem esoterického řádu, ostře kontrastujícím s komerčním zaměřením našeho času." Je to pozoruhodné slovo v ústech dadaisty: svatostánek. A není tady samo. U Arpa Duchamp poznamenává, že jeho dílo je "založeno na metafyzických implikacích dadaistického dogmatu"; podobně u obrazů Ribémonta-Dessaignes se zmiňuje o "nemetafyzické metafyzice dada"; svůj text o Picassovi končí: "všude svět očekává někoho, na koho by mohl slepě spolehnout - takové uctívání dá se srovnat s náboženským apelem a přesahuje rozumné uvažování. Tisíce dnes hledají nadpřirozený estetický pocit a obracejí se k Picassovi, který je nikdy nezklame."

Podobné zmínky najdeme u Duchampa často. V pozdním projevu řekl, že umělec má "udržovat při životě velké duchovní tradice, s kterými i samo náboženství, zdá se, ztratilo souvislost". Jeho Velké sklo mělo být svým způsobem náboženskou alegorií. Moderní umělec, řekl v jednom rozhovoru, "není už umělcem. Je jakýmsi misionářem. Umění nahradilo náboženství a lidé zaujímají vůči němu stejně uctivý postoj jako kdysi vůči náboženství". Přesto nemohl definovat svůj vztah k náboženství. "Nechci říci, ani že jsem atheista, ani že jsem věřící, nechci vůbec o tom mluvit", řekl vzrušeně v rozhovoru s Cabannem; a když Carrouges vyslovil názor, že Velké sklo ohlašuje "velkou noc ateismu", napsal, že není-li atheista ani věřící, je i mimo protiklad obojího, a že dokonce že to neznemá ani lhostejnost. Věděl, že každá formulace je tu zrádná.

Naše civilizace je první, kde lidé ztratili kontakt mezi vědomím a tím, co je za vědomím. Tento kontakt jindy prostředkovalo náboženství. Náboženství je ovšem zase slovo téměř stejně těžko vymezitelné jako slovo umění. Pro náš účel tady snad postačí, řekneme-li, že rozumíme náboženstvím či spíše zbožností pocit a vědomí, že člověk závisí na něčem, co přesahuje jeho vědomí a vůli. Tím asi bylo náboženství ve všech civilizacích archaických i historických. V naší civilizaci se však ztratil i smysl slova náboženství. Co z náboženství zbývá, je leda jeho negativní stránka. Náboženství připadá něčím, co člověka má omezovat, co ho obklopuje nějakými poučkami a zákazy,

ba dokonce co je pouhým moralismem. Ztratilo se to pozitivní: to, čím náboženství člověku otevíralo zdroje jeho života, čím ho spájelo, jak to řekl kdesi William James, s velkým rezervoárem duchovní síly. Vždyť už ani nevíme a nechápeme, že k náboženství patřil nedílně i humor a smích, blasfemie a nesmysl; že náboženství vždy mělo v sobě něco z dada, jako dada mělo v sobě něco z náboženství - a to nejen dada Duchampovo, ale stejně i Ballovo, Tzarovo, Huelsenbeckovo nebo Picabiovo.

Často se teď zamýšlím nad oním nejméně srozumitelným údobím Duchampova díla, jímž byly jeho akce či gesta v letech 1919 až 1924. Man Ray ho tehdy fotografoval jednou v ženském přestrojení a jindy s vyhozeným obrazcem komety na temeni anebo s mýdlovou pěnou modelovanou na tváři a ve vlasech; tehdy vystoupil také nahý a s falešným plnovousem v jednom představení Picabiova a Satieho baletu Relache /Nehraje se/. Z té doby je i podivný dopis Tristanu Tzarovi, v němž Duchamp navrhoval, aby se pořídilo znamení dada - čtyři písmena toho slova spojená řetízkem &, které by se nosilo jako "fetiš" a které by, jak napsal, "posvěcovalo" toho, kdo by je měl. Zdá se, že se tehdy Duchamp pokoušel o něco, v čem se neodvážil pokračovat, ale na čem mu záleželo možná víc, než tušíme. Vždyť ještě v jedné z posledních prací zpodobil onu scénu Adama a Evy z Relache. Používal tehdy sám sebe, dalo by se říci, jako jakéhosi readymadu - "asistovaného readymadu" podle jeho slovníku -, a jako přiznal, že mu smysl jeho readymadů do značné míry uniká, ještě více to asi platí tady. Vzdával se tu užívání vnějších předmětů; namísto nich zůstával jen při svém těle a činil je - čím? uměleckým dílem? Zas narážíme na nedefinovanost umění. Ale jestliže místo předmětného díla tu zůstává už jen umělec sám, připomíná to zase náboženské akce; být umělcem není zaměstnání, dovednost, techné, ars, ale je to zasvěcení života, posvěcení celé bytosti, jako je tomu u kněze. "Gnostický electus", napsal o Duchampovi italský kritik, a myslím, že by byl býval blízko k pravdě, kdyby nebyl myslel na gnózi a hermetické nauky - gnóze je systém vědění, výklad vesmíru, ale tady není žádného vědění, žádné nauky, tady může být jen nevědění.

Umělcova zkušenost a náboženská zkušenost mají k sobě blízko. Co se označuje jako podstata náboženské zkušenosti -

- ono "valde aluid", "docela jiné", numinózní či prostě posvátné, je podobně jako zkušenost umělce otevřením vůči neznámému, nevyložitelnému, onomu velkému *n e v í m*, a texty mnohých mystiků se čtou jako velké básně. Symbióza mezi uměním a náboženstvím byla obvykle snadná a prospěšná pro obě strany; náboženství poskytovalo umění životní rámec, dávalo mu místo, umění zase poskytovalo náboženství svou symbolickou řeč. Ať se nám však v dějinách jakkoli zdají splývat, ve skutečnosti jsou to jevy různé. Umělecké dílo existuje mimo názor, který mělo tlumočit, přesahuje jej někam jinam. Velká náboženská zkušenost vede k snaze založit nový řád života nebo jej změnit; náboženský vizionář se snaží formulovat své názory v soustavné učení, učinit svůj život vzorem pro ostatní, shromáždit okolo sebe věřící. Nic takového nečiní umělec. Jeho zkušenost ústí v jeho dílo; a i v dobách velké slohové jednoty velikost umělecké zkušenosti se měří jedinečností tohoto díla. Náboženský vizionář chce ze své zkušenosti dojít univerzálního pravidla. Umělecké dílo se v tom, co je v něm podstatného a původního; nedá opakovat a napodobit. Platí to i pro doby relativní umělcovy anonymity. Umělec chce zůstat při čistotě své zkušenosti; nevybízí nás, abychom podle ní upravili svůj život; jeho dílo je tu proto, abychom sami v sobě nalézali také něco z prvotní čistoty dotyku s oním transcendentním *n e v í m*.

Umění nemůže suplovat náboženství a náboženství nemůže suplovat umění. Moderní umělci, nenalézající pro sebe místo v dnešní společnosti, často pomýšlejí na to, že by snad měli být hlasateli náboženství. Od romantiků k symbolistům a od Wagnera a Péladana k Living Theatre se táhne totéž nedorozumění: umělec chce restituovat jednou křesťanství, jindy předkřesťanské nebo orientální kultury. Zapomíná při tom na svou původní zkušenost umělce. Od budoucnosti se obrací k minulosti, od neznámého k známému. To, co jej vedlo k umění, se deformuje a ztárcí. Co mělo být novou náboženskou výzvou, je jen událostí toho konvenčního světa, jež nazýváme uměleckým.

Snad proto Duchamp zaváhal, když se začal blížit obrazu náboženské postavy, podobě kněze. Na dlouhou dobu se raději vzdálil světu umění; stal se šachistou. Dal přednost tomu, aby si zachoval svou nejistotu, své ryzí *n e v í m*, a s tím prvotní čistotu své umělecké zkušenosti. Zůstal mimo polaritu náboženské víry a nevír.

Jeho stanoviskem bylo, napsal, "nepřítomnost zakových skupin".
Zůstal při svém n e v í m .

6

Jako to není náboženství, do kterého by se mohl utéci umělec, není to ani politika. Náboženský myslitel chce působit na svět, a proto se mnohdy stává osobností politickou. Z druhé strany i velké politické postavy mívají charisma až náboženského druhu - nejsou-li posedlí ďáblem. Umělec politickou osobností není a být nemůže. Někdy se vyslovuje podiv nad tím, že Duchamp celý život zůstal důsledně spolitický; prý je to "censurovaná kapitola", "chybějící článek", tedy asi nějaký nedostatek, který nás od něho odděluje. Duchamp byl v tom naprostě důsledný. Když vypukla první světová válka a byl zproštěn vojenské služby, odešel z válečné Paříže do New Yorku, a když i Spojené státy vstoupily do války, odešel až do Argentiny; ačkoli se počítal do surrealistické skupiny, nepodepsal žádný z oněch mnoha manifestů, jímž se Breton a jeho přátelé pokoušeli zasáhnout do politického dění svých let; a v tolika písemných i ústních Duchampových projevech nenalezneme, co vím, než přiznání, že politika je pro něho "hloupá činnost, která k ničemu nevede," a že jsou mu všechny politické systémy stejně lhostejné.

Umělce často zneklidňuje pocit, že připadají vyřazení z osudů dnešního světa. Dělají ze sebe monarchisty nebo jdou kácet vendömské sloupy. Ale umělec se nezproští svého údělu tím, že se připojí k nějakému politickému hnutí - ať jen proklamativně či ať se pokusí do menší či větší míry mu přizpůsobit svou práci. Také politiky zneklidňuje ono nepochopitelné konání, jakým je umění, a snažíce se pochlubit takové umění, o kterém se domnívají, že neplní aktuální společenské úkoly, chtěly by je z druhé strany přimět k oné rétorice, kterou kdysi umění sloužilo náboženství a která by teď měla nadat svou účinností myšlenky, jež tito politici pokládají za důležité. Ale umění jim nemůže pomoci, jako oni nemohou pomoci umění. Údělem politikovým je tento svět a jenom tento svět. Proto se jeho politika tak snadno obrací v ďábelství; neboť ďábelství, to je právě svět bez transzendence. Umělec chápe něco, co politickému myšlení docela uniká.

Je u něčeho, čemu člověk nikdy nemůže vládnout, u něčeho, co tu jenom stále jest - nikde a všude.

Duchamp se vůbec neuzatvíral světu, v kterém žil. Jakkoli měl blízko k symbolistům, přesto jej nelákaly antikvity. Zajímala ho moderní věda a moderní technika a dokonce to jejich zvláštní promítnutí, jímž je science fiction ve svých předchůdcích, jakým byl Pawlowski. Dal přednost brutalitě Studánky před učenou dekorací symbolistů.

Věda se obvykle pokládá za manifestaci racionalismu a umění za její opak, za manifestaci iracionalismu. Ale kontrast racionalismu a iracionalismu je problematický. Začátek moderního iracionalismu je přece u racionalisty Leibnize, u jeho pojetí monády "sans fenestres" a u jeho "petite perceptions". Jeho racionalismus byl tak svrchovaný, že byl schopen dotýkat se svých mezí. Celý moderní iracionalismus je takový. Rozum je jistě tím nejvyšším, čím je vyznamenán člověk, ale tento rozum nikdy neobsáhne všechno bytí. Svět moderní vědy, svět současné matematiky, fyziky, astronomie, biologie, entomologie, psychologie a nevím koliko speciálních věd nás umísťuje do světa nezměrně fantastičtějšího než byl svět středověkého hermetismu. Čím více z vesmíru poznáváme, tím více cítíme blízkost zázraku.

Zázračné není výjimečné - to si jen my myslíme. V jiných civilizacích žili lidé neustále u zázračného. Nijak je to nemátlo v jejich životní praxi. Byl to William James, kdo jednou řekl, že by raději než o "racionalitě" a "iracionalitě" mluvil o "cizotě" a "důvěrnosti". Zázračnost je důvěrností vesmíru. Zázrak se neprotiví rozumu. Je jen za rozumem; spíše než iracionální je transracionální. Rozum může poznat a prozkoumat celý svět, a zázrak přece zůstane. Zázračné je všude a zázračné není nikde. Zázračné je mimo úplnost vesmíru; je "dodatkovým vesmírem" Alfreda Jarryho. Imanence a transcendence nejsou symtericky umístěnými duplikáty "světa zde" a "světa tam", navytvářejí žádnou polaritu, nejsou ani dialektickou dvojicí, která by se dala suspendovat. Ironická "patafyzika" Jarryho, romantická ironie Friedricha Schlegela a to, co nazýval Duchamp svou "přítakávající ironií", pořád chtějí říci totéž: svět je všude úplný, celý a uzavřený, ale zároveň poznamenán nedostatečností. Je-li svět nekonečně velký, je tato ironická transcendence nekonečně malá - "Bůh je dotykový bod nuly a nekonečna", mínil Jarry - je pouhým bezmocným

nic uprostřed nekonečna. Je to tote nic, co nám činí vesmír důvěrným. To není ani monismus, ani dualismus. To je jenom paradox.

Žádnou vědou, renesanční ani moderní, se s dílem Duchampovým nevyrovnáme. Nedá se vpravit do žádného systému, do žádného modelu světa. Nemůžeme je dobře ani klasifikovat. Svým způsobem je to spíše než umění druh filosofie - kdyby filo-sofie mohla zůstat tím, čím by podle etymologie svého jména měla být, nikoli universitním učením, sepišovaným v mnoha knihách, nýbrž milováním moudrosti. Na počátku minulého století Friedrich Schlegel viděl největší moudrost v tom, co vzpomíná je velkých humoristů od Aristofana do Shakespeara nazýval "trans-zendentale Duffonerie", "transcendentálním šaškovstvím" - něčím, mohli bychom dodat, na způsob názorných poučení buddhismu zen.

Umění nedává rad. Nechce a nemůže reformovat život. Učí nás jen své velké nevědomosti. Je to nevědomost, z které a pro kterou žijeme - my a vesmír. Není to moudrost, která by se vešla do našeho praktického světa.

7

Ted jsme už došli snad tak daleko, abychom se pokusili navrhnout odpověď na zneklidnění oněch amerických estetiků.

Není nutných ani postačujících znaků, podle kterých bychom mohli poznat umělecké dílo, až snad na jediný, a ten je negativní: jsou to vesměs předměty nebo akce, jejichž smysl je mimo svět praktického života. Samozřejmě tyto předměty nebo akce mohou mít původně ještě jiný význam než ten, který je činí uměleckými. Nejčastěji to bývá význam náboženský. My však nepotřebujeme vědět nebo uvědomovat si, jaké to byly náboženské představy, které sdělovaly malby v Lascaux nebo ravenenské mozaiky. Mluví-li k nám přesto, neobrací se už k našim náboženským představám. K čemu se obrací, je právě příznačné pro tento náš svět, v kterém náboženství přestalo fungovat. Je to svět, kde život je rozdělen mezi práci a zábavu, povinnost a rekreaci. Proč však stojíme v jeskyni v Lascaux nebo v kostele San Vitale, to není ani povinnost ani rekreace. Je to, abych to krátce řekl, náš transcendentální hlad, co nás sem přivedlo. Je to tak velký

a tak neukojený hlad, že si vytváříme, poprvé v dějinách lidstva, zvláštní oblast umění, do níž patří pro nás stejně díla civilizací vzdálených a nepochopitelných jako díla, která vznikají v civilizaci naší vlastní. Co bylo ještě nedávno antikvitou, kuriozitou nebo etnografickým dokumentem, je nám nedílně uměním. Duchampovy readymady se nám přiřazují k primitivním fetišům a jeho Velké sklo nebo Étant donné k monumentům dávných civilizací. Cítíme, že se dotýkájí téhož.

To je to, co je pro nás ~~nařazuje~~ ^{zařazuje} do oné výjimečné kategorie, již říkáme umění, to a nic jiného. Nepotřebujeme schválení onoho "světa umění", onoho "artworld", a velmi často nám není nic platné. Ale z čeho a k čemu tento "artworld" tedy je? Je zjevem stejně příznačným pro náš moderní svět, jako je jím objev umění jako ryzího transcendentálního apelu. "Artworld" je dnes mezinárodní komunitou podivuhodně soudržnou, která nezná hranic zeměpisných, národních ani politických. Má mnoho podobného s náboženským hnutím, s novou církví. Má své světce a mučedníky, své theology a věřící, svá posvátná místa, své předměty kultu, své obřady, své poutě, má své sekty i věroučné spory. Nezavazuje však k žádnému způsobu života. Nemá žádného učení a nemůže ho mít. Není náboženstvím. Umění bývalo dříve, řekli jsme, druhem rétoriky, něco říkalo, k něčemu nabádalo. Ale toto umění odkazuje jen k nevýslovnému, k neviditelnému, k mlčání, k něčemu navždy nepřítomnému.

Umělec není než svědkem transcendence.

Rétorický element přežívá v umění po celé devatenácté století a v mnohém pokračuje až dodnes. Umělci sami namnoze si nedovedou představit, že by se umění mohlo bez něho obejít. Leč co zbývá, je rétorika už jen prázdná. Ve výtvarném umění ji nazýváme dekorativností. Marcel Duchamp vědomě a definitivně skoncoval se vším, co by mohlo připomínat tuto dekorativnost. Jeho dílo se proto nepokládalo po téměř celý jeho život za umění. Ten "artworld", ten svět umění je až donedávna lhostejně pomíjel.

Náš "artworld" nese v sobě totiž neodstranitelný protiklad. Je útočištěm něčeho, co se do moderního světa nevejde, a zároveň je kusem tohoto moderního světa. Pokouší se nějakým způsobem přece jen začlenit moderní umění do tohoto moderního světa; chce je vyložit a použít nějakým způsobem, který by odpovídal tomuto

modernímu světu, jeho způsobu myšlení. Je to marné počinání. Tento moderní svět je organizován tak, že je uzavřen transcendentální iniciativě, zatímco umění je především výrazem této iniciativy. Marcel Duchamp byl po Mallarméovi, Laforguovi, Jarryovi, Satieovi prvním umělcem výtvarným, který od začátku do konce odmítal integrovat sebe a svou práci do tohoto "světa umění". V tom spočívá jeho historický význam. Bránil se této integraci všemi prostředky, a než by přijal hodnotu moderního umělce, volil raději být nevšimáným pariou v tomto světě či připadat jako nevážný šašek. Rozlišoval, jak řekl Sweeneyovi, "umělce, kteří spolupracují se společností a nemohou zabránit tomu, aby se do ní začlenili", a umělce, kteří nepřijmou žádných závazků a pout, kteří zůstanou vůči této společnosti svobodní. Byl první, kdo to dokázal; pár málo jich přišlo po něm: Mondrian, Malevič, Schwitters... Co se nazývá avantgardou dnes, se zatím stalo oficiálním uměním; a nejenom to: chce jím být. Avantgarda se mění v pouhý konformismus, v nový způsob konzervativismu. Propadla "světu umění" - obchodu, sběratelům, vystavování, muzeím, estetikům, novinám. Už nás ani neudivuje, že avantgardní umění se nabízí na uměleckých veletrzích.

Místo avantgardy, má-li toto slovo mít ještě nějaký smysl, může být jen v budoucnosti. Člověk nemůže žít natrvalo tak, jak žije v moderní době. Nakonec si uvědomí, že bez kontaktu s oním velkým n e v í m ztrácí důvod i smysl svého života. Marcel Duchamp lpěl na tomto smyslu a důvodu a na ničem jiném. Bylo to to jediné, co chtěl ostatním lidem ve svém díle připomenout. V dnešním světě mohla ho slyšet jen hrstka lidí. Přicházejí-li teď po jeho smrti na jeho výstavu tisíce, nejsem si jist, zda v takových zástupech může jeho umění sdělit své poselství. Ale Duchamp cítil, že co připomíná, je něco tak nepostradatelného pro člověka, že jeho dílo není a nebude marné. "Bude možná třeba čekat padesát či sto let", řekl pokojně v jednom rozhovoru, když mu bylo už skoro šedesát roků, "než naleznete své pravé obecnost, ale mně záleží jenom na něm."

Umění kdysi zůstávalo uvnitř světa a náboženství; byl to svět blízký inspiraci a intenci umělcově. Dnes má pro sebe svůj zvláštní "svět umění", ale není z takového světa ani pro něj; je to neplodný svět. Umělec je přesto na něj odkázán jako na ~~zvláštní~~

jediného prostředníka mezi sebou a ostatními lidmi. I Duchamp, jakkoli se mu snažil se vyhýbat, zůstal nakonec na něj odkázán. Ale snad skrze něj může proniknout někam dál a tam, někde dál, za ním, kam nemůžeme už osud umění sledovat, v soukromí neznámých a anonymních lidí, se umění vrací k onomu původnímu smyslu, který mělo, když vznikalo v soukromí a opuštěnosti ~~umělců~~ umělcově. Důvěřujeme, že tam, stranou našeho světa umění, nalézá umění lidi, s jejichž životy potají vstupuje do našich dějin. Věřme, že naše umění tu přece není zbytečné.

Umění nedělá dějiny. Vrací se k podmínce dějin. Časovost umění spočívá v jeho nečasovosti. Je mostem, který spojuje to, co je zde a nyní, s tím, co je nikde a nikdy. Kdyby byl člověk jen tím zde a nyní, zbyl by mu jen mechanismus vývoje, rozplývajícího se v entropické smrti.

V naší civilizaci je člověk veden k tomu, aby se soustřeďoval ke své hmotné existenci a věnoval všechny své schopnosti tomu, aby rozšířil a upavnil své panství nad světem okolo a co nejvíce ho využil. Chce co nejvíce ze světa *m í t*. Umění však začíná tam, kde člověk chce se světem *b ý t*. Obracejí se proto k nesvětskému, k tomu, co je za vším světským, co je za člověkem, za vesmírem, a co je jejich společným důvodem, obracejí se tam, kde člověk a vesmír jsou spolu. Symbolická řeč umění proto zaměňuje cokoli a čímkoli; vše v ní znamená vše, vše je vším. To je i princip Duchampových ready-madeů a princip jeho erotismu.

Vrcholným a závěrečným aktem toho "světa umění" je redukce bytí na majetnictví. Umění je naposled zbožím a nic než zbožím. Je tomu už přes sto let, co velký a moudrý německý historik napsal, v dubnu 1873, tyto prorocké věty: "Duchovní produkce umění a vědy vynakládá všechnu námahu, aby nepoklesla v pouhé jedno odvětví velkoměstského výdělkářství, aby nezávisela na reklamě a prestiži, aby nebyla stržena obecným neklidem. Vezmeme-li v úvahu její vztah k dennímu tisku, ke kosmopolitnímu styku, k světovým výstavám, bude třeba velkého vypětí a askeze, aby ve své tvorbě zůstala od všeho neodvislá. /.../ Jaké třídy a vrstvy budou příště hlavními nositeli vzdělanosti? Odkud budou přicházet příště badatelé, umělci a básníci? Anebo se má vůbec vše stát pouhým byznisem jako v Americe?" Marcel Duchamp se ze všeho nejvíce hrozil bezbřehé produkce a komercializace moderního umění a omezoval

raději své dílo na krajně omezený počet prací, s kterými
svěřoval jen hrstce přátel. Jeden z posledních jeho projevů
v dubnu 1961 končí větami, které jako by pokračovaly v myšlen-
kách Burckhardtových. Zmiňuje se o nivelizaci současné umě-
lecké produkce a pokračuje: "Doufám, že prostřednost, podmíněná
příliš mnoha činiteli, které jsou mimo umění samo, dovede ten-
tokrát k revoluci asketického druhu, již si široké obecnstvo
ani neuvědomí. Bude ji rozvíjet jenom pár zasvěcenců, kteří
zůstanou na okraji světa, oslněného ekonomickým ohňostrojem".
A dodal: "Velký umělec zítřka půjde do neznámosti".

To je závěrečné poselství Marcela Duchampa. Jeho
umění se vymyká ze všeho, co by mohlo být systémem - systémem
umění, systémem teorie, systémem společnosti. Trvá na svém
velkém n e v í m. Je pro nás tím, co v našem světě tak uzavřeném
potřebujeme ze všeho nejvíce. Jeho skromné a prosté dílo je
v něm tím, co autor oné krásné knihy, již je Totalité et Infini,
Emmanuel Levinas, nazval v jedné své přednášce šťastným ter-
mínem: une bouchée d'air, sousto vzduchu.

22.2.1977

Rozhovor Pierre Cabana s Marcelom Duchampom

5. Žijem životom čašníka.

Pierre Cabanne: Práve ste sa vrátili z Londýna, kde sa v Tate Gallery /1966/ konala významná retrospektíva vašej práce. Myslel som si, že s výstavami nesúhlasíte, že ich považujete za akési "herecké predvádzanie sa".

Marcel Duchamp: Ale veď aj sú! Ste na scéne, predvádzate svoj tovar a vtedy sa z vás stáva herec. Od maliara, ktorý skryte maľuje vo svojom ateliéri, je len krok k výstave. A potom sa treba zúčastniť vernisáže, všetci vám gratulujú - je to také nabubralé.

C: Teraz však celkom radi prijímate tieto ceremónie, ktorým ste sa celý život vyhýbali.

D: Človek sa mení. Može všetko prijať a pritom sa stále rovnako smiať. Nemusíte ani veľmi ustupovať. Jednoducho radšej vyhoviete iným ľuďom ako sebe. Je to určitá forma zdvorilosti až potiaľ, pokiaľ sa jedného dňa nestane nevyhnutnou daňou - teda, ak je to úprimné.

C: Bol to váš prípad?

D: Momentálne áno, ale sú to len chvíľkové záležitosti. Každodenne je predsa na svete šesťtisíc výstav a keby si každý umelec, ktorý vystavoval, myslel, že je to pre neho koniec sveta, alebo naopak, vrchol jeho kariéry, bolo by to trochu smiešne. Za každých okolností musí pamätať na to, že ^{je} jedným zo šesťtisíc maliarov.

C: Koľko samostatných výstav ste doteraz mali?

D: Tri. Jednu v Chicagu, na tú sa dokonca ani nepamätám...

C: Bola v Umeleckom klube.

D: Jednu som mal pred dvomi rokmi v Pasadene v Kalifornii - bola to veľká výstava, na ktorú zapožičalo vecí i Múzeum vo Philadelphii, takže bola úplne kompletná. Minulý rok to bola ďalšia samostatná výstava v Cordier - Ekstrom Gallery v New Yorku, ale už nie tak kompletná.

C: Tiež v Schwarzovej galérii v Miláne bola výstava readymadeov.

D: Áno, Schwarz mal jednu alebo dve - je nimi nadšený. Často som vystavoval so svojimi bratmi - mal som výstavu spolu s Villonom a Duchamp - Villonom v Guggenheim Museum v New Yorku. Avšak toho, čomu sa hovorí samostatná výstava, som nemal veľa.

Rozmýšľam o všetkých tých mladých ľuďoch, ktorí sa v dvadsiatke pokúšajú mať samostatnú výstavu. Myslia si, že to je ten pravý spôsob, ako sa stať veľkým malierom.

C: Kde všade - okrem Arensbergovej zbierky vo Philadelphia Museum - sa nachádzajú vaše práce?

D: Veľká časť patrí Mary Sislerovej - kúpila asi 50 vecí, ktoré boli



DADAISME, INSTANTANÉISME 20

znovu objavené v byte mojich priateľov v Paríži - išlo o veci, ktoré som im kedysi dávno daroval. Sú to predovšetkým veľmi staré práce z r. 1902, 1905, 1910 a je z nich pekná zbierka. Minulý rok ich M. Sislerová vystavovala v Ekstrom Gallery v Londýne. Bola to veľmi pozoruhodná a kompletná výstava; nič lepšie som si nemohol želať. Henri - Pierre Roché mal tiež veľa mojich starých vecí, ktoré by som mu kedysi daroval. Niektoré veci sú v mojej rodine - u sestry Susanne a v Múzeu Moderného umenia v New Yorku, ktorému zanechala časť svojej zbierky Katherine Dreierová. Ďalšie veci majú niekoľkí zberatelia - pán Bomsel, André Breton, Maria Martins v Brazílii. Peggy Guggenheimová má v Benátkach "Smutného mladíka". Zabudol som ešte na Yale University, kde majú zbierku Société Anonyme. Moja žena Teeny má tiež x niekoľko vecí u nás doma v New Yorku.

C: Zdá sa mi, že "Hráči šachu" v Múzeu Moderného umenia v Paríži sú jediným vašim obrazom v európskom múzeu.

D: Áno, je to tak. Nevidel som žiadne iné. Je to pravda, iné nie sú.

C: Aký dojem na vás urobila retrospektíva v Tate Gallery?

D: Vynikajúci. Keď sa oživí vaša pamäť, vidíte lepšie. Chápete veci chronologicky - človek je skutočne mŕtvy, má život za sebou. Je to trochu tak, až na to, že ja neumieram. Každá vec vyvoľala vo mne spomienku. A vobec ma nezmiatli veci, ktoré sa mi nepáčili, za ktoré som sa hanbil, ktoré by som tam radšej nevidel. Nie, ani trochu. Jednoducho to tam ležalo obnaužené, milé, bez poškrvny, bez ľútosti. Bolo to celkom príjemné.

C: V histórii umenia ste prvý, kto odmietol myšlienku maľby a tým i zavrhol to, čomu sa hovorí imaginárne múzeum.

D: Áno, A nielen maľovanie na stojane, ale maľovanie vobec.

C: Teda dvojrozmerný priestor, ak chcete.

D: Prišiel som na to, že je to veľmi dobré východisko pre dobu, akou je naša, kŕ kedy sa nedá pokračovať v maľovaní olejom - toto existovalo už štyristo či päťsto rokov a nemá právo na večné trvanie. Čiže ak nájdete iné metódy seba-vyjadrenia, musíte z nich ťažiť.

To sa deje vo všetkých druhoch umenia. V hudbe sú nové elektronické nástroje príznakom meniaceho sa postoja verejnosti voči umeniu.

Obraz už viac nie je dekorácia, ktorá sa zavesí v jedálni alebo obývačke. Na dekoráciu sme vymysleli iné veci. Umenie nadobúda viac formu zraku, ak chcete - neobmedzuje sa už len na dekoratívnu úlohu.

Práve týmto pocitom som sa riadil celý svoj život.

C: Myslíte, že tradičné maliarstvo je mŕtve?

D: Momentálne je mŕtve a trvá to už dobrých 50 alebo 100 rokov.

Pokiaľ sa však nevráti, kto vie, ale nie je k tomu dovod. Umelcom

sa ponúkajú nové médiá, nové farby, nové formy osvetlenia; moderný svet preniká aj do maliarstva a ovláda ho. Pod jeho vplyvom sa veci menia prirodzene, normálne.

C: Kto sú podľa vás najväčší súčasní maliari?

D: Ach. Súčasníci... neviem. Kedy sa začína "súčasný"? V r. roku 1900?

C: Povedzme, v prvej polovici tohto storočia.

D: Z impresionistov ma Seurat zaujíma viac ako Cézanne. Potom ma mimoriadne zaujíma Matisse. Len málo fauvistov. Braque bol predovšetkým kubista, hoci bol tiež doležitý fauvista. Potom prichádza Picasso ako veľmi silný maják; hrá úlohu, ktorú si verejnosť vyžaduje, a síce úlohu hviezdy. Pokiaľ to trvá, je to dobré. Taký istý bol i prípad Maneta na prelome storočia. Keď ste hovorili o maliarstve, vždy ste hovorili o Manetovi; bez Maneta maliarstvo neexistovalo.

Čo sa týka nášho obdobia, neviem. Ťažko súdiť. Veľmi sa mi páčia mladí pop-umelci. Páčia sa mi, pretože sa čiastočne zbavili estetizmu, o ktorom sme už hovorili. U nich nachádzam niečo skutočne nové, niečo iné, zatiaľčo sa maliar za maliarom z od začiatku tohto storočia snažil o abstrakciu. Najprv impresionisti zjednodušili krajinu, čo sa týka farby, potom ju fauvisti opäť zjednodušili skreslením, ktoré je z nejakého dôvodu charakteristické pre naše storočie. Prečo chcú všetci umelci tak strašne skresľovať? Zdá sa mi, že je to reakcia na fotografiu, ale nie som si istý. Keďže fotografia nám dáva niečo veľmi presné, z hľadiska kresliarskeho, vyplýva z toho, že umelec, ktorý chce urobiť niečo iné, si povie - "Je to veľmi jednoduché, skreslím veci ako sa len dá, a tým sa čo najviac oslobodím od fotografistického zobrazovania". Veľmi jasné sa to prejavuje u všetkých malírov, či už fauvistov, kubistov alebo dokonca dadaistov či surrealistov. U najnovších pop-umelcov je tohto skresľovania menej. Požičiavajú si z vecí už urobených, hotových kresieb, plagátov, atď. Práve tento úplne odlišný prístup ma na nich zaujíma. Nechcem tvrdiť, že sú géniovia, to vôbec nie je dôležité. Veci sa odohrávajú v obdobiach dvadsiatich - dvadsiatich piatich rokov alebo menej. Kam to všetko uložia? Do Louvru? Nemám predstavu. Ale nakoniec, to vôbec nevadí. Požrite sa na pre-Raphaelitov, zažali slabý plamienok, ktorý však stále napriek všetkému horí. Nie sú veľmi obľúbené, ale príde ich čas a budú rehabilitované.

C: Myslite?

D: Určite! Spomeňte si na Art Nouveau, "Moderný" štýl, Eiffelovu vežu a všetko ostatné.

C: Každých dvadsať - tridsať rokov sa rehabilituje to, čo sa odmietalo pred štyridsiatimi rokmi.

D: ~~Das~~ Je to takmer automatické, hlavne posledné dve storočia, v ktorých

nasledoval jeden "izmus" za druhým. Romantizmus trval 40 rokov, potom nasledoval realizmus, impresionizmus, divizionizmus, fauvizmus atď.
C: Zo série rozhovorov, ktoré ste mali s Jamesom Johnsonom Sweeneyom v americkej televízii, som si poznamenal túto vetu:

"Keď mi neznámy umelec prinesie niečo nové, takmer prekypujem vďakou." Čo je podľa vás "nové"?

D: Nevidel som toho veľa. Ak mi niekto prinesie niečo úplne nové, budem prvý, kto to bude chcieť pochopiť. Ale moja minulosť mi len veľmi ťažko dovoľuje pozrieť sa na niečo alebo nechať sa zlákať na niečo sa pozeráť; človek si v sebe vytvára taký jazyk chutí, či už dobrých alebo zlých, že ak sa na niečo pozrie, a to niečo nie je jeho echom, tak sa na to radšej ani nedíva. Ale aj tak sa o to pokúšam. Vždy sa snažím nechať svoje staré veci stranou, aspoň keď sa pozerám na takzvanú novú vec.

C: Aké nové veci ste v svojom živote videli?

D: Nebolo ich veľa. Pop-umelci sú dosť noví. Umelci op-artu sú tiež noví, ale nemajú podľa mňa veľkú budúcnosť. Obávam sa, že ak niečo robíte dvadsaťkrát, veľmi rýchle sa to rúca, je to príliš monotónne, príliš sa to opakuje, zatiaľčo umelci pop-artu, najmä francúzski, ľudia ako Arman, Tinguely, urábili veľmi osobné veci, o ktorých by pred 30 rokmi nikto ani nesníval. Nepríkladám veľmi veľkú dôležitosť tomu, čo pokladám za lepšie, je to jednoducho názor. Nemienim robiť o všetkých týchto veciach definitívny úsudok.

C: ^A Martial Raysse?

D: Veľmi sa mi páči. Je veľmi ťažko zrozumiteľný, pretože to, čo robí, je dosť šokujúce - to jeho zavedenie nepríjemného neónového svetla. Chápem, čo chce. Poznám ho, stretol som sa s ním, páči sa mi ako osobnosť; má veľmi bystrý úsudok.

Sám sa ešte prehodnotí. Aspoň by sa po čase mal zmeniť, aj keby jeho základná myšlienka zostala. Tá istá - nájde iné spôsoby ako ju vyjadriť.

C: Všetci táto mladí maliari sú trochu ako vaše deti.

D: Hovorí sa to... Myslím, že každá mladá generácia potrebuje prototyp. V tomto prípade hrám túto úlohu ja. Som tomu veľmi rád. Nezna-mená to však nič viac. Medzi tým, čo som urobil ja a čo robia oni dnes, nie je žiadna nápadná zhoda. A okrem toho, ja som urobil tak málo, ako sa len dalo, na rozdiel od súčasného trendu robiť čo najviac vecí a zarobiť tak čo najviac peňazí.

Čo sa týka toho, čo robia dnes mladí umelci - podľa niektorých sa ich myšlienky podobali nejako mojím, a preto sme pociťovali vzájomné sympatie. Ale to je všetko. Veľmi sa nestretávam s umelcami,

dokonca ani v New Yorku. Raysses som stretol po prvýkrát tu, v Paríži, a potom znovu v New Yorku. Spoerri, Arman a Tanguely sú veľmi inteligentní.

C: Arman je veľmi vzdelaný.

D: Áno, je výnimočne vzdelaný. Vážim si toho. Keďže ja sám som nebol veľmi vzdelaný v pravom zmysle tohto slova, vždy ma prekvapujú ľudia, ktorí vedia rozprávať o veciach, o ktorých ja nič neviem, a vedia to dobre. Neplatí to o umelcoch všeobecne, obyčajne sú obmedzení.

C: Poznáte mladého muža, ktorého jeho priatelia volajú "Duchamp druhý", a ktorého meno je Ben, Benjamin Vautier? Žije v Nice.

D: Nie, nikdy som ho nevidel.

C: Počuli ste o ňom?

D: Nie. Viete, keď idem do Nice. pobudnem tam len na noc. Ale aj tak sa mi zdá, že som dostal nejaké papiere s dosť zvláštnymi vecami...

C: Ben má tridsaťpäť rokov a prišiel k záveru, že podstata umeleckého diela leží v jeho intencii - preto sa snaží robiť umelecké dielo zo svojho života. Namiesto toho, aby mal výstavy, vystavuje sám seba. Vo vitríne galérie v Londýne bol dva a týždne.

D: Áno, áno, myslím, že je to ono. Dostal som nejaké veci v listoch... ale osobne ho nepoznám. Je Armanov priateľ?

C: Áno, je z Nice ako Raysses a Arman. Sú súčasťou takzvanej Nice-skej školy. Zvlášť, že sa vôbec nepokúsil o kontakt s vami.

D: Ak je v Nice, mal by som ho ísť navštíviť.

C: Ak vezmeme do úvahy váš význam preňho, mohol by vás navštíviť on.

D: Nemusí to byť tak. Závisí to od stavu jeho financií.

C: Predáva platne. Zdá sa, že jeho chovanie vyvoláva v Nice obrovské škandály.

D: Pokúsím sa ho navštíviť. Je zvlášť, aký význam nadobudla škola v Nice.

C: Aký je rozdiel medzi umeleckou klímou v Paríži a New Yorku?

D: V New Yorku je bláznovec. Zdá sa mi, že pre Paríž to platí menej. Zrejme nestačí ísť na Saint - Germain - des - Prés alebo Montparnasse. Začať - to trvá v Paríži vždy tak dlho. Hoci aj keď sú tu zaujímaví ľudia, neovplyvňujú ostatných. A čo zostáva, je väčšina davu s jeho vzdelaním, zvykmi, idolmi. Viete, ľudia sú tu vždy zatažení /p. 96/ nejakými idolmi. Nemajú zmysel pre radosť. Nikdy nepovedia - "Som mladý, môžem robiť, čo chcem, môžem tancovať."

C: Američania nemajú minulosť.

D: Súhlasím, nemajú takú minulosť. Púšťajú sa do obrovskej úlohy - naučiť sa históriu umenia, ktorú má každý Francúz alebo každý Európan takpovediac v sebe. Myslím, že v tom je rozdiel.



Ale všetko sa môže veľmi rýchlo zmeniť. Ako v Amerike, tak i vo Francúzsku. Nikde neexistuje žiaden "umelecký svet", jeho centrum. Avšak Američania sa stále snažia rozdrviť hegemoniu Paríža. Je to od nich hlúpe, pretože niet žiadnej hegemonie, ani v Paríži, ani v New Yorku. Ak nejaká bude, tak potom v Tokiu, pretože Tokio je ešte rýchlejšie. Často dostávam listy z Japonska; chcú, aby som tam prišiel. Nepojdem. Netúžim ísť do Japonska, netúžim ísť do Indie, netúžim ísť do Číny. Stačia mi Európa a Amerika.

C: Prečo ste sa stali americkým občanom?

D: Pretože som tam našiel veľmi priaznivú atmosféru. Mám tam tiež veľapriateľov.

C: Nemohli ste žiť v Spojených štátoch bez toho, že by ste sa stali americkým občanom?

D: Áno i nie. Takto je to jednoduchšie, kvôli cestovaniu je veľmi výhodné mať americký pas - nikdy neotvárajú vašu batožinu! Prevážam si svoje cigáry, bez ťažkostí z krajiny do krajiny, stačí, aby som ukázal americký pas.

C: Mohli by ste začať pašovať.

D: Pravdaže. Čaká ma v tom veľká budúcnosť.

C: Prečo ste nikdy nemali samostatnú výstavu vo Francúzsku? ¹

D: Neviem. Nikdy som to nechápal. Myslím, že je to otázka peňazí. Usporiadanie výstavy je veľmi drahé, nie sú to len výdavky za prevoz...
~~marixxxx~~ C: Veď sa tu predsa robia poriadne drahé výstavy.

D: Áno. Van Gogh alebo Turner - ale to je už história umenia, a to je iná vec. Avšak s modernými umelcami...

C: Je spústa výstav Picassa a Braquesa.

D: Áno, ale nie sú až také drahé.

C: Ale poistenie je vysoké.

D: Súhlasím, poisťka je vysoká, ale aspoň prevoz nie je taký drahý. Doplatky za prevoz by boli zrejme v mojom prípade vyššie, ale nie je to zase nezvládnutelné. Angličania toxxx mohli.

C: Požičiava Philadelphia Museum Arensbergovu zbierku?

D: Áno, ale nie viac, ako na tri mesiace. Čo je teraz prípad Londýna.

C: Retrospektíva v Tate Gallery bude trvať jeden a pol mesiaca, ďalší jeden a pol mesiaca sa mohol naplánovať na Paríž.

D: Áno. Ale možno Múzeum Moderného umenia v Paríži nie je voľné.

Čo teda je teraz?

C: Retrospektíva Pignona.

D: /.../

¹ Mal výstavu v Múzeu Moderného umenia v Paríži niekoľko mesiacov po vydaní knihy /jar 1967/. Pozn. vyd.

C: Poznáte Andréa Malrauxa?

D: Nie, nikdy som sa s ním nestretol.

C: Ako je možné, že vás doteraz neprišiel ani jeden kurátor Francúzskeho múzea požiadať o výstavu?

D: Minulý rok povedal Mathey, že sa chce so mnou stretnúť. Ja som išiel navštíviť jeho. Povedal mi- "Skutočne by som sa s vami veľmi rád niečo urobil, ale mám zviazané ruky. Musím mať súhlas zhora. A nič z toho nebolo. Mal dobrú vôľu, ale to je všetko.

Dorival prišiel za mnou kvôli výstave dada² a vobec sa nezmiel o možnosti robiť niečo so mnou. Ale veľmi ma to netrápi. Rozumiem tomu veľmi dobre. Keby tu chceli vidieť výstavu mojich prác, urobili by ju. Za tým sú však obchodníci s obrazmi. Chápete, obchodníci zo mňa nič nemajú.

C: Obchodníci možno. Ale múzeá?

D: Múzeá sú riadené viac menej obchodníkmi. Múzeum Moderného umenia v New Yorku je úplne v ich rukách. Je pravda, že sa tak obvykle zvykne hovoriť, ale je to naozaj tak. Poradcovia múzeí sú obchodníci. Aby sa rozhodli pre nejaký projekt, musí mať pre nich určitú finančnú hodnotu.

Čo sa mňa týka, nemám k tomu čo povedať, nestojím veľmi o výstavy - vobec mi na nich nezáleží!

C: Našťastie pre vás!

D: Možem kvôli tomu úplne pokojne spávať. Som s takýmto stavom spokojný.

C: Aké výstavy sa vám páčili za tie tri mesiace, čo ste teraz strávilí v Paríži?

D: Žiadne som nevidel.

C: Nešli ste si pozrieť Salón de Mai?

D: Nie, dokonca ani to nie. Moja žena tam bola. Ja som nechcel. Nechcem vidieť žiadne výstavy.

C: Nie ste zvedavý?

D: Nie. Nie ~~xxx~~^{na} takéto veci. Nemám tým na mysli prikláňanie sa k niečomu, nejakú túžbu či potrebu - je to ľahostajnosť, v najjednoduchšom zmysle slova.

C: Ale veď ste mi hovorili, že sa chystáte pozrieť Salon de Mai.

D: Áno, myslel som na to. Nebolo prečo neísť. Nevieam, prečo som nešiel. Nezaujíma ma umenie v sociálnom zmysle tohto slova, dokonca ani u ľudí ako Arman, ktorý sa mi veľmi páči. Skôr ma teší rozprávať sa s ľuďmi ako on, než chodiť sa pozerať, čo robia.

² Bernard Dorival usporiadal v Paríži výstavu Duchampa, spomínanú v predchádzajúcej poznámke. /Vyd./

C: Takže názor umelca je pre vás doležitejší ako jeho umenie?

D: Áno. Individuum, človek ako človek, človek ako mozog ak chcete, ma viac zaujíma než to, čo robí, pretože som si všimol, že väčšina umelcov len opakuje seba samých. Tomu sa však nedá zabrániť, človek nemože byť stále invenčný. Ibaže majú ten starý zvyk, ktorý ich nabáda napríklad robiť jeden obraz mesačne. Všetko závisí od rýchlosti, akou pracujú. Sú presvedčení, že sú dlžní spoločnosti jeden obraz mesačne alebo ročne.

C: Viete, že mladí maliari ako Arman alebo Raysse bohatnú?

D: Viem... Hromadia budíky. Ale aj tak je to veľmi dobré.

C: Nie ste šokovaný?

D: Ale nie! Som trochu šokovaný kvôli nim, ale nie kvôli sebe. Lenže ak budú naďalej hromadiť tie isté veci, za dvadsať rokov sa na ne nebude dať dívať. Avšak Arman je veľmi prístupný zmenám zjeme.

C: Myslím, že je zo všetkých najinteligentnejší.

D: Áno, tiež si to myslím. Tinguely sa mi tiež veľmi páči, ale je skor mechanik.

C: Nie ste prekvapený, že umelci majú právo sociálneho zabezpečenia?

D: Viete, čo sa mňa týka, keďže som Američan a mám nad sedemdesiat rokov, dostávam od vlády veľmi slušnú sumu a to bez toho, že by som na to veľa platil. 57 dolárov mesačne - to stále niečo znamená! Prirodzene, právo na túto sumu nemám ako umelec, je to jednoducho otázka veku. V 65 rokoch nemusíte zarábať a túto sumu dostanete, ale ak zarábate, nemôžete s ňou počítať. Po sedemdesiatke môžete však zarábať aj milión mesačne a dostanete svojich 57 dolárov.

C: Čo si myslíte o happeningoch?

D: Veľmi sa mi páčia, pretože sa diametrálne odlišujú od tradičného maliarstva.

C: Úplne sa pridržiavajú vašej teórie "diváka".

D: Presne tak. Happeningy zaviedli do umenia úplne nový prvok: nudu. Robiť niečo preto, aby sa ľudia nudili, to je vec, na ktorú by som nikdy neprišiel! A to je škoda, pretože je to krásna myšlienka. V podstate je to tá istá myšlienka ako ticho Johna Cagea v hudbe - nikoho pred ním to nenapadlo.

C: A čisté plátno Yvesa Kleina.

D: Áno. Zavedenie nových myšlienok je cenné len pri happeningoch. Nemôžete namaľovať nudnú maľbu. Určite to tu už bolo, ale je to ľahšie, v položivadelnej rovine. A potom je tu i rýchlosť, ktorá udivuje; skutočný happening trvá maximálne dvadsať minút, pretože ľudia musia stáť. V niektorých prípadoch si ani nemáte na čo sadnúť. Ale začína sa to meniť.

C: Áno, happeningy začínajú byť dlhšie.

D: Trvajú dve tri hodiny. Spočiatku ľudia stáli a keď bol potom čas odísť, kosačka na trávu ich prinútila vypadnúť! Bolo to prehnané, ale pozoruhodné, pretože to bolo skutočne nové a potrebovalo to verejnosť.

C: Happeningy, ktoré som videl - a videl som ich len vo Francúzsku - mi pripadali veľmi erotické.

D: Áno.

C: Bolo tomu tak i na ^{noči} začiatku?

D: Nie, nie tak veľmi, napríklad u Jean - Jacquesa Lebela je veľmi zreteľná potreba erotizmu.

C: Nedávno predvádzali striptéase ~~na~~ pederasta preoblečeného za mušku...

D: Áno, ale neviem, či ste videli pred dvoma či tromi rokmi happening na Boulevard Raspail, pri ktorom rozhadzovali ošklbané sliepky.

Bolo to strašné! Inokedy sa ľudia váľali v smotane alebo bkte. Je to úplne šialené!

C: Ako pozeráte na evolúciu v umení?

D: Nevidím ju, pretože o nej ~~mi~~ hlboko pochybujem.

Umenie vynšiel človek. Bez neho by neexistovalo. Všetky výtvary človeka nie sú cenné. Umenie nemá žiaden biologický zdroj. Je zamerané na vkus.

C: Teda podľa vás nie je nevyhnutné?

D: Ľudia, ktorí hovoria o umení, z neho urobili niečo funkčné tým, že tvrdia - "Človek potrebuje umenie, aby si regeneroval sily."

C: Ale veď neexistuje spoločnosť bez umenia.

D: Niet spoločnosti bez umenia z toho dôvodu, že tak hovoria tí, ktorí sa na ňu pozerajú. Som presvedčený, že ľudia, ktorí vyrábajú v Kongu drevené lyžičky, ktoré toľko obdivujeme v Musée de l'Homme, ich nerobia preto, aby ich Konžania obdivovali.

C: Nie, ale zároveň robia fетиše, masky...

D: Áno, ale tieto fетиše sú v základe religiózne. To my sme ~~my~~ nazvali umením religiózne veci, samotné to slovo u primitívnych národov neexistuje. Vytvorili sme ho, mysliac na seba, na svoje vlastné uspokojenie. Vytvorili sme ho pre našu vlastnú a jedinečnú potrebu; je to trochu ako masturbácia. Neverím v základný aspekt umenia.

Dala by sa vytvoriť spoločnosť odmietajúca umenie, Rusi neboli od toho ďaleko. Nie je to vobec smiešne, naopak je to vec, ktorú treba brať do úvahy. Avšak to, čo sa pokúšali presadiť Rusi, nie je možné urobiť s 50 národmi. Je tu príliš veľa kontaktov, príliš veľa spôsobov komunikácie z jednej krajiny do druhej.

C: Kto sú vaši priatelia?

D: Mnoho ľudí. Nemám nepriateľov, iba ak veľmi málo. Určite je veľa ľudí, ktorí ma nemajú radi, ale ja ich nepoznám. Chcem povedať, že tu nejde o vyhlásené nepriateľstvo, nie je to vojna. Vo všeobecnosti mám len priateľov.

C: Kto boli vaši najlepšie priatelia?

D: Predovšetkým Francis Picabia, ktorý so mnou takpovediac spolupracoval. Pierre de Massot je príjemný a tiež André Breton je veľmi príjemný - ibaže sa k nemu nedá pristúpiť. Hrá príliš úlohu veľkého, je úplne zahalený myšlienkou potomstva.

C: Stretli ste sa s ním v poslednom čase?

D: Nie, nebol som s ním. Je to smutné, ale prišlo to až tak ďaleko, že sa mu už neodvážim zatelefonovať.

C: Musí vedieť, že ste tu.

D: Vobec sa tým nezaťažuje. A to ma hnevá, lebo som o desať rokov starší ako on. Myslím, že mám právo očakávať, že sa mi ozve, že mi zatelefonuje alebo čo. Nech je ako chce, nemám nič špeciálne, čo by som Bretonovi chcel povedať. Takže by to bola zdvorilostná návšteva. Rád by som ho videl, ale muselo by to ísť hľadko; keby som videl snahu, okamžite by som reagoval. To jexť všetko. To je k tejto veci všetko. Je to trochu zložitý druh priateľstva, neviem, či ma rozumiete? Chápete, nehráme spolu šachy.³

C: Koho ste tentokrát počas svojho pobytu v Paríži navštívili?

D: Nie veľa ľudí. Množstvo ľudí ma žiada o články. Hlavne profesionáli.

C: Neprijemní ako ja!

D: Presne tak, ako vy. Nie, chcem len povedať, že sa nič nové neudialo. Nechodím často von. Nerád chodím veľmi často von. Pochopiteľne tu mám príbuzných. Moja žena má v Paríži vydatú dcéru, s ktorou sa často vidame, ale nestretávam sa s ľuďmi, ktorých zvyčajne stretávate vy, keď cestujete. Človek vidí toho a toho, Malrauxa, atď. Nikdy to nerobím. Nie gem nikto, s kým by som sa stretával viac menej oficiálne, alebo sk kým by som diskutoval o určitých otázkach. Skutočne vedím život čašníka v reštaurácii.

C: Čo robíte celý deň?

D: Nič. Som skoro stále v chode, lebo človek má stále čo robiť. Boli sme v Taliansku u Baruchella, malisra, ktorý sa mi veľmi páči. Obí veľké biele maľby s malými drobnými vecami, ktoré si muskíte pozerať veľmi zblízka. Potom sme išli do Anglicka. Odkedy sme pricestovali,

³ A. Breton zomrel v Paríži niekoľko mesiacov po tomto rozhovore.

nerobil som nič významné. Okrem toho prichádzam sem s myšlienkou na odpočinok. Odpočívať po ničom, lebo človek je vždy unavený, už len z cestovania.

C: Viedete v New Yorku aktívnejší život?

D: Nie. Je to isté. Presne to isté. S tým rozdielom, že tam mi ľudia menej telefonujú, nesnažia sa tak dostať sa do kontaktu so mnou. V Paríži je to nebezpečné. Chcú, aby ste podpísali petície, aby ste sa zapojili, hovoria tomu engagé. Cítite sa povinný vyhovieť im.

C: Ste ako Cézanne; bojíte sa, že vás ulovia.

D: Áno, presne tak. Je to tá istá myšlienka. Mnoho ľudí to tak cíti. Ak to nie je literárne hnutie, tak je to žena, je to to isté.

C: Minulý rok bola v Creuze Gallery výstava, na ktorej mali traja mladí maliari Arroyo, Aillaud a Recalcati sériu spoločných obrazov nazvaných "Tragický koniec Marcela Duchampa". V manifeste, ktorý vydali, vás odsúdili na smrť. obviňujú vás z toho, že nemáte "ducha dobrodružstva, slobodu invencie, zmysel pre predtuhbu a silu transcendencie. Videli ste to plátno?

D: Pravdaže. Bolo to práve pred tým, než som odišiel, v októbri. Creuze mi telefonoval a prosil ma, aby som si ich prišiel pozrieť. Chcel mi vysvetliť, čo sa deje a pýtať sa, čo robiť, ak by som chcel, aby boli odstránené. Povedal som "Nič si z toho nerobte, buď chcete reklamu, alebo nie. Mne na tom nezáleží. Niet tu o čom hovoriť; títo ľudia si chcú urobiť reklamu, to je všetko." Skončilo to neúspechom.

C: Konala sa i demoštrácia. Niektorí zo surrealisticov chceli obrazy zničiť.

D: Áno, ale nemyslím, že to spravili.

C: Nie, neurobili to.

D: Surrealisti chceli uverejniť článok v časopise Combat. Combat ho neuverejnil. Vydali pamflet, čo malo byť akousi odpoveďou na manifest. Bol to polovičný neúspech. Niektorí novinári sa chceli o tom zmieniť. Povedal som im - "Ak chcete byť k týmto mladým ľuďom milí, nič iné nemožete urobiť." Začínam byť odborníkom v týchto záležitostiach - jediný spôsob vyvrátenia je ľahostajnosť. Zdá sa, že jeden z troch maliarov je pseudofilozof, spisovateľ.

C: Áno, Aillaud. Je syn architekta, veľmi vzdelaný mladík.

D: Vie písať a to, čo napísal, bolo veľmi dobré, hoci to nič neznamenalo. Ale obvinil ma z vecí, ktoré nedávajú zmysel.

C: Skutočne, je dosť zvláštne, že vás obvinil z nedostatku zmyslu pre dobrodružstvo a invenciu...

D: José Pierre prišiel za mnou a navrhol protestovať. Povedal som mu: "Nerobte nič. Ak im chcete robiť reklamu, tak dobre, ale vy z toho nebudete mať nič a oni budú."

To je detinskosť reklamného umenia.

C: Posledný obraz zo série znázorňoval váš pohreb...

D: Bolo to veľmi pekné.

C: Vašu truhlu niesli Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Martial Raysse, Andy Warhol, Restany a Arman.

D: Oblečení ako americkí námorníci! Bolo to na moj veru zábavné, pozerať sa na to. Bolo to strašné ako obraz, ale to nevadí. Muselo to byť také, ak tým chceli niečo dokázať; bolo to hrozne namaľované, ale bolo to veľmi jasné. Mali s tým poriadnu robotu.

C: Čo si myslíte o mladých ľuďoch dneška?

D: Sú fajn, pretože sú aktívni. Hoci je to aj proti mne, na tom nezáleží. Veľmi veľa rozmýšľajú. Ale neprichádzajú na nič, čo by nebolo staré, čo by nevychádzalo z minulosti.

C: Z tradície.

D: Áno, To ma dráždi, nempžu sa toho zbaviť. Som si istý, že keď ľudia ako Seurat začali niečo robiť, úplne vymazali minulosť. Dokonca i fauvisti a kubisti to tak urobili. Zdá sa, že dnes, viac ako kedkoľvek predtým v tomto storočí, existujú pevné putá s minulosťou. Chýba odvaha, originalita...

C: Čo si myslíte o beatníkoch?

D: Veľmi sa mi páčia, je to nová forma aktivity mladých ľudí a to je dobre.

C: Zaujíma vás politika?

D: Nie, vobec nie. Nehovorme o nej. Nevieam o nej nič, nerozumiem ničomu v politike a myslím si, že je to skutočne hlúpa činnosť, ktorá nikam nevedie. Či to vedie ku komunizmu, k monarchii, demokratickej republike, je to podľa mňa presne tá istá vec. Povieťe mňa, že ľudia potrebujú politiku, ale to v žiadnom prípade neospravedľňuje myšlienku politiky ako veľkého umenia samého o sebe. Avšak práve tomu veria politici, myslia si, že robia niečo výnimočné! Sú trochu ako notári, ako moj otec. Štýl politikov je niečo ako štýl notára. Pamätám si otcove právnické papiere; ich jazyk bol hrozne smiešny; právnici v Spojených štátoch používajú ten istý jazyk. Nie som za politiku.

C: Poznali ste Johna F. Kennedyho?

D: Nie, nie osobne. Nestretával sa veľmi s umelcami. Jeho žena áno. Bol veľmi milý, pozoruhodný človek, ale to už siaha trochu za sféru politiky. Keď má pozoruhodná osobnosť niečomu urobiť, či je to pre jej krajínu alebo nie, môžete urobiť hocičo a bude to výnimočné. Kennedy si vybral politiku.

C: Čo si myslíte o Charlesovi de Gaulleovi?

D: Už naňh nemyslím. Ak ste sa narodili a žili v tom istom období... Je asi v mojom veku, nie?

C: Je o tri roky mladší.

D: Boli časy, keď bol hrdina, ale hrdinovia, ktorí žijú príliš dlho, sú odsúdení na pád. To sa stalo Pétainovi. Nezomrel Clemenceau pomerne mladý?

C: Vobec nie, bol veľmi starý, keď zomrel!

D: Ale odišiel a bol v chorobnom spánku. V každom prípade si udržal svoju slávu.

C: Áno, pretože sa stiahol... alebo skor bol stiahnutý!

D: Nuž, nemám na to názor. Ľudia sa veľa sťažujú na de Gaulle. Počúvam, čo hovoria, ale neviem, o čom rozprávajú. Ľudia majú vyhranené názory na peniaze, príjmy atď. To ma nikdy nezaujímal. Nerozumím tomu.

C: Kto je vašou obľúbenou historickou osobnosťou?

D: Historickou? Neviem. Nie je ich veľa, kým lebo to nie sú ľudia, čo by ma veľmi zaujímali, či sa už volajú Napoleon, Cézar alebo čo ja viem kto! Zvyčajne je to veľmi zveličené. Veľká hviezda sa rodí priamo z akejsi inflácie drobných malých anekdot. Tak tomu bolo i v minulosti. Stačí, že po dvoch storočiach sa na niektorých ľuďoch musíme dívať akoby boli v múzeu; celá vec je založená na vykonštruovanej histórii.

C: Často chodíte do kina?

D: Dost často.

C: I v Paríži?

D: Áno. Bol som si pozrieť Godardov "Masculin - Féminin". Len tento jeden som videl. Rád by som chodil častejšie, ale nemáme čas. Človek nič nerobí, a nemá čas! Chodenie do kina si treba plánovať. Hlavne v Neuilly, je to tak ďaleko...

C: V New Yorku chodievate častejšie?

D: Keď môžem. Pokiaľ sa dá, tak si pozerám len veselé filmy, nie tie veľké, hlúpe pseudohistorické filmy. Mám rád dobré, zábavné filmy.

C: Sú pre vás predovšetkým rozptýlením.

D: Áno, presne tak. Neverím vo film ako prostriedok vyjadrenia. Mohol by byť, možno neskôr; ale podobne ako fotografia, nejde oveľa ďalej ako mechanické vyrábanie niečoho. Nemože súťažiť s umením. Ak bude umenie ďalej existovať...

C: Ktorá hra sa vám posledne páčila?

D: Videl som "The Screens". Nepoznám dobre dielo Jeana Geneta. Videl som "Balkón" v angličtine. "The Screens" sa mi veľmi páčila. Bolo to skvelé.

C: Čítate veľa?

D: Áno, čítam veľa, ale nikdy som nikdy nečítal a ktoré nikdy či -

tať nebudem. Ako napr. Proust, ~~kk~~ nakoniec som ho vobec nečítal. Keď som mal dvadsať rokov, Proust bol považovaný za doležitejšieho ako Rimbaud a iní. Časy sa prirodzene zmenili a bežia iné veci, avšak aj tak sa necítim byť povinný čítať ho.

C: A medzi súčasnými spisovateľmi?

D: Nepoznám ich diela. Robbe-Grillet, Michel Butor, nepoznám ich veci. Nevieť nič o súčasných spisovateľoch, o nových spisovateľoch, o novej vlne. Raz som sa chabo snažil čítať jedného, ale nezaulal ma natoľko, aby som si utvoril nejaký úsudok.

C: Čo vás v literatúre zaujíma?

D: Stále tie isté veci; ktoré mám rád. Veľmi ma zaujíma Mallarmé, pretože v určitom zmysle je jednoduchší ako Rimbaud. Snáď je trochu príliš jednoduchý pre tých, ktorí mu dobre rozumejú. Jeho impresionizmus je súbežný s impresionizmom Seurata. Pretože ho stále úplne nechápem, s potešením ho čítam kvoli zvuku, ako poéziu, ktorú počúvate. Nepriťahuje ma len štruktúra jeho básní alebo hĺbka ich myšlienky. Dokonca i Rimbaud je určite v podstate impresionista...

C: Odchádzate na dva mesiace do Cadaqués v Španielsku. Čo tam budete robiť?

D: Nič. Mám veľmi peknú, veľmi príjemnú terasu. Urobil som roletu. Vyrobil som ju z dreva, pretože tam dole je stále vietor. Bolo to pred tromi rokmi; neviem, či prežila túto zimu. Pošlem vám pohľadnice a dám vám vedieť!

C: Je táto roleta váš posledný ready-made?

D: To nie je ready-made, je vyrobená ručne!

C: Odlišuje sa váš život v Cadaquos od života v Paríži alebo v New Yorku?

D: Uchýľujem sa tam do chládku. Je to vynikajúce. Všetci ostatní sa ženú za slnkom, aby sa ~~opálili~~ opálili; ja to nemám rád.

C: Na začiatku nášho rozhovoru ste povedali, že slovo "umenie" pravdepodobne pochádza zo sanskritu a znamenalo "robiť". Okrem tej rolety, ste nemali niekedy chuť použiť svoje ruky na to, aby ste niečo "vyrobili"?

D: Ale áno. Áno. Som veľmi šikovný. Často opravujem predmety. Vobec sa nebojím ako ľudia, čo nevedia opraviť vybitú poistku. Naučil som sa základy týchto vecí, bohužiaľ o tom neviem všetko, ani nie som veľmi presný a precízny. Keď vidím nejakých svojich priateľov robiť tie isté veci, skutočne ich obdivujem. Ale celkom si postačím. Je to zábavné, robiť veci ručne. Ale musím byť v strehu, pretože je tu veľké nebezpečenstvo "ruky", ktoré sa znovu vracia, no keďže nerobím umelecké diela, je to v poriadku.

C: Nikdy ste si nechceli vyrobiť kefu alebo ceruzku?

D: Nie, hlavne nie kefu. Ale mohol som. Keby ma taká myšlienka napadla, podobne ako "Sklo", určite by som ju urobil.

C: Keby vám niekto ponúkal sto tisíc dolárov, namaľovali by ste obraz?

D: Ach nie! V žiadnom prípade! Pri interview v Londýne dve hodiny som odpovedal na otázky. Spýtali sa ma: Keby vám ponúkli stotisíc dolárov, prijali by ste? Povedal som im historku z New Yorku r. 1918, keď mi Knoedler po tom, čo videl "Akt zostupujúci zo schodov", ponúkol desať tisíc dolárov ročne, prirodzene za moju celú produkciu. Povedal som nie, a veru som nebol bohatý! Celkom spoľojne som mohol prijať desať tisíc dolárov, ale nie, hneď som začítal nebezpečenstvo. Dovtedy sa mi podarilo vyhnúť sa mu. V r. 1915-16 som mal dvadsať deväť rokov, takže som bol dosť starý na to, aby som sa ubránil. Hovorím vám to iba preto, aby som objasnil svoj postoj. Tak by tomu bolo iž dnes, keby mi ponúkli stotisíc dolárov, aby som niečo urobil.

Mal som malé objednávky, ako nádobu na cukor,^o ktorú si poprosila sestra Katherine Dreierovej. Proste musela mať niečo žodo mňa. Povedal som, že môžem urobiť, čo chcem. Urobil som cukorničku. Hrozne sa jej nepáčila. Predala ju svojej sestre a jej sestre sa tiež strašne nepáčila, tak ju predala Arensbergovi - stále za tú istú cenu - 300 dolárov^{to}.

C: Keby od vás niekto žiadal dnes, vyhovel by ste?

D: Keby to bola záležitosť medzi priateľmi a keby ma nechali robiť, čo by som chcel, áno.

C: Čo by ste spravili?

D: Veru neviem. Nevieť urobiť obraz, kresbu alebo sochu. Vobec to neviem. Musel som vždy rozmýšľať dva alebo tri dni mesiace, než som sa rozhodol urobiť niečo, čo by malo význam. Nemohol by to byť jednoduchý len dojem, zábava. Muselo to mať smer, zmysel. To je jediná vec, čo ma viedla pred tým, než som začal. Musel by som ho najst, tento zmysel. Takže keby som súhlasil s tým, že niečo urobím, bolo by to s výhradami.

C: Veríte v boha?

D: Nie, vobec. Nepýtajte sa na to! Pre mňa táto otázka neexistuje. Ž Boha vymysleli ľudia. Načom hovoriť o takej utópii? Keď človek niečo vymyslí, vždy je niekto za a niekto proti. Je to bláznivé šialenstvo vytvoriť myšlienku boha. Nechcem povedať, že by som bol ateista alebo veriaci, vobec o tom nechcem hovoriť. Nehovorím s vami o živote včiel v nedeľu, nie? To je to isté. Poznáte históriu Viedenskej školy logikov?

C: Nie.

D: Viedenský logici vypracovali systém, v ktorom je, pokiaľ som tomu



rozumel, všetkotautológia, to znamená opakovanie premís. V matematike to ide od veľmi jednoduchej ~~teorémy~~ teorémy až po veľmi komplikované, ale všetko už je v prvej teoréme. Takže metafyzika = tautológia; náboženstvo = tautológia: všetko je tautológia okrem čiernej kávy, lebo tu vládnu zmysly!

Oči vidia čiernu kávu, vládnu zmysly, je to tak; ale ostatné je vždy tautológia.

C: Myslíte na smrť?

D: Čo možno najmenej. Psychologicky na ňu z času na čas musíte myslieť - hlavne v mojom veku, keď vás bolí hlava alebo si zlomíte nohu. Vtedy sa objaví smrť. Napriek všetkému i keď ste ateista, zaposobí na vás to, že máte úplne zmiznúť. Nechcem iný život, alebo metafyziku. Je to veľmi ťažké. Bolo by oveľa lepšie veriť vo všetky tieto veci, umiéralo by sa radostne.

C: Raz ste v interview povedali, že otázky novinárov vás zvyčajne unudia k smrti, ale je jedna otázka, ktorú vám nikto nikdy nedal, hoci by ste na ňu rád odpovedali, a síce "Ako sa máte?"

D: Mám sa veľmi dobre. S mojím zdravím to vobec nie je zlé. Mal som jednu či dve operácie, ktoré sú, myslím, v mojom veku normálne - ako operácia prostaty. Prešiel som všetkými ťažkosťami, ktoré trápia 79-ročných mužov, treba si veru dávať pozor! Som veľmi šťastný.

J i n d ř i c h C h a l u p e c k ý -
- U M Ě N Í A O B Ě T

1.

V závěru předposlední kapitoly svého Portrait of an Artist as a Young Man evokuje James Joyce zrod poznání umělce. "Jeho duše propadala do nějakého nového světa, fantastického, šerého, neurčitého, jakoby ležel pod mořem, a procházely jím oblačné postavy a bytosti. Svět, záblesk, nebo květ? Třpytící se a chvějící, chvějící se a rozvíjející, vznikající světlo, rozvíjející se květ, rozvíjel se nekonečně, stále dál..." Hmotnost světa se rozpouští, místo jeho ustálených tvarů člověk začíná být přítomen silám, které svět tvoří, jsou to tytéž síly, které vytvářejí i jeho vědomí. Nové poznání začíná vystupovat, poloneskutečné, mlžné, přeludné. Ožívají v něm prvotní souvislosti, které člověka svazují s vesmírem. Zatím je to spíše pohnutí elementárních sil, člověk potřebuje promítnout si je do viditelných, hmatatelných, slyšitelných tvarů svého konkrétního života. To jej činí umělcem, chce si zpřítomnit celý tento živoucí svět. Potřebuje pro něj nové místo a nový čas, nikoli místo a čas světa už hotového, nýbrž místo a čas, kde by tento svět mohl znova začínat, znova se rozvíjet, znova se zhmotňovat. Proto umělecké dílo musí být odděleno od ostatního světa, uzavřeno samo v sobě, řídit se vlastním řádem, musí být, jak to řekl Flaubert, "vzpíráno silou svého slohu", musí být v sobě autonomní a vůči ostatnímu světu iluzí.

Všechny archaické i historické společnosti pokládaly za nutné, ponechat určitá místa a určité doby, kdy a kde se člověk mohl vymanit z hotového života, obnovit jej, vrátit se k jeho původům. Antropologové je nazývají sakrálním prostorem a sakrálním časem, odlišným od profánního světa a odděleným od něho. V profánním čase a prostoru si člověk musí především budovat svůj svět lidský, chránit a realizovat svou fyzickou existenci. Ale potřebuje se vracet k tomu, co jediné mu může dávat sílu, aby tento svůj svět a tuto svou existenci si vytvářel, vracet se k tomu, co je dál než jeho rozum a vůle. Také čas a prostor uměleckého díla je v tomto smyslu sakrální.

V našem moderním světě tato rezervace sakrálního prostoru a času chybí. Je to společnost důsledně desakralizovaná. Proto v ní ani není místo pro umění. Dílo umělcevo je v ní buď odmítáno jako nesmyslné a pohoršující nebo je interpretováno v rámci myšlení profánního: je doslova zprofanováno. Umění se přijímá jako ušlechtilá záliba, jako znak přepychu, jako spekulativní hodnota. Je to nejvyšší uznání, které dnešní společnost může dát umělci. Ale umělec víceméně jasně cítí, že to je nedorozumění, zneužití. Brání se tomu a odmítá raději dělat jakékoli předměty. Umělec vždy byl vážen pro svou dovednost dělat umělecké předměty, ale nyní se zříká i této dovednosti. Zříká se hodnotě umělce a prohlašuje, že se chce věnovat ne-umění, proti-umění.

Je to paradoxní: ve světě, kde nejvíc platí úspěch, umělec se začíná úspěchu bát. Eric Satie to formuloval nezapomenutelným způsobem: "Podstatné není odmítnout Čestnou Legii, je potřeba ještě si ji nezasloužit." Jednou z největších zásluh Duchampových je jeho důsledné odmítání uplatnit se v uměleckém světě. Umělec dokonce sám začíná provokovat svůj neúspěch. Baudelaire to napsal už roku 1848: "Píši s nesmírnými básnickými nároky, oddělen navždy od počestného světa svými sklony i svými zásadami. Co na tom záleží? Utvářím své literární sny a naplňuji tím na velkou škodu vulgárních ideálů cti, peněz, štěstí svou povinnost." "Proč bych měl mít úspěch, když nemám ani chuť se o to pokusit?", ptá se na konci života ve svém Srdci obnaženém. "Pro moderní umění je umělec /na místě světcově/ příkladným trpítelem," shrnuje Susan Sontag v studii o Pavěsovi /1962/, vzpomínajíc přitom Stendhala, Baudelaira, Gidea, Kafky, v jiném článku jmenuje podobně Kleista, Kierkegaarda, Nietzsche, Dostojevského, Rimbauda, Geneta, Simone Weil.

Utrpení, které si umělec ukládá, nabývá podoby vylučování se ze společnosti. Umělec se hanobí, ponižuje, zesměšňuje. Alfred Jarry se stylizoval s fascinující důsledností do podoby odporného Ubu, Larionov, Gončarová, Maľakovskij, Lifšic, Burljuk a ostatní chodili po ulicích ve fantastickém oblečení a s pomalovanými a popsanými obličejí, dadaisté se předvádějí ve zcela nedůstojných groteskních podobách. Není to už ponižování, je to dokonce trýznění sebe sama - i jiných. Artaud projektoval divadlo krutosti, v happeningu - jako v Kaprowově Volání - autor vede účastníky k nesnadným a zahanbujícím konáním,

Beuys, Acconci, Burden, Gina Pane, Marina Abramović, mnozí jiní jako v Praze Knížák, Štembera, Mlčoch podstupují namáhavé a absurdní akce, předvádějí své důvěrné soukromí, mučí se, zraňují se, dávají se napospas.

"Umělec se nakonec pokládá za oběť, někdy komickou, někdy tragickou," konstatuje Renato Poggioli ve své Teoria dell' arte d'avanguardia /1962/. "Druhá možnost se zdá nicméně převažovat. Tak nejnověji v některých oblastech avantgardního umění a kritiky, ovlivněných antropologickými a psychologickými teoriemi, začíná se umělec chápat jako nějaký agnus dei, obětní beránek, jehož prolitá krev vykupuje hříchy celého kmene." Poggioli je nakloněn jako mnozí jiní výkladu, že umělec je prostě psychotikem: "nihilismus" a "agonismus" avantgardy podle Poggiolovy ~~teorie~~ terminologie, totiž to, že moderní umělec překračuje dané konvence a riskuje i zničení umění sama, "je asi výrazem masochistického impulsu v avantgardní psychóze, právě tak jako nihilismus je asi sadistický." Ale pocit umělce, že se má obětovat, je daleko původnější, než aby se dal vysvětlovat vlivem vědeckých teorií, a nedá se ani redukovat na individuální psychopatologické deviace. Nemocná je společnost, nikoli umělci. "Umělci nejsou neurotici, jak se občas říká, jsou naopak daleko zdravější než mnoho moderních lidí", poznamenává Mircea Eliade ve svých Aspects du mythe /1963/. Umělec představuje skutečné tvořivé síly své společnosti a aby v ní mohl tvořit, je "nihilistou", "musel dojít k zárodečné modalitě hmoty, aby mohl začít znovu na nulovém bodě dějin umění." Zárodečná modalita hmoty: umělec ji naposled nalézá ve svém těle a jeho chování - a v těle a chování ostatních.

2.

Je to riskantní počínání. Umělec se vzdává hmotného díla, aby je nevydal zneužití. Ale s ním se vzdává i procesu, jímž toto dílo vzniká. Tento proces nespočívá v hledání, zkoušení a používání vyjadřovacích prostředků pro něco, co by autor už znal a jenom chtěl sdělit, jenom o tom chtěl přesvědčit ostatní. Má dojít sám ve své tvorbě nového vědomí. Nesnáze, s nimiž zápasí, spočívají v tom, že musí postupem své práce sám sebe předělávat, sám sebe představovat, sám ze sebe vytvářet bytost novou, která je v novém vztahu k vesmíru, stává se autorem svého díla, stává se autorem sebe sama. Lautrémont, říká Maurice

Blanchot v knize Sade et Lautréamont /1963/, neměl v hlavě napřed šestero svých Zpěvů Maldororových, "tato hlava ještě neexistovala a jediným cílem, který mohl mít, byla tato vzdálená hlava, tato naděje hlavy, z které ve chvíli, kdy Maldoror psal, bral všecku sílu, kterou potřeboval, aby jej psal."

Jestli Lautréamontovi stačilo psát, aby dosáhl nového vědomí v oné "vzdálené hlavě", nyní umělec usiluje o nové vědomí ještě dále. Umělecké dílo je vždy do nějaké míry projekcí umělcova těla do předmětného díla - tohoto těla pohybujícího se, mluvícího, slyšícího, vidícího, sebe sama pociťujícího. Nyní tento umělec odsunuje své dílo z předmětnosti zpět jen do tohoto svého vlastního těla a jeho chování. Nemá vyhotovit nové dílo, má vytvořit nové tělo. Má to být tělo ne již osamocené, nýbrž tělo otevřené do světa i vůči ostatním lidem, tělo komunikující a komunikované, tělo, jehož majetnictví se vzdává, tělo obětované. Gesto zoufalé lásky. Lea Vergine má pravdu, když ve svém Il corpo come linguaggio /1974/ píše, že v základě všech těch projevů je "potřeba toho, co se nazývá primární láskou:"

"Umění, o němž mluvím, míří ke skutečné organické a fyzické přeměně lidského těla", napsal Antonin Artaud /v článku Théâtre populaire, 1954/. "Proč? Protože divadlo už není to scénické předvádění, kde se virtuálně a symbolicky rozvíjí mýtus, nýbrž skutečný tyglík ohně a masa, kde anatomicky, rozdupáváním kostí, údů, slabik se těla znovu vytvářejí a fyzicky a bezprostředně se zpřítomňuje mystický akt dělání těla."

"Dát tělu znova se zrodit", řekl Henry Howard ze skupiny Living Theatre /v Entretiens avec le Living Theatre Jeana-Jacquesa Lebel, 1969/ a Judith Malinová vyznala tamtéž: "Cílem našich představení je vyvolat pohybovou reakci v těle každého diváka. Pokoušíme se svým způsobem, svými hlasy a svými těly, umělým způsobem zapůsobit na diváka, jako bychom mu poskytovali dar a trpěli za něj." Malevič v jednom textu z roku 1919, kde mluví o poezii jako o "gestech těla", napsal, že tělo básníka, který přednáší svou abstraktní báseň, se mění "v skutečný, nový a živý chrám". A jinde, v textu "Bůh není svržen" /1920/: "Člověk ukolouzl a přepadl z absolutna... Snad proto sbírá na zemi své tělo, aby je vrhnul do nekonečna."

S tradičním uměleckým jednáním zde mizí i tradiční umělecké

druhy. Vystupují-li tito umělci v galerii, počítají se k výtvarníkům, vystupují-li v divadle, pokládají se za herce - ale nejde ani o výtvarnictví, ani o divadlo, a snad už ani o umění, snad už vskutku jde o něco jiného.

Jsme stále blíže k sakrálním aktům, ale tím také blíže k nebezpečí profanace - k nebezpečnější profanaci. Odvrhnuv předmětnost svého díla, umělec odvrhнул i jeho uzavřený tvar. Jeho dílo, otevřené nyní všemu okolo, nabývá bezprostřední působivosti, ale tím právě je ohroženo. Otázka, kam dílo umístit, se vrací a klade ještě naléhavěji. Umělecká galerie je místem obchodu a umělec, který se chtěl obětovat, svoluje, aby se dokumentace jeho akcí prodávaly jako umělecký unikát nebo vydávaly v luxusních edicích pro sběratele. Divadlo je místem zábavy a umělcovo obětování přijímá obecenstvo jako nové rozptýlení. I výstavy druhu Szeemannových Documenta připadají velmi zábavné.

3.

Napadá se mnohdy iluzivnost a uzavřenost uměleckého díla: mělo by prý změnit svou strukturu tak, aby se otevřelo, aby se hranice mezi tím, co činí umění vyjimečným a svátečním, a tím, jak žijeme svůj všední život setřely. Vždyť ve společnostech, kde ještě plně funguje náboženství, posvátné je uzavřeno do vymezeného času a místa, proto, aby odtud mohlo pronikat ven a posvěcovat ve větším nebo menším rozsahu obyčejnou lidskou existenci. V krajním případě zbožné jednání a všední život splývá. "Kdo říká, že Thóra je jedno a všední život druhé, je kacír", cituje se výrok rabbiho Pinkase z Koretze, pro chassidy v obchodním jednání, jídle, pití, lásce, všude byl přítomen Bůh a všude mohl a měl s ním člověk obcovat, mystika a denní praxe, zázračné a banální, legenda a skutečnost se prostupovaly. Moderní umělec by často také chtěl vystoupit z rezervace umění, opustit galerie, muzea a jejich specializované obecenstvo, nejen se vzdát dělání hmotných uměleckých děl, ale změnit sám svůj život v umělecké dílo, prolomit konvence a stát se sám sebou svědkem básnické zkušenosti, příkladem člověka, který je v onom neustálém vztahu k živému vesmíru, z něhož začíná umění.

Co však bylo možné ve starobylých židovských komunitách ve východní Evropě, nedá se už uskutečnit v dnešním bezbožném světě. Sakrální z tohoto světa zmizelo a intervence umění na tom nic nezmění. Umění nemůže splynout se životem. Předmětnost uměleckého díla není vězením, z něhož by měl umělec uniknout. Naopak, zajiš-

XXXXXXXXXXXX

tuje jeho dílu autonomní strukturu, a tím poskytuje umělci místo pro svobodu, kterou nemůže nalézt v reálném světě. Pokusy, rozrušit hranici mezi uměním a světem, rozrušují umění samo a ničí umělcovo poslání v naší společnosti. I Marcel Duchamp se nakonec vzdal své nedůvěry v předmětné dílo a vyvrcholil své životní úsilí prací, která ať se jakkoli vymyká svou koncepcí, svými prostředky a svým působením uměleckým tradicím, přece se uskutečňuje důsledně ve svém vlastním uměleckém řádu: Étant donné. Uměleckým principem tohoto díla dokonce právě je estetická uzavřenost: dílo zakládá samo pro sebe sakrální místo, přísně oddělené od ostatního světa.

"Nepatří budoucnost deklasovaným?" ptá se Baudelaire v jednom dopise, a Duchamp uzavírá jeden ze svých posledních textů: "Velký umělec zítřka půjde do podzemí, underground. Toto underground není nikde ve světě, je zase jen v člověku. Mluví se o po-moderním umění: jeho po-modernost má spočívat asi v tom, čím se vymyká Étant donné z tradice modernosti. Likviduje konvence avantgardnosti proto, aby lidé už na ně nereagovali jako na pouhou událost v dějinách umění, ale aby se mohlo stát událostí v jejich vlastním životě.

4.

Umění se ukazuje něčím jiným, než za co jsme byli zvyklí je považovat, a chybí nám proto úměrná terminologie. O čem vlastně mluvíme, používáme-li slova umění? Známý americký estetik George Dickie navrhl ve své Aesthetics /1971/, aby se za umělecké dílo nyní pokládal "artefakt", který autor vytváří s úmyslem, aby se stal součástí "světa umění". Máme-li však zahrnout do pojmu "artefakt" také vše to, co se dnes nazývá process art, body art, performance, street art, ecologic art, atd., pojem "artefakt" ztrácí kontury. Dickie ostatně sám na to narazil. V příspěvku "What is Anti-art" /The Journal of Aesthetics, 1975/ soudí, že umělci druhu Acconciho sice "používají rámce uměleckého světa", ale že "nic s ním nedělají". Kdyby to šlo takhle dál, bylo by prý po umění. Částečné vysvětlení Dickieho mínění je, že přejímá názory Harolda Rosenberga. Nicméně zůstává zřejmé, že Acconci a ostatní něco dělají či aspoň pokoušejí se dělat s tím "rámcem uměleckého světa" - ale je třeba teď zjistit, co vlastně.

Rozlamují tento rámec, ničí jej? Nebo jej naopak rozšiřují, zvětšují? Nebo svou práci posunují za rámec umění? Acconci se ještě pohybuje uvnitř uměleckého světa. V poutích Petra Hutchinsona na

sopku Paricutin už docela chybí jak historická tak místní kontinuita s tím, co se pokládá dosud za umění. Hutchinson klasifikuje svou práci jako umění. Je to opravdu umění? Nebo se jím stává, když se fotografie z jeho poutí stanou součástí "světa umění" tím, že se vystaví v umělecké galerii?

Nedaří-li se definovat tyto nové projevy jako umělecké, snad bychom se přece měli soustředit k jejich náboženskému aspektu. Zdá se být markantní zvláště v novém divadle - či co tak ještě nazýváme, i když pokud něco v tomto divadle zbývá ještě z divadelní struktury, pociťuje se to jako přežitek, překážka, nedostatek. "Nikdy jsme neuvedli kus, který by nevyzdvihoval posvátnost lidského života", řekla Judith Malina /v citované knize Lebelové/, a Julian Beck tam přímo nazýval herce Living Theatre "knězi". Beckovo a Malinové Paradise Now mělo být podobně jako Schechnerův Dionýsos in 69 nikoli už divadlem, nýbrž rituálem. Ale mísení či záměna náboženského a uměleckého vede jen ke zmatku. V Dionýsu in 69 měl se obnovit archaický orgiastický obřad a herce, představující Penthea, i dionýsské ženy měli vybízet k souloži účastníky představení. Herci zůstávali herci a diváci diváky - nestávali-li se prostitutky a voyeury. Margaret Croydon píše o tom ve své cenné knize Lunatics, Lovers and Poets /1974/. Zaznamenává tam také výrok jedné z hereček této Schechnerovy Performance Group: "Nepřipojila jsem se ke Skupině, abych se vyspala /to fuck/ pod věží s nějakým dědkem." /Pro obecnost tu nebylo obvyklé hlediště, nýbrž věžová konstrukce./ Jakmile se zruší hranice mezi estetickou fikcí a praktickým životem, umění upadá do nějakého druhu vulgarity.

Jiný příklad této vulgarizace: Chris Burden uspořádal v dubnu 1975 v chicagském Museu současného umění performanci Doomed/Zatracený/. Položil se na podlahu pod šikmo opřenou velkou tabulí skla, rozhodnut zůstat tam bez jídla i nápoje a bez hnutí neurčitě dlouhou dobu. /Na varování lékařů muzeum přerušilo performanci po více než 31 hodinách/. O vystoupení Burdenově se lidé dověděli a nahrnuly se tam davy. Mnozí byli zřejmě v tomto muzeu poprvé v životě, ale noviny se s chutí rozepisovaly o některých dřívějších vystoupeních Burdenových, v kterých riskoval život, a lidé očekávali brutální senzaci. Chicagský The New Art Examiner /květen 1975/ líčí: "Dav ječel, pískal, vysmíval se zřejmě v jakémsi předorgasmickém stavu, který se stále stupňoval, když viděli, že Burden zůstává jen dál klidně ležet."

Příkladu opačného jsme byli svědky v Praze. Když se zde upálil roku 1969 u sochy patrona České země student Jan Palach, měl to být politický protest. Otřes však vyvolal nepředvidatelnou reakci. Na pohřeb, který šel pražskými ulicemi, přišly nesmírné zástupy. Nebylo demonstrací. Lidé přijali v zbožné úctě Palachovu smrt jako archaickou oběť nevinné bytosti za hříchy lidstva. Tak je hluboká a nezměnitelná lidská potřeba zbožného konání.

Posledním smyslem obětí je restituce zkaženého času, navracení člověka, který se oddělil svou jedinečností od vesmíru, zpět do kosmických souvislostí. Vrcholným aktem je obětování života. Je to vždy oběť zástupná: jeden člověk se obětuje za ostatní, zvíře se obětuje za člověka. Téma dobrovolné smrti se nevrací náhodou v díle nových amerických básníků, o Sylvii Plath, Robertu Lowellovi, Johnu Berrymanovi, Anně Sexton se píše jako o "suicide school", "sebevražedné skupině", a tři z nich vskutku sebevraždu spáchali. Nejsou to životní ztroskotanci, Sylvia Plath byla první a největší z těchto básníků, kteří si vzali život, dokonce opakovala svou sebevraždu třikrát. Měla úspěšný život a zabila se naposled téměř proti své vůli, smrt byla silnější, než co žila. Ale smrt jí připadala kupodivu jako akt lásky: byl to pro ni velký strip-tease, psala: poslední svlečení i samotného těla. Fascinace její poezie spočívá v zázračném prostoru, který otevírá a v kterém život se vypíná do onoho neznáma, jemuž říkáme smrt. Nebylo to pouhé lákání smrti. Není to náhoda, že o sobě psala jako o rituální oběti a že se smrt u ní tak často spojuje s tématem hanebnosti lidstva, s válkou, nacismem, vyvražďováním. Nesla hříchy lidstva jako vinu svou vlastní, a to tím více, že její rodiče byli poameričtělí Němci. Dva další američtí básníci byli do velké míry strženi jejím příkladem: John Berryman a Anna Sexton.

Ale moderní umění je uvězněno v profánním světě a umělec proto spíše než obětníka a oběť často připomíná toho, kým byl v archaické společnosti čaroděj. Čaroděj také mění své tělo. "Duchové, kteří mu dali iniciaci, změnili jeho životní orgány", připomíná Roger Caillois v knize L'homme et le sacré /1939/. "Lidé před ním prchají, vede samotářský a nepřírozený život..." Čaroděj mění své tělo, aby nabyl nových poznání a nových mocí, ale čerpá z posvátného, chce působit uvnitř světa. Zatímco náboženství vyzývá síly kosmické harmonie, aby zabezpečilo společenský řád i jednotlivcovu integritu, magie tento řád přestupuje a odtud čerpá svou moc.

Moderní umění se také spojuje s temnými mocemi a také přestupuje společenský řád. Podle Artauda má divadlo poskytnout účastníkům "přesvědčivé sedliny snu, kde by se rozpoutaly jeho zločinné sklony, jeho erotické obsese, jeho divokost, jeho chimery, jeho utopický smysl života a věcí, sám jeho kanibalismus" /Le Théâtre et son double, 1964/. Satanismus moderního umění není prázdné slovo a strach z moderního umění má své důvody.

5.

Pro romantiky umělec byl prorok a jasnovidec, pro symbolisty kněz a mág, teď je dokonce výkupná oběť. Ale to všechno jsou jen pomocné metafory, a berou-li se doslova, vedou k autostylizaci, předstírání, falsifikaci. Lépe asi naposled zůstat při slově umění, využít jeho poměrné plastičnosti a redefinovat je.

Allan Kaprow mi psal roku 1966: "Slova jsou náš největší problém, samozřejmě nejsou to jen formy komunikace. Nesou v sobě intelektuální obyčej a kulturní paměť. Místo aby nás vedla do přítomnosti, abychom se s ní vyrovnávali, vážou nás k nepochopené minulosti: 'ty krásné staré časy!' Naším úkolem není možná redefinovat stará slova, nýbrž použít slov nových. A mně se zdá, že ta slova jsou všude kolem nás, na ulici, v našem slangu, v reklamách a v technologickém žargonu, atd. - a nikoli na univerzitách a v 'dobrých' knihách."

Ten dopis je přes deset let starý a úkol zůstává, Zvláště kritika by potřebovala těch nových pojmů a nových výrazů, adekvátních novým uměleckým zjevům. I v termínech performance art a body art se skrývá staré myšlení. Slovo performance připomíná divadelní výstup a výraz body art svádí k výkladům, jako by tu tělo bylo obdobným výtvarným materiálem, jako je třeba pro sochaře hlína. Podobně v land a earth art by zase takovým materiálem měly být krajina nebo země. Ecologic art nemá nic společného s ekologií a art sociologique nic společného se sociologií, atd..

Dnešní kritice chybí metodický aparát, a výsledkem je, že tyto nové zjevy se stejnou žurnalistickou nezodpovědností /noviny se stejně zítra zahodí a zapomenou/ jen šmahem přijímá nebo je šmahem odmítá. Je bezhlavě progresivní nebo bezhlavě reakční. Obojí je stejně málo prospěšné. Produkce nových netradičních děl roste a je třeba pokusit se o rozlišování. Je například, myslím, jakýsi rozdíl, když - z jedné strany - Kazuo Shiraga lehal do bláta a své dílo vytvářel dotykem svého těla s ním a když -

- z druhé strany - Yves Klein použil "živých štětců" place-
ných modelek, aby je předváděl obecenstvu ve fracích a večer-
ních toaletách, a když Vettor Pisani překvapí v Eroe da camera
najatou nahou dívkou, kterou připoutá řetězem, a i to je asi
rozdíl, když Colette aranžovala své scény, jejichž součástí by-
lo její polonahé tělo, na ulicích ještě téměř prázdných za
svítání, kdy, jak říkala, "většina lidí se právě vzbouzí ze snů
a všechno skutečné připadá neskutečným", a když zase táž Colette
uspořádává na výstavách lyrické prostředí a při vernisáži si
do něho svlečená lehá. Teď se už neriskuje, duchovně ani těles-
ně, Kleinovy modelky jsou najaty a zůstávají lhostejné a Cole-
tte začíná koketovat. Spektakulárnost, vnějšková efektnost ba-
rokního rodu zůstává pro moderní umění trvalým nebezpečím, čím
dále jsme tu od sakrálního, tím blíže jsme k rétorice. Umělec
je stále vydán nekontrolovanému tlaku konvenčního uměleckého
prostředí a snadno se stává, že zachovává protitradiční ges-
to, použije ho k tomu, aby upoutal právě ty, kdo toto prostředí
tvoří, umělecké obecenstvo a umělecký obchod. S úspěchem u to-
hoto obecenstva a na tomto trhu samozřejmě narůstá produkce
epigonů. A konečně, protože chybí kritéria, nové oblasti umění
se stávají útočištěm neumělců, kteří spoléhají na svou informo-
vanost a předpokládají, že tímto způsobem získají u kritiky i
obecenstva prestiž umělců avantgardních - a skutečně ji získá-
vají. Je jich všude plno.

Opírají se o představu, že co se nazývá pomoderním uměním,
je něco docela jiného, než čím bylo kdy umění, že je nejspíše
nějakým pouměním, novou a vysoce intelektuální zábavou, a nekri-
tická kritika je v tom podporuje. Vymýšlejí se teorie či dile-
tantsky adaptují, třeba že obecenstvo se potřebuje "odreagovat"
/H.Nitsch/, a to že mu má poskytnout samaritánský umělec-terapeut.
Je otázka, kterou si už nikdo neklade, k čemu má být toto "odrea-
gování", a ještě větší otázka, zda je to věcí umění. S uměním se
nedá takto skoncovat. Pomoderní umění nemůže vycházet než z té-
že zkušenosti, z které vycházelo všechno umění. Jeho novost spo-
čívá teprve v tom, že neústupně trvá na této staré zkušenosti,
a hledá-li pro ni nové způsoby, je to proto, aby rehabilitovalo
její význam. Nutno rozlišovat mezi de-definicí umění, jak tomu
říká Harold Rosenberg, a jeho re-definicí.

Umělecké kritiky by nebylo třeba, kdyby se v dnešní společnos-
ti nemuselo hájit umění proti jeho zneužití a proti posledním

X X

J i n ě ř i c h C h a l u p e c k ý

U M Ě N Í V E D V O U S V Ě T E C H

1

Po výstavách Paris-New York a Paris-Berlin otevírá se v pařížském Centre George Pompidou výstava Paris-Moscou. Už letos v únoru ji předcházela výstava třiceti obrazů Vasilu Kandinského, které málem půl století zůstávaly v nepřístupných depositářích sovětských muzeí a mezi nimiž bylo několik prací vrcholných. Na pozvánce bylo uvedeno, že zahájení výstavy je "en présence de Son Excellence Monsieur Stephan Tchervonenko, Ambassadeur d'URSS". Na výstavu Paříž-Moskva zapůjčuje sovětský stát mnoho děl Malevičových, Tatlinových, Filonovových a ostatních členů ruské avantgardy let 1900-1930, která, jako ona díla Kandinského, zůstávala dosud naprosto nepřístupná a mnohdy vůbec neznámá. A co hlavního, tato výstava má být poté instalována v Moskvě.

Moderní umění bylo ještě před několika desetiletími odmítáno všude; zůstávalo věcí docela malého okruhu umělců a nepočetného obecnstva - "avantgardy". Počínaje soudními procesy v polovině minulého století proti Goncourtům, Flaubertovi, Baudelairovi bylo někdy i státem potlačováno - až do totálního pronásledování v nacistickém Německu. Dnes je pokládáno v západních liberálistických demokraciích za něco samozřejmého a relativně nedůležitého; většině je lhostejné, ale nepobuřuje a jen výjimečně vyvolává protesty. V socialistických zemích, v Sovětském svazu zůstává problémem. Svého času to vedlo k tvrdým represím moderních umělců. Dnes sice dochází k znatelnému uvolnění, ale to neznamena, že by se tu dostávalo do stejné situace jako v zemích ostatních. Dokonce se dá předpokládat, že si tu bude své místo těžko hledat. Konflikt mezi moderním uměním a sovětskou mocí je hlubší, než se obvykle předpokládá. Nedá se redukovat na soukromé estetické názory sovětských státníků a jejich voluntaristickou politiku. I to sehrálo tu svou úlohu, ale mohlo se uplatňovat teprve sekundárně. Primární důvody se nejspíše ozřejmí, pokusíme-li se rekapitulovat, jak k tomuto konfliktu došlo.

Dějiny moderního umění v Rusku se často redukuje na schéma, podle kterého se vyvíjelo velmi logicky od kubismu a futurismu přes suprematistickou abstrakci ke konstruktivismu. Ve skutečnosti bylo umělecké dění prvního čtvrtstoletí v Rusku daleko složitější a bohatší.

Byla tu přátelská trojice Michajla Matjušina, Kazimíra Maleviče a Pavla Filonova s trojí různou koncepcí: u Matjušina abstrakce vycházející z impresionismu, u Maleviče abstrakce vycházející z kubismu, a Filonova expresionistická fantastika s pozadím symbolismu; až do roku 1921 je integrální součástí umění nejen německého, nýbrž stejně i ruského abstraktní expresionismus Kandinského; velice důležitou složkou vývoje je tu široký proud protodadaistický a dadaistický - začíná v záměrném primitivismu Larionově a Gončarově, vychází z něho i umění Chagallovo i "alogismus" Malevičův; krátce před válkou Larionov, Gončarová, futuristé činí předmětem svého umění vlastní tělo a jeho akce; za války ruské dada - i když tento termín v Rusku ještě neznají - vrcholí způsobem obdobným jako v téže době v Curychu.

Jako všude tehdy ve světě, i ruští umělci mnoho teoretisovali, ale teoriemi se toto umění nevysvětlí. Jeho základ je v původní a bezprostřední konfrontaci těchto umělců s moderním světem; a byl-li právě v Rusku umělecký vývoj tak prudký, bylo to nejspíš proto, že zde umělci byli daleko méně zavázáni evropskými tradicemi a cítili se blíže než kde jinde k asijským kulturám a také k lidovému životu - okolnosti, které nabyly podobného významu po druhé světové válce v severoamerickém umění. Na samém počátku dvacátých let vskutku dospívá toto ruské umění důsledků, k nimž došlo moderní umění jinde teprve po druhé světové válce: obrazy Matjušinovy a jeho okruhu by byly po třiceti letech klasifikovány jako lyrická abstrakce, sochy Konstantina /Kazimíra/ Meduněckého předjímají roku 1920 pojetí Davida Smitha a Anthonyho Caro z polovice let šedesátých, Rodčenkovy a Mansurovy plastiky z let 1920-1923 lze definovat jako minimalistické, roku 1921 vystavuje Rodčenko tři čisté monochromy, jak se to odváží Ellsworth Kelly téměř půl století později, a roku 1923 vystaví Malevič se svou vitebskou školou pouhá prázdná plátna. Už roku 1920 Malevič prohlásil, že malíř je přežitkem minulosti a že on sám přešel do nové oblasti: "budu vykládat, co se děje v prostoru mé lebky" - předobraz konceptualismu sedmdesátých let. A přece po tomto velkém vzepětí se toto umění zhroutilo.

Co se zde dalo, se nedá vysvětlit prostě jako vývoj výtvarný. Smysl ^{práce} umělců v Rusku přesahoval dělání obrazů a soch. Kandinskému se umělecké poznání zdvíhá z velkého kosmického ticha a prázdna: "Najednou mi příroda připadala bílá; bělost se ukazovala na všech místech a viditelně se šířila", vzpomíná na začátky své abstrakce.

Malevič myslí zcela ve smyslu negativní teologie: "žádná dokonalost, žádná kultura, žádné umění, žádný předmět, žádná noc, žádné světlo, žádný soumrak, nic velkého, nic malého, nic silného, nic slabého". Matjušin experimentuje s mimoočním "rozšířeným viděním" - variantou starých spekulací o "třetím oku". To jsou všechno klasická témata západní i východní mystiky. Umění se pro ruskou avantgardu stávalo odvážnou duchovní disciplinou; mělo dospět nového vědomí vesmíru, ukázat k novému způsobu lidské existence v něm, antropocentrismus překonat kosmocentrismem. Konkrétní politické události jejich rušné doby tyto umělce do roku 1917 málo zajímaly. Cítili samozřejmě svou osamocenost a neúčinnost svého konání: jakkoli jim šlo o něco více a něco jiného než o pouhé umění, byli nutně sráženi do jeho úzké konvenční oblasti. S tehdejšími velkými sběrateli francouzského moderního umění se v Rusku nestýkali. Hledali nové obecenstvo; proto jejich provokativní vystupování na veřejnosti a jejich turné těsně před válkou po Rusku. Největší příležitost se jí zdála otevírat ruskou revolucí. Konečně nebudou odsouzeni do světa ateliérů, výstav a uměleckého obecenstva; jejich štětcem budou podle známého výroku Majakovského ulice, jejich paletou náměstí; obrátí se přímo k širokým vrstvám ruského lidu, který se právě zdvihl z tisícileté zaostalosti k novému životu. Terminus technicus pro avantgardní umění je v Rusku "levé umění"; není tedy samozřejmé spojení tohoto umění s levou politikou, futurismu a supramatismu s bolševismem? A není podle téže verbální logiky stejně samozřejmé, že umění konservativní, akademické, "pravé" je uměním reakčním, buržoasním, antikomunistickým?

Kandinskij, Malevič, Majakovskij, Tatlin, Rozanova a mnozí další avantgardisté zaujali místa vysokých státních úředníků, abstraktivisté reorganizovali a podřídili si umělecké školy, otevřeli a zaplnili desítky muzeí avantgardního umění, pokryli svými díly veřejná prostranství, spojivše svou věc s věcí revoluce, snažili se proměnit umění v politický čin. Šli ještě dále: umění mělo vstoupit přímo do života, dát mu novou podobu, stát se jeho vnější i vnitřní architekturou. Mluví se o produktivismu a mysticismu ruské avantgardy nečekaně ústí do projektů staveb a užitkových výrobků. Chiliastický utopismus vede jako obvykle i tentokrát k násilnosti. Názorným příkladem je osud, který potkal Chagalla: jmenován uměleckým komisařem ve Vitebsku a ředitelem tamní Akademie, pozve na ni za učitele také Maleviče; za nějaký čas se objeví na budově nápis "Supramatistická akademie", Chagall je z ní vyhnán; klasifikován jako umělec figurativní a tedy reakční do špatně placené třetí kategorie, zachraňuje se prací pro

moskevské Židovské divadlo; posléze emigruje.

Revoluční elán avantgardy oceňují i někteří bolševičtí vůdci, především Lunačarskij, kterému je svěřena kulturní politika. Ale s druhé strany praktické revoluce musí konstatovat politickou neúčinnost tohoto umění; není schopno získávat masy pro bolševickou myšlenku, ba dokonce budí nedůvěru a odpor; konstruktivistické architektury jsou neproveditelné a návrhy pro výrobu naivní. Mají-li komunisti utvářet společnost podle svých ideí, nemohou nechat stranou umění; potřebují, aby se stalo nástrojem jejich politiky, dávalo ~~xx~~ prestiž komunistickému režimu a jeho představitelům, propagovalo a upevňovalo novou strukturu společnosti. K tomu se připojuje vzrůstající odpor ze strany umělců "pravých"; jejichž většina sice byla původně rozhodně protibolševická, ale nyní chtějí dobýt ztracených pozic, brání se nebezpečnému nařčení z kontrarevolučnosti a nabízejí své užitečné služby. Avantgardní umělci brzy cítí, do jak nejisté situace se dostali, a začínají emigrovat. Když skončila válka, postupně odchází Puni, Kandinskij, David Burljuk, Strzeminski, Katerzyna Kobro, Čagall, Anněnkov, Alexandra Exter, Gabo, Pevsner, Mansurov; emigranti předváleční, Larionov, Gončarová, Archipenko, Lipšic, Sutin, Verefkina, Čavlenskij, Zadkin se do Ruska už nevrátí. Rozanova, Vladimír Burljuk, Popova, umírají, Majakovskij se zabíjí sám.

V polovici dvacátých let se Lunačarskij definitivně obrátí ke konservativním umělcům, kteří se zatím roku 1922 organizovali a jejichž společnost nese nyní manifestační název "umělců ruské revoluce". Asociace chudožnikov rossijskej revolucii, ACHRR. Leví avantgardisté brzy uvidí označeno ~~své~~ ^{své} umění za buržoasní přežitek a na jejich místa se dostanou konservativní akademikové; přihlásí se k estetice "socialistického realismu" a horlivě plní hromadící se ~~objednávky~~ ^{objednávky} výnosné objednávky. S koncem dvacátých let končí v Sovětském svazu moderní umění. Jeho záhuba se dnes svádí na stalinský režim; ale ten jen dílo dokončil. Roku 1934 zemře Matjušin, příštího roku Malevič. Pár těch, kteří ještě z avantgardy zbývají, se věnují užitému umění anebo se uchýlí do přísné klausury.

2

Katastrofa moderního umění v Sovětském svazu se připisuje obvykle vnějším okolnostem velkého sociálního experimentu ruské revoluce. Spor, ke kterému tu došlo, má však dávné kořeny. Napětí mezi uměním a civilisační strukturou trvá téměř po celé dějiny Evropy; je dokonce jejím specifikem. Vynořuje se ve XII.století; zatímco se románské

a brzo už gotické kostely mění v přeludnou férii světél a barev, Bernard z Clairvaux, velká osobnost nového cisterciáckého řádu, brojí proti uměleckému přepychu ve jménu sociálních úkolů. "Více se obdivují krásnému, než ctí posvátné... Církev obléká své kameny do zlata a své syny nechává nahé; oko bohatcovo se živí na úkor nuzákův." Jeho morální kritika je kritikou iracionalismu umění. Románská skulptura je plná "směšných oblud" - čtvernožců s hadími ocasy a ryb s hlavami čtvernožců, mnoha těl s jednou hlavou a těl s mnoha hlavami: co má dělat v kláštře taková "deformis formositas ac formosa deformitas" taková "nestvůrná půvabnost či půvabná nestvůrnost"? Ve XIV.století vyústí tato kritika do reformačního ťkonoklasmu, kterému padá za oběť právě nádhera gotiky. Když na dvorskou gotiku naváže v XVI.století manýrismus, vyvolá nový konflikt. Tridentský koncil se postaví proti "lascivnosti" a "nezvyklosti" manýristického umění; papežové nařídí přemalovat i Michelangelovy fresky v Sixtinské kapli, které nyní připadají neslušné. "Umění bylo vždy kontrolováno státem jako v Egyptě, Řecku a Římu a bylo státem řízeno k dobrým cílům", psal jasně kardinál Gaspare Cornanini, jeden z původců tridentské reformy. "V křesťanských časech náleží kontrola umění jakožto užitečné činnosti církvi, která vždy řídila a má řídit k prospěchu náboženství." Oproti manýrismu, umění dvorskému a učeneckému, potridentský barok obracel umění k lidu, aby svou rétorikou bylo podporou pevného sociálního pořádku; svým způsobem stejně se zaměřovalo umění v souběžném klasicismu. Barok i klasicismus ovšem zabezpečovaly sociální organizaci náboženství a to poskytovalo umění příležitost nového rozvoje. Umění je využíváno; a umění samo využívá zase této situace.

Filosofové XVII.století šli dál. Stanovíce principy nového vědeckého nazírání a myšlení, nevědí si rady s faktem umění. Vyhýbají se mu nebo před ním rovnou varují. Malebranche /1676/ liší "visionáře imaginace" a "visionáře smyslů"; ti druzí jsou blázni, ti první blázní poloviční: "vyzdvihují velké věci, zvětšují malé, sbližují vzdálené ... nikdy nenapodobí přírodu, vše je afektované, vše je násilné, vše je pompézní ... ovládají hrubé duchy ... sdělují jim všechny ty falešné vjemy, které se jich zmocňují...". John Locke ve svém díle o výchově /1695/ důtklivě radí rodičům, zjistí-li u dítěte básnické sklony, "vynaložiti všechno úsilí, aby je tlumili a potlačovali, kolik bude třeba"; nechť jen uváží, do jaké špatné společnosti by jejich dítě přivedly. Jeho názory na provozování hudby, na malování a sochaření nejsou o nic přívětivější. Malovat se nehodí ani k rekreaci: je to sedavé zaměstnání, které "zaměstnává více mysl než tělo".

Racionalistický utilitarismus dovedl logicky k radikalismu Josepha Babeufa, který nevidí v umění než luxus bohatých; umění vede k nerovnosti, umělci se vyhýbají užitečné a poctivé práci; revoluční společnost nebude trpět činností, které neposkytují "výrobek užitečný pro všechny", a nebude tedy ani trpět umění. Toto myšlení ožívá před rokem 1848; tehdy i kritik tak citlivý, jakým je Théophile Thoré, žádá v manifestačním "Dopise Bérangerovi", aby se umělci vrátili k revoluční tradici a sdíleli ostatním city, které by je "osvěcovaly a umravňovaly". Odtud začne souvislý proud francouzské malby, který vede od "sociálního umění" třicátých a čtyřicátých let devatenáctého století až k pocourbetovským realistům let sedmdesátých a osmdesátých, jakým byl Bastien-Lepage a řada jiných, dnes zapomínaných. Tento sociálně orientovaný realismus nabył velkého vlivu po celé Evropě. Zatím však industrializace Evropy přinášela nový způsob myšlení a života, v němž se místo pro umění ztrácelo. Počínaje impresionismem se proto umění uzavírá do sebe. Je to "umění pro umění", umění adresované naposled zase jen umělcům. Moderního umělce vede v jeho díle díle temný pocit, že přináší něco nesmírně potřebného, dokonce nezbytného, co jeho civilizaci chybí, ale zároveň si uvědomuje stále více, že je to nedostatek tak absolutní, že i jeho připomínání je v ní nesrozumitelné; jakmile se jeho dílo dostane do jejího kontextu, jakmile je v ní přijato a uznáno, stane se to jen za tu cenu, že se vyloží jako něco nedůležitého; podsune se mu nějaký jiný smysl, jiný význam, daleký od toho, proč se on sám potřeboval svému dílu věnovat. Proto každá generace chce znovu přetrhat souvislosti, znovu revoltuje. Tato avantgardnost umění však není avantgardností politikovou. Politický revolucionář chce působit uvnitř této společnosti a měnit ji. Používá jejích slov, jejích myšlenek, jejích nástrojů. Moderní umělec se od principů této společnosti odvrací. Hledá svou pohnutku mimo ni, v exotických kulturách, v archaických vrstvách lidskosti, v nesvětské extázi, a od dada až k popartu a Superrealismu odhaluje ve svých pracích beznadějnou prázdnotu moderního času.

Strach z tohoto umění je oprávněný. Socialismus je pokus o nápravu evropské civilizace a obrací se i na umění, aby zůstávalo věrno jejím ideálům. Moderní umění však přestalo této civilizaci důvěřovat. Je to umění, které se vydává vědomky do neznáma. S hlediska evropské civilizace je moderní umění nebezpečnou silou anticivilizační; v době, kdy se stále zřetelněji ukazuje mravní i hmotná nejistota této civilizace, moderní umění potají souhlasí s její záhubou, dokonce jí napomáhá. Moderní umění bylo dokonce vykládáno jako nihilismus. Leč iracionalismus a amoralismus moderního umění není barbar-

stvím a jeho historický pesimismus není zoufalstvím. Je tomu spíše tak, že toto umění ukazuje cestu k nějaké civilizaci jiné, ještě vzdálené a neznámé. Duchamp, Mondrian, Klee, Kandinskij, Malevič a to, čemu se začíná říkat umění pomoderní, by se dalo možná charakterisovat jako hledání ztracené transcendence. Je to znenáhle vytváření nové duchovní tradice, která vyžaduje soustavného, velice jemného a velice obtížného zkoumání perspektiv, které sahají za hranice evropského myšlení.

Socialističtí kritikové moderního umění se dovolávají proti nemu rozumu, vůle, mravní odpovědnosti - tedy principů, na nichž vznikala a z nichž trvá evropská civilizace a jímž vděčí zato, že ovládla celou planetu. Jiné civilizace pojaly do sebe jako konstitutivní součást mimorozumové a nekontrolovatelné složky lidské existence; evropská civilizace se stále více obává všeho, co se vymyká rozumu a vůli a co je pro ni temnou silou chaosu. Socialistická kritika se nutně dostává do shody s kritikou konservativní. I Thomas Mann se ptá ve svém Doktoru Faustusovi, zda umělecké dílo není podstatně nebezpečné, "je-li v zákonnitém vztahu k naprosté nejistotě, problematice a neharmoničnosti společenských poměrů, nestalo-li se všecko zdání, i nejkrásnější, právě nejkrásnější lží", a zatímco Baudelaire vyzýval na cestu, byť si to byla cesta do propasti snad nebe snad pekla, "na dno Neznáma, abychom našli nové," pro Manna je potřeba "úctu k božstvím hlubin" spojit "s mravní kulturou olympského rozumu": kontrolovat nebezpečnou nejistotu neznámého tradičními hodnotami evropského humanismu. Tak vysoká úcta k umění a umělci alternuje v evropské civilizaci se stejně hlubokou nedůvěrou; reprezentují pro ni něco, co nezbytně do sebe potřebuje pojmout, čím se má docelit, a zároveň něco, co ji hrozí podvrátit v samotných jejích základech.

Moralismus a racionalismus sovětských estetiků je pokusem o obhajobu evropské civilizace. Pokračuje v racionalistickém pojetí umění a rehabilituje jeho sociální misi. Socialistický realismus nemá být pouhým realismem, nýbrž zároveň "revolučním romantismem": nemá popisovat skutečnost, má stavět před oči ideální obrazy veřejného i soukromého života sovětských občanů a tím pomáhat v utváření nového lidského typu, jímž má být socialistický člověk. Na umění byl tím položen velký a závažný požadavek; stěžejší však splnitelný. Socialistický realismus nemohl navázat ve výtvarném umění než na pozdní a umělecky dávno odumřelý realismus francouzských Salónů a jeho řemeslnou rutinu, jak jej v Rusku udomácnila kdysi v druhé polovině devate-

náctého století skupina Peredvižníků. Je pravděpodobné, byť se to nedá objektivně zjistit, že toto umění spánilo v porevolučním Rusku své speciální úkoly: poskytlo novému politickému režimu imponantní dekor, přesvědčovalo, mobilisovalo, vychovávalo. Nemělo však v sobě žádnou možnost vývoje; mohlo se jen opakovat a nutně přestávalo poutat.

Akademičtí umělci cítili nebezpečí a po druhé světové válce rozpoutali nový boj proti modernímu umění. "Co může poskytnout rozumu a srdci normálního člověka "dílo" takových sloupů současného umění, jako je Henri Matisse nebo Pablo Picasso?" útočil v stati oficiálně rozšiřované na podzim 1947 malíř Alexandr Gerasimov, který si dobyl posice diktátora výtvarného umění. Téhož roku bylo zrušeno v Moskvě Muzeum západního umění. Při moderních názorech zůstalo jen pár osamocенých umělců. Ale roku 1957 dojde v Moskvě k výstavě Picassově a téhož roku na výstavě k VI. světovému festivalu mládeže a studentstva se v cizích expozicích, zvláště v polské, objeví abstraktní díla, která se stanou osvobozujícím signálem pro řadu mladých tvůrců. Zatímco oficiální umění triumfuje a ateliéry předních jeho představitelů se rozrůstají v prosperující dílny s mnoha pomocníky, proud umění neoficiálního rychle sílí. Roku 1962 pozvou vedoucí konservativní umělci mladé modernisty, aby se zúčastnili rozsáhlé výstavy moskevských výtvarníků, umístí pak jejich práce v místnosti nepřístupné veřejnosti a využijí návštěvy Chruščevovy, aby jej vyprovokovali, že tyto práce odsoudí. Nicméně ~~xxxx~~ od polovice šedesátých let se organizují v klubech a vědeckých ústavech neveřejné výstavy, v samotném Svazu výtvarných umělců se postupně uplatňují liberálnější názory a někteří z mladších umělců mohou uspořádat na půdě tohoto svazu interní jednodenní diskusní výstavy. Obnovují se i pravidelné Výstavy mladých, a zatímco na velkých oficiálních výstavách setrvává popisný naturalismus, je zde socialistická tematika traktována už i způsoby fauvistickými a expresionistickými. K zřetelnému obratu dochází roku 1974. Část neoficiálních umělců uspořádá na prázdném pozemku na moskevské periférii protestní výstavu; policie výstavu rozmetá, ale o čtrnáct dní později je povoleno výstavu opakovat na jedno odpoledne v moskevském Izmailovském parku. V příštích letech mnoha výtvarníkům dovolí úřady emigrovat, ale jádro avantgardy je rozhodnuto zůstat doma; od roku 1976 uskutečňují někteří své výstavy nerušeně v bytech a ateliérech a dokonce i ve veřejných sálech. Na jaře letošního roku došlo už i k manifestační výstavě v Moskvě, kde pod nezávazným názvem Prostor - tvar - barva vystoupilo 17 malířů, grafiků a sochařů nových

tendencí: Kabakov, Jankilevskij, Infante, Štejnberg, Čujkov a řada zatím méně známých. Chyběli Vejsberg, Bulatov, Jakovlev - a ovšem ti, kteří v posledních letech bohužel emigrovali. Reprezentativní sovětský Svaz výtvarníků zůstává zatím ve ustrnulém postoji a pořádáním těchto výstav je pověřena instituce odborového charakteru, Moskevský výbor umělců-grafiků, který disponuje dobrými výstavními místnostmi vprostřed Moskvy. Lze doufat, že toto uvolnění je už definitivní. Je ostatně znát i v jiných oblastech umění a literatury v Sovětském svazu.

3

Odlišnost nového umění v socialistických zemích odpovídá odlišným podmínkám, za nichž vzniká. Mnohé, co se jinde pokládá za nezbytné pro existenci moderního umění, zde chybí: není tu to, čemu se říká umělecký svět - zejména v Sovětském svazu se toto umění dlouho vůbec nevystavovalo, natožpak aby bylo předmětem teoretických úvah a žurnalistické publicistiky a aby se cenilo a sbíralo. Mladý umělec v socialistických zemích musel po kratší nebo dlouhou dobu čelit velkým překážkám vnějším a vnitřním. Ty vnější mu hrozily vážným znesnadněním občanské existence; ty vnitřní a závažnější tkvěly v otázce, jakým právem se smí vymknout z oněch vážných společenských úkolů, které vláda jeho země na umění vkládala. Umělec si musel tuto otázku zodpovědět každý sám sobě ve své vlastní práci; nemohl se přitom naposled dovolávat ničeho než oné nesrozumitelné pohnutky, která ho učinila umělcem.

Myslívá se, že v těchto zemích může dnes moderní umění existovat jen druhotně napodobením toho, co vzniká v zemích liberalistických, a že tato modernost nemůže mít jiný motiv a jinou funkci než maskované formy politického protestu. To je omyl. Samozřejmě i tady, jako dnes všude ve světě, existují epigoni modernismu, a u nich také nejspíše modernost bývá motivována politickým postojem. Ale nové umění vzniká zde u skutečných tvůrců s překvapující spontánností - názorným dokladem může být v Praze lyrická abstrakce, která se tu objevuje už za války a znovu těsně po ní bez spojitosti se světovým vývojem; stejně později performance; podobně je tomu v Moskvě s variantou popartu a hyperrealismu. Většina moderního umění se tu vůbec dá těžko charakterisovat nomenklaturou světových směrů, ba nevznikají tady ani lokální tendence se společným programem./Jedinou výjimkou byl moskevský "kinetismus"./ Toto umění je především uměním jednotlivých osobností - důsledek to ateliérové klausury, v které dílo vzniká, i ne-

přítomnosti teorie a jejího tlaku, který od poslední války na umění vykonává. Moderní umění ve východní a střední Evropě je dokladem nezbytí, z jakého existuje. Má svůj původ v hlubší souvislosti umělce s jeho dobou, než je uměleckohistorická informovanost. Má zároveň i hlubší vztah ke své společnosti, než jaký se dá formulovat politickým myšlením nebo který by zavazoval k nějakému politickému postoji. Právě nejvýznamnější umělci se tady instinktivně vyhýbají hlučným manifestacím a proklamacím, o kterých se píše v novinách. Není to lhostejnost ani opatrnost. Myslí v jiných souřadnicích, berou na sebe jiná rizika a jejich angažovanost je jiná.

Dramatické časy sporu mezi moderním uměním a socialistickou teorií pominuly; zůstávají z něho leda stereotypní fráze. Je to spíš výsledek únavy z neužitečného boje než názorového vyjasnění. Problém sám trvá. Jako tomu bylo ve dvorské gotice a v manýrismu, toto umění je ve výsledku opět aristokratické a esoterní. Avantgardní umění vděčí této izolovanosti za svůj prudký vývoj, ale zároveň mu hrozí, že si v něm začne libovat, nečiní-li tak již; stává se pak záležitostí svého uzavřeného světa a jeho informovanosti. Umění socialistického realismu se obrátilo programově k prostému lidu, mělo být z něho a pro něj. Zato zůstalo bez vývoje. Chyběly mu pohnutky, které činí umění uměním. Je uměle konservovaným reservoárem starého myšlení v moderním světě a ztrácí v něm proto působnost. Jako ve svých počátcích jen převzalo pozdní výpravny a popisný realismus, tak nyní stejně pasivně pokračuje opožděným přejímáním uměleckých tendencí první čtvrti našeho století. Nabývá tím dekorativních hodnot a může být se snadněji včlenit do nové architektury, která také opustila barokní pompéznost a inspiruje se - opět opožděně - funkcionalistickým a konstruktivistickým myšlením meziválečné avantgardy. Naučnou a výchovnou výmluvnost, která byla motivem socialistického realismu, přitom ztrácí.

Obojí kritika, jak socialistická kritika moderního umění, tak avantgardistická kritika socialistického realismu, měly svou pravdu. Modernismus je nelidový - nedokáže nic dát životu oněch prostých lidí, bez jejichž mravnosti, rozumnosti a kázně by nebylo civilizace. Socialistický realismus je neumělecký - pokládá umění v jeho specifčnosti za zbytečné a aplikuje je na mimoumělecké cíle. Bylo by na místě snadně, pomýšlet tedy na nějaký kompromis: na umění, které by uchovalo v sobě překypující obsažnost avantgardnosti a přitom se obracelo k lidem mimo uměleckou společnost, ke každému, kdo tady s námi v našem světě žije. K takovým pokusům o kompromis došlo ostatně už několikrát. Poprvé to byl v padesátých letech minulého století

romantický historismus, potom na rozhraní století secese. Oba kompromisy ztroskotaly. Uskutečňovaly se za cenu zpovrchnění: měly být jen dekorací života zámožnějších a vzdělanějších vrstev společnosti. Poslednímu pokusu o kompromis jsme právě přítomni. Daří se? Kandinskij před několika desetiletími vzpomínal na výstavu svého německého přítele Franze Marca roku 1910 a na to, že jeho obrazy byly tehdy denně poplívány. "Čas nesnadný, ale heroický. Malovali jsme, a obecenstvo plivalo. Dnes malujeme, a obecenstvo říká: "To je hezké." Tato změna neznamená, že by se časy staly pro umělce lehčí." Možná se staly v jistém smyslu těžší. Nedorozumění se zvětšilo; chápalo-li kdysi obecenstvo toto umění dříve jako útok na své životní jistoty, teď si na ně zvyklo a přijímá je jako pouhý estetický fakt. Moderní umění je vyloženo jako obměňované pokračování tradice vytváření krásných věcí. Patří k minulosti, k světu hotovému a bezpečnému, nikoli k nejistotě budoucnosti; patří do historie a do musea.

I socialistický stát může dnes přijmout do svých museí Kandinského a Maleviče. Tam jejich dílo už nebude pobuřovat ani podněcovat. Bude uměleckou památkou, kusem národního dědictví. Dokonce bude možno nyní takto vykládat a přijímat cokoli, co nějak navazuje nebo zdá se navazovat na umění těchto nových klasiků. Je to kompromis? V každém kompromisu musí slevit obě strany, a více ta slabší. Tou se zdá být moderní umění: jakmile se stane součástí veřejných institucí, jeho smysl se musí utlumit, neutralisovat, desaktualisovat. I druhá strana však něco obětuje. Stát přiznává, že není všemocný, a moderní umělec není už vůči němu bezvýznamným člověkem bez rozumu a mravnosti; reprezentuje sílu, kterou musí i tento stát respektovat. Díla moderního umění, ať nyní estetisována a historisována, uchovávají i v těchto podmínkách něco ze své podstatné působnosti. Co ztrácejí na intenzitě, získávají zato na extenzitě. Nenápadněji, ale soustavněji budou dál naleptávat tuto společnost v jejích racionálních a morálních jistotách; a co víc, tato společnost, akceptující moderní umění, začne si toto naleptávání přát. Roku 1856 zdálo se být samozřejmé, soudit a odsoudit Baudelaira pro nemravnost Květů zla. Nemravná byla i Manetova Snídaně v trávě; Degasova Čtrnáctiletá tanečnice neuměleckým naturalismem. Tehdy ještě společnost křesťanské Evropy nebála se stát za svými ideály. Dnešní přijímání moderního umění i v jeho extrémních projevech je dokladem, jak daleko pokročil její rozpad. Nikde to není znát výrazněji než v tom, že anarchismus a iracionalismus moderního umění se může nejvolněji rozvíjet v puritánské a racionalistické Americe. Civilisace jsou smrtelné, to již víme, a všechny, které už zahynuly, takto zahynuly: své záhubě se nebránily, dokonce zahynout chtěly.

Moderní umění není okrajovou epizodou našich dějin. Napadá samy principy evropského humanismu a socialistický stát nemůže přijímat s lehkomyšlnou lhostejností liberalistického zřízení. Uvolnění, které se tam začíná dnes rýsovat, nemusí postupovat přímočaře. Okolo nového umění se tu nebude také vytvářet rozsáhlý "support system" obchodníků, sběratelů, kritiků a musejníků. Moderní umění tomuto systému vděčí za mnoho. Ale čím je tento "support system" mocnější a tedy účinnější, tím je také soběstačnější a tedy nebezpečnější; rozděluje slávu a bohatství, umělce posléze terorizuje a korumpuje. Moderní umění musí tedy zůstat duchovní událostí; nemůže pokračovat, než pokud v sobě uchová své původní napětí a s ním i svou nebezpečnost. Těžko bude tedy také vznikat ta atmosféra radikální teorie, bez které si stěží můžeme moderní umění představit. Nové umění zůstane věcí umělců samotných; zůstane odkázáno na jejich vnitřní nutnost a na jejich odvahu. Být moderním umělcem nebude tu tak snadné ani výhodné, jako je tomu jinde. Bude mít méně naděje, stát se moderním akademikem.

Spor o moderní umění, jak se rozvinul v socialistických státech, není než pokračováním dávného sporu mezi uměním a evropskou civilizací. Všecky společnosti vždy měly své umění, i když je tak nenazývaly; je v umění něco, bez čeho se člověk natrvalo obejít nemůže. Evropská civilizace ze sebe postupně umění vyloučila; a to, nemohouc se stát její součástí, urychluje dnes její duchovní rozpad. Ale zároveň do tohoto procesu vkládá něco vlastního a nového, otevírá možnost, na kterou tato civilizace docela zapomenula. Ve své zkáze objevuje svou záchranu. Pokud se moderní umění chtělo nějak s Evropou vyrovnat, oscilovalo - a činí to namnoze dosud - mezi pokusy, připojit se k revolučním tendencím, které se v ní vynořovaly, anebo vrátit se někde do její poklidnější minulosti. První generace moderních umělců, němečtí romantikové posledního desetiletí XVIII. století, začala konsekventním postojem revolučním - revolučním nejen v názorech a tvorbě, nýbrž zvláště v životě - , a skončila v službách restaurace tradičního pořádku. Baudelaire první šel do důsledků. V jeho pozůstatosti je text, na kterém mu velmi záleželo: má nadpis "Konec světa". Resignuje v něm na sociální utopii i na náboženství; politika, která bude chtít zachovat aspoň přelud pořádku, dovede Evropu jen k hrůzným koncům. Neštěstí Evropy Baudelaire pojmenovává: spočívá v "l'âvilissement des coeurs", zbídačení duší". Mnozí po něm zase hledali naději kolem sebe; marně. "Mlčení, vyhnanství a lest" je jediná rada, kterou má Joyce pro moderního umělce; a André Breton uzavírá svůj život a dílo heslem "le Grand Écart", Velké vzdálení"; nezbyvá než

opustit všechny známé cesty, vydat se na nedotčený oceán. "Nepatří budoucnost deklasovaným?" ptal se Baudelaire, a Duchamp se vzdává občanství v této civilizaci: "The great artist of tomorrow will go underground." Problém budoucnosti evropského umění se daleko netýká jen umění. Skrývá se v něm problém budoucnosti naší civilizace samé.

/Text je novou redakcí příspěvku
do posledního svazku Propyläen
Kunstgeschichte: Die Kunst der
Gegenwart 6/Berlin 1978/

Francesco Infante

Koncepce artefaktu / hra umělého objektu s přírodním prostředím /.

Koncepce artefaktu vychází z mé vlastní idee o stálé přítomnosti zázračného ve všem existujícím. Tato idea mne inspirovala začlenit uměle vytvořený objekt do přírodního prostředí. Tak byla objevena fantastická hra přírody s artefaktem. Artefakt chápu jako konkrétní ideální danost, jako něco, co nepotřebuje objasnění svého obsahu / artefakt jako centrum tajemství takovému objasnění nepodléhá /.

V vztahu k přírodnímu prostředí zůstává určení artefaktu stejnou měrou tradiční jako i odlišné. Artefakt je možno jednak chápat jako symbol všeho ne - uskutečněného, jako posla nevědomí, " sféry ", kterou je možné ozřejmit jako NIC - VŠE v jednotě. Artefakt je možné také chápat jako jakékoliv dílo, které v sobě obsahuje tvůrčí aktivitu. Tvůrce vyzývá z bytí cosi, co jsme až do tohoto momentu neznali.

Skutečnost, že stále pociťuji přítomnost artefaktu, zvláště v situaci, kdy se něco / cokoli / objevuje a nebo mizí, mne nutí soustředit se na takové jevy, jako je například paradox. Pod zorným úhlem idee artefaktu se stává paradox obzvláště zjevný. A skutečně, v tomto kontextu, se paradox jeví jako kritérium hodnoty všeho živého. Svět se pak skládá ze syntetické přírody v níž neexistují jevy, které by byly jednostranně vymezené způsobem Ano - Ne, černé - bílé, Je - není a podobně. Paradox se výrazně značí i v jevech jako je například hladký povrch vody, ledu, nebo v tak zvaných preludech. Obecně v jevech, které se vztahují k optice a k trojrozměrnému prostoru.

Nejedná se mi v žádném případě o přehnané využívání určitých vlastností a možností prostoru. Takový přístup nutně vede k sofistice, k hypertrofii a v konkrétním provedení k " lunaparku ". Vede rovněž k specializovanému profesionalismu, který je zaměřen pouze na jednu část bez vztahu k celku. S tím se setkáváme například ve vizuálních koncepcích Morise Eschera a nebo v některých pracech Vasareliho.

Vlastností paradoxu mohou mít i předměty uměle vyrobené jako například zrcadlo. Zrcadlo - fantastický technický vynález dávných dob. Ale jako vše co je dokonalé i zrcadlo nám umožňuje stále nové a nové transkripce. Existuje velmi mnoho zdařilých příkladů použitá zrcadlové plochy, které mají svou vlastní výrazovou hodnotu. Uvedu jeden, který souvisí s architekturou. Architektura Miese van der Rohe, nebo budova Hyatt Regency Hotel v Dallasu v Texasu. Zrcadlové stěny této budovy odráží nebeskou klenbu. Taková architektura je velmi významná, protože představuje dokonalé spojení tvůrčí koncepce s technikou a navíc překonává vliv tradičního urbanismu. Je významná

i proto, že představuje určitou cestu v umění, která znamená sblížení umění s technikou a využití celého arсенálu technických prostředků. Takto vytvořený " uměný objekt " se stává aktuálním fenoménem schopným řešit různé civilizační problémy. V tomto smyslu je i smysl mých vlastních her umělého objektu s přírodou.

Jaké jsou tyto umělé objekty a co vyznačuje jejich umělost ? Je dána tím, že byly vytvořeny na základě abstraktního myšlení, nejsou tedy deriváty přírodního světa. Z formálního hlediska se jedná o geometrické tvary různých konfigurací a prostorových vlastností, vytvořené ze zrcadlových ploch. Zrcadlo, jak již bylo řečeno, má schopnost vytvořit paradoxní situace. Může přenést neočekávané části jiného prostoru do prostředí v němž se samo nachází. Může vytvořit moment, kdy věc mizí a objevuje se zároveň. Může velmi rychle zaměňovat a střídát jednotlivé části prostoru. Z tohoto důvodu objekty, které jsou sestaveny ze zrcadlových ploch, jsou kinetické objekty. Mají schopnost, jako celek, i jejich jednotlivé části, vytvářet pohyb v prostoru.

Samostatnému životu umělého objektu předchází několik tvůrčích akcí. Vytvoření objektu, výběr konkrétního přírodního prostředí a promyšlení scénáře předpokládaného chování umělého objektu. Tento scénář je zaměřen na ideu, ale počítá i s různými možnostmi, které se vyskytnou během živé akce. Pak je umělý objekt přidán do přírodního prostředí. Jeho hra s přírodou je tedy částečně závislá na individuální vůli autora, ale zároveň ve své konkrétní podobě je tato hra nepředvídatelná. Proces hry se formuje všemi složkami, které jsou zapojeny do děje. Prostorové změny samotného objektu, jeho transformace a deformace, všechny změny v přírodě - změna světla, počasí, noci, dne atd. Pokud se týče přírodního komponentu hry, pak předem počítám s přírodou jako se živlem. To znamená živel vody, živel vzduchu, živel sněhu, živel ohně, živel země atd. Domnívám se, že právě v živelnosti je skryto porozumění fenomenologické existence přírody.

Je nutno poznamenat, že termín " přidání " umělého objektu do přírody v samotném procesu hry vyzývá otázku co do čeho je přidáno. V takové hře vzniká situace při níž je zřejmé, že je to příroda, která je přidávána do umělého objektu, přičemž vektor toho, co je do čeho přidáváno, se může každým okamžikem změnit svůj směr. Rovněž v této skutečnosti je obsažen paradox.

Hra umělého objektu s přírodou představuje : již zmíněnou ideu artefaktu, dále používá prostředky dané technikou, dále přírodní objekt a jeho změny.

Tato hra obsahuje určité jádro, dané tvůrcem, ale ve svém dalším konkrétním rozvoji závislá hra od předem nezamýšlených faktorů, které ve hře spolupůsobí. Na tomto vztahu je postaven mechanismus tvůrčí aktivity lidí, kteří tuto akci bezprostředně konzumují. Diváci jsou zapojeni do hry v rámci níž život získává stále nové a nové dimenze v závislosti na chování umělého objektu a v závislosti na variantách změn přírodního prostředí. Takto

vzniklé variace na dané téma mají rovněž svou estetickou funkci.

Proces hry trvá až do jeho vlastního konce. Hra vyvolána z nebytí odchází do nebytí...

Nyní vzniká otázka jak zafixovat tento proces, tuto událost. Jakým způsobem zachytit akci co možná nejvěrohodněji pro ty, kteří nebyli přítomni. A tak se znovu obracíme k technice. Beru fotoaparát nebo kameru a za pomoci objektivu fixuji dění v jednotlivých okamžicích do snímků. Zanechávám snímek / pokud možno barevný / pro svou paměť a pro paměť druhých lidí. A tak nabízím druhým jednak samotnou akci hry, tak jako nabízíme svůj život a také nabízím fotografie a filmy, tak jako nabízíme své vzpomínky.

Co je tedy v tomto případě uměleckým dílem? Rozitek tvůrčí události a nebo fotografický či filmový dokument? Domnívám se, že obojí, právě ve své paradoxní a existenciálněmetafyzické jednotě. Já sám v tom nevidím žádný protiklad. Při posuzování uměleckého díla byl vždy rozhodující tvůrčí náboj, který je přítomen v obraze, soše nebo architektuře. Existuje mnoho obrazů, ale ne všechny je možné označit jako umělecké dílo a na druhé straně jistě bylo mnoho tvůrčích akcí, které již neexistují a nejsou nikde zaznamenány.

Jsem si však vědom toho, že konceptuální přístup neřeší samotný problém styku a předání tvůrčího aktu autora.

Ve svých hrách umělého objektu s přírodou jsem zatím používal tři základní formy: trojúhelník, čtverec a kruh. Realizoval jsem také akci s koulí a několik experimentů v nichž byl použit "umělý člověk" - figura člověka jako objektu. Takto použitá figura člověka měla speciální oděv zhotovený pro samotnou akci. Tento oděv kombinoval různé geometrické formy. V roce 1977 jsem realizoval několikadenní akci v níž bylo použito trojúhelníku se zrcadlovou diferenciovanou strukturou. Pak následovaly hry "Zimní čtverec" v roce 1977, "Cesty čtverce" v roce 1977 - 78, a Hypostaze kruhu" v roce 1978 - 79.

Jakoliv nově nadhozený problém v oblasti umění samozřejmě vyzývá celou řadu otázek. Vyjímku jistě nejsou ani tyto hry v nichž je řešen vztah mezi umělým a přírodním. Vznikají zde specifické otázky psychologie vnímání, otázky struktury a formy a mnoho dalších a dalších otázek. Je možné říci, že všechny tyto otázky mají nakoec své vědecké řešení. Ale to co my označujeme jako umění se právě od všech ostatních specifických oblastí liší. ~~Umění je to, co je schopné se v jediném záchvěvu zmocnit celého~~ Umění je to, co je schopné se v jediném záchvěvu zmocnit celého složitého komplexu poznávání světa. Právě tím zaujímá umění zcela zvláštní místo mezi ostatními specifickými činnostmi. Zároveň svou nekonečnou energií živí celou zónu jiných děl. A právě toto apriorně mu dané místo, které umění zaujímá, zajišťuje jeho věčnost.

Proto s takovou láskou vzpomínáme na Maleviče, Matjušina, Rodčenko, Lisického, Kandinského a jiné. Tito umělci přijímali a chápali umění právě jako umění a zároveň prokázali ve svém díle čistotu koncepce a formy. Mnoho současných uměleckých forem vyrůstalo pod jejich vlivem a rozvíjí jejich dědictví.

Infante Francisco, narozený 1943, žije v Moskvě.

Infante je jedním ze zakládajících členů skupiny Dviženie spolu s Lvem Nusbergem Galinou Bitt a dalšími. Tato skupina vznikla v roce 1962 v Moskvě. V roce 1963 se poprvé představila veřejnosti na výstavě v Moskevském domě Vědy a umění pod názvem Výstava ornamentalistiky. Skupina Dviženie měla v šedesátých letech řadu výstav, nejvýznamější byla výstava Světlo a Hudba, Kazan 1969. Rovněž významná byla jejich kineticko- světelná akce v Leningradě v roce 1967 při oslavách VŘSR. Je nutno však říci, že vlastní provedení, díky nedostatečným technickým možnostem, neodpovídalo původní koncepci této akce.

Infante založil ještě jinou skupinu pod názvem ARGO / Avtorskaja rabočaja grupa /. Tato skupina se zajímala a částečně i realizovala kinetické environmenty. ~~exponitvím~~ ~~kužky~~ Do kineticko-světelného prostředí byla zapojena rovněž hudba. Tato skupina vystavovala v roce 1970 v Moskvě při příležitosti Mezinárodní výstavy Chemie. Po odjezdu Nusberga v roce 1976 se skupina Dviženie rozpadla a jednotliví účastníci si hledali svou vlastní cestu. Infante svou osobní tvůrčí cestu však nastoupil daleko dříve, již ~~začátk~~ koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let v rámci skupiny ARGO. Vedle environmentu se zabýval v sedmdesátých letech koncepcemi " kosmických měst ", velmi známé jsou jeho koncepce Spirály. Od roku 1977 se zabývá akcemi, které označuje jako ~~k~~ Hry umělého objektu s přírodním prostředím. Právě o této ~~světa~~ poslední tvorbě píše ve svém článku.

Infante stejně jako ostatní kinetisté vědomě navazují na tvorbu sovětské avantgardy, zejména na tvorbu Naum Gabo, El Lissitzkého, Rodčenka a Tatlina.

Alba

V roce 1977 jsem ~~při~~ se při návštěvách moskevských ateliérů setkala se zvláštním formou uměleckého projevu, s albem. Album není kniha, ale není to ani malířský či grafický cyklus a jeho jednotlivé listy nejsou samostatným malířským ani literárním dílem. Album je naprvní pohled blok papírových listů řazených za sebou v přesně stanoveném pořádku. Na těchto listech jsou kresby a texty, nebo pouze kresby nebo pouze texty. První album vzniklo patrně v roce 1977, kdy moskevský malíř Ilja Kabakov začal pracovat na velkém umělecko-filosofickém cyklu s názvem "Deset postav" a každou jeho část později označil jako album. Na albech je zvláštní jejich soukromý ráz. Album je celým svým uspořádáním určeno pro úzký okruh diváků. Je prakticky ve svém celku nevys-
tavovatelné a nereprodukovatelné. V tomto smyslu může upomínat na
čínská nebo japonská alba, která rovněž vznikala v uzavřeném společenském okruhu. Jejich tvorbou se v současné době zabývají dva moskevští umělci Ilja Kabakov a Viktor Pivovarov. Oba mají za sebou již bohatou malířskou tvorbu a oba pracují jako ilustrátoři pro různá nakladatelství, nejvíce pro nakladatelství dětské knihy.

Po formální stránce jde v albech o spojení slova a obrazu v jednotném prostotu, který již není prostorem obrazovým, ale není ani prostorem literárním. Slova umístěná v ploše listu nejsou v žádném případě doprovodným textem a obraz / většinou jde o pastelovou kresbu nebo akvarel / není ilustrací. Zároveň dochází k vzájemným sémantickým a formálním posunům mezi literárními a výtvarnými znaky. Každý list představuje specifický literárně-výtvarný útvar, ale není samostatným dílem. Listy mají svou posloupnost a teprve ve své řadě vytvářejí celek. Při samotném prohlížení, prolistování alba, se přidružuje ještě prvek času a prvek samotné akce diváka. Časem disponuje divák svolně, ale je předem neurčeným pravidlem, že při delším prohlížení divák samostatně určí stejné časové intervaly mezi jednotlivými listy a tím vzniká časový rytmus, který však není například rytmem filmového záznamu, ale spíše připomíná svobodně stanovený rytmus hudební skladby. Včlenění času a živé akce diváka - listování alba popřípadě hlasité čtení - připomene i divadelní formu, avšak pouze okrajově, protože samotné sdělení umělce zůstává v abstraktní ploše papíru. Skutečnost, že informace je podávána divákovi v časovém sledu, sama o sobě zajišťuje dějovou složku alba. Avšak lze říci, že téměř většina alb je přímo autorem zamýšlena jako vyprávění. V tomto smyslu si tato nová výtvarná forma podržela

vyprávěcí charakter tolik typický pro ruské výtvarné umění.

Po obsahové stránce se alba plně řadí do současného moderního uměleckého dění. Dotýkají se problému, který je v posledních letech v umění velmi závažný. Je to problém lidského vědomí, vědomí o sobě samém a o vnějším světě. Problém je zkoumán, nebo spíše umělcem nahlížen, z dvojího hlediska. Za prvé vzniká otázka struktury vědomí a za druhé problém vědomí jakožto bariéry mezi subjektem a objektem, která znemožňuje jejich sjednocení. Otázka struktury vědomí je nahlížena z pozice umělce, takže jde vždy o subjektivní výpověď o vlastním osobní zkušenosti s touto podivuhodnou věcí do níž jsme zakletí. Jsou to výpovědi mořeplavců, kteří sami v tomto moři vědomí plují. V současném moderním umění existuje množství podobných výpovědí a každá z nich se dotýká jiného aspektu tohoto do nekonečna se přetvářejícího moře vědomí.

Ilja Kabakov ve svých albech vypráví o své zkušenosti s vědomím vlastního Já. Tak je tomu i v cyklu "Šesť personážej" / Deset postav /. V následující stati od Viktora Pivovarova naleznete popis tohoto cyklu. Pouze ve stručnosti : Jde o deset alb a každé z nich je věnováno jedné osobě, a všech deset těchto osob představuje různé formy vědomí autora o svém Já. Když jsem postupně procházela tímto rozsáhlým cyklem, uvědomila jsem si, že zde nelze dokonce ani hovořit o pocitu odcizení. Kabakovova výpověď o zkušenosti s vlastním Já nezahrnuje v sobě předpoklad něčeho, čemu by bylo možné odcizit se. Existuje pouze řada různých forem vědomí, ale za nimi není jejich byť neznámý a neuchopitelný zdroj, tyto formy se přelévají a proměňují, ale jejich tvůrce zmizel. Je to jako v buddhistickém příběhu o nosiči pěti břemen, v němž břemena jsou nošena, ale nosiče není, anebo jako v jiném buddhistickém příběhu o čínské dívce Seidžó, která měla dvě duše, jednu věčně nemocnou doma a druhou dole ve městě. Příběh se ptá, která z těchto duší byla pravá. Alba většinou končí prázdnými stranami. Domnívám se, že pokud není ve vyprávění Kabakova zahrnut předpoklad "zdroje" všech těchto forem vědomí, není to proto, že by jej odmítal. Odmítání i předpokládání se děje v racionální rovině a se snahou o pravdivou výpověď a s vlastní osobní zkušeností souvisí jen málo. V albu "Matěmatičeskij Gorkij" / Matematický Gorkij /, které rovněž náleží do tohoto cyklu, si divák prohlíží téměř do nekonečna "matematické tabulky", v nichž jsou řazeny vedle sebe názvy věcí a osob takže postupně dochází v mysli diváka k odtržení předmětu od názvu, od

jeho výtvarného nebo slovního označení. V současném umění, především v umění konceptuálním, se často setkáváme s podobným poukazem na tuto možnost. Jde o skutečnost, že samotný předmět, který poznáváme, je již myšlený v aktu poznávání a tento akt, stejně jako jeho pozdější výtvarný nebo slovní záznam, není součástí tohoto předmětu. Akt poznání a samotný předmět tak stojí proti sobě. Tímto druhým příkladem z Kabakovova cyklu Deseti postav je již naznačen druhý zmíněný problém – problém vědomí jakožto bariéry mezi subjektem a objektem, mezi mnou a okolním světem. Kabakov při narážení na tento problém často používá metody multiplikace vlastní zábrany. Jedno z jeho raných alb se nazývá "Váza". Člověk, který prohlíží album, vidí před sebou stále téměř tytéž nekonečné nákresy stejné vázy. Rovněž album "Duš" / sprcha/, / několik listů tohoto alba bylo reprodukováno ve Flash Artu / předvádí v dlouhé řadě kreseb nákresy situace, v níž se ocitá muž pod sprchou. Pouze na počátku jsou v jednotlivých kresbách zachyceny obměny tekoucí vody, později jdou již tytéž kresby v bezkonečném sledu. Nejčištějším příkladem je album šedých papírů, na nichž není nakresleno či napsáno vůbec nic. V tomto únavném procesu převracení stran šedého papíru přestává divák postupně myslet na cokoliv, a jeho vědomí o pojmu papíru či barvy se stále více roztavuje.

V procesu prohlížení alba jsou nesmírně důležité momenty pauz, které vznikají mezi jednotlivými listy. Tyto pouzy jsou chvíle mezi minulým dnem a dnem právě přicházejícím, chvíle mezi právě minulou a právě přicházející "skutečností", jsou to propadliště, ale i šance v toku pojmů a představ.

Charakter alb druhého moskevského umělce Viktora Pivovarova se od Kabakovovy tvorby liší. Nejde však o vnitřní obsahovou odlišnost, ale o jiný způsob vyjadřování. Alba Pivovarova mají výrazně poetický a intimní charakter. Právě ona nejvíce upomínají na některá čínská alba. Některá z nich jsou téměř osobním deníkem či zpovědí. Alba nedosahují onoho kolosálního rozsahu jako u Kabakova. Pokud je na místě přímé srovnání s literaturou, pak Kabakovova alba připomínají moderní román, v případě cyklů se složitou vnitřní strukturou, zatím co alba Pivovarova připomínají básně. Je v nich patrné úsilí po maximální zkratce sdělení jak ve slovním, tak ve výtvarném výrazu. V některých albech jsou texty a kresby velmi lapidární, aniž však ztrácejí svůj poetický náboj. Texty někdy téměř připomínají "novinové titulky", v nichž by měl být ve formě otázky nebo oznámení koncentrován celý obsah článku. Oznámení i otázky jsou velmi prosté, o to víc zazní jejich obsah: Kde jsem Já? nebo Věkrát se Nevrátím.

V albu " Lico " / Tvář / divák vidí postupně na dvaceti listech hlavu člověka v níž se stále mění různé vzpomínky a mašlenky, avšak jeho ~~řxakx~~ " skutečná tvář " se v průběhu alba neukáže, pouze na posledním listu je vyslovena naděje na možné rozvzpomenutí. Je zvláštní, že ve všech albech ponechává umělec tuto možnost, jakousi nadějí, která je formulována buď jako cesta, nebo jako možné rozvzpomenutí.

Vzhledem k tomu, že je z mnoha důvodů nesnadné pořídit reprodukce těchto alb, takže je pro cizince velmi obtížné učinit si konkrétnější představu, požádala jsem Viktora Pivovarovu o jeho vlastní text, v němž by alespoň částečně přiblížil čtenáři svou vlastní tvorbu a tvorbu Ilji Kabakova.

"Albumy" predstavujú osobitý celok kompaktných bielych /alebo šedých/ listov kartónu, vždy tohože rovnakého formátu /72,5 x 35 cm/, na ktorých sú nalepené obrázky, výstrižky, texty, rôzne vizie nakreslené autorom, alebo už vytlačené.

Tento komplex listov /počet listov v albumoch sa pohybuje od 35 do 100/ je umiestnený v krabiciach o rozmeroch 75 x 38 x 15 cm, ktoré sa postavia na pult vo vertikálnej polohe. Diváci sedia pred otvorenou krabicou /stojacou na pulte/ -niektorý z nich prekladá listy jeden za druhým zľava do prava - a prezerajú obrázky a čítajú text.

Ako "žáner" sa albumy nachádzajú medzi niekoľkými formami umenia. Z literatúry /predovšetkým ruskej/ je u "albumov" prebratá forma rozprávačstva, sužet, existencia ústrednej postavy, no a predovšetkým priame zahrnutie veľkých blokov textu - cudzieho, alebo napísaného autorom. Z výtvarného umenia - možnosť existencie vyčleneného listu "albumu" ako samostatného nástenného celku a v tom zmysle jeho spôsobilosť vlastniť nárok na samostatné vnímanie, vlastné takýmto druhom realizácií: pútať na seba pozornosť, byť objektom pozorovania, vlastniť prislúchajúcu kompozičnú stavbu. Z tohoto dôvodu text, ktorý je umiestnený na liste "albumu" musí byť napísaný rukou, tým spôsobom potom vložený do výtvarnej kompozície.

"Albumy" však predovšetkým vychádzajú z propozícií "domáceho divadla", no nie zo súčasného divadla, kde sa dej odohráva v "temnote", aby týmto spôsobom pripútal a udržal vnímanie diváka priťahujúc ho dejom na scénu, ale "albumy" vychádzajú predovšetkým zo starého divadla odohrávajúc sa na námestiach, kde za plného denného svetla je divák slobodný pri vnímaní deja a zároveň i v jeho ocenení.

Hlavná osobitosť "albumov" pozostáva v možnosti samotných divákov prekladať jeho listy. Tu okrem samotného fyzického dotyku listu sa nachádza možnosť časovej voľby dĺžky jeho prezierania; pri prekladaní jedného listu za druhým vzniká osobitý efekt, ktorý pričleňuje "albumy" k súčasným formám umenia.

Dochádza tu k stavu osobitého prežívania času: očakávanie, zauzlenie, kulminácia, finále, opakovanie, rytmus atď.

Týmto spôsobom umeleckej práce sme sa zároveň, no rôznymi spôsobmi, začali zaoberať s V. Pivovarovom na jar 1972 a od tej doby pracujúc oddelene s údivom odhaľujeme všetky nové možnosti tohto žánru.

Dalo by sa vyjadriť niekoľko druhov "albumov":

1. Spätý s evolúciou - rozvynutím deja, kde sú vkladane doň doplnky a komentáre
2. Monotónny - s opakovaním jedného a tohože elementu

3. Chaotický - pozostávajúci z rôznych skupín, prerušení atď.
4. Vypočítaný na neustále očakávanie, neočakávané objavenie sa nového elementu /pripomínajúci Koán/

Počas vzniku "albumov" sa objavili ako jeho prednosti, tak i nedostatky; čo "môže" a čo sa jeho charakteru prieči.

K prednostiam možno zaradiť jeho neobyčajnú "valentnosť". Nachádzajúc sa v "medzere" medzi inými druhmi umenia sa ukázal spôsobilý prisvojovať si mnohé ich prvky, vťahovať a udržiavať v sebe rôznorodý materiál. K jeho sporným vlastnostiam patria:

I. REPRODUKOVANIE

"Albumy" nemožno verne reprodukovať, previesť v inej verzii, ako i iné druhy procesuálneho umenia. Nie je možné zdeliť dojem "divadla" zostavením fotografií všetkých jeho scén.

II. ZMENA ROZMERU

Nie je možné dosiahnuť ten istý efekt ak dôjde k prevedeniu "albumu" v zmenšenom merítke/napr. v knihe/. Malý rozmer knúhy neudržiava vnímanie k jednotlivému listu, ako tomu dochádza pri "albume" a okrem toho zbrazovanie knižného bloku vskutku znehodnocuje diskretnosť jednotlivých listov "albumu", čo je pre podstatu tohto žánru veľmi dôležité.

III. VYSTAVOVANIE NA VÝSTAVÁCH

Výstavné prevedenie je taktiež v rozpore s koncepciou albumov a možno pri ňom zdeliť len akúsi "vynútenú" situáciu, pri ktorej bude divák list za listom prezerať vystavený /"systém chodby" - či niečo podobné/, no to rozrušuje efekt "albumov", v ktorých ČAS "prelistovávanía" plynie pred sediacimi divákmi - no na výstave tam je všetko naopak: listy sú nehybné a divák "plynie" popri nich.

I tak sa nám však zdá, že "album" ako žáner je spôsobilý samobytnosti, samostatnej existencie a čo je dôležitejšie: stále viac odhaľuje možnosti svojho vnútorného rozvíjania.

Představte si desky, nebo krabici, přibližně v rozměrech 40 x 60. Je položena na stojánku a před ním sedí několik diváků. Z vlastní zkušenosti vím, že optimální počet diváků pro aktivní participaci na předváděném cyklu se pohybuje od ~~3~~ tří do dvanácti jako maximum. Desky se otvírají a divák vidí blok papírových listů, bílých nebo šedivých. Na listech jsou kresby, texty, různé dokumenty a podobně. Autor, nebo kdokoli z diváků přemísťuje listy z prava do leva. Většinou diváci čtou texty sami, potichu, ale pokud je diváků více, pak některý z nich čte text nahlas. Tak se ukazuje album. Připomíná to divadlo, ~~nebo lépe~~ domácí soukromé divadlo. Alba skutečně vznikla v místě střetu literatury a výtvarného umění a částečně přejala formální struktury i jiných uměleckých oborů. Domnívá^m se však, že tyto formální postupy jsou v albech používány jinak, poněkud jinak. Abych umožnil čtenáři alespoň částečnou představu o albech, popíši prostě dvě alba. Jedno Kabakova a jedno moje vlastní.

První album v cyklu Desetí postav od Ilji Kabakova se nazývá Veskrínisedící Primakov. Album se skládá ze tří částí. Na začátku je několik listů pouze s texty. Texty připomínají jakési fragmenty vzpomínek příbuzných Primakova, jeho matky, sousedů žijících ve společném bytě / ^{je} jedná se o moskevský komunální byt /. Z těchto vzpomínek vysvítá, že se Primakov již jako dítě velice rád zavíral do skříně. Někdy mu do skříně dávali i jídlo. Po tomto úvodu následují vlastní tři části, které jsou vlastně samostatná alba Primakova.

První album - listy s kresbami, které jsou zcela zašrafovány černou tuškou. V rohu stránky je text. Například : Máma šije, Otec přišel z práce, Silný vítr. Divák tak vstupuje do poesie zvuků, které pronikají skrze zavřené dveře skříně. V druhém albu Primakova dveře skříně se ootvírají, divák vidí nejprve úzký pruh pokoje, potom se obraz pokoje rozšiřuje až zaplní celou plochu papíru, postupně je rovněž vidět pokoj matky, zadní dvůr, domu, město Rogačov, Ust'-Kamenskou oblast.....zemi, nebe, druhé nebe, Neon.....měřítka zobrazení se stále zmenšuje až k hranicím viditelnosti, vzniká pocit letu, divák spolu s Primakovem ~~vzlétá ze skříně~~ vylétá ze skříně, vzlétá nad město a stále výše a výše, za nebe, až se rozpouští v metafyzickém prostoru bílé plochy papíru. Ve třetím albu Primakova jsou slova. Slova jsou spuštěna do tohoto metafyzického prostoru bílé plochy a visí v něm jako jakési transparenty v prázdnotě. Jsou zde nápisy : Čerstvá mrkev, Silný vítr, Okurka a podobně. Postupně v těchto slovech vznikají díry, jednotlivé slabiky se kamsi propadají a zůstávají jen útržky slov a na-

konec zůstává prázdný, album končí opět bílým listem.

Dále následují listy s texty. Jsou to poznámky a přílohy z nichž se divák dozvídá, že když skříň nakonec příbuzní a známí otevřeli, Primakov zde nebyl, přitom v pokoji ležela jeho stále nemocná sestra, takže Primakov nemohl odejít nepozorován. Alba Primakova končí komentáři. Tak jsou zakončena všechna alba tohoto cyklu Deseti postav. Komentátoři jsou tři - Kogan, Šefner a Lunina. Jsou to tři vnější pozorovatelé a každý z nich vždy podává svůj vlastní výklad události. Ostatní alba cyklu se nazývají například "Šutník Gorochov" / Vtipálek Gorochov /, "Mučitelnyj Surikov" / Mučivý Surikov /, "Matěma-
tičeskij Gorskij" / Matematický Gorskij / a podobně.

Postavy představují různé aspekty vědomí autora, které se přes utrpení, nemoc a nakonec zmizení dostává k jiné formě své existence, ~~nebo~~ prostě - změni se. Je dostatečně známé, že hrdinové románů Dostojevského představují vlastní psychiku autora, jeho individuální vědomí. Podobně je možné hovořit i o cyklu Deseti postav jako o tragickém kardiogramu rozervaného a nemocného vědomí autora. Je zde však jedna výhrada, že právě toto rozervané vědomí je považováno umělcem za nutnou podmínku k dosažení BÍLEHO, k dosažení Světla. Výklad, který zde sám podávám je ovšem pouze jeden z možných výkladů. U nás se velmi mnoho hovoří o obsahové stránce Kabakovových cyklů. Domnívám se, že tento obsah je velmi složitý a zdaleka ne jednoznačný. Alba Kabakova poskytují velmi vděčný materiál pro různé filosofické, teologické, psychologické a jiné analytické přístupy. Přitahují a budou přitahovat zájem a studium lidí nejrůznějších profesí, tak jak je tomu s romány Dostojevského, nebo s básněmi Chlebnikova, aniž toto studium může být kdy uzavřeno.

Nyní se pokusím popsat druhý typ alba. Je to rovněž cyklus, skládá se ze tří částí. Udělal jsem jej v roce 1977. První část se nazývá "Menja Net" / Já zde nejsem / ^{zde} jedná se vlastně o náhodné vzkazy, které jsem nacházel na dveřích ^{sveho} ~~ateliéru~~ a ~~málokdy~~ určitou dobu jsem je sbíral, prostě jen tak, aniž jsem předpokládal, že se stanou součástí mého alba. Nejsou to tedy vymyšlené zápisky, ale skutečné dokumenty. Každý z nich je přilepen na samostatný list šedého papíru a v procesu prohlížení těchto listů a čtení zápisů vzniká děj. Divák se dozvídá o jakémsi rodiném drama^{tu}, o umělecké situaci v Moskvě i o obyčejném každodenním životě. Hlavní je však to, že osoba k níž se zápisy vztahují je stále nepřítomná. Některé zápisy o tom přímo křičí: Kde jsi?, Kam jsi zmizel? Dramatickým leitmotivem jsou vzkazy matky, která mnohokrát přichází ke dveřím ateliéru a nikoho tam nenachází. Tato první část končí vzkazem, který nebyl

podepsán : Přišla jsem a odešla jsem
protože zde nejsi
nejsi zde ty a nejsem zde já
a kde tedy všichni jsme ?

Druhá část se nazývá Gde Ja / Kde jsem / ? a skládá se pouze z kreseb. Jsou to nevelké akvarelové kresby na kterých divák postupně vidí různá místa, kde bych mohl být - zvalená postel, židle na níž visí sako, stůl se zbytky snídaně, odpočívadlo na schodišti, panelák na sídlišti, omlácené dveře ateliéru, pokoj přátel, kde moji blízcí sedí u stolu, ulice, les, tráva ohýbaná větrem, břeh moře, mraky na obloze, ještě mraky, čisté nebe. Na každé kresbě je nápis Kde jsem? Na posledním listě je kresba roztrženého modrého nebe na dvě části. Třetí část se nazývá Sad. Skládá se z abstraktních kreseb, tvary se rozpouští v ~~intenzivně bílé~~ pološe intenzivně bílé barvy. Tato část je bez děje. Abstraktní formy se mění jako v kaleidoskopu a jejich figury mohou být nekonečné. Tak končí album Sad. Cyklus má asi 100 listů.

V albu vzniká pro výtvarného umělce možnost uvést na scénu " hrdinu ". U Rembranta nebo u van Gogha je také hrdina, je to jejich autorské Já, které je přítomno v každém obraze. Ale toto Já je ~~nereflektované~~ ^{se}, jakoby neznalo samo o sobě. V albu je možné nasadit si masku s jiným jménem nebo ukázat Já jako Ne-Já. A tak se toto odcizené Já stává viditelné pro samotného autora, je možné jej pozorovat, sledovat jeho tajný život, život vědomí.

V albech je ~~velmi důležitý čas~~ ^{velmi důležitý čas}. Kategorie času dává albu jeho vlastní smysl. Jestliže v klasickém i moderním výtvarném umění existuje čas jako stlačená pružina, nebo je obsažen, jak říkal Klěč, v obrazovém prostoru, v albech se tato pružina osvobozuje, čas začíná pracovat a dokonce se stává hlavním jednajícím faktorem v struktuře alba. Prolistování alba je samo o sobě jeho závažnou součástí. Kabakov ve svých pracech ze sedmdesátých ~~a osmdesátých~~ let použil tohoto momentu prolistování v čisté podobě, když předvedl bloky bílého nebo šedivého papíru bez textů a obrazů.

Podle Kabakova, a já se domnívám totéž, nelze album předvádět

- za těchto okolností :
- 1, nástěnná expozice v podmínkách galerie nebo musea, kdy mizí moment listování.
 - 2, reprodukování alba v jiném měřítku
 - 3, brožování alba, to jest jeho vydání jako knihy.

V prvním případě se narušuje hlavní aktivní prvek alba - čas, V posledním případě ~~mizí úplně~~ se úplně mění charakter prostoru, který je v albu. Při brožování alba se album prostě změní v knihu a kresby v ilustrace k nějakému textu. V albu má však každý list svůj vlastní život a svůj vlastní prostor. V knize je prostor kresby závislý na síle celé knihy, kdežto v albu prostor, vlastní duchovní pole, je pauza mezi dvěma listy.

První velký cyklus alb " Deset postav " vytvořil Kabakov v roce 1973. V roce 1975 jsem vytvořil já svá první alba " Slzy ", " Tvář ", " Konkluzie ". Od této doby oba pokračujeme v této tvorbě.

Il'ja Kabakov

Ú V A H A

o percepcii troch úrovní, na ktoré sa rozpa-
dáva obyčajná anonymná tlačaná produkcia: kvi-
tancie, informácie, jedálne lístky, kupóny, lístky etc.

Nazvem tieto úrovne. Prvá úroveň -to je "úroveň" papiera, z ktorého je
vyhotovená táto produkcia/kvalitný, menej kvalitný, hladký, drsný etc./.
Druhá úroveň -to je úroveň "bielosti", alebo prázdnoty tejto bielosti,
na ktorej potom vzniká text. Tretia úroveň -samostatné zdelenie, ktoré
bude na tejto bielej natlačené: rôzne grafy, pokyny, vysvetlenia, útvary,
texty etc.

Všetky tri uvedené vrstvy sme opísali jednu za druhou ako sú vskutku
navrstvené, no je možné ich rozvrstviť i "jednu nad druhú" a v tom prí-
pade môžeme už hovoriť o nich ako o úrovniach vnímania.

Pokúsime sa opísať zmysel každej z úrovní v jednotlivostiach.

Prvá úroveň, makulatúra, papier -sa javí ako vec, pričom vlastne ide o sa-
motnú "nízku", prírodnú podobu. A ak si spomenieme/ako sme sa pýtali v
otázke/, že sa ona z novej rýchlo mení na starú/z čistej na špinavú, z
celej na roztrhanú, z kompaktnej na nesúrodú/, tak sa vlastne žiada "od-
mietnuť" nevyhnutnú budúcnosť, ku ktorej sa papier dostáva :stáva sa ru-
moviskom, smetím, špinou, odpadkom, ktorého miesto je v odpadkovom koši.
Táto jeho "papierová" budúcnosť preniká do každej "prichádzajúcej doby"
každého papiera -obzvlášť ak on nesie pečať krátkodobého upotrebenia:
papier na balenie, noviny atď. V takom prípade samotný papier predsta-
vuje ideálny príklad veci, nie nadtľho "vytrhnutej" z prírody a znovu sa
do nej prinavracajúcej a strácajúcej sa v nej... vybratý "kvôli niečomu"
a znovu odchádzajúci do jeho "nebytia".

A tu je prítomná ona dvojakosť v makulatúre, dvojakosť "ničoho", ktorá
"pre niečo" rozdeľuje túto vec na dva póly, medzi ktorými ona vibruje:
jeden a ten istý papier ako predmet sa v jednom prípade môže stať za
určitých okolností bezcenným a zase naprosto cenným v prípade druhom.

x x x

Pristúpime k rozboru druhej vrstvy, ktorú sme označili ako "bielosť" pa-
piera, ako jeho "prázdnotu". Táto "bielosť" sa taktiež rozdvaja v našom
vedomí a taktiež môže vystupovať v dvojakom význame -ostávajúc tým istým
v svojom slova zmysle, no ostro protikladným v závislosti od pohľadu náš-
ho vedomia.

Z nich prvý, najzažívanejší vzťah k "bielosti", k bielemu listu -to je
vzťah ako k prázdnu, do ktorého ešte nebolo nič napísané, nakreslené, zaz-
namenané. Je to celkom utilitárne hľadisko a v tomto prípade sa biely

list stáva skutočne ničím a čaká na svoje budúce použitie, aby na ňom písali, kreslili etc. V tomto zmysle biely list nemá svoju "prítomnosť", svoju svjbytnú dôležitosť a získa ju iba v budúcnosti. Nenesie v takom prípade žiadnu správu, to značí, že správu čakáme z povrchu tohto listu a dokiaľ táto správa neexistuje je pozeranie na tento biely list nezmyselné.

No v druhom význame / x x x /

Tretiu úroveň rozboru bieleho listu by bolo možné nazvať metafyzickou a v protiklade k predošlým môže ona vlastniť niektoré negatívne resp. pozitívne významy a už v tomto zmysle môže mať charakter absolútnej plnosti. Je to späté s predstavou o "bielosti" ako o prežívaní svetla. Pri takejto interpretácii "bielosti" ako svetla, na nás vrhaného silného toku svetla, pulzujúcej energie /no nie je to iba tá energia, ktorú sme opísali ako uchovanú energiu Slnka... charakter tejto energie je úplne odlišného charakteru a pôvodu/ -dojem z nej je taký, že ona zároveň i plynie i sa zachováva. Tu vzniká onen pocit zvláštneho naplnenia - plnosti, ktorá prevyšuje akúkoľvek charakteristiku a určenie; to znamená že táto svetelná plnosť zahŕňa a obostiera i chráni sa v sebe. Toto svetlo obsahuje v sebe celé množstvo predmetov a javov, slúži ako ich sila a zdroj existencie; a takéto vnímanie "bielosti" ako svetla v tamtom zmysle sa objaví nie ako hypotéza, ale ako autentické a silné pôsobivé prežívanie.

Teraz, po takom dlhom rozbere "bielosti" prejdeme k úrovni samotného textu umiestneného na "bielejš". No jeho význam, tak ako pri rozbere prvých dvoch úrovní: makulatúry a "bielosti", sa nám opäť rozdeľuje, predkladajúc nám možnosť ako ho prečítať. Tento výber je osobitne spätý s tým, ako čítame "bielosť" - na ktorej bude tento text umiestnený. Ak túto "bielosť" budeme čítať z "plochého" bieleho listu, na ktorom nič nie je, t.j. z listu v utilitárnom slova zmysle, tak tiež text umiestnený na ňom nadobudne ten istý zmysel tenže priamy, doslovný, "funkcionálny" význam. To bude v istom zmysle talón varujúci /upozorňujúci/ o nezaplatenom účte za telefón, potvrdenie za medzinárodný hovor, lístok do kina atď. V tom prípade po jeho použití jeho úloha sa vyčerpáva a podlieha znehodnoteniu. Upadajúc do úrovne vecí, materiálu mizne -splýva s papierom, ktorý vyhadzujeme. No v prípade chápania "bielosti" ako samostatnej plnosti, ako samostatnej reality, tenže text získava naopak doplňujúci, rozširujúci význam; vyjavujú svoje podtexty, "zvrchované tóny". Všetné, profánne texty, oznamujúce nezaplatenie za telefón, obsahujúce rôzne nezmysly - získavajú iný význam nezavádzajúci k doslovnosti. Text získava nový zmysel a výtvarná stránka týchto textov - celá grafická úprava prúžkov, značiek, tabuliek a písmen sa stáva v tomto prípade mriežkou, v známom zmysle prekážkou, skr ktorú

svetlo a energia pôsobia na nás.

V tomto prípade všetok naraz uchopený celok -papier,"bielosť" i text -
naberá novú hodnotu,prevyšujúcu počiatočnú hodnotu bežného,ničím nepú-
tajúceho kancelárskeho papiera.

P e t r R e z e k

" S Milanem Knižákem o kniž/á/kách "

Záp. Berlín

1 9 8 0

Rezek: Odkdy děláte knihy? A říkáte jim vůbec knihy?

Knížíák: Dělán je od půlky šedesátých let. Říkám jim knihy. Ne-
říkám jim knihy-objekty, to se mi hnusí a připadá mně to
příliš artistní. Moje knihy mají dokumentovat moji činnost.
Jsou v nich texty, fotografie, kresby-návrhy, koláže, od-
pady, notace atp. Tyto věci by však bylo dobře nechápat
jako samostatné kresby, koláže , fotografie atp., ale ja-
ko celý soubor evokující určitou atmosféru a tato atmosfé-
ra je vlastně tím dokumentem.

Rezek: Zmiňujete se kdesi o zmatku ve vašich knihách ...

Knížíák: Jo. Sou zmatek. Vždycky je tam ale zmatek jakoby jedním
směrem. Určitej typ zmatku, zvláštní řád. Zmatek navozující
určitej typ představ, určitou náladu, alespoň bych to
tak chtěl.

Rezek: Takže žádné kresby atp. v pravém smyslu slova?

19 Knížíák: Vůbec to nejsou kresby, fotky, koláže atp. ... jsou to

dokumenty, nebo části dokumentů. Proto volím mnohdy velmi ne--
skladné, drásající připitomělé obaly, tak, aby šly špatně
/anebo vůbec ne/ zasunout do knihovny. Udělal jsem jich,
počítám-li jen ty velké, /nemám na mysli malé sborníky,
zpěvníky atp./ asi pětatřicet.

Rezek: Jsou tedy vaše knihy zprávy o vaší činnosti ...

Knížák: Ano. Zprávy o činnosti, o nečinnosti, o bláznění, o po-
citech.

Rezek: Lze tedy vůbec říci, že jsou ty knihy nějak psány?

Knížák: Tyhle knihy nejsou psány, jsou to jen soubory dokumentů,
které dávám dohromady podle okamžitých pravidel. To zname-
ná, že vznikají v čase a místě vzniku knihy. Moje knihy jsou
něco jako odpadovej koš, popelník, nebo opuštěnej byt.

Rezek: Ale taky jste přece něco "napsal"!

Knížák: Knížka z Ameriky /Cestopis I/ a Cestopis II a teď vzni-
ká Cestopis III - ty jsou výjimkou. To jsou deníkový zázna-
my, pocity malého Čecháčka ztrácejícího se v obrovitý cizi-
ně. Ještě Architektura je výjimkou; byla koncipována jako
souvislý text pro tzv. normální knihu.

Rezek: Vyrábíte teď knihy pro výstavu /jako řemeslník/ - zvláš-
tě obaly?

Knížák: Valnou většinu jsem přivezl s sebou. Tyhle knihy se ne-
dají dělat ve velkém, to znamená, že bych je nechtěl dělat
ve velkém, to by pak musely nabýt úplně jiný podoby, to by
se pak asi měly normálně tisknout.

Rezek: Čtete někdy svoje knihy?

Knížíák: Akorát když je dávám dohromady nebo někdy po čase rovnám a opravuji, tak ukusuju kousky textu a připadá mí to trochu všechno jako rodinný album.

/v Berlíně na jaře 1980/

JIRÍ HYNEK KOČMAN

" Interview resp. monolog o knize "

B R N O

1 9 8 0

Nikdy jsem nepatřil ke čtenářům knih, neboť jsem knihy vždy spíše studoval než četl. Po formální stránce mě zprvu zaujaly knihy "špatné". Uměleckou knižní vazbu jsem považoval za dekorativní záležitost, podobně jako ručně řezané portály barokních knihoven. U bibliofilů jsem často zjišťoval disproporci mezi obsahem a formální stránkou knihy.

Knihy-objekty, které vznikaly jako součást mých výtvarných aktivit v letech 1970-72 neměly s tradiční /resp. "čtenářskou"/ percepcí knihy mnoho společného. Knižního bloku jsem tehdy využíval k demonstraci určitých zásad. Chromatografické knihy zachycovaly proces kapilarity vstříknutých barev, preparované knihy prezentovaly strukturu knihy v řezu, daktyloskopické knihy vizualizovaly proces listování atd.

Strukturální kvality papíru jsem si začal poprvé uvědomovat v souvislosti s mými grafickými aktivitami, kdy jsem při tisku zjišťoval, že papír různě přijímá barvu. Začal jsem si papíru všímat; zřídil jsem si kartotéku papíru, a když se materiál nakupil, začal jsem ho třídit. Zprvu jsem rozlišoval jen papír - karton - lepenku, později mě zajímaly důvěrnější charakteristiky, což mě přimělo ke studiu papírenské literatury. Začal jsem si uvědomovat strukturální charakteristiku jednotlivých druhů. V tomto momentu mě zaujaly premisy použití, resp. disproporce použití toho kterého druhu papíru.

Tyto "papírenské studie" vyústily ve strojopisnou brožurku "O papíru" / About Paper Sensibility".

Když mě jeden přítel seznámil s Prof. Jindřichem Svobodou, setkal jsem se in media re s uměleckým knihařstvím. Zpočátku jsme hovořili o papíru, avšak naše diskuse směřovaly ke knize. Poprvé jsem měl možnost sledovat knihu v různých fázích knihařského zpracování; začal jsem si uvědomovat konstrukci knižní vazby, tj. princip šití knihy, funkci předádek, proporci knihy apod. Při znovusetkáních s knihami jsem nalézal nuance "krásné knize" vlastní. Posteriori jsem objevoval mistry písmáře, typografy, knihtiskaře, knihaře.

knihařství. V jedné z nich jsem se dočetl, že knihařství je obor zabývající se "zušlechťováním papíru". Tato definice mě zaujala v akcentu matérie papíru a byla pro mne důvodem k mým prvním knihvazačským pokusům.

K dnešnímu dni jsem vyhotovil několik desítek knih. Stavím je do chronologické řady, chronologicky je čísluji a signalizuji tlačítkem v pravém horním rohu na předsádce zadního přídeští. Jsou to knihy "prázdné", bez textu, některé jsou komponovány z různých druhů papíru. Složky šiji na motouzy, knižní blok zavěšuji do desek a posléze knihu opatřuji pouzdem. Každá kniha je doprovázena kartou /formátu A6/, která obsahuje bližší údaje o knize a je vlastně "tiráží". Tato "chronologická řada" je vlastně řadou studijní. Zajímá mě především proporce knihy.

"Prázdná kniha" je vlastně "knihou-konceptem". Vychází z předpokladu, že kniha svou proporcí a matérií může indukovat "obsah". Takováto kniha však počítá s "citlivým čtenářem", který participuje na "definitivní verzi" knihy. Předpokládáný "citlivý čtenář" však může být "prázdnou knihou" inspirován k nějakému zásahu do knižního bloku, např. k tomu, že do knihy vepíše báseň. V tomto punktu však kniha přestala být knihou-konceptem /tj. knihou "otevřenou"/, ale její obsah se jednoznačně naplnil a tudíž se proměnila např. v "Lesebuch" nebo "Schaubuch" /jak se knihy někdy rozdělují/. ~~Kniha-kon-~~

Mé pojetí "prázdné knihy" jako knihy-konceptu však nepočítá s fyzickou interpretací knižního bloku, neboť akcentuje svébytnost matérie, resp. proporce knihy a tudíž je i příkladem meta-knihy.

Bibliofilie vznikají povětšinou jako společné dílo řady specialistů. Spisovatel kalkuluje s médiem jazyka, ale sotva kdy bere v úvahu finální podobu knihy. Při její realizaci na autorově záměru participuje typograf, sazeč, ilustrátor, grafik a další - všichni nejen v rámci svých materiálních možností, ale především v rámci své "citlivosti", tj. tendencí "porozumění". Prvořadým cílem bibliofilie je její výtvarný, resp. umělecký výraz. V tomto punktu ustupuje spisovatel do pozadí a jeho text se stává jen "stafáží" k uměleckému zpracování.

Formálně je kniha determinována svou funkcí. Objem knihy je v podstatě vymezen proporcí ruky, tedy centimetry, max. několika decimetry. Kniha, která není uchopitelná ve své celistvosti knižního bloku, přestává být knihou, neboť se rozpadá na sentence.

Umělecké knihařství patří mezi několik málo oborů, které petrifikují své tradiční východiska. Po staletí se na technologii ruční vazby nic nezměnilo. Mé pojetí knihy jako koncep-

tu je vlastně též tradičním pojetím knihy, neboť akcentuje tradiční východiska "zušlechťování papíru".

Z retrospektivní analýzy mých "aktivit" je zřejmé, že moje tvorba má introvertní tendenci. Tato inklinace souvisí s exploatováním "communicationartu", který v posledních letech vyústil v inflaci ideí, projektů ap. V této situaci má kniha přednost komorního média, zejm. pokud je to kniha existující v jednom či několika podobných exemplářích, kniha ručně šitá a vázaná. Takováto kniha předpokládá samosebou "citlivého čtenáře", na rozdíl od knih odosobněných, vyrobených industriálně ve statisícových nákladech typu "paperback" - knih s lepenou vazbou, dokončených jednorázovým ořezem trojnožové řezačky. "Citlivý čtenář", resp. "spřízněná duše" je vlastně dávný předpoklad komunikace, pokud komunikací rozumíme tendenci porozumění.

Post Scriptum: V dubnu 1978 mě požádal přítel P. R. o "magnetonové interview" o knize. Byl to rozhovor nesouvislý a proto jsem ho písemně přepracoval, do jisté míry nezávisle na původně položených otázkách.

Připustíme-li možnost, že interview může být dodatečně korigován, připouštíme i eventualitu, že se vyprostí ze skeletu kladených otázek a promění se tak v monolog.

P e t r R e z e k

" S Marianem Pallou o zazdívání knih"

B R N O

1 9 4 9

Rezek: Odkud pochází počátek tvého zájmu o knihu a psaní?

Palla: Začalo to tím, že při přednáškách si všichni zapisovali a mne napadlo, že si také budu zapisovat, ovšem nečitelně, a že budu psát přesně po ten čas, pokud bude přednáška trvat. Předpokládal jsem, že všechno bude zachyceno. Pauzy, obracení listů apod. patří k té věci zapisování.

Rezek: Byl jsi nejlepší posluchač, protože jsi celou dobu psal. Co jsi tam vlastně dělal?

Palla: Všechno jsem to zapsal, jako to dělá magnetofonový pásek.

Rezek: Zajímalo tě psaní jako časový průběh?

Palla: Tím zájmem to začalo, ale pak šlo také o rukopis a zachycování mého vývoje v čase; píšu-li např. půl roku - přes půl roku jsem psal tímto způsobem román - musí tam být zachyceny i nějaké změny na mně.

Rezek: Vidíš je tam?

Palla: Nevidím, ale říkám si, že tam být musí.

Rezek: Tak je to i na tvých magnetofonových páscích, kde je na-

hráno čekání...

Palla: Ano, musí se tam něco udít, i když nic není slyšet. Je tam např. zachyceno moje čekání před rokem.

Rezek: A taky tě zajímají knihy jako celek; např. je jedna zavěšena na zdi.

Palla: To je z dřívější doby, je to kniha objekt.

Rezek: A teď s knihami ...

Palla: Teď je zazdívám.

Rezek: Zazdíváš?

Palla: To je přetření latexem, knihu pak nelze otevřít. V poslední době je ještě obaluji novinami, abych zakryl povrch knihy. Ale nerad bych, aby to byly knihy objekty a nebo aby pohromadě tvořily knihovnu-objekt. Mohu je mít v knihovně, ale raději bych měl hromadu knih, která bude narůstat. Zajímá mne knihy dávat vedle sebe, dělat. je. Pocity vzhledem ke knihám, jež jsem tu objevil, se např. liší od toho, když "zapaplu" nějakou žárovku, která pak proto nesvítí. U knihy je to jinak; kniha je něco jiného než předmět. Mám při tom takový barbarský pocit ničení. Už mne nezajímá, co v té knize bylo, ale zajímá mne výsledek. Přetírání knihy je drastická akce.

Rezek: Sigmund Freud vzpomíná jako na otřesný zážitek, když jako dítě roztrhal knihu, kterou mu dal otec k tomu účelu a která jinak nebyla k potřebě...

Palla: Ale proč je to otřesné? Když roztrháš perfektní oblek,

- nejvýš vzpomeneš na jeho cenu, ale u knihy, kterou ničíš, si nevzpomeneš, že stála dvacet korun.
- Rezek: Proč volíš latex - nebyl by drastičtější např. asphalt?
- Palla: Hledám materiály - ideální by bylo něco jako jantar, ve kterém je brouček.
- Rezek: Když si někdo přečte knihu, vstoupil do jiného světa. Tím tvým postupem se ta možnost jako by zakleje. Kniha je jako nepřítel likvidována.
- Palla: Kniha pro mne zůstává přítelem - zazdívám ji s láskou.
- Rezek: Jak se chceš vyhnout tomu, aby se tvé knihy staly objekty?
- Palla: Musím stále dělat další a další knihy. Začal jsem lacinými, mně dostupnými knihami, ale postupně bych měl přejít na drahé exempláře, pokud to dokážu.
- Rezek: Jak se podle tebe liší zazdívané knihy od té, která tady visí na zdi a je rovněž natřená latexem a právě tak má na sobě nápis "kniha"?
- Palla: Zazděné knihy tvoří množství /označuji každou číslicí pořadí/. Jednotlivá sama nemá význam - objekt může být jednotlivý. Běží mi o proces zazdívání a ne o sám výsledek.
- Rezek: Je myslím rozdíl mezi tvým zazdíváním a spálením knihy. Zazdění není úplné zničení, ale zakletí. Mám v ruce něco, co číst nemohu, co je proměněno k nečtení.
- Palla: Mám dojem, že je to spíše zničení. Jde mi o to, aby si člo. věk uvědomil, že je to kniha, stejná kniha, ale již ji nelze číst. To, co se stalo, mne zajímá nejvíc.

Rezek: Mně připadá důležité, že tu něco bylo a jinak je tady dál
- jako by šlo o jakési uchování, konzervování. I když nevím,
co je to za knihu, tak dobře vím, že něco je uvnitř uchová-
no. Bylo to ke čtení.

Palla: Nezničím knihu, ale možnost ji číst.

Rezek: Ve psaní svého nečitelného románu se chováš k psaní, zde
zase ke čtení.

Palla: Spíše je psaní románu paralelní k zazdívání knihy.

Rezek: Zdá se mi, že se chováš ke konzervovanému času, kterým
knihy je jako jakási konzerva času: tu konzervu po tvém zá-
sahu není možno otevřít.

Palla: S tím bych souhlasil. Ale kdybych zazdil skutečnou kon-
zervu, tak se nic nezmění, drama probíhá jenom s knihou.
Konzerva se pak ještě stále otevřít dá, ale kniha nikoliv.
Kniha je jiná než konzerva.

Taky bych mohl zakonzervovat reklamu, ale kniha je něco ta-
jemnějšího než je čtení - a to mne právě zajímá. Když zazdím
Materiáldoušku, nic se nestane. Tajemné je to, že je v zazděné
knize uchován jakýsi svět, ale nevíme jaký. To člověka zner-
vózňuje. Mne to uzavření trochu deptá, současně mne zajímá,
kam až si troufnu. Zatím se mi zdá můj čin s knihou hodnot-
nější než ta kniha sama. V tom malém dramatu o chlup zvítězí
to, že ji přemaluji. Myslím si ale, že můj akt s knihou bude
hodnotnější i když to bude kniha vzácná.

P e t r R e z e k

" S Pavlem Bűchlerem o knize jako projektu
a knize jako interpretaci "

P R A H A

1 9 7 8

Rezek: Kdy jsi se začal "zabývat" knihou?

BÜchler: Knížkami jsem se začal zabývat někdy kolem roku 73/74.

Tenkrát to však byly spíš projekty knih, než knihy samy. Jedny z prvních byly například malé knížky vyskládané z reprodukcí slavných malířských děl. Stránky jsem řadil za sebe vždy podle nějakého jiného klíče. Tak vzniklo něco jako návod, jak ten nebo onen obraz "číst". Tak trochu jako když Jiří Kolář obraz napřed rozřeže nebo roztrhá a pak z něj slepí něco jiného. Jindy jsem se do knih pokoušel zakódovat nějaké prostorové křivky a podobně. Křivka byla v ploše stránky reprezentována vždy jedním barevným bodem, který se stránku za stránkou vždy o kousek posunul tak, že potom součet všech těch "průniků" tvořil křivku, procházející celou knížkou. Paralelně jsem dělal i řadu formálních experimentů, což nějak souvisí s mými profesionálními zájmy....

Rezek: Odtud tedy ten zájem pramení, že? A k tomu tvému školení:

Ty jsi typograf nebo takového něco?

Büchler: ...Takového něco. Na grafické škole jsem byl fascinován Preissigem, tím jeho přístupem, kterému bychom asi dneska říkali "konceptuální". Mezi lety 1914/1929 se Preissig celkem čtyřikrát pokusil udělat a vydat knížku The House, která měla být takovým "gesamtkunstwerk" o šestatřiceti stranách. Nikdy se mu to nepodařilo. Pokusil jsem se tedy z jeho materiálu udělat The House já. Nakonec to taky nevyšlo. Knižka už byla vytištěná, ale z nějakých nejasných příčin ji už nikdy nikdo nesvázal a zůstala jen ve tvaru volných archů. Tedy to vlastně žádná knížka není. Snad je ta knížka zakletá, snad ji opravdu nelze dodělat... Ostatně, Preissigovi se to nepovedlo ani tehdy, když se o to pokoušel v Americe.

Rezek: Jaké místo má "knižní aktivita" v ostatním tvém působení?

Büchler: Moje "působení" se prozatím vyvíjí od veřejného k intimnímu. Od happeningů na počátku sedmdesátých let přes divadelní a parateatrální snažení ve více méně uzavřené skupině až po moje dnešní privátní aktivity. V roce 75 jsem se definitivně vzdal všech "uměleckých" ambicí, které, zdá se mi, v dnešní neradostné době často nereprezentují víc, než věčnou snahu člověka být zjevný, zanechat za sebou nějakou stopu na tomto světě. V umění ale nejde o nějaké "veřejné" nebo "intimní", o manifestaci nebo samotu. Umění je jedno a svým životním postojem na něm člověk bere svůj díl. Ve svém příspěvku In nebo about art k JHK's MONOGRAP^{HY} jsem

kdysi napsal: "Umělec tvoří ve 'vyšším řádu', v 'harmonii s celým vesmírem', ale je především teď a tady; jediné ve smyslu jeho vezdejšího bytí lze nalézt smysl umění. Umělec chce žít tak, aby pojem umění naplnil významem - nebo lépe: chce žít tak, aby se umění stalo možným. /Tomu nemůže být rozuměno tak, jakoby umělec žil 'umělecké dílo'; umělec žije svůj život!/"

Ať pojem umění představuje cokoli, jisté je, že umění není totožné s "uměleckým dílem" a je na něm nezávislé. Neboť dílo není výsledkem umění, ale jeho stopou, rozhovorem v rozhovoru. "Umělecké dílo" je tedy vždy "O" umění. Život umělce je životem "V" umění...

Zní to snad trochu moc přezdobeně, ale nějak tak to je. No a v tomto smyslu se přikláním spíše k "in" než k "about", pro život, jaký v současné době žiju, je kniha tím nejvhodnějším médiem. Dělán knížky v jediném exempláři a zveřejňuji je jen v úzkém kruhu svých přátel, v okruhu "těch, které to zajímá". To ostatní, co dělám, nezveřejňuji většinou vůbec. Mé knížky jsou vlastně mé privátní záznamy o umění, jejich prostřednictvím se pokouším porozumět umění a snad i něčemu z toho, co umění daleko přesahuje.

Rezek: Jakou úlohu hraje interpretace v tvých knihách?

Büchler: Když jsem dělal knížky skládané z reprodukcí, tak jsem vlastně obraz svým způsobem interpretoval. Řazení stránek ilustrovalo, jak tomu obrazu rozumím já, jak ho cítím. Když si před sto lety chtěli poslechnout Mozarta, přes to, že pan

Edison právě vymyslel svůj fonograf, musela si paní lékárníková a pan nadlesní sednout ke klavíru nebo vzít do ruky housle a hezky si toho Mozarta zahrát. My si tady vlastně dodnes takhle muzicírujeme, čímž nemám na mysli eklekticismus nebo epigonství nebo inklinaci ke "světovosti", ale snahu porozumět světu skrze jeho umění. Snad je to tím, že máme pochopitelnou nedůvěru ke konzervovaným informacím, které dnes, v době vědeckotechnické revoluce dostáváme vysloveně na příděl; snad tím, že abychom věcem porozuměli, musíme je skutečně pohopit, fyzicky. U těchto knížek byla technika interpretace poměrně jednoduchá - obraz jsem prostě rozřezal a znovu sestavil. /Samozřejmě ne proto, že by vcelku už neplatil, jak by se mohl některý obhájce trvalých hodnot domnívat./

Trochu jinak tomu bylo v případě Knihy o čaji. Kakuzo Okakura napsal pro nás, Evropany, na počátku století Knihu o čaji. Setkání s touto knihou bylo pro mne jedním z nejdůležitějších setkání vůbec. Ilustruje v ní zen na příkladu čaje. Svoji knihou, jsem se pokusil vytvořit k Okakurovi druhý díl, který se ale bez toho "prvního dílu" neobejde. Obě knihy mají společné téma. Nemám zkušenost se zenovou filosofií, ale s knihou, která se jí zabývá a o tom je taky moje knížka. Snad je to "překlad" Okakurova díla do nějakého neverbálního jazyka, snad něco jiného - každopádně, existence toho "prvního dílu" je pro mou knihu nezbytná, sa-

motná existence zenu a čaje by mi v tomto případě nestačila. Když portrét pana N. N., pak musí být nějaký pan N. N., aby to byl skutečně jeho portrét; když interpretace Knihy o čaji, pak musí být nejen čaj, ale taky kniha o něm, aby to byla její interpretace...

Rezek: Ale ještě je možný portrét neznámé imaginární bytosti...

Büchler: Pak je nutno, aby neznámá imaginární bytost byla neznámá a imaginární.

Rezek: A právě tak by bylo možno udělat takovou knihu, ne?

Büchler: Já jsem se taky kdysi o něco podobného pokoušel. Udělal jsem knihu, jejíž obsah jsem znal jenom já. Pak jsem ji pečlivě zabalil a zapečetil a umístil do budovy vedle Národního divadla, v noci, pár hodin před demolicí. Ráno to všechno vyletělo do luftu, kniha přestala fyzicky existovat, anebo, přinejmenším, nevím kde je, nevím co je s ní. Ve druhém případě jsem udělal knihu, jejíž obsah vlastně neznám /psal jsem ji jako automatický text v jazyce computeru a ten samozřejmě neovládám/ Kniha měla stejnou formu jako ta předchozí, zas jsem ji stejně adjustoval, zapečetil a zakopal na místě, které znám jenom já sám. Jestliže bychom i tady chtěli mluvit o interpretaci, pak je to právě asi ta "interpretace" imaginárního, ale takovou "interpretací" je vlastně jakékoli umělecké gesto nebo realisace. Fotky, které tuto akci dokumentují, by bylo možno nazvat třeba vizuální básní, ale pro mne, přesto, že jsou to jednotlivé fot-

ky, nepřestávají být knihou. Nebo imaginární knihou, chceš-li...

Rezek: Tedy vlastně ta akce je knihou.

Büchler: Akce sama ne, ale nynější stav je pro mne knihou. Kniha má mimo jiné jednu významnou charakteristiku - je totiž skoro vždy nějakým způsobem uzavřená. V případě dokumentace forma knihy už nic neuzavírá...

Rezek: Přitom ale tvoje kniha o čaji je vlastně knihou v nejsilnějším slova smyslu, nelze její obsah naprogramovat do computeru, protože je materiální stopou setkání s čajem, není něčím odvozeným od něčeho jiného, ale něčím, co je jednou věcí, nenahraditelnou druhou. Kdyby existovaly dva exempláře, každý by byl sám sebou.

Büchler: Fotografie jsou vlastně projektem knihy, kterému se už nic nepřidá tím, že se realizuje. Je to soubor dokumentů, který knihu obsahuje celou. O knize o čaji ale něco takového nemohu říci. Nemohu říci, že každý list by byl samostatným dokumentem jednoho sezení nad šálkem čaje - Celá kniha je stopou toho tříčtvrtěročního sezení čas od času...

Rezek: Na tom, že považuješ svou "imaginární" knihu za knihu, je asi patrné, co je to knižní "koncept"... Co si pak myslíš o Carrionově tvrzení, že spisovatel píše text a ne knihu?

Büchler: Carrion píše, že ve starém umění je rozšířeným omylem domněnka, že spisovatel píše knihy - spisovatel píše texty, které později mohou nebo nemusí být součástí knih. V novém umění, dle Carriona, spisovatel dělá knihy. V tom smyslu, ve kte-

rém je kniha médiem/sdělením o jednom jediném obsahu, kdy se z ní nedá nic oddělit, nic přidat, nic pozměnit, aby se zároveň nepozměnil smysl sdělení, knihu asi skutečně nelze jednoduše napsat. Lze ale psát "knihu" v tom imaginárním smyslu, jak jsem o tom mluvil před chvílí... Nebo ji alespoň lze zapisovat...

Rezek: Mám takový dojem, že jsou časté případy, kdy spisovatel opravdu myslí na knihu a stále je to kniha, aniž by byly svázaná, aniž by ji dopsal. Že tedy existuje nějaké zvláštní zaměření mysli, které se dá nazvat "pojímat něco jako knihu". Může tedy psát text a při tom dělat knihu nebo psát text, který zůstává textem. Když jsi dělal z Carrionova textu knihu, jaké jsi měl "zaměření mysli" /koncept/; co tě vedlo k jeho realizaci?

Büchler: V případě BOOK, tak jsem tu knihu nazval, se jedná zase o interpretaci, tentokrát interpretaci textu o knize. "Vydal" jsem Carriona jako strojopis, na slušném papíře, vázaný v plátně, v jediném exempláři a nechávám jej kolovat mezi přáteli s tím, aby jej užívali, jak jsou zvyklí. Forma, kterou jsem knize dal je vlastně takovým příspěvkem do mého "praktického" dialogu s Carrionem. Realizují v knize některé jeho téze, pokud s ním mohu souhlasit a nerespektuji jiné, ty, s nimiž souhlasit nemohu. Nesouhlasím například s Carrionovou "podmínkou", že každá stránka má být jiná. Bude-li jedna stránka jako druhá, pokud je to součástí projektu, nepřipadá mi, že by kniha byla o něco ochuzena...

Rézek: ... To je vlastně případ té knihy s tvým portrétem...

Büchler: ... Ano. Je to kniha, která má na přední straně vazby zrcadlo a uvnitř se stokrát opakuje můj portrét. Domnívám se, že Carrionův text nebyl nikdy vydán jako kniha, vždy jen v časopisech, eventuálně jako strojopisný překlad, který má formu knížky jen proto, že je to praktičtější. BOOK je tedy pravděpodobně jedinou knihou, v níž se může "uživatel" s Carrionovým textem setkat. To, že je jediná, má svůj důvod. Chci sledovat proměny knihy, která jde z ruky do ruky, lidé si v ní nejen listují, ale taky podtrhávají, vpisují poznámky, zkrátka ji používají. Tím kniha nabývá, roste, mění se. Ke knize jsem napsal krátký úvod nebo "návod", kterým nabízím možnost užívat ji bez rozpaků a kterým se z ní stává "otevřená" kniha. Otevřená tak dlouho, dokud bude existovat. Jestliže jsem knihu charakterizoval jako uzavřený celek, pak tato je výjimkou potvrzující pravidlo.

A ještě jeden zajímavý moment: Některé zásahy in BOOK jsou přinejmenším disproporční. Čtenáři jako by chtěli aktivně participovat na "díle", jako by si chtěli zatvořit, knihu ilustrovat nebo udělat něco, co by ji uzavřelo. To naznačuje, jak asi bude obtížné najít čtenáře nových knih...

Rezek: V Městské knihovně je v knihách opačný "návod": nepoškodit. Píší tak kolik vydávají ročně na opravy knih atd., čímž vlastně nabízejí tutéž možnost. Jakoby to ke knize patřilo jako samozřejmost - a oni ji chtějí zakázat.

A jak vznikla tvá kniha o čaji?

Büchler: Snad to dost jasně říká těch pár slov v Dodatku k ní:

"Kniha o čaji vznikala v době od července 77 do dubna 78 jako stopa tichých chvil nad šálkem čaje. Každá stránka knihy je mořena některým z druhů a značek čaje, které jsem tou dobou pil nebo ochutnával."

Mořil jsem ty lístky ručního papíru tehdy, kdy jsem měl chuť, tak dlouho, jak se mi chtělo. Knížka nevznikala v žádných laboratorních podmínkách. Když už bylo stránek dost a když už bych byl musel čaje pro knihu speciálně vybírat, přestal jsem. Kniha má plátěnou vazbu, devatenáct listů svázaných na "japonský" způsob a na straně 34/35 odkaz na jediné české vydání Okakurovy Knihy o čaji u Fr. Šimáčka z roku 1927 a na její anglické vydání, Foulis, Edinburgh, 1919. Preferuji klasickou formu knihy. Nemám rád, když kniha na sebe upozorňuje něčím jiným než na sebe upozorňovat má, kuriozním formátem, nezvyklým materiálem, velikostí, barvou atd. Proto kniha o čaji nemá ani žádné překvapivé "knihařské aspekty", jak by řekl JHK; takovou informaci prostě neobnáší.

Razek: Proč ke knize vydáváš dodatky?

Büchler: Kniha je mimo jiné médiem komunikace. Když se ale podíváš na mou knihu o čaji, tak ona sama o sobě vlastně moc komunikabilní není. Spíše by se na ni hodila ta definice, podle níž je kniha nějakou formou, která drží listy pohromadě, aby se nepoztrácely. Aby taková kniha skutečně sdělovala vše, co je v ní obsaženo, museli bychom se ji nejprve naučit "číst".

Neumíme-li to anebo nemá-li na to kniha kapacitu, může být část komunikátu fixována mimo ni, to je v dodatcích, ve zprávě, v komentáři atd. Zdá se to paradoxní: kniha je tady a text zůstává vně.

Rezek: Jak se změnilo pití čaje, když bylo rámováno kontextem knihy?

Büchler: Když piju čaj, neprovoduji žádný rituál, nedělám žádné cvičení ani experiment, ale piju čaj. Tak tomu bylo, než jsem s knihou začal, v době, kdy vznikala, a tak je tomu i teď. Nijak zásadně se pro mě tedy pití čaje neproměnilo.

Rezek: A co chystáš dál?

Büchler: Řadu věcí, které jsou pro mne čtenářskými zážitky, se pokouším zažít sám na sobě, ověřit si je. Budu to ilustrovat na příkladu knihy, kterou připravuji právě teď. Je to opět interpretace. Skrze svůj zájem o umění Východu jsem se setkal s legendou, podle níž se jistý student chrámového boxu cvičil tak, že muchlal a zas uhlažoval papír, znovu jej muchlal a znovu uhlažoval. Na doporučení mého přítele, který mě s příběhem seznámil, jsem tohle cvičení vyzkoušel a čas od času se mu věnuji. Později mě napadlo, že bych takovýmto způsobem mohl pokračovat v Knize o čaji. Chtěl bych se tak pokusit znamenat a tlumočit něco, zkušenost téhle "aktivní meditace", co vlastně ve své úplnosti ani jednoznačně sdělit nelze. Kniha by tak měla být víc, než pouhý "raport o nápadu". Vzhledem ke smyslu tohoto "cvičení", by měly jeho jednotlivé "do-

kumenty", pomuchlané papíry, řazené za sebou, obsahovat v sobě nějaký příběh, záznam vývoje... Nevím nakolik se to povede a nakolik bude tahle věc "čitelná". Jenže, kdybych to věděl, nemusel bych to vůbec dělat. Proto, že nechci vytvářet hádanky nebo šarády, ale knihy, vydám i k této komentář ve větším nákladu. Tím bude samozřejmě ta legendy, která byla na začátku.

Rezek: Jak souvisí tvé knihy se samizdatem?

Büchler: Každá podobná aktivita se bude v našich podmínkách blížit nebo nějak dotýkat samizdatu. Přitom samizdat nechápu jenom jako alternativu k oficiální vydavatelské praxi, vnucenou nulitními možnostmi, které nabízí centralizovaná kulturní politika, ale především jako svébytný samostatný a nezávislý způsob tvorby. Není to kompromis nebo východisko z nouze, ale nová možnost. Nemusí to tedy nutně být jen náhražková forma prezentace textu, pokud není ztotožňován s pojmem politické opozice nebo s pojmem obrozenectví, ale může se stát i novou cestou, jak knihy dělat. Bohužel, samizdat tak, jak doposud funguje, se příliš nezabývá knihou jako celistvou informací/objektem a orientuje se spíše na multiplikaci textů, jako středověké scriptorium. Je to snad proto, že konzument samizdatu, stejně jako konzument oficiální informace požaduje od knih, aby byly o něčem, místo aby byly něčím a tak se v nich něco /v nejširším smyslu toho slova/ nalézalo. Už dlouho přemýšlím o tom, jak to udělat, aby prostředky a prostřednictvím samizdatu mohly vznikat knihy a ne tedy jen texty nebo

"knižní kuriozity". Je to velice lákavá možnost. V procesu samizdatu, který zahrnuje okruh "těch, které to zajímá", je vlastně každý produkt do jisté míry BOOK - otevřená kniha. Účastníci v tomto procesu jsou spíše spoluautory než uživateli knihy. Vzhledem k charakteru současného samizdatu, bude asi nejprve nutno vytvořit nový okruh "těch, které zajímá kniha". Podtrhávat si v knize, která ve svém jediném exempláři cirkuluje v širším okruhu zájemců, a většině z nich se dostane do ruky jen jedenkrát, je vlastně podtrháváním pro druhé. Takový by snad mohl být první krok. Jinou možností by byly "zprávy" o knihách nebo to, co jsme nazvali imaginární knihou. Zkrátka, znamená to využívat specifické možnosti samizdatu, především ty, které masová knižní produkce nemůže poskytnout nikdy. Zdá se, paradoxně, že samizdat jako skutečně svobodný tvůrčí prostředek může plně fungovat jen tam, kde funguje svoboda tisku, svoboda informací... Ale je to potom ještě samizdat?

Rezek: Čím je pro tebe kniha - myslím, čím je pro tebe dnes, po těch rocích zabývání se jí. Jsi například ještě schopen číst knihy?

Büchler: Kniha pro mne "neobsahuje" poselství nebo sdělení nebo záznam, ale je sama knihou/poselstvím, knihou/sdělením, knihou/záznamem atp. Tvzení, podle něhož je kniha k tomu, aby se v ní listovalo, aby ji člověk bral do ruky, otevíral, zavíral, odkládal na stůl, bral z knihovny, určil její místo

mezi ostatními předměty, není asi úplný nesmysl. Právě to-
to jí snad pomůže udržet si svoje místo mezi ostatními mé-
dii, která zprostředkovávají informaci způsobem daleko plas-
tičtější. Knihu musí člověk užívat, vstoupit do ní, zúčast-
nit se jí - dá-li se to tak říci. V tomto smyslu se dnes po-
kouším knihy číst - učím se to...

Rezek: A svoje knihy čteš?

Büchler: Ne...

/v Praze, v létě 1978/

Pavel Bůchler

NOVÁ KNIHA A SAMIZDAT

Praha

1980

V současné československé kultuře lze jen málo porozumět, aniž bychom pochopili situaci, ve které se umění u nás nachází. Tato situace je v každém případě určována a determinována politickou mocí. Vše, co se zde v umění děje, je na moc závislé, ve všem převažuje její tlak. Systémem zákona, vyhlášek, nařízení i vžitých praktik je umění výrazně rozděleno na oficiální a neoficiální a obojí je stejně pod kontrolou moci. Politická demagogie, která ke své existenci potřebuje fikci nějaké ohrožené abstraktní či konkrétní hodnoty, vyžadila umění až někdy na úkor toho, co hodnotami nerývá. Starší umění, to, které vznikalo pokud možno dlouho před nástupem režimu k moci, může být po určitých historických retuších mezi oficiální hodnoty přijato, stejně jako je mezi tyto hodnoty přijímána malá část tendenčně orientovaného a politicky řízeného soudobého umění /a to ještě jen proto, že politická demagogie, založená na zdánlivé převládající tvůrčí, nemůže dost dobře zahrnout veškeré umění bez zbytku. Oficiální umění je tedy jednou z "ohrožených hodnot", jaké režim potřebuje, aby je mohl hájit - současné ~~umění~~ "zvrhlé" umění na Západě je pak vlastně jeho "vítaným" a důležitým nepřitelem. Takovéto hodnoty však musí mít určitý speciální charakter, musí být demonstrací snahy a schopnosti režimu úspěšně určovat hodnotící kritéria. U staršího umění se to projevuje tak, že je režim nově interpretuje a tváří se při tom, jakoby to byl teprve on, kdo k němu umožnil přístup, že současné produkce je pak mezi hodnoty zařazeno to, co specifickými prostředky umění souhlasně ilustruje nebo interpretuje zvláštní ideologické dogma. Moc jiné umění neobtěžuje a tak se i veškeré umění, které není součástí moci samotné stává "automaticky" uměním neoficiálním. Neoficiální umění v současné československu není tedy jen věcí těch, kteří se pro ně dobrovolně rozhodli ve snaze odpoutat se od kontroly moci a trhu a najít nové, nezávislé prostředky a cesty, či těch, které do postavení neoficiálního umělce vedla despotická kulturní politika, ale vůbec všech, kteří se snaží cestou umění projevovat svobodu. Neoficiální je vše, co nemůže režim přímo použít ve smyslu indoktrinace, reprezentativní dekorace nebo jako doklad úspěšného uplatňování své politiky.

Zdá se, že neoficiální umění v československu nevznikalo a nerozvíjí se jen snahou umělců zachovat jistou kontinuitu jejich tvorby, ale že je daleko spíše vytvořeno mocí samotnou, totiž tím, že nad uměním kontinuálně existující vybudovala striktně normativní oficiální rovinu. Definice i vzájemný poměr oficiálního a neoficiálního se ovšem v posledním třicetiletí proměňovaly v závislosti na proměnách režimu. Od konce padesátých let, kdy československé umění nalézalo znovu kontakt se světovými tendencemi i domácí umění první poloviny století, začíná neoficiální tvorba pomalu prostupovat oficiální sféru a koncem šedesátých let tyto dva druhy bezmála slývají. Avšak již počátkem sedmdesátých let, po násilném přerušování období liberalizace, v důsledku nově orientované kulturní politiky a nových opatření na posílení vlivu moci v kulturní oblasti /přestává vycházet množství periodik, probíhají reformy všech uměleckých svazů, je obnovena tvrdá cenzura/, je umění opět přísně rozděleno a jeho velká část ztrácí prostor i prostředky pro svou existenci. V posledním desetiletí se pak projevuje ~~umění~~ nerůstající tendence moci ztížit situaci neoficiálního umění tak, aby jeho působnost byla omezena na minimum a aby se maximálně prohloubila jeho izolace.

V podmínkách minimálních technických a ekonomických možností, obtížné a někdy i nebezpečné distribuce vytváří neoficiální kultura nová média. Bezpochyby nejvýznamnějším z nich je s a m i z d a t. Tento pojem, známý i na Západě, nelze však chápat jen jako termín pro strojem opisované literární, politické nebo odborné texty, jak byl vytvořen v Sovětském Svazu a jak se zhruba po roce 1966 zausňoval i ve Východní Evropě, ale především jako nový komunikační systém založený na postupném a řetězovém šíření informace prostřednictvím snadno dostupných technologií a s přispěním samotného čtenáře. Lze jej definovat jako způsob svépomocné multiplikace kulturních a vědeckých in-

formací a jejich šíření jako oficiální informační struktura. Typickou formou samizdatu je kniha. Je tomu tak především proto, že samizdatu technicky nejlépe vyhovují informace literárního charakteru, i proto, že forma knihy nebo rukopisné publikace je pro takové informace většinou formou technicky nejjednodušší a finančně nejméně nákladnou. Kniha má ale také velkou a významnou tradici jako typický prostředek kulturní opozice a právě v českých zemích hrála v tomto smyslu specifickou a ~~významnou~~ výraznou roli. Byla nositelem státnosti a jejím reprezentantem v dobách, kdy národ ztrácí možnost rozhodovat sám o svém vlastním osudu, byla přítomna i tehdy, kdy ji alespoň na čas znovu získal. Historie české opozice, o které ~~knihy~~ právě knihy uchovávají tak důležité svědectví, je z velké části také historií české knihy samé. V knize se uchovával český jazyk proti násilné germanizaci. České knihy vydávané v zahraničí a zpětně pronikající do Čech vždy podporovaly domácí opoziční snahy - za protireformace i dnes. Paralelně byla uloha knihy ovlivňována mřížemi a deformována cenzurou - i ona má stejnou dlouhou a bohatou byzantinskou tradici. Už s rozšířením vynálezu knihtisku, který dal knize její dnešní podobu a funkci, se objevuje mohutná vlna cenzurních protipatření. Byly páleny bratrské tisky a pouhé jejich držení a rozšiřování bylo trestáno ztrátou majetku, vyhnanstvím i smrtí. Král Ferdinand I. zakázal knihtisk vůbec a v roce 1647 byl jediným pražským tiskařem, který směl tisknout katolický konvertita Bartoš Katolický. Tiskař Jan Olivetský z Olivetu byl téhož roku popraven, tiskař Sixtus Palma Mošidlsanský o půl století později vyhnán ze země. Každá tiskárna byla zrušena po bělohorské tragedii a ještě např. roku 1713 uzavřena tiskárna protireformačního oponenta Františka Antonína Šporke. Roku 1789 vychází Klíč kacířské bludy k rozeznání otvírající českého jezuitu Antonína Koniáše, který během svého působení spálil os 30 000 knih. Tak a podobně provází cenzura knihu dál až do naší doby, kdy tragikomickou připomínkou její stále přítomnosti je třeba skutečnost, že v Malém encyklopedickém slovníku A-Z, vydaném pražským nakladatelstvím Academia v roce 1972 chybí úplně výklad tohoto smyslu slova "cenzor". Kniha, přestože je materiálově poměrně labilní, symbolizuje celou svou tradicí, svým významem i postavením v české kultuře, i v celé západní civilizaci vůbec, něco trvalého. V době hluboké krize a rozpadu základních kulturních hodnot, v době nejistoty je symbolem trvání, kontinuity a rezistence. Fakt, že současný samizdat má nejčastěji podobu knihy je proto do značné míry dán i tímto rysem knihy jako symbolu. V nejrozšířenějším pojetí je ovšem nositelem těchto ~~knihy~~ symbolických hodnot kniha jako literatura, avšak není to literatura sama. Necigni cedit nad ferro platí pro literaturu uchovávanou v knize a tedy především pro knihu jako médium i objekt.

Z podivného bratrství mezi knihou a cenzurou nachází nakonec v 60. letech našeho století východoevropské umění /zejména literatura/ určité východisko v samizdatu. Vznik a masové rozšíření tohoto média předpokládá určité uvolnění v kulturní politice států východního bloku, resp. uvědomění si hrozící ztráty kontinuity s evropským kulturním vývojem, které s sebou toto uvolnění přineslo. Umělci si jsou ~~vědomi~~ vědomi obrovské trhliny, která ~~existovala~~ v předchozím období vznikla, jsou si vědomi i toho, že oficiálními prostředky, jaké částečná liberalizace nabízí nebo je ochotna akcentovat bude sotva možno tuto mezeru překlenout. Hlásí se ke své tradici a tou je sounáležitost s evropskou kulturou, jakkoli se paradoxně právě umění té doby ve svých prohlášeních i praxi proti všemu tradičnímu staví. Umělci v zemích Východní Evropy chápou, že tuto násilně přerušovanou sounáležitost nelze najít oficiálními cestami "rozděleného" světa, neboť ty se vyznačují spíše oklikami než přímými a proto vždy vedly do neurčita.

Zhruba od stejné doby se ve světě západní avantgardy datuje i soustavnější experimentování s využitím knihy pro účely neliterárního uměleckého aktu. Toto experimentování není ovšem reakcí na minimální nebo dokonce nulitní možnosti prezentace a distribuce uměleckých informací jinými vhodnými cestami, ale právě naopak reakcí na rychlý rozvoj těchto možností, zejména pak těch, které umění nabízí moderní technika. Hlavní důraz při tom avantgarda neklade na umělecké dílo, objekt, ale na sám proces tvorby a zprávu o něm, tedy na dokument. Ten má

Pod vlivem dobových představ o propojení umění a každodenního života často počtu běžného konfekčního výrobku. Postupem času však vystupuje do popředí snaha o aktivní participaci na formě takového dokumentu, na jeho materiálu, snaha o to, aby se dokument stal integrální součástí díla. Jedním z výsledků těchto tendencí je potom to, co nazýváme n o v o u k n i h o u. Kniha jako dokument ne-literárního tvůrčího procesu, především pak samotného procesu dělání knihy.

V posledních letech se toto nové médium, nová kniha, objevuje stále častěji i v Československu. Na první pohled by mohl vzniknout dojem, že jde prostě o jednu z forem samizdatu. Otázky vztahu nová kniha - samizdat jsou však dosti složité. Svým způsobem je samizdatem vše /nebo skoro vše/, co v úzkém prostoru totalitním režimem sevřené kultury umělec dělá s úmyslem svobodně komunikovat a s úmyslem dát o této své vůli ke svobodnému vyjádření vědět ostatním. Zároveň se však zdá, že samizdatem je jen něco z celé neoficiální produkce uměleckých informací, totiž to, co alternativně nefungující systém komunikace v oficiální sféře a nikoli to, co se pokouší založit nový nezávislý způsob, najít nejen nové média a kanály, ale také nové kódy a ovšem nové obsahy.

Jaké jsou tedy souvislosti a vztahy mezi východoevropským samizdatem a novou knihou? Nakolik jsou obě média propojena a jaké možnosti pro sebe navzájem přinášejí? Je nová kniha alespoň ve Východní Evropě samizdat a může prostředky samizdatu vznikat a být rozšiřována nová kniha?

Do československého kulturního prostředí přichází samizdat z Ruska a nese tedy ~~EXKLUZIVNÍ~~ pečeť stalinského totalitarismu, resp. tradici stalinismem zarzažené a pokřivené kultury. Přichází ze světa o němž současné generace navýsost pochrbuje, jež a priori podezřívá a s nímž má strach. Přichází z Asie, nikoli z Evropy. Přesto však zde toto médium záhy zdomácnuje, užívá se a do jisté míry se i kultivuje. Nová kniha proniká neopak z internacionálního prostředí charakterizovaného liberalizmem, ze světa, který snad až příliš rád a příliš často vidíme růžově, který pro nás reprezentuje technickou dokonalost a pokrok a především svobodné myšlení. Je produktem západní kultury, té kultury ke které se hlásíme i my. Nová kniha však stále zůstává na periférii zájmu, trochu exotická a trochu nepochopitelná. Tento jev ovšem nelze jednoduše vysvětlit tím, že by snad popularita samizdatu mezi umělci i publikem měla své kořeny v našem současném osudu, který je daleko více spojen s barbarskou Asií než s civilizovaným Západem, a že malý zájem o novou knihu /i mezi umělci samotnými/ by byl nějak spojen se snahou nekriticky přesazovat do našeho prostředí výhonky západní kultury, kterých se u nás nedají. Popularita samizdatu souvisí však zcela jistě alespoň zčásti s obdivem k tomuto médium, který je západní proveniencí a zpětně potom působí, skrze náš obdiv k Západu, i doma. Mezi slovy Západ a svobodné myšlení se u nás tak často klade rovnítko, že samizdat, pokud svobodně myslit a svobodně myšlenky sdělovat, má pak doma běžná příchut onoho zakázaného ovoce, které nejlépe chutná /a venku třeba podobný zvuk jako Bohemia ~~BRITISH~~ glass - příchut ovoce exotického/. Nová kniha má oproti samizdatu vysloveně internacionální charakter. Vznikla sice na Západě, ale mohla také vzniknout kdekoli jinde, není svázána s žádnou časovou ani místní tradicí /leďa snad s paradoxní tradicí antitradice, která u nás nikdy nezdomácněla, a která zde byla vždy poněkud podezřelá/. Do důsledku vzato, je rovněž pokusem myslit svobodně, jako každé umění vůbec, avšak snaží se o to p o u z e prostředky umění, tedy prostředky, které nerespekují žádné státní hranice, žádné politické rozdělení světa a jejichž ~~EXISTENCE~~ všudypřítomnost /ačkoli vůbec samozřejmá není/ považujeme za samozřejmou. Během své krátké historie je nová kniha provázena tolerancí. Všeobecná tolerance je však něco, co vede rozhodně spíše k zvyčelému nezájmu než k popularitě. Z hlediska širšího publika je samizdat něco 'našeho', na co jsme hrdí, co svět obdivuje, čím se světem udržujeme krok i kontakt. Nová kniha je něco, čím svět a velkým zpožděním doháníme, za což se sice nemusíme stědět, ale co už proto nám připadá poněkud nominální.

Ole mého názoru však existuje ještě jiný, daleko hlubší důvod pro popularitu, rozšíření i vyhlídky obou médií /přestože ~~EXISTENCE~~ technické podmínky vzniku a distribuce jsou u nás pro obě shrube stejné/. Jsou navzájem tolik disproportionální, tento důvod, jak se domnívám, spočívá v tom, že jak samizdat, tak nová kniha, n a p o d o b u j í, z hlediska konsumenta, knihu v tradičním smyslu slova. Každý z nich svým vlastním způsobem. Samizdat je alternativním řešením k nefunkující vydavatelské praxi, napodobuje tiskem rozšiřovanou knihu, aby tak, pokud je to možné, uspokojoval lidskou touhu po informacích, potřebu komunikovat i uvažovat

svědectví a v neposlední řadě vlastnit předměty. Je to nouzová, podmínkami vnučená varianta. Nová kniha na sebe přebírá vykoušené a zaužívané principy literární knihy, zvláště pak principy formální, jako proporce materiál a pod., aby tak spíše vynikl nový poetický obsah. Nemá alternativou oficiální literární knižní produkce, především proto, že má minimální nebo vůbec žádnou souvislost s literaturou, že knihu definuje nově a jinak. Obojí tedy připomíná svou podobou a funkcí tradiční knihu. Avšak mezi tím, co se samizdat snaží přiblížit k tradiční knižnímu pojetí knihy, nová kniha se mu vědomě vzdaluje. Samizdat jakoby byl upomínkou na staré dobré časy, reprezentoval jistoty toho, co už se nevrátí, co nutně estetizujeme a co se nám proto zdá ne-li dobré, tedy alespoň lepší než to stávající. Nová kniha naopak ukazuje do budoucnosti, tedy k nejistotě.

Takové jsou tedy příčiny stejné popularity obou médií a takové jsou i rozdíly mezi nimi z hlediska konzumenta. Z hlediska autorů však mají obě mnoho společného. Dokonce i v západním světě velkých možností vzniká nová kniha často jen v minimálních privátních nákladech a ještě častěji doslova po domácku. V našich podmínkách ani jinak než po domácku /t.j. stejným způsobem jako samizdat/vzniknout nemůže. Udobně je tomu i se způsobem rozšiřování. Nová kniha je, stejně jako samizdat, distribuována nejčastěji samotným autorem v okruhu zasvěcených přátel nebo zájemců, není sice utajována, neskrývá se, ale přesto proniká na veřejnost jen pomalu a nepřímo. Shodný je i v podstatě komerfortní charakter obou médií. Jestliže však jinde ve světě se autor chce vyhnout organizovanému systému uměleckého trhu, udržet si kontrolu na své straně, nebo dává přednost této cestě pro její finanční dostupnost - což jsou nejčastější důvody, jak je uvádí např. dosti reprezentativní anketa časopisu ART-RITE /1978-77, No 14/, pak v naší situaci není tento způsob práce otázkou nějakého chtění nebo nechtění, ale jedinou možností, která platí stejně pro samizdat jako pro novou knihu a pro celou neoficiální kulturu vůbec. Ve svobodnějších podmínkách je nová kniha paralelou běžné nakladatelské produkce, u nás paralelou samizdatu. Vzájemná podobnost a souvislosti mezi novou knihou a samizdatem jsou tedy dány vnějšími podmínkami.

Nová kniha vzniká z pokusu rozšířit možnosti knižní knihy pro potřeby ne-literární komunikace a teprve postupně objevuje nová řešení, přístupy a cesty, kterými se osamostatňuje. V současné Československu mají charakter samizdatu i četné publikace souvislé s výtvarným uměním - od teoretických textů přes katalogy soukromých výstav až po obrazové publikace kolekce grafik a pod. Knižní podoba je často náhradkou za nemožnost vystavovat v galerii, nebo využití jiných adekvátních způsobů prezentace. Úplná nemožnost vystavovat například výklady konceptuální tvorby vede umělce k prezentaci takové tvorby knihou /artist's books/, která má téměř výhradně všechny charakteristiky samizdatu. Nezdíká se tak umělec dostává od katalogu, který v podstatě obsahuje na knižním médium nezávislé dílo, přes seriální práce koncipované v určitém pořadí nebo cykly dodatečně do určitého pořadí řazené, a tedy vyhovující sekvenčnímu charakteru knih, až k tvorbě nové knihy, kde kniha je primární a sdělení ani potenciálně nepočítá s jinou než knižní prezentací. Tento vývoj je dán stejnou měrou vlastnostmi knihy, jako snahou autorů o co nejplnější vzájemné dílo. Většina z těch, kdo se dnes v Československém umění knihou zcela nebo částečně zabývají, se k této tvorbě dostala právě popsanou cestou.

Umělci, kteří se zde nové knize věnují, se však zpravidla vyhýbají označení samizdat, sčkoli jsou si souvislosti mezi samizdatem a svou vlastní tvorbou vědomi. /A jsou si ovšem vědomi i příčin z nichž tyto souvislosti přemění/. Je tomu tak z několika důvodů. Sám termín samizdat je slovo na indexu - nenajdete jej v žádném českém slovníku nebo encyklopedii - je synonymem pro to, co se musí skrývat. Jiným důvodem je časté chápání tohoto termínu pouze a jen v jeho literárních souvislostech, nebo zdání, že má nádech čehosi lidového nebo zlidovělého, vzácného, exkluzivního termínu umění. Vzhledem k tomu, že nová kniha vzniká tak jako tak mimo oficiální strukturu, nezávisle na tom, zda umělec chce či nechce, přičemž by se na ní asi jen málo změnilo, jestliže by mohla být produkována a šířena veřejně, není ji skutečně možno ztotožňovat se samizdatem. Zdá se však, že ve spojení s ním by mohla najít mnohá významná východiska i formy. Jako prostředek tvorby nové knihy by pak samizdat nebyl jen náhradním informačním systémem, ale samostatnou uměleckou disciplínou. Aktivní fyzická účast konzumenta, kontinuální cirkulace i neustálá proměna díla jsou jistě jen některé z lákavých možností takové disciplíny. /oprávněnost

tohoto předpokladu je ostatně potvrzena tím, že se tk již, byť v malé míře a z domnění, děje u těch forem samizdatu, které se svým ne-literárním obsahem nově knize blíží/. K tomu však, aby mohl umělec tvořit plně, musí si prostředky své tvorby svobodně volit. Stejně svobodně by si musel zvolit i tento způsob, a to je, paradoxně, možné jedině v takové společnosti, kde není samizdatu třeba.

Pavel Bůchler

KNIHA O KNIZE A KNIHA V KNIZE

Praha

1980

Je věta, kterou nelze napadnout,
totiž, že může být básníkem, kdo
nikdy nenapsal ani nepronulvil
jediného slova. Podmínkou je však
více či méně pocítované písní
jednat poeticky.

H.C. Artmann/1

Tu větu, ačkoli nás na první pohled zarazí,
opravdu napadnout nelze. Byli jsme zvyklí defi-
novat básníka básní, literárním tvarem, který
měl svou vžitou tradici, svou určitou formu,
své zákony, být poražované a obcházené. Litera-
tura ale není a básně přece zůstává. Je jí li-
bovolný básnický projev, jeho "poetické jednání".
Domnívali jsme se, že prvním básníkem byl ten,
kdo ukradl písmo bohům a jejich pozemským námost-
kům, tak jako jím Prometheus ukradl ohně, a při-
šel na to, že písmem lze nejen vládnout, ale také
brát. Ať to byl kdokoli, byl to jistě básník.
Je však proto, že napsal první verš, ale právě
pro ten poetický akt, kterým sbavil písmo jeho
původního účelu, způsobu užívání, a poukázal je
v nějaké úplně nové souvislosti. Poetické jedná-
ní vlastně charakterizovalo básníka vždy, ale
teprve moderní doba a moderní umění si tuto sku-
tečnost do důsledku uvědomuje, využívá ji a prog-
ramově se k ní hlásí. Právě v moderním umění se
stalo, že individualita a osobitost ztratila objekt,
a divadlo akce, a hudby zvuk ... a knihy text.
Zůstalo poetické gesto, které snad s rozpaky, ale
přece, nemůže a neumí zmávat nijak jinak než
umění.

Takové je i "nové umění jak dílat knihy".
Knihy, předmět tohoto nového umění zůstává, není
více její literární obsah a není i její souvislost
s literaturou. Nová kniha /2/ totiž nepotřebuje
literaturu, tak jako literatura nepotřebuje bez-
podmínečně knihu. Literární informace může být
dnos mnohem pohodlnější a rychleji přenášena pro-
střednictvím jiných médií, lze ji daleko snáze
skladovat ve formě mikrocínímů nebo v paměti po-

čitatele a lze ji také pomocí těchto médií a s ohledem na ně tvořit, psát. S rozvojem nových způsobů komunikace vzniká prostor, ve kterém se kniha a literatura vnitřně oddělují, kniha se stává na literaturu nezávislá. Je jen rozšířeným stylem, že spisovatel píše knihy. Ulises Carrion o tom říká: "Spisovatel, ačkoli je to všeobecný názor, nepíše knihy. Spisovatel píše texty"/3/. Nebude to rozhodně jen hra se slovy, když řekneme, že knihu vůbec nelze napsat, že je ji nutno udelat. Kniha jako fyzický předmět, vzniká skrze děláni knih, nová kniha skrze nový způsob nebo nové umění jak dělat knihy. A taková děláni knih má jistě blíž typograf nebo knihář než spisovatel. A přece to nebyli sazbaři, tiskaři, kniháři ani knižní grafici, kteří přišli na vyslenku zásadní proměny knihy a její funkce. Byli to naopak právě básníci, kterým nestačily meze tradičního pojetí knihy tam, kde poezie překročila hranice slova. Ti z nich, kteří dávají přednost ideu, konceptu, samotnému gestu před definitivním literárním tvarem. V rámci hledání nových způsobů prezentace noliterní básnické tvorby se shruba od počátku 60. let datuje i soustavnější experimentování s využitím knihy pro účely takového uměleckého aktu, pokusy, které nejsou jen svévolnou revolou, ale především reakcí na rychlý rozvoj nových, které moderní technika umění, tedy i literatury nabízí.

Klasická, konvenční podoba knihy, jak se vytvořila a je chápána v Evropě, se v podstatě ustálila s vynálezem knihtisku. Ten převzal ověřené a vyskoušené principy rukopisné knihy a přes to, že představuje úplně nový způsob komunikace, je nijak podstatně nemění. Všechny dílčí proměny knihy, od dob Gutenbergových po dnešek, jsou dány buď technologickým rozvojem tisku a knižní výroby, technologicky a ekonomicky podmíněným používáním materiálu nebo stylem či vkusem doby. Po staletí byla kniha chápána výhradně a hlediska své funkce a tou byl

přenos textu. Kniha je pod tlakem dobových možností a institucí vyvíjela jednoduše jako "literární konzerva", jako neefektivnější způsob. Kniha a literatura se ve svém vývoji vzájemně ovlivňovaly.jistě slovo dávalo knize smysl. Ve který důraz se kladl na čtení a vde se tamto účelu více nebo méně podřizovalo. Kniha se s textem tedy i se čtením přine stotožňovala. (Kolik textů má ve svém názvu slovo "kniha" a kolik knih se jmenuje "čtení o ..."?!) Konvenční způsob postupného čtení textu je přitom ve srovnání s dnešními možnostmi jiných masových komunikačních prostředků velice pomalý a velice jednostranný. Ne popředu vystupuje a vidíme je vnímání čas, ve kterém se čtení odehrává, avšak vnímání prostoru, ve kterém kniha reálně existuje a který ji charakterizuje jako fyzický předmět, je s větší částí jen podvědomé. V procesu čtení je pro torový charakter knihy vnímání samostatné a oddělené jako "vizuální stránka věci" (sejde-li kniha vybavena ilustracemi, nekonvenční úpravou a pod.), a opět svléknut jako nutnost manipulace s knihou. Josef Jábřek píše v článku o Oldřichu Ilavském, že "povinná je knihu za moderní komunikační prostředek, který má působit na čtenáře komplexně a odpovídat dynamice postupného čtenářského vnímání a zapojit do něho nejen mozek, ale i sval a nakonec i tělesné pohyby. Listování, které otvírá čtenáři nové vizuální zážitky"(4). Jakkoli jsou možnosti, ale i nové typografické a knižní grafiky, umění, které slouží textu. Pro pochopení knihy jako média je však nutné mít na zřeteli, že z hlediska čtenáře netvoří tyto vizuální zážitky vlastní obsah sdělení, pouze tento obsah, respektive jeho pochopení, ovlivňují nebo představují samostatné sdělení více či méně paralelní literárnímu obsahu. Pokusy rozšířit možnosti knihy tak, aby odpovídala požadavkům moderní komunikace v době, kdy vnímání přijímá narůstající množství informací ve stále kratším čase, i reakce na možnosti jiných komunikačních prostředků, vedly postupně k experimentům se samotným obsahem knihy. Kázalo se, že má-li být využito všech možností,

kteřé kniha nabízí, nestačí k tomu cestou vizi-
lizace knihy hledat plastičtější formu přenosu
literárního obsahu, ale je třeba hledat a vytvá-
řet obsahy nové. Jedním z nových obsahů je pří-
tom kniha sama, jako médium i objekt.

Hledání, které vlastně vychází ze snahy o ade-
kvátní přesněci nových směrů v poezii, se v pod-
statě ubírá dvěma cestami. Ušší z nich bych nazval
"knihami o knihách". Jsou to knihy, které presen-
tují takový text, v němž mají dominantní estetickou
funkci všechny prvky samotné knihy, kniha sama se
stává básní, aniž se jedná o knihu poezie v tra-
dičním slova smyslu. Přesto, že i zde je kniha no-
sitelkou textu, je možno říci, že ji básník skuteč-
ně "dělá". Text je totiž zároveň nosnou konstrukcí
knihy. Reprezentativní příklady uvádí ve své stu-
dii ba loché experimenty a proměny knihy Jiří Va-
loch. O knihách jugoslávského básníka Istoka Gois-
tera Flanona zde píše: "Flanonova Imbrionna kn-
jiga je opatřena názvem a jménem autora na první
straně, na druhé pak následuje označení levé des-
ky, poté následují první strana, střední strany
a strany zadní. Popis jednotlivých částí knihy je
v tomto případě jasnou "obsahem", zatímco u dal-
ší Flanonovy notainilhy (2vohá knjiha) je tato
"obsahem" až při listování - první se dvou listů,
který celou knihu tvoří, je označen slovem ticho,
druhý pak slovem bolest." (5) Jinou ukázkou může
být rovněž kniha o dvou listech. Jde o knihu ame-
rického autora Heidi Lassnacha nazvanou následu-
jící strán. Na prvním listě je rovnoběžně se li-
betem vytisknuto označení předcházející strany,
na druhém, následující strán. Obsahem je pak ne-
jen prázdno nepotisknuté třetí strany, ale přede-
vím upozornění na skutečnost, že v tomto přípa-
dě neexistuje nic než dva listy papíru, které tvoří
knihu. Vhodným příkladem je i kniha (tentokrát
objemnější svazek) A. Pencka Jsem kniha, hned si
mů kup (Ich bin ein Buch kaufe mich jetzt). Na jed-
notlivých stránkách probíhá v krátkých větách text:
Jsem kniha / Nejsm kniha / Jsem obrus / Jsem obna-
ková kniha / ... / Jsem kniha kdykoli mů čteš / Ne-

jsou kniha, když mě čteš / Jsou kniha také
když mě nečteš / Jsou kniha, nečti mě / ... /
Jsou forma v prostoru / Jsou prostor ve formě
... atp. Některé strany tak obsahují pokyny pro
manipulaci s knihou, jiné obecné upozornění na
její fyzickou realitu nebo kladou stránku, na kte-
rý zároveň kniha svou fyzickou realitou, materiá-
lem a strukturou odpovídá.

"Kniha o knize" klade důraz na koncept, ná-
pad a referenci o něm. Objevuje se nejčastěji
jako multiplikovaný objekt vzniklý ve spolupráci
s tiskárnou. Autor dělá svou knihu jako projekt
a konstruuje ji textem, aniž by přímo participo-
vala její výroba. To ale přitom znamená, že
jde jen o vhodný způsob prezentace textu. Text,
který je součástí knihy nemá to již určen a gly-
mulární a postupné a čtení, má být válním právě
jen jako součást knihy a ve vztahu k jejímu celku.
Čtenář jej nemusí číst celý a dokonce jej nemusí
číst vůbec. Autor od něj neochlívá přijetí slo-
vního sdělení, ale pochopení poetického sdělení,
kterým upozorňuje na funkci a formu knihy a který
zároveň knihu ve svých projezech konstituje.
Text sám o sobě, vytržený z kontextu knihy, nemá
žádný význam a nemůže být srozumitelný jiným
médium než knihou. "Jiný způsob čtení", jaký tyto
kroky vyžadují a kterými učí čtenáře, že upozorňuje
na základní principy komunikace knihou má neopor-
ně zřejmý význam i v širším pojetí komunikace vl-
bec. Čtenář je překvapen naším volice "včetně",
a čím se domně setkává a co domně bez povlnnutí
má. Je překvapen svým vlastním překvapením a
je tedy o knize blíže k tomu, aby porozuměl a aby
se domluvil.

Popsaná možnost představuje posléze málo sa-
stoupenou oblast konceptuální knižní tvorby. Každá
taková kniha upozorňuje nejenom na to, že sama
je knihou, formou, tvarem i obsahem, ale obecně
na to, že knihy jsou knihami, že mají svou struk-
turu, své proporce a objem, že mají své místo ne-
jen v naší čtenářské zkušenosti, ale i v našem
světě předmětů. Je to kniha o knize a o knihách
a proto je stále ještě "jednou knihou" ve světě

literatury. Druhý směr, kterým se tvorba nových knih ubírá, lze označit pojmem "knihy v knize". Jsou to autorské realizace v materiálu a blize než k literatuře mají tedy k vytváření umění. Jsou to knihy, které už o literaturou nepočítají vůbec. Čtení jako vnímání myslu poanného nebo vztahného slova zde pozbyvá úplně významu. Obsahují-li vůbec ještě nějaký (vztahnou vícenásobně li. bovolný) text, je to jako grafická podoba, typografie, co je součástí obsahu díla. Je-li možno "knihu o knize" poměrně konkrétně vymezit jako nositele sdělení, které nemá jiný účel než odhalit strukturu, jejíž je samo součástí, je to v případě "knihy v knize" dosti obtížné. Kde jsou hr. něco mezi takovou knihou a sechou nebo jiným výtvarným dílem na jedné a poezii na druhé straně? Jak mnoho a podoby, technologie, materiálu a funkce neobdruždi- co knihy si musí takový objekt nachovat? Je to je- té kniha nebo je to teprve kniha?

Od začátku 60. let vystupuje v umění výrazně do popředí úloha dokumentu. V průběhu desetiletí se objevuje řada významných tendencí k dematerializaci uměleckého díla, které je pak povětšinou fizo- vno v podobě záznamu nebo správy o uměleckém ges- tu. Důraz se klade na sám proces tvorby, na gesto nebo učen a report o této umělecké aktivitě na se- be bere, v souladu s dobou má snahami o propojení umění a každodenního života, často podobu běžného mimoumleckého komunikátu. Hlavním poč. d. v. této avantgardy je přitom hledání "nových" a "netradič- ních" způsobů a cest. Tato tradice netradičního výt. v sobě obsahuje hluboký rozpor a v 70. letech se umění ve velké míře znovu obrací k objektu. K tomu vede nejen snaha vyhnout se kontrole, jít podléhájí masové komunikaci prostředky, ale i jej- něné tendence autorů pracovat s autentickým mate- riálem a přímo v materiálu uplatnit autorské gesto. Artefakt je výt. i nyní především chápán jako záz- nam o procesu tvorby. Tak bychom mohli v hrubých rysech definovat to, co nazýváme knihou v knize - knihy jako dokument tvářného procesu děláni knih. Vzhlednou ilustraci této oblasti nového umění jak do- let knihy jsou aktivity birměnského autora J. H. Koc-

nám. Zájem o grafiku, vizuální poezii a koncep-
tuální umění jej přivedl asi před deset lety
k tvorbě procesuálních knižních objektů, chromo-
tografických knih. Chromotografická kniha je v
podstatě sdělením proskakování speciálního barviva
knižním blokem, tedy sdělením procesu vzniku kni-
hy jako vizuální sekvence. Postupem času se koc-
man seznamuje podrobně s knihařskou a papírařskou
technologií. Jeho další knihy jsou inspirovány sdě-
lením o to, co je vlastně papír a co je to kniha.
Lézu pokusy s technikou nramorování a pokusy se
strukturou knihy (např. kniha in scotiano aurea,
kde v panaru zlatého řezu je knižní blok "rozdělen"
na dvě části vlopaným listem jiného papíru, ohod-
něného s předstídku) se dostává k tvorbě knih vycháze-
jících z klasických technologií a přece ustavujících
novou knihu. Kniha v modré (book in blue), vlopaná
v modrém univerzitu s ručně sítým modrým hospitál-
kem, je tvořena "prázdnými" listy modrého papíru.
Autor tento papír pro knihu sám vyrobil, přepracov-
val "kolekci" různých modrých papírů v papír vlastní.
Kniha je toho zájmu čaje (book of one cup of tea)
je se ita a vyvádění s jedné strany zlatého papíru,
přičemž do rozlišované předlovy byl přimíchán je-
den bílý čaje včetně 8. řady listů. Jiné knihy
vznikly tak, že materiálem pro výrobu papíru kni-
žního bloku byly určité tiskové vydání publikace,
literární díla. Tento postup však není symbolickou
do trauky literatury, spíše její rekonstrukcí ve
smyslu nové knihy. Všechny knihy nejsou pak již
ani fragmenty grafické podoby textu, ale s n pro-
ces rekonstruace papíru (paper-rebuilding), který
knihu fakticky tvoří. Konvenční tištěná kniha je
vůbec dosti často vychází materiálem pro takové-
to a podobné knižní kreace. Knižní blok je buď po-
užíván v "neporoucheném stavu" v nových souvislostech
knihy-objektu - podobně jako např. obrazová repro-
dukcce v kontextu koláže, nebo je dokonce běžná kni-
ha bez jakýchkoli dalších západů použita jako prvek
struktury nějakého dalšího objektu nebo prostředí,
jako "ready-made", anebo autorem naproti knize rozře-
závájí, profanizují, různě porušují její tradič-
ní funkce, aby jim dali funkci novou, totiž nový

ničím jiným než práv knihou. Jiné vychází se ale také objevují v používání neobvyklých materiálů, až po sklo, kov nebo beton, nadimenzovaných nebo deformovaných proporcí, "neknihních" technologií a postupů nebo jejich kombinací atp.

Právě proto, že kniha v knize je pouhou knihou, ničím víc a ničím méně, je velice obtížné popisovat a komentovat ji slovy, dokumentovat ji fotografií, přeložit je z této disciplíny z jednoho kódu do kódu jiného. Ze ji interpretovat mnoha způsoby, jako každé jiné umělecké dílo, avšak všechny interpretace se zanechávají sejdou ve společném bodě. Setkat se s ní plně můžeme jen jako s fyzickým předmětem, svobytným uměleckým objektem, v jediné jeho možné podobě, podobě knižní. Vzhledem k vžitým tradičním pojetím knihy a její slovy v naší kultuře, předpokládá však každé takové otkání výslovně citlivý přístup "štenáře". Nové umění jak číst knihy vyžaduje také "nové umění jak knihy chápat". Nikam nevede otázka "co s tím?", neboť odpověď na ni je odpověď na otázku po smyslu poezie, stejně složitou, jako známou.

Poznámky

- 1/ H.C.Arthum: Om bodi problemace poetického aktu, in: Světová literatura, 1969, č.5-6, s.22
- 2/ Svědomuji si, že termín nová kniha je poněkud zavádějící a snad i svévolný. Používám jej z nedostatku přesnějšího a konkrétnější výrazného pojmů. V souvislosti s artefakty vycházejícími z funkce nebo podoby knihy se nejčastěji používá označení knihy-objekt, meta-knihy a pod. Ani tyto termíny mi však nepřipadají o mnoho přesnější.
- 3/ Ulises Carrion: The New Art of Making Books, in: Contexts, 1977, č.6-7
- 4/ Josef Javírek: Oldřich Klavna sedmdesátiletý, in: Typografie, 1970, č.11, s.416
- 5/ Jiří Valoch: Umělecké experimenty a proměny knihy, in: Literárněvědné studie, sborník 1972, Brno, 1973, s.26, a n.