
JINDŘICH CHALUPECKÝ

U Ž Ě N Ě U M Ě N Í

1

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

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

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

2

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

jeho síla. Proto nemá náboženství a nechápe ani, k čemu bývalo. Jako celá naše doba, ani Picassovo dílo nemá metafyzickou perspektivu. Bez metafyzické perspektivy byl i akademismus. Jenže moderní svět si to uvědomuje a dílo Picassovo je výrazem tohoto vědomí. Je to svým způsobem umění absurdního světa. Jako absurdní umění je zoufalstvím ze ztráty smyslu a jako pornografie je zoufalstvím z nedostupnosti lásky, Picassovo umění je zoufalstvím z nepřítomnosti absolutna.

To je cena, za kterou mohlo dojít k smíru mezi moderním uměním a moderním světem. Ani dnes není moderní umění tou samozřejmou součástí své doby a společnosti, jakou bývalo, a ta si proto pořád vyhrazuje právo censure. Od té doby, co tato společnost se dala okouzlit impresionisty, je její censura daleko tolerantnější. Ale trvá. Dokladem může být osud díla Picassova protichůdce, jímž byl Duchamp. Duchamp od počátku a postupem času stále více se odcizoval všem a všemu okolo sebe a zvláště světu umění. Nemohl za to; jeho zkušenost umělce sama ho k tomu vedla. Když vyšla k jeho sedmdesátinám o něm první monografická studie, konstatoval ve svém referátě Patrick Waldberg (v Critique 149, říjen 1959), že většina kritiků a umělců zná nanejvýš Duchampovo jméno a jen málokdo si alespoň všiml několika reprodukcí jeho děl. Duchamp ostatně resignoval na úspěch a téměř nevystavoval; jeho práce se stala známá teprve soubornými výstavami, počínaje onou k jeho pětasedmdesátinám v kalifornské Pasadeně. Reakce kritiky však zůstala zmatená. Jedni, a mezi nimi známé osobnosti, si vykládali jeho umění jako pouhou snahu o šokování, jiní jako projev okultisty. Pochopení bylo pořádku. Znemožňoval je Duchampův zásadní a důsledný transcendentálníismus. To je neuralgický bod moderního světa. Zkušenost transcendence nebo snad lépe řečeno pokušení transcendence bylo stálým motivem Duchampova díla. Byl pokládán za dadaistu, ale i dáda bylo pro něho "metafyzickým gestem" a vůbec oblast umění pokládal za blízkou náboženské, za "parareligi-ózní", jak to jednou formuloval.

Tady ovšem možnost kontaktu s moderním světem přestává. Moderní svět přijímá současné umění za podmínky, že se podaří ztlumit či zamaskovat ten transcendentální apel, který v sobě má. Picassa může přijmout plně; jeho transcendentní apel vyznívá do hluchého prázdna. To je to zoufalství. Ani

to slovo "transcendence" náš svět nesnáší. Je dobré leda pro theology. Duchamp byl přesvědčený ateista. Ale byl si vědom, že skutečnost se nevyčerpává svou hmotnou přítomností, svými třemi dimensemi. Existuje ještě "čtvrtý rozměr" a umělec je ten, kdo hledá se ho dotknout, zpřítomnit si jej.

3

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

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

To muselo vyvolat reakci. Kyvadlo vývoje se pohnulo zase opačným směrem; a jak daleko se předtím dostalo až k tomu nehmotnému a pomyslnému, tak zase to kompenzovalo rozvinutím hmotné přítomnosti díla, jeho hlučnosti, výmluvnosti, náročnosti. Jestli ještě nedávno měl divák sám se zamýšlet a hledat odpověď na pouhé náznaky, teď je novými obrazy a sochami oslovován s brutální otevřeností. Umělecká scéna a umělecký trh jsou zaplaveny novým uměním, až oči přecházejí; umělci vycházejí divákovi vstříc dávno zbanalisovanými způ-

soby fauvistické a expresionistické machy a oslňují nebyvalými a přece velmi pochopitelnými tématy. Z extrému aristokratičnosti se míří do extrému vulgárnosti.

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

Ale ledva se toho umělec odvážil, už se utápá v přívalu nové konvence. Oněmění monochromů vystřídává žvast divoké malby. Zavínil si to sám? Je chyba ve světě, ke kterému se obrátil? Je to ten rychlý úspěch, kterého dosáhl, a je to ten obchod, který mu jej zprostředkoval? Ať tak či onak, toto umění, tento "postmodernismus" se mění v akademismus. Je překvapující, jak se to všecko podobá akademismu devatenáctého století. Jestli slovo "postmodernismus" má nějaký zřetelný smysl, tedy ten, že přešla doba rozmanitého zkoušení a zkoumání a zůstává jen "umění vůbec" - což byl přesně ideál starých akademiků. Jako oni, i ti noví jsou programově eklektičtí (programově: viz Jencks o architektuře nebo Oliva o malířství), konečně ani jinak nemohou. Umění se už nedělá z vlastní subjektivity, z prožívané biografie, umělec je zas dovedný odborník, který pracuje tak, aby se včlenil do objektivně daného světa umění a našel v něm dobré místo. A tak zase vznikají okázalá plátna, rozměrné a brilantně podané malby, zase je tu ta deklamace a ta poutavá tematika a zase jsou tu ty oslňující ceny pro zbohatlíky. Předplácení obrazů ještě nehotových také není novinkou teprve dnešní. Nový je tu leda upřímný cynismus uměleckých veletrhů a neskrývaná spekulace s haussou. Kolik umělců bude dost moudrých a silných, aby z té konjunktury zachránili své umění?

4

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

Apollinaire kdysi napsal o Duchampovi, který byl teprve na počátku své dráhy a jehož práce už tehdy připadala podivná až k nepochopitelnosti, že má jednou "smířit Umění a Lid". Soudit zrovna tohle o Duchampovi, to se pokládalo za pouhou básníkovu pošetilst. Nic vzdálenějšího "Lidu" než Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce; i pro odborníky spíš rebus k luštění než umělecké dílo. Vždyť autor sám se domníval, že bude potřeba obraz doprovodit slovním komentářem. Ale tato esoternost byla spíše umělcovým nezdařem než ze záměru. Duchamp směřoval dál. Apollinaire přece tužil pravdu.

O Duchampovi se mnoho psalo i píše a jeho díla se pořád citují, ale téměř nikdo se nezmiňuje o jeho díle posledním, Étant donnés ve Filadelfském muzeu. Přitom je zřetelnější a výmluvnější než všechny ostatní jeho práce. Nedá se mnoho vykládat a nedá se mnoho o něm teoretizovat. Zdá se být mimo všecky umělecké tradice; svým způsobem je to pouťová atrakce ("pouťová bouda s věčností", nazval ji Olivěř Hisha). Není divu, že kurátoři musea se zdráhali dílo přijmout. Těžko říci, je-li to velké umělecké dílo a mnozí to popírají - ale vynyká se tak z tradice, že se na ně nedají uplatnit známá estetická měřítka. Je to vůbec ještě umění? Možná není. Neexistuje žádná platonská idea umění, umění je kategorie, vzniklá teprve v evropské civilizaci a v pozdní její fázi. A tohle třeba patří do světa, kde by se opět umění přestalo rozeznávat. Je to možná po-umění. Zřídá se výsadního postavení, které zaručovalo pro umění klidné místo; obrací se o byčejnou řečí k lidské obyčejnosti, aby tím naléhavěji provokovalo vědomí přítomnosti transcendence v existenci člověka.

Čím více vylučuje estetické, tím spíše se blíží takové umění religióznímu. Podobně je tomu u jiných umělců, kteří také hledí se zajistit tím, že používají neuměleckých prostředků; monumenty landartu vytvářejí místa, kde se mohou utívat kosmické síly. Ale v této netradičnosti prostředků to nevězí. Je už dost nekonvenčních prací, které nejsou přitom než bibeloty do skleníku v parádním pokoji. Rozdíl mezi umě-

ním a tím, co je snad po-uměním, nemůže být ve vzhledu, nýbrž v místě, které toto dílo ve společnosti nalézá, v jeho sociální funkci. Ta stará funkce, to je dekorovat dané nebo předpokládané prostory našeho soukromého či veřejného života. Umělec pracuje tedy pro trh nebo na objednávku. Ale ty Lekniny, které Monet daroval roku 1923 francouzskému státu a pro které musely být vybudovány zvláštní sály s prohnutými stěnami v pařížské Oranžerii, ty už nebyly myšleny na prodej, nebyly pro žádného sběratele ani k obvyklému zavěšení v galerii. Měly si vytvořit vlastní prostor. Podobně i Rothko si přál, aby jeho obrazy byly umístěny v samostatných prostorech, musejních nebo ještě raději sakrálních; neměly být chápány jako dokumenty přítomných dějin umění, nýbrž jako prostředek meditace. Matisse pokládal za své vrcholné dílo řešení kaple ve Vence. Nevyzdobil ji uměleckými díly, proměnil ji v slavnost světla a barev. Ani Picasso nedůvěřoval tomu světu umění, který jej tak obdivoval. Jeho nejvýznamnější dílo, Guernica, nebylo nikdy na prodej a podstatnou část svého díla nedal do obchodního oběhu, raději je až do konce života ponechal ve svých ateliérech.

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

5

Je v umění něco, co není nikde v moderním světě, nějaká mocná a nebezpečná síla. Zatímco jindy a jinde umění bylo v samotném centru společnosti a s ní spojeno tak pevně, že se ani nerozlišovalo samostatným pojmenováním, moderní společnost uzavírá umění do zvláštní enklávy. Do ní se vejde akademismus jako avantgarda, modernismus jako postmodernismus. Ale umění se snaží vlastní silou z této enklávy uniknout i za tu cenu, že nebude pokládáno za to, čemu je zvykem říkat umění. Není to dramatická záplava, která by protrhla hráze, je to tiché prosakování, tím účinnější, že je nekontrolovatelné. Mnohdy přitom mizí hranice mezi banalitou "nízkého" umění a vznešeností umění "vysokého" a mnohdy vůbec se zde nedá pravidel uměleckého hodnocení použít. Jest-

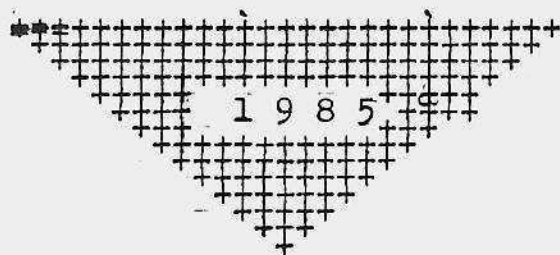
li však tato nová síla se může uplatnit, znamená to, že samotným tlakem toho rozpínajícího se umění, ať i jako důsledek působení paralelních duchovních proudů, dochází k postupné přeměně struktury této civilizace. Je to velká událost, vždyť napětí mezi uměním a společností či abstraktněji řečeno mezi estetickým a etickým pokračuje po celé dějiny západoevropské civilizace; je to dvojí tradice novoplatonismu a augustinismu. Síla této civilizace byla pořád v její nedůvěře vůči hmotnému světu, jejímž nositelem je augustinismus; naposled vyústila do evropského racionalismu a voluntarismu. Novoplatonistické myšlení zůstávalo na okraji jako nějaká herese, lákavá a zakázaná alternativní možnost. Augustinismus na rozdíl od novoplatonismu byl vždy blízek tomu, aby zavrhoval umění. Proto došlo také k tomu neobyčejnému postavení umění v moderním světě.

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

4.2. 1984

Poprvé zveřejněno v Art Monthly, Londýn, 1984.

PŮLROČENKA
KRITICKÉHO SBORNÍKU



O B S A H

- k - : Máchův necenzurovaný deník	1
Jindřich Chalupecký: Už ne umění	74
Rozhovor Karla Hviždaly se Sylvií Richterovou: V příštích deseti letech se věci rozhodnou	82