

Kř - „Umělehistorická
museologie“

JINDŘICH CHALUPECKÝ

**Cestou
necestou**

NAKLADATELSTVÍ H&H

Smysl moderního umění

1971

I Jednou se má za to, že umělec díky své dovednosti tlumočí v hmotné podobě svého díla představu, myšlenku a city své doby, a tedy i své vlastní, a této dovednosti se pak říká umění. Jindy se předpokládá, že rozhodným pro jeho dílo je tvůrčí proces sám a ten že ho odvádí třeba daleko od toho, čím své dílo začíná, od jeho názorů i záměrů; dokonce že proto přistupuje k své práci. Umění je pak to, k čemu dochází během tohoto procesu: jakéhosi „božského šílení“, říkal Platon. Platí-li první výklad, umělec vyjadřuje či zobrazuje světový názor své doby a své společnosti. Platí-li výklad druhý, umělec přináší něco, co mu doba a ta společnost dát nemohla, vlastní specifickou zkušenost tvůrčího umělce.

Ať chceme nebo nechceme, vylučuje se přitom umělec do nějaké míry a možná do značné míry z ostatního společenství. Není proto nadčlověkem či miláčkem bohů; je zase stejně člověkem jako všichni ostatní, ale některé schopnosti, které u jiných zůstávají málo rozvinuty nebo nerozvinuty, u něho se výrazně uplatňují, či dokonce nabývají dominantního postavení. Jestliže bývají obvykle utlumeny, můžeme to přičíst působení ustálené výchovy: asi by se ty vlastnosti stávaly v životě obtížnými. Zároveň však ty vlastnosti jsou pro člověka a lidskou společnost svým způsobem potřebné, ba nezbytné. Společnost proto nebrání jejich rozvinutí u jedinců, kteří mají takovou psychofyzickou konstituci, že se ty vlastnosti u nich uplatňují zvláště živě, nebo kteří se zdají k tomu předurčení z jiných důvodů, třeba rodem. Bude to k prospěchu ostatním a tomu vyvolenému či vybranému se dostane zvláštního postavení.

Takovým specialistou býval a je v archaických společnostech šaman. Běžná představa o šamanovi je hodně zkreslená. Není to profesionální neurotik, i když některé zvláštní psychoneurotické vlastnosti mohou být u něho vypěstovány, a není to ani rafinovaný kouzelník, i když se obvykle vyznačuje schopnostmi, jež řadíme k „parapsychologickým“, a i když používá také naučených triků. Obvykle to bývá člověk, jehož autorita spočívá v jeho moudrosti. Instituce šamana je známa z mnoha archaických

společností loveckých a pasteveckých na všech kontinentech; šamany byli pravděpodobně také „kouzelníci“ na paleolitických rytinách a malbách a šamanské tradice pokračovaly a pokračují i v dobách dějinných. Šaman není kněz, nevykonává náboženské úkony a funguje stejně ve společnostech s různými náboženskými systémy. Šaman je extatik. Potřebuje dlouhé průpravy; šamani o ní mluví jako o hluboké psychofyzické přeměně – jejich tělo bylo prý roztrháno, jejich vnitřnosti a třeba všechny tělesné tkáně až na kostru zaměněny, dokonce celé jejich hmotné tělo se změnilo v jakési tělo světelné. Samozřejmě anatomický obraz těla zůstává stejný. O čem se tu mluví, týká se onoho těla-života, které můžeme popsat jako živé časoprostorové pole: to je tedy reorganizováno a přitom intenzifikováno. Odtud vzešla i jóga, a proto také ony mediumistické schopnosti šamanů.

Mohlo by se zdát, že ve své extázi šaman chce překonat omezení lidské existence. Ale spíše je tomu tak, že chce opět dosáhnout zapomenutého vědomí. Vrací se k počátku. Jeho nové vědomí není, jak se mívá, posedlost. Je to zvláštní spojený pasivity a aktivity. Šaman se dává uchvacovat dobrými i zlými duchy, které vyvolává, a viděními, která poznává na své pouti nebem i peklem. Ale v tomto uchvácení nesmí svým viděním podlehnout; musí zůstat, jak píše Mircea Eliade ve svém známém díle o šamanismu, „pánem duchů“, „ovládá své ‚duchy‘ v tom smyslu, že on, lidská bytost, dokáže se dohovorit s mrtvými, s ‚démony‘ a ‚přírodními duchy‘, aniž se přemění v jejich nástroj“. Šamanská zkušenost „představuje nanejvýš nebezpečné vydání se silám vesmíru,“ konstatuje ve své knize o *Extatickém náboženství* I. M. Lewis; „vyvádí svou oběť z bezpečného uspořádání existence a vystavuje ji bezprostředně těm silám, které ačkoli mohou podporovat společenský řád, naposled jej ohrožují“: ale čelí jim vítězně. Proto nalézá znovu ztracenou „spontánnost, svobodu, ‚sympatii‘ se všemi kosmickými rytmy, a tím blaženost a nesmrtelnost,“ píše opět Eliade. Šamanského rodu je i Orfeus: jeho sestup do podsvětí, jeho láska k hudbě a zvířatům, jeho kouzla a věštby. Jako Orfeus, také První Šaman podle sibiřských mýtů byl civilizačním heroem: vyslancem, kterého bůh poslal, aby bránil lidstvo proti démonům a nemocem a civilizoval je.

Šaman nehraje divadlo; vede účastníky do své extáze. Archaické společnosti potřebují šamana, aby si s ním zpřítomňovaly onu první zkušenost lidskosti. Znamená pro ně takovou posilu, že má vždy také úlohu léčitele. Lidé archaických společností nalézali sílu v návratech k původnímu vědomí lidského. Je paradoxem křesťanské Evropy, že ta hledala naopak svou sílu v tom, že se snažila extatické zkušenosti zabraňovat a vymítala ji obvykle jako ďábelskou posedlost. V této tradici také moderní evropská psychologie a psychiatrie hledí na takové stavy s podezřením, že jsou projevem nezdraví. Teprve v poslednější době se uplatňuje názor, že tomu je možná právě

naopak; podezřelá a pravděpodobně nezdravá je, když někdo takových stavů vůbec není schopen. Americký psycholog Abraham Maslow zjišťuje ty extatické stavy u lidí nejrůznějších; nazývá je „peak experience“, „vrcholové zkušenosti“, a popisuje je jako „chvíle zbožné úcty, intenzivního štěstí, uchvácení milosti nebo vytržení“, kdy člověk se cítí v pohnutí podobném bohům a zároveň se toho děsí. Příznačné je podle něho pro tuto zkušenost, že člověk v ní cítí vesmír jako velikou harmonii, do níž sám plně patří. Maslow ztotožňuje tuto zkušenost s tou, která charakterizuje velké náboženské postavy. Není to přitom zkušenost podmíněná náboženstvím. Sama náboženství podmiňuje.

Jestli v náboženských kultech, jaké se rozvíjejí zejména v Severní Americe, hraje extatická zkušenost tak důležitou úlohu, je to doklad, jak se vzdalují tradičního křesťanství. Zakládají něco nového. Lewis cituje vedle sebe slova jednoho Eskymáka o tom, jak se stal šamanem, a zkušenost moderního Američana o účinku „sakra mentálních drog“, tedy halucinogenů, kterých se v těch nových kultech užívá. Je to zřejmě táž zkušenost. Onen Eskymák vzpomíná, jak z hluboké a dlouhé deprese se najednou probral k nesmírné radosti. To jej učinilo šamanem; celý se proměnil, stal se doslova osvíceným, jeho tělo se změnilo ve světlo, začal jinak vidět a slyšet a viděl a slyšel, co jiným zůstává nepřístupné. Ten Američan také mluví o osvícení. „Byl jsem naplněn úctou k Bohu jako k svému Stvořiteli.“ Pochopil malost člověka ve vesmíru, „slzy mi vstoupily do očí a otevřel jsem se do prostoru, v kterém na mne každý předmět naléhal vznešenou přítomností bož“.

Čemu říkáme z nedostatku vhodnějšího slova *charisma* – omilostněnost –, není asi zvláštní vlastností výjimečných osobností. Můžeme předpokládat, že ji má každý, byť obvykle v míře docela malé a v údobích docela krátkých – alespoň v podobě milostné přitažlivosti či milostného záření. Nevíme, proč u někoho se stává toto charisma trvalým a dalekosáhle působivým, jako je tomu právě také u mnohých zakladatelů kultů a sekt. Jejich charisma zdá se být v podstatě totožné s extatickou schopností, jakou v sobě pěstuje šaman. Jenže šaman má za sebou tradici, která ho učí, jak těchto schopností používat, zatímco extatik naší doby se nechává bezradně jimi zneužívat. Při své moci nad jinými lidmi zneužívá pak i ostatních. Může jich být pár, jako tomu bylo u Charlese Mansona, který svou družinu, napůl kulturní komunu a napůl zločinecký gang, poslal vraždit do domu herečky Sharon Tateové; mohou jich být sta, jako tomu bylo u Jima Jonese, jehož komuna-církev skončila hromadnou sebevraždou v guayanské džungli. Vlivu takové charismatické osobnosti může za příhodných okolností propadnout celý národ; jinak se nedá pochopit působení Hitlera a jiných podobných. Neznalost v zacházení s těmito lidskými schopnostmi může tedy snadno způsobit, že se projeví ve své síle ničivé. Lidé, kteří se stali

jejich médií, nedokázali být „pány duchů“, zůstali jejich nevědomými nástroji. Z druhé strany táž schopnost, je-li zvládnuta a řízena, činí ze šamana osobnost, která udržuje civilizaci.

2 Šaman byl i prvním umělcem: on je nepochybně autorem velikolepých děl paleolitických. Svrchovaná virtuoza jejich provedení není z geniální improvizace, je z vyučení, tato dovednost patřila k mnoha dovednostem, které si musel šaman osvojit. V naší představě ovšem umělecká vyučenost má sloužit k tomu, aby tento specialista pak vytvářel pro potřebu ostatních umělecká díla. V onom paleolitickém případě tomu zřejmě bylo jinak. Francouzsko-kantabrijské jeskyně paleolitického člověka, v nichž se dochovala jeho největší umělecká díla, nebyly vyzdobeny na způsob našich chrámů; byla v nich neproniknutelná tma a nadto byly často jen obtížně přístupné. Šamanovo dílo mohlo vznikat jen při matném světle tukové lampy a existovalo pro něho a snad několik účastníků jen po dobu svého vytváření. Cílem nebylo vizuální působení. Vznikání díla bylo součástí obřadu; bylo pomůckou soustředění vědomí a poznání světa.

Jako kdysi šaman, tak dnes i umělec si musí změnit tělo. Něco a mnohé z té tělové odlišnosti v sobě nese od mládí a to ho také přivádí k životní dráze umělce. Prochází pak obvykle speciálním a často velmi dlouhým školením; nikoli aby se vyučil svému řemeslu, nýbrž aby soustavnou uměleckou prací posiloval a rozvíjel onu zvláštnost svého těla. Musí se i potom věnovat svému umění. U mnohých a u většiny ovšem ta schopnost extáze, kterou měli ještě v mládí, se nerozvine; ti pak zůstanou umělci v běžném slova smyslu, dodavateli výzdobných předmětů podle daných zvyklostí a požadavků. Ale vše významné v umění vzniká z extáze. Extáze šamanova je ovšem ve svých vnějších projevech jiná než extáze umělcova. Je řízena k rozvinutí v ústrojí, tanci, zpěvu, dramatizovaném eposu. Proto tak odlišný obraz od extáze umělcovy; ta se orientuje požadavky vytvářeného vizuálního díla a tímto vytvářením se zároveň podněcuje a rozvíjí. Ta uchvácenost, ta extatičnost je však nejběžnější zkušeností umělcovou – ví, že nezodpovídá docela za sebe, za to, co dělá, a nemůže to ani dobře vyložit. Tato zvláštní praxe umělcova činí jej pak obdobně odlišným od ostatních v naší společnosti jako šamana ve společnosti archaické. Renesance a manýrismus poskytovaly umělci statut, jímž byl přitom chráněn; ve Španělsku se ta tradice udržela až do počátku devatenáctého století, jak to ukázalo výjimečné postavení, které bylo přiznáno Goyovi. Pozdější společnost dává umělci pociťovat jeho výjimečnost obvykle ve zlém.

Dílo je pro umělce nezbytností. Umělec tedy nemůže na ně rezignovat. Dosud mohlo platit, že umělec je tu kvůli svému dílu. Společnost je potřebovala, očekávala je od něho a umělec si toho byl vědom. Od devatenáctého

století není schopen dát k němu svůj vlastní podnět. Vzniká-li, může vznikat jen kvůli svému umělci.

Zajímají mne umělci, ne umění, říkal Marcel Duchamp; nešlo mu o předměty, které tito umělci pro lidi dělají, ale o jejich úkol umělců v moderní době, o místo, které mají zaujmout. Rozhodně neviděl žádný prospěch v tom, věnuje-li se umělec dekoraci tohoto moderního světa, zůstane-li jeho umění „sůtnicové“, jak si to navykl říkat. Žádal na něm daleko více. Umělec měl změnit svou lidskou identitu; měl být „mediální bytostí“, jako jí býval šaman; a jako šaman vyvolávat neviditelné síly, jež proudí tímto vesmírem, ať jsou dobré nebo zlé, a dávat jim tvar. Ztělesnil je ve své *Nevěště*. Ne nadarmo některým připomněla čarodějnice, uvrženou na hranici, která do svého nevinného těla soustředila nelidské moci spásy i zkázy, které vládnou našim životům. A je-li toto Duchampovo dílo ve své poslední podobě naplněno smyslovou a smyslnou krásou hodnou obrazu Gauguinova nebo Matissova, je to umělcovo vítězství: také on se ukázal „pánem duchů“ a jeho dílo nás provádí otřesnou zkušeností, abychom z ní vyšli očištěni a posíleni. Chápaje jako nikdo jiný významnost umění, obhajoval je Marcel Duchamp před moderním světem. Nikdy se nesnažil v něm o úspěch, dokonce mu zabraňoval. Šel tak daleko, že svou práci nevystavoval a utajoval.

3 Umělci, kteří chtějí zachovat či obnovit společenské poslání umění, snaží se použít zároveň tradičních forem. Jiní, kteří na toto tradiční použití rezignují, usilují právě naopak zbavit se té podoby díla, kterou si přináší z minulosti a která je zatěžuje reminiscencemi na jeho ztracené funkce. Doufají, že tím způsobem se umění zprostí především toho, proč se může používat jako dekorace. Co zbude, dá se předpokládat, nebude než umění o sobě, umění soustředěné k vlastnímu svému důvodu a smyslu.

S jakou logikou ten proces oproštění a očisty postupuje, můžeme sledovat nejlépe právě na díle Marcela Duchampa. Ve svém samotářském vývoji anticipoval Duchamp nejdůležitější tendence, které radikálním způsobem zbavovaly tvar díla jeho smyslovosti a obnažovaly jeho pravý a podstatný smysl – meaningless art, minimální umění, kinetismus, optical art, luminismus, arte povera, body-art, environmenty, konceptualismus. Duchamp tyto možnosti zkoumal mezi lety 1912 a 1922. Ve světovém umění se začaly projevat až od padesátých a šedesátých let; tehdy teprve také dostaly jména. Od díla bez významu se dospělo k dílu jen myšlenému. Umění se tím do základů zproblematizovalo. Můžeme mluvit ještě o umění, kde chybí jakékoli dílo? Oblast umění tady pravděpodobně překračujeme. Je to paradoxní výsledek. Postupně se měla obnažit podstata umění, a zatím se zdá, že umělec opustil umění.

Dílo záměrně prázdné, nic neříkající; nebo improvizované, nehotové a neuchovatelné; nebo těžko přístupné, neviditelné, či jen pomyslné; nebo jen návod k akci, třeba docela prosté nebo imaginární, či fotografický dokument o ní; nebo místo jakéhokoli díla pouhá přítomnost umělce: nikdy v dějinách umění nedošlo k takovému vývoji, kde je ohroženo nebo se popírá jakékoli jeho dílo. Umělci se začali blížit oblasti, která jindy patřila mystikům. Sbližování uměleckého poznání s mystickým můžeme pozorovat v moderním umění přinejmenším od dob Malevičových a Matjuščinových. Kritička Barbara Rosová píše o amerických minimalistech: „Jako mystikové také tyto umělci popírají ve svém díle já a individuální osobnost a snaží se vyvolat, zdá se, ten polohypnotický stav prázdného vědomí, klidu, bezvýznamnosti a anonymity, jak o to usilovali mniši a jogínci i západní mystikové jako Mistr Eckhart a Miguel de Molino. Kontinuum *Snové hudby* La Monte Younga je analogické nedokončenosti májů hindské kosmologie, názvy mnoha Flavinových děl jsou výslovně náboženské (*William Occam, Via Crucis*).“

Je to nutný asi důsledek vypjatého uměleckého úsilí, zároveň nepochybně důsledek nebezpečný: nekončí tady všechno dobrodružství života, všechno poznávání, všechna potřeba i možnost tvorby? Umění může a má postoupit až na sám okraj nevyřknutelného a nezpodobitelného; nesmí však tuto hranici překročit, nemá-li samo sebe zhatit. Vývoj moderního umění k minimalismu a konceptualismu nevzešel z hledání nových forem. Byl podnícen do značné míry potřebou umělců udělat takové dílo, které by muselo být používáno jinak, než tomu bylo u umění tradičního; proto vymycovali všechnu podobnost s ním. Přitom se zároveň nebezpečně zužovaly možnosti moderního umění, a nakonec až tak daleko, že ztrácelo svou svobodu. A jestliže moderní umění přitom dospělo k tomu, že začalo programově odpírat všemu hmotnému dílu, muselo to vyvolat reakci umělců samotných: nezbyvá než skoncovat s moderností, nastává čas umění „pomoderního“.

4 Tento výraz „pomodernost“ se vynořil původně během sedmdesátých let v architektonické teorii a praxi. Ukázalo se, že opravdu není možné pořád jen pokračovat v oné mezinárodní puristicko-konstruktivisticko-funkcionalistické architektuře, která redukovala každou stavbu bez ohledu na jakékoli konkrétní okolnosti na schéma nekonečného rastru. Architektura by se měla vrátit někam před Le Corbusiera, její slovník by měl používat rozmanitých elementů naplněných významem, ať by to byly elementy původu historického nebo lokálního nebo neologismy současné populární kultury, a její syntax by se měl uvolnit podle architektovy fantazie. Jak to shrnul americký architekt Charles Jencks, tato pomoderní architektura má být „radikálním eklektismem“. Rozumějme přitom, že výraz „ek-

lektismus“ nemá tady hanlivý význam jako v češtině, znamená jen volnost výběru formálních prostředků.

Máme-li uvažovat o pomodernosti, měli bychom se ovšem napřed dohodnout o významovém rozsahu slova „modernost“. Architekti, kteří začali o potřebě pomodernosti mluvit, reagovali tím na onu architekturu, která sama se pokládala za manifestačně moderní, a vlastně za první architekturu vskutku moderní po zániku historických slohů a následujícím intermez-
zu více než stoletím: romantickým historismu a symbolistické secesi. Historismus chtěl dát našemu světu velikost nebo alespoň půvab starých dob, a daleko se mu to nepodařilo; secesi se stejně nepodařilo učinit jej snovým přeludem. Nespočívala chyba v tom, že se architekti domnívali, že mají nějakým způsobem naznačit možnost úniku z moderního světa? Počínaje lety dvacátými našeho věku chtějí se tedy architekti vyrovnat bez kompromisu se současnou skutečností. Člověk se měl přiznat bez skrupulí ke své dnešní duchovní situaci; nic už nepředstírat a ničím se neklamat; měla to být v protívě architektury devatenáctého století architektura jasného optimismu, vize člověka krácejícího s vírou a nadějí vstříc budoucnosti. Ale ani tentokrát se to nepodařilo. Nechybělo velkých tvůrčích individualit, a jestli devatenácté století nezanechalo po sobě jako projevy nového ducha než inženýrské stavby, jejichž příkladem byl Crystal Palace v Londýně a Eiffelova věž v Paříži, ve dvacátém století jako by náhle se byly vynořily podmínky pro vznik nového architektonického umění: Wright, Le Corbusier, Scharoun, Nervi, Tange, to jsou nepochybně velká jména. Ale zůstalo při solitérních realizacích; podnět, který dali tito umělci svými myšlenkami i díly, vzápětí se proměnil v záminku mechanicky navrhovaných staveb. Místo aby podněcovaly a posilovaly současné lidi k odhodlanému vykročení do budoucnosti, uvrhují moderní čtvrti a moderní města své obyvatele do beznaděje.

Je to tato „mezinárodní architektura“, nač reaguje heslo pomoderní architektury. Ale je chyba v koncepci té konstruktivistické, puristické a funkcionalistické architektury? Nebo je chyba ve způsobu, jakým ji přijala moderní společnost? Možná v obojím. Ta architektura měla být vyjádřením Nového ducha (*L'Esprit nouveau* se nazývala revue, vydávaná Le Corbusierem a Amédée Ozenfantem) a v tom smyslu byla od počátku vědomým protestem proti „starému duchu“ v moderním světě. Nebyla tedy výrazem tohoto světa, i když se domnívala jím být, nýbrž výrazem umělcovy odlišnosti, a její díla také zůstala uvnitř tohoto světa jako estetické artefakty, bytší podivuhodné. Umění je vždy ukazováním ven z tohoto konkrétního světa a je jím také každá velká architektura: vytváří uvnitř lidského pobývání posvátné místo. Proto může odtud vyzařovat do všeho pobývání a formovat svými reflexy celé životní prostředí. Její význam pak už není v jejích jednotlivých dílech, nýbrž v tom, že se v ní počíná vytvářet sloh –

společná symbolická řeč. Stejně se to dá říci i naopak: velká architektonická díla jsou monumenty symbolického vědomí, společného lidem na svém místě a ve své době. Není-li však v naší době takového symbolického vědomí, nemůže tato společnost ani pochopit a přijmout podněty, které by mohly přinést symbolismus velké architektury. Může ji leda zbařit všech transcendentálních perspektiv, které by mohla otevírat, může ji leda učinit pochopitelnou tím, že ji strhne do pouhé imanence, může ji leda vulgarizovat.

Dnešní kritika té „internacionální architektury“ zůstává na povrchu. Ta architektura je jistě neživá a životu nic nepřináší; usnadní-li nám tělesné bytí, tedy vůbec nám nepomůže v naší potřebě duchovní existence. Východisko se však nenalezne v pokusech o obohacení její formální struktury, její vizuální podoby. Pomoderní architekti se často dovolávají příkladu velkého katalánského architekta Antoni Gaudího, jeho rozsáhlého díla, začínajícího v posledních dvou desetiletích minulého století a pokračujícího až daleko do století našeho. Gaudí byl věřící katolík ve své katolické zemi, jeho tvarové myšlení pokračovalo v myšlení španělského pomaurštilého mudéjarského slohu i španělského baroka a jeho díla nestála někde stranou, jako tomu je u moderních vil, ale všem na očích. Jeho umění nikterak nebylo protestem a on sám měl všechnu úctu a důvěru svých současníků; přitom jeho architektura byla nepochybně moderní, totiž byla na svou dobu minimálně zatížena historickými reminiscencemi a ukazovala na docela nové možnosti tvarového rozvoje. Ale naposled to byl také nezdar. Gaudího díla zůstala v té velké a živé Barceloně stát jen jako obdivované zvláštnosti. Neměla následovníků, nepodnítila nový sloh, nezměnila nic na tvarovém prostředí města, neposkytla mu nový symbolický význam. Už tady se ukázalo, že ve své dnešní ochablosti není naše doba schopna pochopit jakoukoli duchovní iniciaci a rozvinout ji.

5 Ale tak se to má s celým moderním uměním. Začíná to hned s osamotněním umění. Dříve a jinde bylo k nerozeznání a nerozloučení spojeno s náboženstvím, přímo nebo nepřímo. V evropské civilizaci byl vztah mezi náboženstvím a uměním téměř od samého začátku napjatý, až dospěl dramatické roztržky. Patnácté století je stoletím manýrismu a stoletím reformace zároveň; stoletím krajního estetismu a stoletím krajního moralismu. Na jedné straně zdá se tato křesťanská civilizace tak proměňovat, že snad namísto křesťanství tu přichází nějaké náboženství docela jiné. Proměna přichází s takovou samozřejmostí, že tu není ani konfliktu. Jenom život, myšlení, cítění manýristických lidí jde jinudy a jinam. Jestli Raffael maloval na stěny Vatikánu vedle sebe pohanské i křesťanské filozofy a Michelangelo v Sixtinské kapli pohanské sibylly spolu se starozákonními proroky, u prvních florentských manýristů se už křesťanské a pohanské prolíná –

Madona je zároveň svůdná a nebezpečná Venuše. Estetická stylizace má proměnit život v hru, rozkošnickou, pávabnou, nebezpečnou. Šlechtické dívky ve Francii, nepřestávající se pokládat za věřící křesťanky, se dávají portrétovat nahé; na jednom francouzském obraze té doby v horní části obrazu je Panna Maria, zatímco dole stojí socha Venuše, jíž z prsou stříká voda do fontány, odkud ostatní nabírají vodu; obraz má surreálnou a surrealistickou atmosféru. Slavné zámky na Loire jsou krásné, že se nehodí ani k obývání.

V témže čase reformní náboženská hnutí také usilují o ráj, tentokrát však o ráj skutečný, o ráj hmotný. Proti melancholii manýristů stojí robustní optimismus náboženských vizionářů. Svět je zkažený, je v rukou ďáblůvých, katolický Řím je nevěstkou babylonskou. Stačí však zničit toto panování ďáblůvo, aby lidé mohli žít jako nevinní andělé. Proto němečtí sedláci vyloupí a vypálí stovky zámků a luteránští žoldnéři vyplní Řím – málo chybí, aby zavraždili papeže. Jednou u moci, protestanští extrémisté zakazují vše světské, a především umění: sochy a obrazy nařizují zničit, a nejen v kostelích, nýbrž i doma. Etické vylučuje estetické. Proti sobě stojí dvě docela protikladné koncepce života. Obě docházejí až na kraj lidských možností. Může se jedna či druhá z nich stát základem příští Evropy, nebo jsou obě stejně nereálné a stejně záhubné?

Sociální dezintegrace musela následovat. Jak se v evropské společnosti rozházelo praktické a činné křesťanství, které hlavně zpočátku reprezentovaly mnišské řády, a přeludná hra ezoterní dvorské kultury, rozevírala se v Evropě mezi pány a lidem stále větší propast. Manýristická šlechta už nedovedla a ani se nesnažila pochopit náboženskou exaltaci širokých vrstev lidových, jako stejně ten měšťský a venkovský lid nemohl vidět v oné rafinované šlechtě své oprávněné pány. Vzpouira se šířila a evropská civilizace se hroutila nejen duchovně, nýbrž i fyzicky.

Barokní epocha byla reakcí na toto nebezpečí. Měla skoncovat s manýrismem (či s renesancí, jak se dříve říkalo) i s reformací. Celá společnost se měla postavit na jedinou základnu. Projevovala-li se tak velká potřeba nábožnosti, měla být uvedena do osvědčených forem tradičního katolictví; a jestli z umění a okolo umění krystalizovalo jiné pojetí života, umění mělo být znova spoutáno s náboženstvím. Barok byl reakcí i v druhém slova smyslu: chod dějin se měl zvrátit, měl se ustálit starý řád agrární feudální. Tím se mělo skoncovat s trvalým sociálním neklidem. Církev a absolutní monarchie měly zajistit sociální stabilitu. Kupodivu se to podařilo, aspoň načas. Nebylo to řešení, byl to spíše ústup z řešení, ale téměř všichni je přijali: byli už unaveni. V podstatě to bylo racionální rozhodnutí. Za vší tou skvělostí a horlivostí baroka byl skeptický a realistický duch, poučený zklamáními, jimiž se Evropa protřpěla. Byla to restituce náboženství, nikoli zbožnosti. Místo nového křesťanství měla nastoupit stará církevní dogma-

tika. Náboženství mělo být mocí, a opájelo proto představitivost; srdce zůstávalo lačné.

Do vývoje umění vpadla protireformace zvenčí a násilně. Činila umění rétorickým a dekorativním, a naposled jen rétorickým. Tehdy se zrodil kýč. Velké barokní divadlo bylo předstíráním. Za ním byl strach ze změny, z nové a neznámé doby, která přicházela. Mohlo tuto dobu zdržet, ale nemohlo jejímu příchodu zabránit. Vývoj pokračoval. Siegfried Giedion ukázal, že sejme-li se z architektury baroka její dekorace, je tu něco docela jiného. Borromini používá kamene jako elastického materiálu a jeho prostory jsou v pohybu, jako by plynuly: tak tomu bude znova až v nejdůslednějších architekturách dvacátého století. Guariniho konstrukce ukazují daleko za technické možnosti jeho doby. Proslulý poutní kostel Čtrnácti světců v jihoněmeckých Frankách, který vystavěl Balthazar Neumann v prvé půli osmnáctého století, je sklenut v složitých objemech sférických a elipsoidních, které vytvářejí ve svém pronikání křivky třetího stupně; v této době se mohly vypočítávat jen pomocí integrálního počtu. Versailles, pokračuje Giedion, nebyly jen reprezentací královského majestátu, ale zároveň navrhovaly nový způsob života: park byl volnou krajinou, kde se mohly rozvíjet všemožné činnosti, sport, honba, slavnosti, milování. Stejně tomu bylo v malířství a sochařství. Zatímco italsí virtuosoové zaplavovali kostely svými převelikými a jednostejnými freskami a oltářními obrazy a veristickými sochařskými scénami a zatímco ve Francii se Colbert snažil regulovat umění státní administrativou, v demokratickém a protestantském Holandsku zůstalo umělci jen docela skromné místo. Ale nerušen a nepobízen, mohl pokračovat na své cestě k modernímu umění.

6 Barok – či klasicismus, jak se francouzská podoba baroka obvykle nazývá – skončil ve Francii roku 1715 smrtí Ludvíka XIV.; pro ostatní svět papežským rozhodnutím o rozpuštění řádu jezuitů roku 1773. Pokaždé je to konec tak náhlý a úplný, že se dá vysvětlit jen tím, že od počátku barok byl umělem a vumělkovaným zásahem do dějin a nikdy nepronikl než docela mělko do jejich struktury. Nebylo to pouze skončení jednoho slohu. Mohlo se teď skoncovat s mnohým: se zaostalou ekonomikou, neschopnou vývoje, s nesvobodou v myšlení a jednání, s dávno nevyhovujícími vnějšími formami politickými, s přetvářkou a nedůvěrou. Dějiny měly pokračovat. Nechybělo a nechybí pokusů o novou protireformaci, třeba ne už náboženskou, o nový barok, a právě osudy umění v takových údobích to zřetelně obrážejí; jako byl barok, tak jsou nyní i tyto novobarokní tendence ze strachu z dějin, ze strachu z neznámé budoucnosti. Snad mohou chod dějin zase zdržet. Ale ani tentokrát nemohou odvrátit budoucnost, ať už bude jakákoli.

Moderní umění je především odvahou do budoucnosti. Není jen uměním, je především novým vědomím a novým myšlením; nezbytně také novým hodnocením života, novou morálkou. Začíná se tady znova, ale není to nové barbarství, je to nové pokračování civilizace; přehodnocením všech hodnot to nazýval Nietzsche. „Nevíme ještě to ‚kam‘, k němuž jsme hnáni, když jsme se osvobodili z naší staré půdy. Ale tato půda sama v nás vypěstovala sílu, která nás teď vyhání do dálky, do dobrodružství, která nás zahání do bezbřehého, nevyzkoušeného, neodkrytého – nezbyvá nám žádná volba, musíme být dobyvateli, když už nemáme žádnou zemi, kde bychom byli doma, kde bychom mohli ‚vydržet‘. Skryté ano nás k tomu žene, které je silnější než všechna naše ne. Naše síla sama nám nedovoluje zůstat na té staré zpuchřelé půdě: odvažujeme se do dále, odvažujeme na tom *sebe* samy: svět je ještě bohatý a neodkrytý a ztroskotání samo je lepší než stát se polovičatými a jedovatými. Naše síla sama nás nutí na moře, tam, kde zatím všechna slunce zapadla: *víme* o novém světě...“

Zatímco ještě nedávno panoval Ludvík XIV. a jezuiti ovládali vzdělání, v zemi, která byla – vedle Holandska – ze všech nejméně dotčena barokem a nejdříve se z něho vymanila, v Anglii, vyhlásí tu potřebu nového Joseph Addison. Učinil to v týdeníku tehdejší londýnské svobodomyšlné inteligence, *Spectator*, v létě 1712. Článek měl nadpis, kterého by byli mohli romantici o sto let později a mnozí po nich použít pro svůj manifest: *Essay on the Pleasure of the Imagination, Esej o radostech obrazivosti*. Addison navazoval jím na dlouhou už diskusi o tom, co je „vkus“, čili v čem spočívají ty „radosti obrazivosti“. Nespočívají ani v intelektu, odpovídá, ani ve smyslovosti, nýbrž v nějaké oblasti mezi obojím; a trojím pramenem těchto radostí je velké, nezvyklé, krásné. Krásné spočívá pro Addisona v udělání díla; velkým pro něho je to, co jiní nazývali vznešeným, ona romantická už uchvácenost tím, co přesahuje chápání i vnímání, jako „velká neobdělávaná poušť, mohutné horské vrchy a širá rozloha vod“. To už bylo řečeno před ním, ale nikdo se zatím neodvážil za jednu z „radostí obrazivosti“ prohlásit novost. Pro pozdní manýristy i pro barokní umělce a teoretiky krásné mohlo být leda to, co se drželo starých vzorů, ať antických, ať renesančních. Co napsal Addison, bylo velké kacířství. Nové a nezvyklé „vzbuzuje radost obrazivosti, poněvadž naplňuje duši příjemným překvapením, uspokojuje její zvědavost a poskytuje jí myšlenku, kterou dříve neměla“. Addison byl tady asi mluvčím obecného pocitu. Po něm to opakovali jiní: Francis Hutcheson, Alexander Gerard, Thomas Reid. Teprve konzervativní Edmund Burke vynechává z estetického nově; zůstává jen krásné a vznešené.

Krásné samo bylo pro Addisona klasicisticky uměřené, pro Burka o čtyři desetiletí později rokokově půvabné. Příště už moderní umění nové krásné nevytvoří, alespoň ne v tom smyslu, aby krásné bylo něčím, co by utěšovalo a uklidňovalo. Oblíbený termín filozofů, „estetická libost“, nemá pro

moderního umělce žádný smysl. Nové umění naopak zneklidňuje, poně-
vadž samo pochází ze zneklidnění: z pocitu nedostatečnosti všeho, co tu je,
a z pocitu nezbytí otevřít se „vznešenému“ – nedostupnému, nepochopí-
telnému, třeba i pro nás obludnému a hrozivému. Od romantismu počínaje
je programem moderního umění především toto nové. Umělec potřebuje
rozlomit, rozbít, zničit všechny konvence, aby objevil něco, co tu nikde není.

Addisonovo vyhlášení potřeby velkého a nového spadá ne náhodou do
onoho údobí velké duchovní krize let 1680–1720, která znamená příchod
moderní doby. Ve svém díle, které této „krizi evropského vědomí“ věnoval,
Paul Hazard ji charakterizuje tím, že tehdy pro evropské vzdělance zemřel
Bůh. Tou smrtí Boha byl, jinými slovy řečeno, konec baroka a barokní
koncepce civilizace. Křesťanství bylo už dlouho předtím ohroženo a refor-
mace jako protireformace je měly zachránit. Pád baroka strhl teď s sebou,
co z křesťanství zbývalo. Společenský řád byl vždy posvátný. Teď už v Evro-
pě není posvátného nic.

To mělo důsledky pro umění. Předtím bylo spojeno s náboženstvím tak
těsně, že současníci ani nerozeznávali, co v něm shledáváme dnes umělec-
kým, a čeho si proto vážíme. Umění bylo pro ně prostě jednou z užitečných
lidských dovedností, a to byl také význam slova umění. Nové ocenění umění
jako docela zvláštního způsobu tvoření a poznávání a s tím i změna význa-
kem odpadání od křesťanství. Teď křesťanství a vůbec náboženství zůstalo
jen jako soukromá záležitost; v utváření civilizace a jejích proměnách pře-
stalo fungovat. Umění zbylo tu docela samo jako problematický pozůstatek
starého světa. A tu se ukázalo, že umění může a v této beznáboženské spo-
lečnosti jen ono samo může zaplnit prázdné místo po náboženství: co nazý-
váme uměním, není už ona zvláštní dovednost, nýbrž je výrazem zkušenos-
ti, kterou tato civilizace nezná a znát nechce. To nové, které se má v umění
zjevit, to velké, to vznešené, to nedomyslitelné, to hrozné a to tak potřebné,
to je právě transcendentní.

7 Mluvíme-li o moderním umění, neoznačujeme tím tedy jenom určité
časové údobí, jako jím rozumíme gotiku nebo renesanci, ani společné
vnější rysy, které by umělecká díla naší doby měla. Moderní umění je umění,
které je podstatně jiné, než bylo umění předtím. Jeho vnější podoba
může být jakkoli rozmanitá. Je to však pořád totéž velké duchovní dobro-
družství, které pokračuje od osmnáctého století do století dvacátého; velké
umělce, jednoho po druhém, strhávalo něco pro jejich současníky nezná-
mého a nesmírně lákavého; ti jim nevěřili, směli se jim a opovrhovali jimi;
ale oni tomu rádi obětovali cokoli; šli naslepo a nic je nemohlo omýlit.
K vyvrcholení došlo mezi počátkem našeho století a první světovou válkou

v díle té mimořádně silné generace, již byla generace Matissova, Kandinského, Kleea, Maleviče, Braňcušihó, de Chirica, Chagalla, Picassa, Duchampa, Kupky, Picabii, Mondriana a řady dalších. Literatura, hudba a ostatní umění dospěla k stejnému vyvrcholení souběžně.

S tímto vyvrcholením koincidoval obrat veřejného mínění. Apollinaire konstatoval v novinovém článku těsně před válkou roku 1914 začínající konjunkturnu moderního umění. Obraz, psal, který prodal Renoir roku 1895 obchodníkovi za 150 franků, koupil teď Rodin za 25 000 franků; a Renoirovi bylo teprve málo přes padesát. To se už obráželo i v práci mladých umělců. „Produkce moderních malířů je, myslím, příliš veliká. Moderní umění začíná ohrožovat industrializace a mladí malíři nalézají příliš sběratelů.“ Umělecké dílo se mělo stát hledaným zbožím a reprezentací bohatství. Tragické osudy, jakými byl Gauguinův a van Goghův, patřily minulosti. Osmadvacetiletý Picasso si už roku 1909 mohl najmout rozsáhlý byt na bulváru Clichy, měl služebnou a uzavřel s obchodníkem Kahnweilerem velmi výhodnou smlouvu. Po válce se budou jeho obrazy prodávat po několika tisících franků; brzy po statisících.

Apollinairovo zlé tušení se vyplňovalo. Moderní umění mělo úspěch a platilo za něj. Jeho díla stala se dobrou kapitálovou investicí. Umělec ztrácel svobodu; zavazoval ho úspěch. Nadto se moderního umění začal zmocňovat žurnalismus. Popularizoval je, a zároveň redukoval jeho význam na snadno pochopitelné formulky. Umělci sami se pak jimi řídili. Nové umění nepřinášelo nové, neotvíralo neznámé obzory. Jenom formulka vystřídávala formulku; z novosti moderního umění se stávaly novinky uměleckého trhu. Co umění nabývalo na extenzitě, to ztrácelo na intenzitě. Kolik je v současném umění ještě osobností s vlastním osudem, které by se mohly měřit s velkými umělci první čtvrti tohoto století? Nad snahou o dílo převládla snaha upoutat na sebe pozornost nápadným gestem. Nakonec zhylo jen to gesto.

Záštitou této avantgardnosti se stalo jméno Duchampovo. Duchamp přece ve svém odporu vůči „sítnicovému“ umění zkoušel redukovat je na čirou nehmotnost; to se zdálo poskytovat alibi pro umělce, který se už nechťel zdržovat prací na svém díle a raději jen vystupoval před veřejnost jako charismatická osobnost. Jean Clair je jeden z mála skutečných znalců významu Duchampova díla, a přece to byl právě on, kdo už v polovině sedmdesátých let se postavil proti tomuto kultu Duchampa. Po Duchampově „reformaci“, psal, je čas na „protireformaci“. Tu duchampovskou reformaci „vedli teoretikové bez vtipu a malíři bez génia. Dnes se chodí do galerií jako do chrámů: aby se donekonečna diskutovalo o působnosti boží, ale na zdech není vidět nic či docela málo...“ Je čas „na malbu, která by znova usilovala přesvědčovat více krásnou rétorikou forem než hubenými ilustracemi teorií, která by raději volila cesty senzibility než meandry pochybných vědomostí a která by se po tolikerém puritánství konečně chtěla oddat rozkošem oka“.

Tou protireformací měla být pro Claira obnova „realismů“; rozsáhlá výstava, kterou uspořádal v Centre Beaubourg v Paříži, měla doložit jejich tradici v meziválečné době. Ty realismy však přitom zůstaly nedostatečně definovány, takže se tam měli srovnat Balthus, Hopper, a dokonce de Chirico se svými surrealistickými kompozicemi, poexpressionistická grotesknost Dixova i neynalézavá „neue Sachlichkeit“ a naposled každá konvence, nevylímaje nakonec ani konvenci řemeslných akademiků jako těch, kteří malovali a modelovali podle požadavků propagační obrazy a sochy pro politiku Třetí říše.

Zvláště však kritika Clairova nešla dost daleko. Mladí malíři, kteří cítili nutnost zbavit se intelektualismu a omezenosti minimalismu a konceptualismu, volili úplné uvolnění od všech teorií a norem: malování se mělo stát nevypočitatelným dobrodružstvím, odvíjejícím se během malířské práce samotné, a navozující až extatický stav, mělo odhalovat existenciální témata v jejich primérních a často třeba obludných nebo groteskních a provokativně neestetických podobách. Výsledkem je vědomé či nevědomé navracení se k expresionismu desátých let a k pozdějšímu pokračování v jeho tradici, jak ji reprezentovali po druhé světové válce malíři skupiny *Cobra* i mnozí jiní. Oni expresionisti ještě zachovávali kontrolu tvarové logiky a obrazové uzavřenosti; nyní však může vstoupit do obrazu kteroukoli chvíli jakýkoli motiv, abstraktní či realistický a nový či docela obvyklý. Jako pomoderní architektura se neostýchá použít jakéhokoli nahodilého nápadu a navracet se k secesní, a dokonce i historizující architektuře minulého století, i tato malířská pomodernost, či jak vzletně říká italský kritik Achille Bonito Oliva, „transavantgarda“, odvažuje se proti programu modernismu postavit program eklektismu. Má to podle tohoto kritika znamenat „ozdravění“: nemá to být „ztotožnění s minulými slohy, ale schopnost brát a vybírat z jejich povrchu v přesvědčení, že ve společnosti v přechodu k neurčitelnému cíli jedinou volbou je ta, kterou umožňuje nomádická a pomíjivá mentalita“. Oliva asi dobře vystihuje stav mysli těchto mladých umělců. Přesto jsou to povážlivé řeči. Kritik si asi neuvědomuje, že taková „transavantgarda“ by nepřekonávala, jak by její jméno mělo navštěďovat, dosavadní avantgardy, nýbrž hlásala akademický eklektismus a jeho přizpůsobivost. Spoléhání na malířskou spontánnost může znamenat právě tak vysvobození ze všech omezení jako restituci konvenčního a banálního. Ostatně akademická moderna není nic nového. Je tu už od dvacátých let.

Chyba není tolik v té formulce samotné jako v tom, že to je zas jen formulka a zase degraduje novost moderního umění ve vymyšlení novinek pro umělecký trh. Tohle je ovšem formulka, které se obchodníci po hubených letech minimalismu a konceptualismu rádi chytí. Ale ta vlada formulky a novinek, jak se vyvinula po druhé světové válce, má přitom možná horší následky, než si zatím můžeme uvědomit. Nelze se zbýt podezření, že

proto zůstávají nepovšimnutí umělci, kteří jdou svou cestou, naplňující své individuální umělecké osudy. Jak dlouho se nevědělo o Duchampovi! Nebylo by to poprvé, jestliže budou příští historikové umění objevovat zapomenuté umělce naší doby.

8 Minimalismus tak zúžil umělcovy možnosti, že posléze vyústil do estetismu úhlednosti. Pro konceptualisty měla být uměním mentální představa, a dokonce jen pouhé myšlení na umění. Mnohdy přicházela na mysl Andersenova pohádka o císařových nových šatech. Odtud už nikam cesta nevedla. Rehabilitace procesu vytváření uměleckého díla je nutná; záslužná je i odvaha k tomu, aby umělcova výpověď byla raději pravdivá než estetická. Dá se to však nazývat pomoderností či transavantgardou? Jestli se takové výrazy objevují, svědčí o pocitu, že by se mělo skoncovat s něčím, co označujeme slovem modernost, že by mělo dojít k nějakému velkému obratu. V čem by však ten obrat měl záležet? Moderní umění vskutku začíná něčím unavovat. Není divu. Zdá se, že se často žije ze zbytků. Umění vzniká napořád z umění. Futurismus – v Itálii i v Rusku – a dada byly prvními pokusy, jak se z toho vymanit. Úspěch, kterého právě tehdy začalo moderní umění docházet, odradil umělce, aby v tom pokračovali. I surrealismus se potom stal rychle uměním bohaté společnosti. V druhé půli padesátých let se řikalo „neodada“ práci některých mladých umělců amerických – Rauschenberga, Johnse –, ale to byla jen nakvap přilepená nálepka; později se zahrnovali (stejně nepřesně) mezi pop-artisty. K podstatě dada mělo vskutku blízko pozdější hnutí *Fluxus*, ale žádná výraznější umělecká osobnost se jím nedala strhnout. Od druhé války se umělec často ohlíží do oněch velkých dob před první světovou válkou. Jen to, co učinil futurismus a dada, se přitom opatrně obchází. U Claira padlo už to slovo: protireformace. Postihuje dobře situaci. Jestli Duchamp ve své věrnosti vůči dada a jeho metafyzické intenci znamenal v umění reformaci, ty realismy měly být protireformací, návratem před to, co ta reformace znamenala. V tom smyslu je protireformací celé to nové hnutí pomodernosti: oživením a novým rozvíjením téhož expresionismu, z kterého kdysi dada vyšlo a který překonávalo. Vskutku transavantgardou bylo dada: chtělo rozhodně vyváznout z toho začarovaného světa umění. Ale jak současné umění začali stále více obklopotvat sběratelé, obchodníci, teoretici a muzejní kurátoři, tím více bylo umění uzavíráno do svého zvláštního světa. Také rétorika pomodernosti, i když by se snad chtěla vybavit z pout estetičnosti, obrací se dál jen do toho uzavřeného uměleckého světa.

Umělci sami nemohou necítit v sobě potřebu umisťovat své dílo někam jinam, do širokého světa života, který sdílejí se svými současníky. Zároveň se teď setkávají, a to je nové, s potřebou umění, která se hlásí odjinud než

z onoho elitistického světa umění, a především ovšem ze světa mladých lidí. Těm nezáleží na konvenci toho uměleckého světa, ale mnoho jim záleží na jejich vlastních životech. Ještě nerezignovali. Komerční a žurnalistická popularizace moderního umění v posledních desetiletích jistě zfalšovávala velmi nebezpečným způsobem smysl tohoto umění, a to nejen v myslích těch, ke kterým se obracelo, ale i přímo v myslích jeho tvůrců. Umění se zařazovalo do mocné moderní organizace zábavy. Ale z druhé strany tato popularizace vytrhla moderní umění z izolace a neznámosti, do kterých bylo už dobrých sto let uvrženo. Lidé v moderní společnosti si najednou začali uvědomovat, že umění existuje a že by je potřebovali. Proto ty obrovské návštěvy sbírek moderního umění a vůbec muzeí: jsou výstavy, na které se musí prodávat v předprodejích lístky s napřed stanovenou dobou návštěvy. To už není hledání nového druhu rozptýlení. Podobá se, že umění v dnešních lidech burcuje potřebu transcendentního a ti se na ně začínají obracet ne už jen, aby se mu podívovali, ale se svými vlastními potřebami a požadavky. Nemohou ty požadavky formulovat. Uvědomují si jenom, že potřebují umění pro svůj život. Chtěli by je z toho uzavřeného světa umění stáhnout k sobě.

9 Estetičnost moderního umění vzbuzuje už dost dlouho podezření. Není nevinná. Robert Rauschenberg shrnul roku 1971 své úvahy, které věnoval během minulých osmi let mladým americkým umělcům; knížce dal název *Pominimalismus*. V úvodě formuluje své stanovisko. Polemizuje s minimalismem jakožto formalismem: „Koncem šedesátých let se jasně ukázalo, že proti formalistické abstrakci se staví nový soubor formálních a mravních hodnot, který je vyvoláván zoufalstvím nad jednáním americké politiky (Vietnam, Watergate atd.) a který posilovala vzpoura a úspěch ženského hnutí. Vysoce formalistické umění připadalo jako objektivní korelát, vhodný dekor do skleněných a ocelových budov průmyslových korporací, které vydělávaly na válce. Co formalistická senzibilita by byla pokládala za výstřední postupy, materiály a barevnosti, hodilo se pro nově se vynořující imperativy sociální a estetické. Čím dále tím více se prosazuje přímá opozice proti formalistickým hodnotám polovice šedesátých let. Projevuje se v těchto uměleckých aktivitách důrazem na autobiografii, na umělcovu osobnost a duši, vrstvu po vrstvě obnažované.“ Autor mluví o formalismu minimalistů; stejně mohl svou kritiku zaměřit i proti jiným – pop-art Lichtensteinnův nebo Warholův se stal vítaným dekorem přepychových apartmánů boháčů. O tom pocitu spoluviny moderního amerického umění na mravní situaci psali v těch vzrušených letech i jiní.

Proti bezvýrazovosti a bezvýznamovosti minimalismu se staví podle Rauschenberga nová expresivita. Není tu jednoty ve formálních postupech; au-

tor do své knihy zahrnuje díla krajně různé podoby – od Serry a Bochnera až k Acconcimu a Collinsovi. Docela zvláštní místo mezi nimi zaujímají ženy, především Lynda Benglisová a Eva Hesseová. „Vztah nového slohu k feministickému hnutí nemůže být dost zdůrazněn; mnoho z formálních postupů a postojů je odvozeno od metod a látek, které dosud byly sexisty ceho-váno jako ženské nebo zženštilé, ať autorem díla byla či nebyla žena.“

Feminismus v umění zašel zatím na tyž sexismus, proti kterému chtěl bojovat. Měla se ukázat nějaká zásadní odlišnost ženského umění od mužského, ale sama taková odlišnost, dokonce uměle vynášená, nemohla nic dobrého přinést. Jestli se měla podrobit kritice mužská vylučnost, cílem nemohla být ženskost, nýbrž lidskost; aktualizace mužského i ženského pólu lidské bytosti; duchampovský androgyn. Umělec mívá k němu blíže než kdo jiný: jako v ženách umělkyních bývají dost markantně vyznačeny prvky mužské intelektuality, tak v mužích umělcích bývá mnoho senzibility, která se pokládává za příznačně ženskou.

Ta ženskost, ta ženská složka androgyna nabyla v té chvíli významu, protože přinášela do vývoje důležitý korektiv. V moderním umění nabývá často nemírného místa teoretický kalkul, a co se pak přinášá na umělecký trh, připadá jako ilustrace napřed vymyšlených dějin umění. Má-li se umělec chránit před touto nepravou objektivitou, může se zachránit jen do svého lidského soukromí, do svého vlastního osudu. A tady právě žena přistupuje ke své tvorbě s přirozenou výhodou: její autobiografie je především autobiografií jejího vlastního těla a její dílo se nejen bezprostředněji vybavuje z jejího tělesného života jako nějaká organická ektoplazma, ale zároveň se stejně bezprostředně zbavuje při tomto tvůrčím aktu náhodného a všedního.

Eva Hesseová je mezi „pominimalisty“ a vůbec v moderním umění jednou z osobností nejpodivuhodnějších. V přehledech moderního umění bývá o ní málo. Byla jí dopřána jen krátká lhůta života, a co udělala, nehodí se ani do formulek, podle kterých se sestavují takové přehledy. Také její umění je autobiografické; ale daleko přesahuje vše soukromé a při vši své bezprostřednosti vznikalo pod vzepjatou intelektuální kontrolou. Pincus-Witten charakterizoval její umění jako „přechod od pominimalismu k vznešenému“. Tak se tu vrací slovo, které provází moderní umění od počátku: vznešené. Vrací se tu právem. Eva Hesseová se dožila pouhých čtyřiatřiceti let; půl roku před smrtí, v zimě roku 1969, ochrnutá již, nadiktovala na magnetofonový pásek pár vět, kde shrnula uměleckou zkušenost svého života.

„Ne malba, ne sochy. Přece je to tady.

Vzpomínám, že jsem se chtěla dostat ne k umění, k ničemu, co něco znamená,

k ničemu antropomorfnímu, k ničemu geometrickému, ne, k ničemu,

k čemukoli, ale k něčemu jinému, k jinému vidění, k něčemu jiného druhu.

Odněkud docela jinud. Je to možné?

Poznala jsem, že vše je možné. Víím to.

Že vidění či myšlenka vzejdou z totálního rizika, svobody, kázně.

Jak dosáhnout nedosahováním? jak udělat neděláním?

Není to nové. Je to, co se sice neví,

co nemyslíme, co nevidíme, čeho se nedotýkáme, ale skutečně co není.

A to je to.“

10 Evropa ztratila ztroskotáním křesťanství něco důležitého a patrně nezbytného. Ne náboženství – církev, dogmata a jeho světskou moc. Evropa ztratila něco, co každé civilizaci náleželo: formy zbožnosti. Ze všeho má v naší civilizaci umění dnes k zbožnosti nejbliže. Mnozí by jistě se rádi domnívali, že umělci v moderním světě jsou proto, aby pořizovali krásné a zajímavé věci pro sbírky a muzea; rádi by ponechali umění v pouhé předmětnosti světa. Ale ta neznámá síla, která nesla moderní umělce v jejich díle, není z této předmětnosti, a není tedy ani pro ni. Umění je z transcendentního a pro transcendentní.

Tajemství umění spočívá v paradoxu transcendence a imanence. Existuje-li vůbec pro nás transcendentní, nemůže to být jinak, než že se hlásí v naší všední zkušenosti, že ji tato naše zkušenost v tomto světě někdy a někde může obsáhnout. Hlásí se pocitem, že tento svět je neúplný, že pokračuje někam dál za sebe, že je za ním něco, co se už do tohoto světa nevejde, co jej činí neúplným, co je nejen něčím více, ale co je něčím jiným, v dále se rýsujícím, nedostupným, nedosažitelným; a my jako bychom odtamtud čerpali svůj život, ba existence celého světa jako by na tomto transcendentním spočívala. To vzdálené, to docela jiné, to transcendentní přitom je zároveň to nejbližší, to nejhluběji se nás dotýkající; to všední, to obyčejné, to každodenní je jakoby bezvýznamností a lhostejností. William James říká tomu *intimacy*, důvěrnost, a *foreignness*, cizota.

Je to vskutku něco dvojího, ten imanentní svět a život a ona zakoušená transcendence, či jsou to dvě podoby téhož světa, jeho podoba konečná a jeho podoba nekonečná? Je to dvojí prožívání tohoto světa, zkušenost jeho určenosti, vázanosti, věznění, a zkušenost naší svobody? Není tento vesmír světské determinovanosti zároveň vesmírem nesisvětské naděje? Naše řeč není vhodným nástrojem, aby to postihla, a spor o imanenci a transcendenci je sporem o slova; a dokonce to, co je jinak zkušeností každého života, prezentuje jako problematickou pojmovou konstrukci. Umělec je docela odkázán na smyslový svět; jenom z něho může čerpat a jenom na něj se může obracet.

Kdyby však umění bylo pouhým zobrazováním, rozvíjením a doplňováním smyslové zkušenosti, těžko pochopit, k čemu by tu mělo být. Mohlo by z této zkušenosti vybírat, obměňovat ji, upravovat, ale nic nového by nemohlo do ní přinést. Nanejvýš by mohlo vytvořit svým vybíráním a upravováním prostředí, které by bylo pro lidské smysly s jejich návyky zvláště příjemné – to by bylo to „estetické“, a často se tak vskutku míní. Umění však odhaluje v této smyslové nebo smysly prostředkované zkušenosti viditelného světa její význam, a tento význam přesahuje viditelnost. Neštěstí špatných básní je v tom, že neřekají nic, než co je v nich napsáno, neštěstí špatných obrazů v tom, že v nich není nic, než co je na nich namalováno. Básník sám nemá než řeč, která jinak slouží k sdělování faktů a událostí; malíř nemá pro sebe nic než prostor, v kterém se pohybuje jeho tělo, barvy, které vidí svým zrakem, a tvary, jakých se dotýká. Umění básníka však spočívá v tom, proniknout nějak skrze tuto všední řeč pouhého informování, umění malíře a sochaře v tom, že musí použít těchto tělesných a smyslových prostředků, aby odhalil něco, co není v prostoru ani ve smyslech.

Transcendence není jiný svět. Transcendence je to, co prosvítá; nepřítomnost něčeho stále přítomného. Je to zázrak a je to docela obyčejné. Eva Hesseová nemluvila daleko jen za sebe. Umělec ví něco, čeho se nedoví vědec, kde se marně namáhá mysl filozofova a kde mystik ztroskotává. To jsou ta její poslední slova. Umělcovo nové je vždy už tady; myslí nemyšlené, vidí neviděné, dotýká se nedotýkaného; co tady je, je tím, co tady není. Je v paradoxním a ještě dál, je tam, kde paradox už není paradoxem. Je to, mohlo by se říci, paradox paradoxu: ne suspenze protikladů, protože to tady není protiklad, ale nesouměřitelná jinakost. Soubytčnost, současnost, soumístitnost imanentního a transcendentního je nemožností, je nesmyslem: a tato nemožnost, tento nesmysl je pro umění jedinou možností tvorby a jediným jejím smyslem. Má-li umění v existenci člověka a jeho civilizaci tak důležité místo, je to právě proto, že ta paradoxní jednota imanentního a transcendentního je tím, co dělá člověka člověkem a lidskou společností lidskou společností. Jsme na tomto světě tak, že v něm nikdo docela nejsme, a je-li naší výsadou, že v tomto světě nejsme docela, můžeme tak být jenom proto, že ve světě jsme a čím více v něm bez výhrady jsme. „A to je to.“

Proto je lidem dobře s uměním. Mohou s ním být v celé své lidskosti, v konkrétnosti své existence i ve svém věčném přesahování té konkrétnosti, v tom neúkojném metafyzickém hladu. Umění samotnému je těsně na okázalém místě, kam jsme je dnes umístili. Potřebujeme je mít někde blíže; lépe by mu bylo v neznámosti, opovržení a anonymitě. To je to Duchampovo *underground*, kam se má napříště uchýlit moderní umělec. Umění se dnes uzavírá samo do sebe. Bude asi muset projít obtížnou proměnou. Přítom také místo umělce se změní. Bude v našem moderním světě stejně potřebný, jako byl ve starých společnostech.