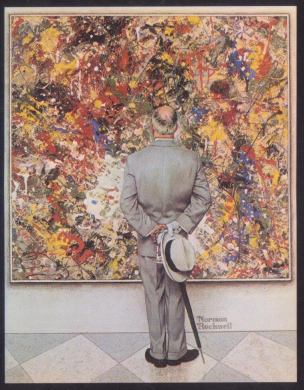
PŘED OBRAZEM



Antologie americké výtvarné teorie a kritiky

OSVU

Před obrazem

Antologie
americké výtvarné teorie a kritiky

Sestavil a z angličtiny přeložil
Tomáš Pospiszyl

OSVU

Edice Eseje
Svazek 2

Esej Leo Steinberga JINÁ KRITÉRIA
přeložila Věra Chase

Esej Michaela Frieda UMĚNÍ A OBJEKTOVOST
přeložil Ruben Pellar

Kniha vychází s laskavým přispěním
Ministerstva kultury České republiky
a Open Society Fund-Praha

ISBN 80-238-1296-6

OBSAH

ÚVODEM...

V souvislosti s českým uměním druhé poloviny dvacátého století bývá často konstatováno, že se vyvíjelo v izolaci od ostatního západního umění, která byla přerušena jen několika krátkými záblesky výstav, knih a možností volně cestovat. V dějinách umění to není ojedinělá situace. Mnoho kultur se v lidské historii vyvíjelo bez kontaktu s ostatními zeměmi, a přesto, či možná právě proto, se jejich umění obdivujeme po celém světě. Charakter moderního umění, především modernismu, však vytvořil celoplanetární a navzájem se ovlivňující a propojené hnutí. Idea vývoje a překonávání raných stadií jinými, ve kterých jsou prohlubovány určité charakteristické znaky, si vynucuje neustálou a nepřerušovanou pozornost při sledování aktuálního vývoje umění, což nebylo z nejrůznějších důvodů v našich podmínkách uskutečnitelné. Po druhé světové válce to byly především Spojené státy, které sehrály důležitou roli nejenom ve světové ekonomice, ale také v kultuře a umění. Není to zdaleka jen Hollywood a country music. Ve Spojených státech se kultura a umění rozvíjejí způsobem, který sice není bez chyb, ale který je především v oblasti špičkových uměleckých výkonů často vzorem pro mnohé jiné země. Především tu existuje široké divácké zázemí vzdělaných, zvědavých a tradicemi nezatížených zájemců o umění. Jestliže mělo avantgardní výtvarné umění v posledních padesáti letech nějaké centrum, pak to byly Spojené státy,

a především město New York. Tato kniha je malým příspěvkem k doplnění naší informovanosti o názorech a teoriích, které vytvořili a o které se mezi sebou přeli američtí kritici, teoretici a umělci.

Eseje mnohých amerických poválečných historiků a teoretiků umění, stejně tak jako samotných umělců, již byly v posledních dekádách do češtiny překládány, ať už v rámci oficiálních publikačních možností nebo jako samizdat. Hojné samizdatové překlady jsou dnes jen velice těžko dostupné. Od sedmdesátých let se samizdatovými překlady zabývali především Petr Štembera a Jiří Kovanda. Počtem vytištěných exemplářů i kvalitou zpracování vyniká především dvojdílná antologie *Minimal & Earth & Concept Art*, sestavená Karlem Srpem a vydaná v roce 1982 *Jazzovou sekcí* v edici *Jazzpetit*. Tyto dva svazky obsahují velice důležité texty amerických minimalistických a konceptuálních umělců. Je to i jedním z důvodů, proč se tato antologie na umělce těchto směrů tolik nesoustřeďuje. Zajímavé teoretické texty o současném světovém umění přináší i antologie *Slovo, písmo, akce, hlas*, kterou sestavili a v roce 1967 vydali Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. V roce 1998 vyšla antologie textů angloamerických historiků umění, sestavená Ladislavem Kesnerem pod názvem *Vizuální teorie*, pozoruhodná především různými metodologiemi a přístupy k dějinám umění, která se ale nesoustřeďuje jen na umění posledních dekád. Významný esej Arthura Danta *Konec umění* byl publikován v časopise *Estetika* č. 1 z roku 1998. Texty Rosalind Krauss a Lucy Lippard byly publikovány v časopise *Konzerva na hudbu* v číslech 3, 7 a 11. Další texty byly publikovány v časopisech *Výtvarné umění*, *Labyrint*, *Detail*, *Umělec* a dalších periodikách, katalozích a publikacích.

Téměř každá antologie z časových, finančních i jiných důvodů představuje nechtěný kompromis. Úkol, jak z tisíce textů vybrat několik, které by reprezentovaly určitou oblast, musí vždy skončit napůl cesty. Vždy je tu nejméně jeden autor, který jak editorovi, tak čtenáři v předloženém výběru chybí. Texty v této antologii byly vybrány podle několika klíčů. Vzhledem k rozsáhlému materiálu a k neexistenci systematické teoretické publikace o americkém umění posledních padesáti let jsem se rozhodl ve velké míře soustředit na dílo Clementa Greenberga a jeho následovníků a kritiků. Debata o díle tohoto autora je podle mého názoru velice důležitá pro pochopení i mnohých dalších, historicky pozdějších směrů, textů a teoretických platforem. Další budoucí antologie či překlady se budou moci více soustředit na současnost, aniž by jim chyběl alespoň rámcový základ dřívějšího vývoje. Snažil jsem se také vybírat texty nejen odborně zajímavé, ale také psané pokud možno proniknutelným jazykem, kterému mnohdy nechybí ani kvality krásné literatury. Jedná se tedy v neposlední řadě i o antologii různých literárních stylů a způsobů, jak je možné zamýšlet se a psát o umění konce dvacátého století.

V letech 1995 až 1997 jsem díky Fulbrightovu stipendiu mohl studovat na newyorské Bard College postgraduální program pro kurátory moderního a současného umění. Během těchto let jsem se poprvé seznámil s mnoha eseji a texty americké výtvarné teorie, z nichž se některé nacházejí i v této knize. Za svou současnou orientaci v této problematice vděčím mnohým učitelům a kolegům, ze kterých mohu jmenovat jen některé. Norton Batkin, který mě pře-

svědčil o aktuálnosti antických filozofů pro současné umění, Linda Norden, která mi na každou otázku odpověděla dvěma dalšími, Mignon Nixon z *October Magazine*, která mi ukázala eleganci rigidní vědecké metodologie, jsou zde jmenováni jen jako zástupci dalších. Peter Schjeldahl pak byl ten, kdo mi dokázal, že psaní bez zaujetí a srdce je jen psaním polovičním.

Studia na druhé straně oceánu bych nikdy nemohl dokončit bez pomoci mé rodiny. Velice jí tímto děkuji.

Rád bych poděkoval Mileně Slavické, která má odvahu vydávat knihy o výtvarném umění i v dnešní nelehké době. Z jejího popudu tato antologie vznikla a díky její redakční práci se podařilo tuto knihu dotáhnout do takové podoby, kterou teď držíte v ruce. Viktor Pivovarov nejenom navrhl grafickou úpravu a obálku, ale také vymyslel název celé antologie.

Poděkování náleží všem autorům, jejich nakladatelstvím a ostatním držitelům autorských práv, bez jejichž pochopení by tato antologie nemohla vzniknout. Nikdy by také nespatřila světlo světa bez grantu Ministerstva kultury České republiky a grantu Open Society Fund v Praze. Oběma institucím náleží mé díky.

Děkuji také Věře Chase, která je autorkou překladu eseje Leo Steinberga a nevyčerpatelnou zásobou energie, kterou předává i ostatním. Ruben Pellar pak do češtiny převedl nejednoduchý text Michaela Frieda. Dále děkuji Sue Leonard za to, že mi odhalila význam slova jejune, Tomáši Hříbkovi za konzultaci terminologie Pierceovské logiky a Františku Kopovi za přiblížení některých jazzových termínů a slangu. Olga Marlinová z FF UK přehlédla esej Rosalind Krauss a opravila v něm termíny z oblasti psychoanalýzy. Děkuji Karlu Císařovi, Martině Pachmanové a Janě Tiché za ochotu přehlédnout text knihy a za jejich cenné připomínky k překladům a terminologii.

Mé poslední díky patří Jen Nessel, se kterou jsem nejen konzultoval mnohé pasáže překladu, ale díky které se mi otevřel svět anglického jazyka a bez které by můj život byl jen polovičním.

Tomáš Pospiszyl, 30. 9. 1998

Tomáš Pospiszyl

UMĚNÍ Z DRUHÉ STRANY OCEÁNU

Historie moderního amerického umění bývá někdy zjednodušeně interpretována, jako kdyby před druhou světovou válkou žádné progresivní umění na americkém kontinentě neexistovalo a teprve v několika málo poválečných letech přišlo na svět v nečekané explozi, která náhle smetla Evropu z trůnu moderního umění. Podobný pohled není, vzhledem k rychlosti a neočekávanosti, s jakou si americké umění po druhé světové válce vydobylo mezinárodní pozornost, zcela neopodstatněný, ale také dobře ukazuje aroganci Evropy, která nepřipouštěla možnost, že by mimo její centrum, nepočítáme-li exotické a pečlivě filtrované koření orientalismů a primitivismů, mohlo vzniknout nové a autentické moderní umění.

Ve srovnání s meziválečnou americkou literaturou působí tehdejší americké výtvarné umění skutečně provinčně a odvozeně. Je pozoruhodné, jak v určitých dobách a zemích existuje jediná, nesmírně rozvitá a celosvětově uznávaná disciplína umění, kdežto jiné druhy umění prožívají v tomtéž čase a na tom samém místě útlum. Genialitu a univerzálnost ruské literatury konce devatenáctého století neprovází podobný rozmach na poli výtvarného umění. Podobně na tom bylo i americké výtvarné umění mezi dvěma světovými válkami. Byli zde sice kvalitní a zajímaví umělci, ve srovnání s uměním francouzským však neporovnatelní. Je to až perspektiva rozvoje amerického umění po druhé světové válce a během ní, která nám dává objevit v této době mnohé zajímavé zárodky budoucího vývoje. V oné zdánlivé prázdnotě před druhou světovou válkou totiž nalezneme mnoho příslibů toho, na čem bude americké umění po roce 1945 stavět.

Během devatenáctého století docházelo v Americe díky úspěšnému rozvoji průmyslové výroby k obrovskému akumulování kapitálu. Za tyto peníze nebyla jen rozšiřována původní výroba, ale byly budovány nové vládní budovy, školy, muzea i soukromé rezidence úspěšných podnikatelů. Tyto rezidence byly dekorovány především uměním importovaným z Evropy. Podobně i do amerických muzeí putovaly lodě plné umění nakoupeného především ve Francii. Například do Carnegieho muzea v Pittsburghu se na pravidelné výstavy mezinárodního umění přesouvala velká část děl z oficiálního pařížského Salonu. I v dalších velkoměstech patřila francouzská akademická malba, ale později i díla impresionistů, k oblíbeným sběratelským kusům. Američtí umělci získávali vzdělání a zkušenosti v Evropě, především ve Francii a Itálii. Jediný v Anglii usazený, ale původem americký malíř James Whistler dosáhl celosvětové reputace. Způsob vnímání Ameriky a americké kultury dobře ilustrují i texty Oscara Wildea z konce osmdesátých let devatenáctého století, inspirované jeho cestou do Spojených států. Američané podle něj nejsou elegantní, ale neobyčejně pohodlně oblečení. Nemají smysl pro humor, jsou obklopeni spěchem a hlukem, při pohledu na římské Koloseum by je chtěli opravit, nemají cit pro umění. Zajímavé je také vyznění americké rodinky v pohádce *Strašidlo Cantenburské*. Američané jsou nahlíženi jako materialističtí cynikové, kteří nemají strach ze strašidel, která považují maximálně za fantasticky zábavné rozptýlení. Na druhou stranu to jsou Američané, kteří strašidla, jež můžeme chápat jako koncentrovanou historickou tradici a konvence, dokáží beze strachu vnímat, vejít s nimi do dialogu a pomoci jim existovat v moderním světě.

Zvláštní kapitolu pro rozvoj amerického umění nejen před, ale i po druhé světové válce sehrálo město New York. Přístav, kterým se během několika desetiletí prohnaly miliony přistěhovalců z celého světa, se vyvinul ve specifický organismus, který se ukázal být inspirativní a živnou půdou pro umění. Fascinující městský život byl na přelomu století podkladem pro umění několika výborných malířů, zachycujících dynamiku neustálých proměn, osudů individua uprostřed moře civilizace a kombinaci různorodých prvků v novou syntézu. Jejich umělecká díla jsou však skoro méně zajímavá než samotné podhoubí, z něhož vznikala. Kombinace kultur, střetávání různých tradic, rozvoj vědy a techniky, absence staletého kulturního dědictví, to vše vytvářelo unikátní podmínky pro

rozvoj lidské společnosti neobvyklého typu, která musela velice těžko hledat společnou půdu, na níž by se mohli všichni její členové bez problémů sejít. V oblasti kultury a umění se tímto univerzálním prostorem stal zcela nečekaně němý film a obrázkový časopis.

Vznik architektonického typu mrakodrapu na americké půdě je svým způsobem typickým příkladem vzniku nové formy na základě předpokladů z různých oblastí: ideový záměr multiplikovat jednu parcelu v několika vrstvách nad sebou, rozvoj techniky a vynález výtahu, snaha získat z jednoho pozemku co nejvíce peněz, umělecká forma průmyslové architektury v kombinaci s vypůjčenou formou věže z italské renesance a gotiky, dostatek volného kapitálu, snaha pomocí architektury symbolicky vyjádřit bohatství, zákony upravující stavbu výškových budov ve městě, to vše se spojilo ve zcela specifický architektonický útvar. Kartezíansky přesná struktura vznikajícího města, budovaného v přesně určené síti ulic a avenue, si u jeho tvůrců na druhé straně vynutila i vznik Centrálního parku – úmyslně založené a uměle vybudované divočině, která se svým konceptem velice podobá chápání land-artového uměleckého díla tak, jak se s ním setkáváme o nějakých sedmdesát let později. Robert Smithson, s jehož textem se v této antologii také setkáme, byl historií budování Centrálního parku přitahován s nemenší intenzitou jako industriální krajinou předměstí.

Pro seznámení Ameriky s avantgardním uměním měla velký význam výstava *Armory Show*, která proběhla v New Yorku, Chicagu a Bostonu v roce 1913. Již předtím byli někteří slavní evropští umělci, jako třeba August Rodin, Henri Matisse, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Francis Picabia nebo Gino Severini vystaveni ve Stieglitzově newyorské *Galerii 291*, ale ohlas jejich výstav se s *Armory Show* nedal srovnávat. Zcela aktuální avantgardní umění nebylo na této výstavě tím jediným a výstava také neobsahovala jen umění z Evropy. Byla sice omezeným, ale přesto jakýmsi nesystematickým přehledem umění mezi léty 1860 a 1910, kde byli mimo amerických umělců zastoupeni i impresionisté, fauvisté, kubisté, sochy Brancusiho, tvorba bratří Duchampů, abstrakce Vasilije Kandinského a další díla, ze kterých se největší senzací stal *Akt sestupující po schodech* od Marcela Duchampa. Není také pravdou, že by se výstava hned od začátku setkala se skandálním přijetím. Výstava teprve po několika týdnech, na základě reakcí tisku, začala přitahovat stále větší

a větší davy zájemců. Poslední den newyorské zastávky výstavy ji navštívilo téměř 10 000 diváků. U návštěvníků převládala spíše zvědavost než pohoršený odpor k novým formám (i když i ten byl přítomen). Důkazem úspěšného přijetí může být i to, že z 1600 exponátů jich bylo téměř 200 prodáno. Po úspěchu této výstavy se dokonce několik podnikatelů pokusilo navázat na komerční úspěch *Armory show*. Byly organizovány výstavy kubistických obrazů v obchodních domech ve městech amerického středozápadu, kde obrazy nebyly tolik chápány jako umělecká díla, ale spíše jako kuriozity a bizarnosti typu *Freak Shows*. Dnes většinou ani není možné rekonstruovat, o jaké obrazy šlo.

Teprve od poloviny třicátých let dochází ke skutečně systematickému zájmu o moderní umění na americké půdě, které je záhy provázeno i rozvojem vlastního avantgardního umění. V roce 1929 bylo v New Yorku založeno Muzeum moderního umění, jež má velkou zásluhu na systematizaci moderního umění, ať se na výsledky tohoto modelu či na jeho metodologii můžeme dnes dívat jakkoliv. Především díky autoritě a schopnostem kurátora Alfreda Barra jr. si tato instituce brzy získala celosvětovou autoritu a její sbírky patří k nejlepším na světě. Barrův metodologický přínos pro dějiny moderního umění můžeme v koncentrované podobě vidět v jeho známém schématu vývoje moderního umění. Tato jakási Mendělejevova tabulka moderního umění grafickým způsobem znázorňuje jeho vývoj a vlivy jednotlivých umělců a hnutí. Umění od roku 1860 až do třicátých let bylo podle tohoto názoru možné roztřídit podle definovatelných směrů a ukázat jejich vzájemné vlivy a návaznost. V původních verzích mělo toto schéma dokonce podobu torpéda, složeného z jednotlivých národních škol a směrů, které směřovalo svou výbušnou silou směrem do budoucnosti. Podle Barra a jeho grafu to bylo abstraktní umění a surrealismus, které se staly dvěma základními liniemi umění na konci třicátých let. Tento v podstatě darwinistický přístup je dodnes obecně vžitým schématem chápání moderního umění a jeho vývoje. Systematik Alfred Barr již od třicátých let pracoval na různých podobách svého grafu, když byl poprvé postaven před úkol sestavit ideální i skutečné muzeum moderního umění. Kdo by v něm měl být zastoupen? V jaké posloupnosti? Kdo je praotcem současné modernosti a v čem spočívá její podstata? Na tyto a jiné otázky se Barr snažil svými schématy.

odpovědět v první řadě. Alfred Barr jr. byl přitahován především abstraktním uměním, ale MoMA v průběhu třicátých a čtyřicátých let věnovalo velké výstavy i surrealismu a také umění z Mexika i umění „primitivnímu" a umění prehistorickému. Zatímco po Německu putovala divácky úspěšná výstava *Zvrhlého umění*, Alfred Barr jr. organizoval nákupy a vystavování stejných autorů v Muzeu moderního umění v New Yorku, od roku 1939 sídlící v jeho dnešní budově na západní 53. ulici. V roce 1942 byla také v New Yorku otevřena galerie milionářky Peggy Guggenheim, která se během války stala dalším důležitým místem, kde se Amerika mohla setkat se současným avantgardním uměním z celého světa. I proto není náhodou, že v předvečer a v průběhu druhé světové války tolik avantgardních umělců z Evropy hledalo exil především zde. Přesunula se sem část surrealistické skupiny, ale také Piet Mondrian. Surrealisté se chovali k newyorské umělecké scéně s despektem uměleckých hvězd, které nestojí o kontakt s autory pro ně neznámými. Uspořádali ale výstavu nazvanou *První dokumenty*, která se pro mnohé americké umělce stala příležitostí seznámit se s progresivním evropským uměním v koncentrované podobě.

Interiér galerie Peggy Guggenheim byl navržen po konzultacích s Maxem Ernstem, geniálním architektem a umělcem Frederickem Kieslerem. V této galerii, nazvané *Umění tohoto století*, měli mimo surrealistů a dalších evropských avantgardistů své první samostatné výstavy i budoucí slavní američtí umělci, jakými se stali Mark Rothko, Robert Motherwell, Clyfford Still a Jackson Pollock, který v galerii dokonce jednu dobu pracoval. Válečná léta v New Yorku vytvořila inspirativní prostředí, ze kterého těžili jak vnímaví američtí umělci, tak i evropští emigranti. Piet Mondrian zde krátce před svou smrtí započal zcela novou kapitolu svého díla a kdesi v tomto lidském mraveništi vytvářel své nikdy zcela doceněné, i když se světovým vývojem rezonující obrazy i český malíř Alén Diviš.

Dnes již existují v českém jazyce mnohé přehledové publikace, které seznamují s osobnostmi amerického poválečného umění. Není proto úkolem tohoto krátkého úvodu vyjmenovat všechny tyto autory a popisovat jejich dílo, rád bych spíše upozornil na některé vztahy k americkým teoretikům umění, k různým uměleckým skupinám a směrům. Ame-

rické umění se během a po druhé světové válce, jak vyplývá z předchozích odstavců, neobjevilo z ničeho nic, ale vyrůstalo z celé řady okolností a vlivů, které nelze omezit jen na evropský příklad. Klíčovou roli v tomto vítězném tažení amerického umění sehrálo nejenom samotné umění, ale i postava uměleckého kritika Clementa Greenberga. Byl to on, který jako první rozpoznal kvality umění pozdějších známých představitelů abstraktního expresionismu, neúnavně referoval o jejich díle a vytvořil kritický styl, který svou precizností a „vědeckostí" ovlivňuje uměleckou publicistiku i metodologii dějin modernistického umění dodnes. Americké umění vždy trpělo zakomplexovaností vzhledem k evropskému umění. Amerika se zdála být stále ve vleku Evropy. Byl to Clement Greenberg, který začal tvrdit opak, a toto své tvrzení dokázal podpořit tak pádnými argumenty, až jim uvěřila i Evropa. Téměř všechny poválečné osobnosti amerického výtvarného umění lze zařadit do dvou táborů – na obdivovatele Greenberga a na jeho odpůrce. Nikdy nenapsal text delší než několik stran a nikdy dlouhodobě nepracoval v žádném muzeu či galerii. Za svůj život prošel několika vlnami zapomnění a opětného oslavování. Našli bychom ale jen velmi málo těch, kterým byl nebo je Greenberg lhostejný. Dnešní doba je sice již po několik desetiletí vyhlašována za dobu postmoderní, podle mého názoru je modernismus dodnes polem pro plodné a zajímavé diskuse. To, co nazýváme moderním uměním, netrvalo déle než sto padesát let, ale zcela změnilo tvář výtvarného umění. Tato revoluce byla tak rychlá a radikální, že si vynutila halasnou kontrarevoluci v podobě hnutí, které samo sebe označuje předponou „post". Současná pluralita stylů a svoboda teoretických diskusí se přímo vybízí k analýze počátků dnešního stavu.

Clement Greenberg se narodil v rodině židovských přistěhovalců z Litvy, kteří byli výrazně levicově orientovaní. Tuto politickou orientaci přebírá i mladý Greenberg. Patřil ke skupině levicových intelektuálů diskutujících o současné literatuře a politice. Jeho počáteční kariéra nebyla nikterak závratná a neměla přímou souvislost s výtvarným uměním, i když absolvoval kurs kreslení a patřil k pravidelným návštěvníků muzeí. Jeho snem bylo stát se básníkem či spisovatelem, pouštěl se do překladů z němčiny a na živobytí si vydělával na celním úřadě. Pro rozvoj intelektuálního života v Americe třicátých, čtyřicátých i padesátých let měly velkou důležitost tzv. „malé časopisy", tedy malá nezávislá periodika s kulturním a politickým zaměřením, která měla náklad jen několik tisíc kusů, ale jejich autorita a intelektuální vliv dosahoval na univerzity a do uměleckých kruhů všech druhů. Těsně po druhé světové válce měla většina z nich výrazně levicový charakter a Greenberg se s mnohými redaktory a autory píšícími do těchto časopisů stýkal. Z časopisu *Partisan Review*, kde otiskl svou vůbec první recenzi, dostal v roce 1939 nabídku napsat teoretický esej. Greenberg neváhal a napsal první verzi *Avantgardy a kýče*, textu, který mu zajistil slávu v intelektuálních kruzích čtyřicátých let. Jeho základem je tvrzení, že naše civilizace dokázala, jako první v dějinách lidstva, zplodit dvě zcela rozdílné kultury, jednu lidovou a nízkou, druhou elitářskou. Podle jeho názoru navíc hrozí nebezpečí, že expanzivní kýč pohltí avantgardu, ať už ve stále obdivovaném Sovětském svazu nebo na Západě. Průmyslová revoluce vytvořila nová pracovní místa, lidé migrují do měst a je nutné pro ně vytvořit náhražku skutečné kultury. Avantgarda je pokusem udržet vysokou úroveň umění, která však má v současné situaci jen malou šanci přežít. Teprve s novým společenským zřízením vznikne široká platforma na to, aby se oba proudy kultury opět spojily. Po úspěchu *Avantgardy a kýče* začíná přispívat do časopisů jako *Partisan Review, Horizon,* a *The Nation* a začíná se stále více orientovat na psaní o výtvarném umění. S posledně jmenovaným časopisem, pro který vznikala velká část jeho recenzí, se rozešel až v roce 1951, kdy byl podle tehdy v podstatě trockisty orientovaného Greenberga dáván příliš velký prostor stalinistům. Stejně jako v meziválečné evropské avantgardě, byla po válce levicová orientace častá i mezi americkými intelektuály, a k diskusím o stalinismu zde došlo právě okolo roku 1950.

Greenberg velice brzy poznal, že zajímavé výtvarné umění nevzniká jen v Evropě, ale také v Americe, a to již několik let. Propagaci amerických autorů pak zasvětil celý život. Jeho obhajoba byla postavená na tvrzení, že jejich umění je ve srovnání s uměním evropským historicky rozvinutější. Základním bodem Greenbergova formalistického modelu je to, že se malířství vyvíjí v lineární posloupnosti od malířského iluzionismu k přiznané plošnosti a ke stále větší závislosti vnitřní kompozice na tvaru podložky. Umění malířství se tak podle jeho názoru stává „čistým", postaveným na výrazových prostředcích, které mu jsou nejvlastnější. Tento model je podpořen názory Imanuela Kanta na to, co je

kritika a jak funguje její mechanismus. Moderní umění v této teorii vystupuje jako jev, který reaguje na svou vlastní historii a „kritizuje samotné prostředky kritiky". Greenberg se nezajímal o to, co chtěli umělci vyjádřit, zajímalo ho především, jak to činili a jak tento způsob můžeme zařadit do dějin formálních problémů umění. V tomto krátkém textu již bohužel nezbývá místo na srovnání těchto názorů s podobnými vývody starších teoretiků evropské školy, jakými byly Julius Meier-Graefe nebo Heinrich Wölfflin.

V polovině padesátých let se podle Greenberga abstraktní expresionismus vyčerpal. Greenberg však rychle odhalil nový směr, který byl podle jeho názoru vývojově ještě rozvinutější ve směřování k čistému malířství. Jednalo se o umělce Kennetha Nolanda, Morrise Louise a Julese Olitskyho a směr nazvaný *color field painting*, který můžeme přeložit asi jako malbu barevných polí. Minimalismus jako další redukci umění na nejnutnější elementy již Greenberg nepřijal.

Jedním z nejsilnějších argumentů proti Greenbergovi-kritikovi bylo to, že přímo ovlivňoval tvorbu svých oblíbených autorů, a nebyl proto nezainteresovaným hodnotitelem jejich práce, ale spíše propagátorem či přímo obchodním partnerem. Greenberg skutečně mnohým umělcům pomáhal vybírat díla, která považoval za dobrá, jiná doporučoval zničit, říkal umělcům, co a jak mají přesně malovat, a dokonce se i fyzicky podílel na tvorbě některých z nich. Byl prý také sám finančně zainteresovaný na prodeji jejich děl a podle toho ovlivňoval jejich kritické přijetí, nákupní komise a sběratele po celém světě.

Než za tato „provinění" Greenberga odsoudíme, musíme si uvědomit historické souvislosti. V padesátých a šedesátých letech nebyla úzká spolupráce mezi kritikem a kurátorem na straně jedné a umělci na straně druhé tak rozšířená jako dnes. Proto úzké kontakty mezi některými umělci a Clementem Greenbergem působily skandálním dojem. Umělci se ke Greenbergovi sami obraceli pro radu, protože si vážili jeho názoru a věděli, jak dobré „oko" pro umění má. Dělo se tak za spolupráce a přemlouvání samotných umělců. Musíme mít také na mysli tehdejší uměleckou praxi. Malíři jako Kenneth Noland nebo Jules Olitski pracovali tím způsobem, že v ateliéru vytvářeli jeden kontinuální obraz na velkou roli nenapnutého plátna. Z tohoto spontánně pomalovaného plátna bylo později nutné vybrat nejlepší pasáže, které byly vyříznuty a napnuty na

rám. A právě pro tento úkol byl Greenberg považován za dokonalého rádce. Tam, kde na jedné roli samotný umělec „objevil" jen dva samostatné obrazy, Greenberg byl schopen „najít" jich šest. Měl také neobyčejný cit pro přesné určení hranic řezů z originální role. Pokud tuto výpomoc Greenberg prováděl na přání samotných autorů a v jejich přítomnosti, asi nelze proti tomuto postupu nic namítat.

Po smrti jednoho z jeho favoritů, malíře Morrise Louise, v jeho pozůstalosti zůstalo několik pomalovaných, ale nerozřezaných „rolí" plátna. Otázka zněla, zdali můžeme tyto role považovat za dokončená umělecká díla a jestli mají správci umělcovy pozůstalosti právo s těmito rolemi manipulovat a pomocí výřezů z nich vytvořit nové obrazy. Podle umělcovy vdovy se podobného úkolu mohl zhostit jedině Clement Greenberg, který v podobné činnosti umělci za jeho života sám pomáhal. V průběhu několika let potom Greenberg z pozůstalých pláten z umělcova ateliéru vybíral podle svého názoru úspěšné pasáže, nechával je vyřezávat a napínat na rámy.

Všeobecný konsensus, že Greenberg je tím pravým pro podobnou práci, však neplatil pro všechny kritikovy aktivity na tomto poli. Po smrti významného sochaře Davida Smitha byl Greenberg, jako jeden z jeho nejlepších přátel a odborníků na jeho dílo, jmenován vykonavatelem závěti. Bylo známé, že Smith a Greenberg měli rozdílné názory na některé otázky ve věci Smithova sochařství. Ve svých posledních pracích Smith polychromoval své sochy výraznými barvami, což Greenberg považoval za porušení čistě skulpturálních kvalit daných soch. Po Smithově smrti nechal Greenberg stát tyto barevné sochy na nechráněném venkovním prostranství, a když některé z barev začaly oprýskávat, nechával je postupně celé odstranit. Shodou okolností do bývalého Smithova ateliéru pravidelně jezdil fotograf, který porovnáním některých svých fotografií, vzniklých v průběhu několika let, zjistil, že vzhled soch se během několika roků radikálně proměnil. V září 1974 pak tyto fotografie, doplněné článkem Rosalind Krauss, vzbudily u veřejnosti skandál. V článku sice nebylo dokonce ani zmíněno Greenbergovo jméno, ale každý věděl, na koho směřuje tento útok. I když Greenberg podporoval Smithovu kariéru od poloviny čtyřicátých let a postaral se o jeho proslavení, nyní to byl on, kdo byl prohlášen za nepřítele Smithova umění, a téměř nikdo se až do jeho smrti nepostavil na jeho obranu.

Od poloviny šedesátých let Greenberg publikuje jen sporadicky, ale neustále přednáší po celém světě, radí nákupním komisím a sběratelům, vytváří kolem sebe kruh následovníků a žáků, mezi které ve své době patřili i Hilton Kramer, Rosalind Krauss a Michael Fried. Greenberg, s postupujícím věkem stále více závislý na alkoholu, užívající kokain a po mnoho let se účastnící psychologické terapie velice neortodoxního typu (pacienti byli vyzýváni k co nejčastějším mimomanželským sexuálním vztahům a k přerušení všech styků s vlastní rodinou), působil ve svém dalekosáhlém intelektuálním kruhu jako opravdový tyran. Sadisticky se vyžíval v brutálním kritizování umělců i kritiků. Jeho slovo mělo velkou váhu. Ve čtyřicátých letech byl jediný, kdo po léta upozorňoval na kvality abstraktních expresionistů. Čas ukázal, že měl pravdu, a proto každý bral jeho hodnocení vážně. Mohl komukoliv vybudovat kariéru nebo ji jedinou poznámkou i zničit. Těmto kritikám se nevyhnuli ani jeho oblíbenci, jako třeba Kenneth Noland. Kritik Michael Fried se dokonce po jedné zdrcující Greenbergově kritice přestal systematicky zabývat současným uměním.

I tak se zřejmě nejvěrnějším pokračovatelem Greenbergovské linie výtvarné teorie stal právě Michael Fried. Podle něj byl Greenberg příliš redukcionistický ve svém důrazu na plošnost obrazu jako na rozhodující vlastnost pro vývoj moderního umění. Tento názor měl své opodstatnění i proto, že Fried začínal psát o umění v době rozkvětu minimalismu, který dovedl ideu o zploštování obrazu do extrému, v němž nebylo v podstatě možné dále pokračovat. Fried byl také od osmnácti let přítelem malíře Franka Stelly, který podobně, ve věku pouhých dvaadvaceti let, ve svých tzv. *Černých obrazech* do podobného extrému dovedl podřízenost malby tvaru podložky. Z tohoto pohledu se greenbergovská teorie musela jevit jako nedostatečná, nenabízela řešení, co dál. Na otázku, co dělá obraz obrazem, Greenberg odpovídá přesnou definicí. Fried naopak tvrdí, že podstata malířství se může v různých časových obdobích měnit. Sám se široce zabýval problémem vztahu umění a jeho pozorovatele a afinitami výtvarného umění s divadlem či přesněji efekty divadla, a to vše na příkladech od francouzské malby konce osmnáctého století až po sedmdesátá léta dvacátého století. Ve zkratce řečeno: Jestliže jsme v galerii konfrontováni se sochou Richarda Serry, která spočívá ve vybalancování několika těžkých kovových plátů, jež jakoby hrozí pádem, pak

nás toto dílo donutí vnímat naši fyzickou přítomnost v prostoru uměleckého díla nebývalou silou a celé dílo je postaveno právě na této fyzické konfrontaci s dílem. Podobný efekt nachází Fried i v malbě Chardina, Greuze a dalších malířů.[1] Ale podobně jako Greenberg se Fried zabývá jen úzkým okruhem umělců, jeho teorie je reduktivní a nelze je aplikovat na jakéhokoliv umělce. Ve své většině se dnešní výtvarná kritika a teorie zcela odvrátila od způsobu tázání otázek tak, jak si je kladli Greenberg a Fried. Setkáváme se ale i s názorem, kupříkladu ve Francii, že tento způsob není ještě zcela vyčerpán.

Friedův nejdiskutovanější text, článek *Umění a objektovost*, je kritikou minimalistického umění z velmi greenbergovského pohledu, podle kterého je „čistota" disciplíny výtvarného umění v dílech mnohých minimalistů narušena používáním prvků a efektů divadla. Samotní minimalističtí umělci, jakými byli Donald Judd, Robert Morris nebo Robert Smithson, se zabývali teorií, Judd dokonce začínal jako kritik a k umělecké praxi se dostal až později. Ale i Morris či Smithson pravidelně publikovali své názory na umění současnosti či svá díla doplňovali teoretickými elaboráty. Jazyk, kterého používají, sice někdy pokračuje v předchozí tradici formálně-filozofického traktátu, ale objevuje se i psaní více reflektující konkrétní smyslový zážitek před uměleckým dílem nebo všímající si širších kulturních a civilizačních problémů.

Abstraktní expresionismus, color field painting nebo minimalismus však nebyly jedinými uměleckými směry, jež se v prvních poválečných dekádách v Americe objevily. Formalistický přístup Greenberga a Frieda, ve kterém je analýza umění omezena jen na určité prvky formální organizace uměleckého díla, má pak za následek to, že jej nelze vůbec, nebo jen částečně, použít kupříkladu na analýzu uměleckých děl pop-artu. Kritik Leo Steinberg si byl těchto nedostatků vědom, a jeho psaní na konci šedesátých a na počátku sedmdesátých let se zabývá uměleckým dílem v širokém rámci celé civilizace, ve které vzniká. I on používá formální analýzy na určité prvky uměleckého díla, ale mimo to se zabývá i proměnou umění ve finanční investici, zajímá se o to, s jakými pocity dnes diváci navštěvují muzea a jak to zpětně ovlivňuje či neovlivňuje umění, hledá spojnice mezi původem umělce a jeho dílem, zkoumá přítomnost ironie a humoru v uměleckém díle. Jestliže se Greenberg snažil seřadit umění

dvacátého století do pomyslné série lineárního vývoje určitých prvků, Steinberg nabízí celou síť podobných linií. Není jistě náhodou, že Steinberg jako jeden z prvních začal používat termínu postmoderna. Pop-art v jedné ze svých zárodečných podob vznikl poprvé v Anglii těsně po druhé světové válce, ale i na americkém kontinentu existovali umělci, kteří ve stínu hegemonie abstraktních expresionistů vytvářeli díla, která byla zvláštním druhem stylově mnohoznačná, vycházela z populární kultury a využívala nalezených předmětů a techniky koláže a brikoláže. Předznamenání některých prvků pop-artu nalezneme již v díle Josepha Cornella. Podivín, který žil celý život se svou matkou v předměstském domku, vyráběl prosklené krabice, uvnitř kterých byly pečlivě naaranžované nejrůznější předměty od obrázků populárních hvězd až po vycpané ptáky. Přechod od abstraktního expresionismu k pop-artu byl zprostředkován generací umělců, jejichž díla z konce padesátých let titul nedávné výstavy mapující jejich aktivity trefně nazval ručně malovaným pop-artem. Pro přechod od jednoho dominantního směru k dalším stylovým alternativám byla také nesmírně důležitá tvorba dvojice Jasper Johns a Robert Rauschenberg. Oba dva si svým vlastním a novým způsobem začali klást otázky po podstatě obrazu a umění, a z jejich podnětů později čerpal jak pop-art, tak minimalismus či konceptuální umění. Americký pop-art má mnoho společných znaků s takzvaným evropským novým realismem, jak se projevoval v pracích Yvese Kleina, Césara či Jeana Tinguelyho. Tyto vizuální podobnosti již na konci padesátých let lákaly galeristy ke konfrontaci toho, co z dálky vypadalo jako dva stejné umělecké směry na různých kontinentech, ale ve skutečnosti mohlo překonat rozdílný vývoj výtvarného umění na obou světadílech. Konfrontace nedopadla ku prospěchu integračních snah. Ukázalo se, že základy obou směrů sice jsou podobné, ale v přímé konfrontaci byla subtilnější díla Evropanů zastíněna agresivnějšími Američany.

Důležitou roli pro rozvoj méně ortodoxních uměleckých praktik měla škola v *Black Mountain*, kde studovala a vyučovala řada umělců, kteří společně založili celou novou tradici amerického umění, odlišnou od tradice greenbergovské. I vyučování na *Black Mountain College* bylo ovlivněno Evropou, ať už osobami vyučujících nebo diskutovanými problémy a směry. Byl zde rozebírán dadaismus nebo teorie Antonina Artauda, který tak trochu paradoxně až po své smrti a prostřednictvím článků o divadle hluboce ovlivnil výtvarné umělce, kteří stáli u vzniku happeningů, akčního umění a pop-artu. V krátké historii této školy figurují jména jako John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Alan Kaprow a další. Ze sociologického hlediska generace studentů *Black Mountain College* představovala zcela jiný svět. Studium umění na vysokých školách přestalo být kuriozitou a různé vládní programy pro armádní vysloužilce z druhé světové války přivedly do škol mohutnou vlnu nové krve. Před druhou světovou válkou byla velká většina zájemců o studium současného umění odkázána na samostudium, nyní se avantgarda dostala do školních osnov a budoucí umělečtí rebelové napříště budou vzdělanými absolventy vysokých škol.

Teorie Johna Cage či praxe happeningů měly za následek jev později označovaný jako postupná dematerializace umění. Hmotný umělecký předmět ustupuje před samotným nehmotným konceptem uměleckého díla. Tento ve své době radikální vývoj je asi těžké si představit bez podpory, která mu byla poskytována právě na uměleckých školách, kde byli studenti vedeni k tomu, aby se zamýšleli nad samou podstatou umění. Tyto důkladné výzkumy hranic umění vedly až do takových extrémů, které v osmdesátých letech vyvolaly „kontrarevoluční" návrat tradičnějších výtvarných médií a technik.

Umělecká teorie greenbergovského typu je estetickým systémem, který umění zapojuje do širokých historických souvislostí, celá jeho historie se dá omezit do formy diagramu. Umělecké směry, jež po něm následovaly, se k tomuto přístupu stavěly s rezervovaným odporem či nepochopením. Snažily se o prosazení pluralitního systému, v němž cesta k hodnotné tvorbě nevede jen jedním směrem podle jednotlivých a dopředu přesně definovaných hodnotových kritérií. Existence modernismu s jeho vývojovým schématem nutně vyvolávala i otázku o budoucnosti a dalším možném rozvoji umění, které se zdálo být neschopno prohlubování a rozvíjení stále stejných principů. Podle filozofa a občasného výtvarného kritika Arthura Danta tato otázka budoucnosti již v dnešní době dávno ztratila svůj smysl. Podle jeho teorie bylo nejen zlomem, ale přímo koncem dějin umění vystavení Warholových *Brillo Boxů* ve *Stable Gallery* v New Yorku v roce 1962. V těchto replikách skutečných krabic, které jsou pouhým okem k nerozpoznání od originálů, dochází k symbolickému i faktickému

přerodu podstaty umění z perceptuálně odlišitelných předmětů v konceptuálně definované jevy, které jsou od ostatního světa rozeznatelné jen s pomocí speciální teorie. Andy Warhol je tak pro Arthura Danta prvním umělcem post-historie umění, prvním, kdo pochopil vyčerpanost a ukončenost příběhu dějin umění tak, jak byl po staletí vyprávěn.

Tyto i jiné diskuse jsou českému uvažování o moderním umění většinou cizí. Ústředním problémem českého prostoru se stala otázka autenticity a pravdivosti umělecké tvorby v různých podobách, diskutované autory od Jindřicha Chalupeckého až po Václava Havla. Omezeními a kritikou tohoto pohledu se zabýval snad jako jediný Petr Rezek ve svém eseji *Pohled na Václava Havla zdola* z roku 1989. České umění dvacátého století také do dnešního dne postrádá přehledovou publikaci ilustrující a teoreticky reflektující rozvoj českého moderního umění v jeho komplexnosti.

Na rozdíl od přísné greenbergovské genealogie vzniká od konce šedesátých let celá řada paralelních směrů, které na sebe přímo nenavazují. Jeden směr se nepovažuje za opozici proti ostatním, ale existuje zde společný nebo podobný počátek v minulosti a ochota k pluralitě stylů a názorů. Tento rozvoj bývá nazýván různými autory „deltou modernismu". Ony různé styly mají za svůj základ prosté vyhlášení jeho autorem nebo uměleckým novinářem, méně je přihlíženo ke skutečné umělecko-historické nebo estetické analýze a k důvodům rozbujelé typologie. Některé z těchto směrů či označení vznikly i z čistě komerčních důvodů – odlišit jeden druh výrobku od druhého tím, že mu dáme novou nebo jinou visačku. V tomto světle můžeme také přistupovat k obecnému označení „post", které se od počátku sedmdesátých let počalo užívat v nejrůznějších souvislostech. Spíše než se vracet k těžko zodpověditelné otázce, zda-li je modernismus skutečně ukončen, je nutné si uvědomit rozdíl mezi definováním modernismu jako směru a vymezením jednotlivých odnoží jeho „delty". Umění se dnes rozvíjí simultánně, jak tomu bylo i v minulosti. Možná bude jednou dnešní termín postmodernismus chápán podobně jako třeba postimpresionismus – pomocný název k označení nehomogenní skupiny umělců, které nespojuje žádná normativní teorie, žádný styl ani společný původ.

Od konce šedesátých let stoupal zájem umělců o teoretické otázky umění. Umělci na přelomu šedesátých a během sedmdesátých let, daleko více než dříve, jsou autory teoretických pojednání. Umění samo se pak stalo jazykem vyjadřujícím se k různým otázkám a problémům, a nejen k umění samotnému, jak je tomu v umělecké tvorbě vyzdvihované Greenbergem. Umění se stávalo čím dál tím více nástrojem vyjádření politických či rasových problémů, prostředkem feministického hnutí atd. Je otevřenější k vyprávění osobních příběhů či fikcí. Vyjadřuje subjektivní emoce.

Pro vývoj umění osmdesátých a devadesátých let jsou důležití dva umělci, kteří jsou spojováni s generací šedesátých let. Eva Hesse a Bruce Nauman se však stali uměleckými postavami, s jejichž dílem se vyrovnávaly nebo na ně reagovaly stále nové a nové generace umělců až do dnešních dní. Obecně můžeme tyto autory zařadit do proudu postminimalismu, jehož nejvýznamnější kritickou analýzou se zabývala Rosalind Krauss. Tito autoři navazují na „jinou", negreenbergovskou tradici umění, která začíná u Marcela Duchampa a pokračuje přes dadaismus a pop-art až do současnosti. Na druhou stranu je jejich formální vývoj ovlivněn heroickými léty amerického poválečného umění, na něž reagují jak s respektem, tak s ironií. Díla Hesse či Naumana je skutečně těžké zobecnit podle jednoho daného kritéria. V jejich pracích se objevuje smysl pro humor, ale i tragičnost, jimi užívané materiály mohou hrát symbolickou úlohu nebo mohou být v podstatě náhodné.

Na počátku osmdesátých let se pomalou a širokou deltou modernismu převalila vlna nové exprese, obnoveného zájmu o závěsný obraz a projevů tzv. postmoderních ideologií. Velká většina pamětníků tvrdí, že umění na konci sedmdesátých let bylo nudným, studeným, akademickým a elitářským. Jako osvěžující sprcha proto působilo nové umění, hlavně malba, která začala vznikat především v městských metropolích. O nové malíře projevil zájem i trh s uměním a nebývalá konjunktura trvala až do počátku devadesátých let. Umění se otevřeněji stavělo k aktuálním problémům současnosti, absorbovalo podněty z lidové či nízké kultury a nechyběla mu drzost, ironie a radost z tvoření. Jenny Holzer, Cindy Sherman nebo Jeff Koons se stali všeobecně známými osobnostmi americké kultury. I v současné době je americké umění v neustálém pohybu. New York si stále udržuje pozici umělecké metropole, i když v posledních letech je věnována stále větší pozornost umění ze západního pobřeží Spojených států. Umění západního pobřeží jako kdyby mělo od šedesátých let svojí vlastní historii, své vzory a hrdiny, své školy a galerie, jejichž charakter se od newyorského uměleckého života liší. Nejde v něm tolik

o život. Nejde v něm ani tolik o samotné Umění s velkým U. Jeho tempo je pomalé, ale vyrovnané, jeho povaha je spektakulární, můžeme na něj v tichém úžasu zírat po celé minuty.

Abstraktním expresionistům, i když jejich autoři tvořili po mnohá desetiletí, se oficiálního uznání dostalo až po desetiletích vážné práce. Každá z dalších uměleckých vln bude tento časový úsek mezi vznikem avantgardního díla a jeho oceněním, případně začleněním do muzeí, neustále zkracovat. Je charakteristické, že v Americe byla pro oficiální „potvrzení" uměleckých osobností a na to navazující výstavní a komerční zájem o jejich dílo důležitá publicita v masově šířených sdělovacích prostředcích. Článek v časopisu *Time* o Jacksonu Pollockovi z roku 1950 a několik fotografií umělce při práci měl za následek to, že Pollock začal být přijímán konečně jako skutečně významný malíř, i když to o něm nízkonákladové kulturní časopisy tvrdily už dlouho. Argumenty pro toto hodnocení dodaly Greenbergovy texty o malířově díle, ale jejich pádnost nemohla překonat tlustý titulek z časopisu *Time*. O několik let před Pollockem ze své fotografie na obálce téhož časopisu těžil i Salvator Dalí. A dvacet let po Pollockovi se měla na obálce stejného časopisu objevit fotografie další nastávající hvězdy uměleckého nebe – konceptualisty Josepha Kossutha. Na poslední chvíli však redakce rozhodla, že obálka bude patřit Alexandru Dubčekovi jako představiteli země, která byla právě okupována „spřátelenými armádami". Kossuth tak možná přišel o celosvětovou popularitu, kterou mu nepomohly získat ani celé dekády tvrdé práce.

Pro vytváření umělecké scény ve Spojených státech, a především pro jeho kritickou reflexi, sehrály důležitou roli specializované umělecké časopisy. Z „malých" časopisů čtyřicátých let si dodnes svoji zajímavost udržel jen *The Nation*, kam pravidelně o výtvarném umění píše filozof a občasný kritik Arthur Danto. Vznikaly však časopisy jiné, které byly navíc schopny přinést i kvalitní fotografie diskutovaného umění. Již několik desetiletí existuje rozšířený, a podle toho i pro širokou veřejnost koncipovaný měsíčník *Art in America*. Časopis *Artforum* původně vznikl na západním pobřeží USA, ale v polovině šedesátých let se přesunul do New Yorku, kde prošel skvělou dekádou. Přispívali do něj Fried, Krauss a další, v přetlaku zajímavých informací byla vydávána tematická čísla.

Ale i tento časopis začal v průběhu let podléhat komerčním tlakům. Kolem Rosalindy Krauss se vytvořila skupinka kritiků a teoretiků, pro které začalo být *Artforum* příliš konvenční, a proto roku 1974 založili časopis *October*. Ten se stal živou platformou pro levicově orientovanou kritiku (název časopisu odkazuje k Říjnové revoluci), psychoanalytickou teorii a formalistický přístup k dějinám umění. Je v něm dáván prostor i autorům evropským (v Americe usazený Benjamin Buchloh), především z frankofonních oblastí (Yve-Alain-Bois, Thierry de Duve, Jacques Derrida, Jean Baudrillard) nebo i relevantním a v Americe méně známým autorům devatenáctého století (Alois Riegel). Z již neexistujících periodik zmíním jen newyorský *Avalanche*, který se zabýval uměním nových médií, performancí a avantgardním filmem. Velkou popularitu si svou kvalitou v posledních letech získal v Los Angeles sídlící časopis *Art Issues*. V jeho velice čtivých, i když rozhodně ne banálních textech jsou rozebírány nejrůznější formy kultury, mezi nimiž má jen malou preferenci právě výtvarné umění.

Mnozí podnětní spisovatelé, kritici a teoretici v tomto krátkém přehledu nebyli ani zmíněni. Patří mezi ně Meyer Shapiro, Donald Kuspit, Lucy Lippard, Robert Pincus-Witten, Max Kozloff, Greil Marcus, Ralph Rugoff, Peter Wollen, Hal Foster, Graig Owens, Richard Wollheim a celá řada jiných autorů, kteří se pohybují ve škále od univerzitních profesorů po nezávislé novináře, kurátory nebo spisovatele krásné literatury. Velmi inspirativní jsou i texty samotných umělců, mezi nimiž vynikají Dan Graham, Richard Serra, Laurie Anderson a mnozí další. Doufejme, že se s některými z těchto jmen setkáme i v českých překladech, nebo pokud možno i se jmény ještě aktuálnějšími.

V šedesátých a sedmdesátých letech umělecká kritika aktivně sloužila k vytváření uměleckých kánonů a jejím prostřednictvím byly legitimovány avantgardní umělecké výboje. Tuto funkci již ve své většině dnešní umělecká kritika nemá. Umělci jsou méně odkázáni na své vykladače, sami vstupují do dialogu s divákem, ať už prostřednictvím svých textů či rozhovorů, ale také pomocí vlastních uměleckých děl. V období klasického modernismu bylo možné použít jednu vývojovou teorii k analýze celé řady uměleckých děl od různých autorů a z různých období. V dnešní době si většina současného umění vytváří svůj vlastní diskurzivní vesmír, svá vlastní osobní pravidla a svou optiku, pod kterou je nutné je nahlížet.

Jestliže byl od šedesátých let modernismus pociťován jako balvan, který pod sebou dusil živoucí umění, v dnešní době máme ideální příležitost si tento kámen prohlédnout ze všech stran, prozkoumat jeho geologickou strukturu a zabývat se jeho jednotlivými vrstvami, aniž by nás jakkoliv ohrožoval. V krajině současnosti žádné podobné dominanty ani nejsou. Naopak můžeme obzvláště v případě amerického umění posledních desetiletí cítit, že stín modernismu, ať už ve formě protireakce nebo obhajoby, je v mnohých uměleckých dílech stále přítomen. Následující eseje nejsou jen ukázkami modernistického uvažování nebo uvažování o modernismu, ale obsahují i texty, které se snaží otevřít pohled na současné umění jako na otevřený systém. Možná je pro nás skutečně velkým privilegiem, že žijeme v období zlomu, jaký se v umění objevuje jen za několik století. Překlady různých teoretických reflexí této změny, s přesahy do období „předtím" a „potom", nám mohou pomoci pochopit dosah této výsady.

1. Některé aspekty Friedovy teorie jsem se pokusil blíže vysvětlit v časopise *Ateliér*, 20/1996, str. 2.

Clement Greenberg

Esej Modernistická malba ***Clementa Greenberga*** *(1909 – 1994), o jehož díle a vlivu podrobněji informuje předmluva k této antologii, patří k pozdním dílům svého autora. Tento text ve stručnosti shrnuje Greenbergovo nazírání na moderní umění a jeho vývoj. Je charakteristické, že názory, které jsou v něm obsaženy, nepovažoval Greenberg za své vlastní postřehy, ale za objektivní popis vývoje moderního umění, které on jen zaznamenal, aniž by se k němu jakkoliv kriticky vztahoval. Vznikl roku 1960 na zakázku rozhlasové stanice Hlas Ameriky a byl během května 1960 i odvysílán publiku odhadovanému na pět milionů posluchačů. Daleko větší vliv než v zemích východního bloku měl však tento text po otištění na severoamerickém kontinentě, neboť představuje abstrahovanou esenci greenbergovského modernismu.*

Greenberg se snažil podpořit legitimitu moderního umění poukázáním na celou historii výtvarného umění. Moderní umění podle něj jen rozvíjí to, co již bylo ve výtvarném umění obsaženo, pouze určité tendence dovedlo do extrémních poloh. Nachází historickou kontinuitu v kladení si určitých otázek a v řešení základních formálních problémů jednotlivých uměleckých disciplín. Bez mrknutí oka používá Kantovu filozofii jako ideologické podpory tohoto vývojového modelu a nechává své kritiky i obdivovatele v nejistotě, zda někdy tohoto filozofa ve skutečnosti podrobněji studoval. Jeho literární styl, dá se říci až rétorika, si svým sebejistým tónem podmanil celou generaci kritiků, avšak vychoval i zástupy nesmiřitelných odpůrců. Faktem zůstává, že tento systém, postavený na formální analýze a historickém vývojovém modelu, neměl v oblasti současného umění dlouhou dobu konkurenci. Greenberg často dokáže mluvit o umění, aniž by jmenoval nějaké konkrétní příkla-

dy, ale jeho argumenty jsou stále věrohodné. Pamětníci vzpomínají, že se Greenberg jako osobnost pohyboval v jakési imaginární bublině, uvnitř které dokázal každého přesvědčit o svých teoriích.

Závěrečné pasáže, ve kterých Greenberg napadá současnou kritiku a pejorativně ji přirovnává k žurnalismu prahnoucímu po stále nových směrech a odmítání tradice, je narážkou na jeho rivala Harolda Rosenberga, který si dovolil psát o Greenbergových oblíbených autorech a jehož termín abstraktní expresionismus se nakonec vžil pro označení skupiny amerických umělců čtyřicátých a padesátých let. Ačkoliv byli původně přátelé, uštědřovali si Greenberg a Rosenberg ve svých článcích skryté i otevřené kritické výpady mnoho let.

1960

Clement Greenberg

MODERNISTICKÁ MALBA

Modernismus zahrnuje víc než jen výtvarné umění a literaturu. Do dnešního dne pokrývá téměř vše, co je v naší kultuře skutečně živoucí. Nicméně je to už velice stará novinka. Západní civilizace není první civilizací, která by se obracela k otázce svých vlastních základů. Je ale civilizací, která v tom došla zatím nejdále. Ztotožňuji modernismus s mohutnou, téměř rozjitřenou sebekritickou tendencí, která začíná u filozofa Kanta. Byl to on, kdo poprvé kritizoval samotné prostředky kritiky, a proto vnímám Kanta jako prvního skutečného modernistu.

Základ modernismu tkví, alespoň jak to já chápu, v užití charakteristických metod dané disciplíny ke kritice disciplíny samotné. A to nikoli s cílem ji rozvrátit, ale naopak ji ještě více upevnit v oblasti její kompetence. Kant použil logiku k vytvoření limitů logiky, a i když ji tím velmi odpoutal od jejích starých pravidel, logika samotná zůstala daleko věrohodnější v tom, co z ní zbylo.

Sebekritika modernismu vyrůstá z kriticismu osvícenství, ale není s ním totožná. Osvícenství kritizovalo zvenku, tak jak to kritika ve svém běžném pojetí dělá. Modernismus kritizuje zevnitř, prostřednictvím těch postupů, jež jsou vlastní samému terči kritiky. Je přirozené, že tento nový druh kritiky se nejdříve objevil ve filozofii, která je již ze své definice kritická, ale v průběhu 19. století vstoupil i do různých jiných oblastí. Racionálnější ospravedlnění začalo být požadováno pro každou formální

společenskou aktivitu a kantovská sebekritika, která povstala jako odpověď na tento požadavek poprvé ve filozofii, byla povolána utkat se a interpretovat oblasti, které jsou od samotné filozofie vzdálené.

Víme, co se stalo s disciplínami, jako je náboženství, které nemohlo použít kantovskou vnitřní kritiku k ospravedlnění sebe sama. Na první pohled jsou jednotlivá umění ve stejné situaci jako náboženství. Zdálo se, že když jim osvícenství odepřelo všechny úkoly, které mohla brát vážně, budou asimilovat v zábavu. Samotná zábava vypadala, že podobně jako náboženství asimiluje v terapii. Jednotlivé druhy umění se od poklesu své úrovně zachránily, když byly schopny dokázat, že zážitky, které poskytují, jsou hodnotné samy o sobě a není možné je získat z jiných druhů aktivit.

Jak se nakonec ukázalo, každé z umění muselo předvést tuto demonstraci samo za sebe. Muselo být ukázáno nejen to, co je vlastní a neredukovatelné v každém umění. Každé z umění muselo určit skrze své vlastní působení a svá díla účinky výlučné pro danou uměleckou disciplínu. Tímto se sice zúžila oblast jeho možností, ale současně umění získalo větší jistotu na svém vlastním poli.

Velmi brzo se ukázalo, že vlastní a náležitá oblast schopností jednotlivých umění se shoduje s tím, co je vlastní povaze jeho prostředků. Úkolem sebekritiky se stalo očištění působení jednotlivých disciplín umění od všech takových efektů, které by mohly pocházet, pokud si to lze představit, z výrazových prostředků jiných disciplín. Tímto se každá z uměleckých disciplín stala „čistou" a v této „čistotě" nalezla záruky své kvality a zároveň i nezávislosti. „Čistota" znamenala sebeurčení a celý proces sebekritiky v umění se stal procesem zpětného sebeurčování.

Realistické a naturalistické umění skrývá své vlastní výrazové prostředky a používá tak umění k zatajení vlastního umění. Modernismus používá umění k obrácení pozornosti k umění samotnému. S hraničními limity, které tvoří výrazové prostředky malířství – jako je plochý povrch, tvar podložky, vlastnosti pigmentu – staří mistři zacházeli jako s negativními faktory, které byly přiznány jen implicitně nebo nepřímo. Modernismus tytéž limity chápe jako faktory pozitivní, a jsou proto otevřeně přiznány. Manetovy obrazy se jako první staly modernistickými právě svou otevřeností, s jakou deklarovaly plošný povrch, na kterém byly namalovány. Impresionisté, následujíce Manetova příkladu, se zřekli podmalby a glazur proto, aby divákovo oko nemělo jediné pochyby o tom,

že použité odstíny jsou vyrobené z barev pocházejících z tub nebo plechovek. Cézanne obětoval pravděpodobnost a správnost svých obrazů tomu, aby jeho kresba a kompozice otevřeněji odpovídala obdélníkovému tvaru plátna.

Zdůrazňování plošnosti se ve výtvarném umění modernismu stalo v procesu sebekritiky a sebeurčení tím nejdůležitějším. Je to právě plošnost, která je jedinečná a výlučná jen v malířském umění. Obvodový tvar obrazu je limitující podmínkou a normou, která je společná i divadelnímu umění; barva je norma a prostředek shodný nejenom s divadlem, ale také se sochařstvím. Protože plošnost byla jedinou podmínkou, kterou se malba nedělila s žádným jiným uměním, modernistická malba se na nic nesoustředila tak jako právě na ni.

Staří mistři cítili nezbytnost udržet to, co se nazývá jednotou obrazového plánu: to znamená vyznačení trvalé přítomnosti plošnosti vedle té nejjasnější iluze trojrozměrného prostoru. Tento zjevný rozpor byl základem pro úspěch jejich umění, stejně jako pro výtvarné umění jakožto celek. Modernisté se tomuto rozporu ani nevyhýbali, ale ani ho nevyřešili. Spíše ho celý obrátili naruby. Na plošnost jejich obrazů jsme upozorněni ještě předtím, než vidíme to, co tato plošnost obsahuje. Na obraze starého mistra vidíme to, co je na něm zobrazeno dříve, než vidíme samotný obraz. Modernistický obraz ale vnímáme nejdřív jako obraz samotný. A to je samozřejmě ten nejlepší způsob, jak se dívat na jakýkoliv obraz, ať už je modernistický nebo od starého mistra. Jedině modernistický obraz nám ale toto nazírání vnucuje jako jedinou cestu a způsob, a tento úspěch modernismu je úspěchem sebekritického nahlížení.

Modernistická malba ani v poslední fázi v zásadě neopustila zobrazování rozpoznatelných předmětů. To, co opustila, je zobrazování takového druhu prostoru, ve kterém je možné předměty zabydlet. I když si to tak důležití umělci jako Kandinsky nebo Mondrian mysleli, abstrakce či nefigurativní malířství stále ještě nejsou tím jediným a nevyhnutelným momentem v sebekritice výtvarného umění. Zobrazování nebo ilustrace jako takové nedosahují vlastní jedinečnosti výtvarného umění. To, co dělají, je vzbuzování asociací zobrazených věcí. Všechny entity (včetně obrazů samotných) existují v trojrozměrném prostoru a i nejmenší náznak poznatelné entity postačuje k tomu, abychom si vytvořili asociaci určitého druhu prostoru. Je toho schopná fragmentární silueta lidské po-

stavy nebo čajového šálku, a ty mohou odcizit obrazu prostor jeho skutečné dvojrozměrnosti, která je zárukou nezávislosti malby jako samostatného uměleckého oboru. Protože, jak jsem již řekl, trojrozměrnost je oblastí, která je vlastní sochařství. Aby dosáhlo své samostatnosti, musí se malířství zbavit všeho, co může mít společného se sochařstvím. To je pravým důvodem toho, že se malířství stalo abstraktním, a nikoliv, jak znovu opakuji, že by bylo zavrženo zobrazování jako takové.

Modernistické malířství tímto odporem vůči sochařskému ale současně ukazuje, jak stále úzce souvisí s tradicí, protože odpor ke všemu skulpturálnímu se datuje ještě před samotný úsvit modernismu. Západní malířství, pokud je naturalistické, dluží velice mnoho sochařství, které malířství v jeho počátcích naučilo stínovat a modelovat tak, aby vytvořilo iluzi reliéfu, a dokonce i to, jak tuto iluzi uspořádat tak, aby vytvářela doplňující iluzi hlubokého prostoru. A přesto některé z největších výkonů západního malířství vznikly díky snaze posledních čtyř století zbavit ho všeho sochařského. Tato snaha, počínající se v Benátkách šestnáctého století a pokračující ve Španělsku, Belgii a v Holandsku století sedmnáctého, se uskutečňovala ve jménu barvy. Když se David v osmnáctém století pokusil oživit sochařskou malbu, bylo to částečně proto, aby ochránil malířské umění před dekorativním zplošťováním, které se zdálo být navozeno důrazem na barvu. I tak je síla nejlepších Davidových obrazů, především těch bez přílišného důrazu na formu, právě v jejich barvě. Ingres, jeho věrný žák, který si podřídil barvu ještě důkladněji než David, vytvořil portréty, jež představovaly ty nejplošší a nejméně skulpturální obrazy, jaké byly školeným malířem od čtrnáctého století na Západě vytvořeny. A tak se do poloviny devatenáctého století všechny ambiciózní tendence v malbě, nehledě na jejich rozdílnost, setkávaly ve svém směřování proti skulpturálnosti.

Modernismus v tomto směru pokračoval a tuto tendenci si ještě více uvědomil. V době Maneta a impresionismu to už nebyla otázka souboje barvy a kresby, problémem se stal rozpor čisté optické zkušenosti proti optické zkušenosti upravené nebo modifikované taktilními asociacemi. Ve jménu čistě optického, a nikoliv ve jménu barvy, počali impresionisté podkopávat stínování, modelování a vše, co v obraze spoluoznačovalo skulpturální. A opět ve jménu skulpturálního reagovali Cézanne a po něm i kubisté, stínováním a modelováním, na impresionismus podobně, jako

David reagoval na Fragonarda. Podobně jako Davidova a Ingresova reakce paradoxně kulminovala ve způsobu malby ještě méně skulpturální, i kubistická kontrarevoluce vyústila v malířství plošší než cokoliv předtím v západním malířství od dob Giotta a Cimabua. Tak plošné, že téměř nemohlo obsahovat rozpoznatelný obraz.

Současně se vznikem modernismu počala procházet revizí i další hlavní pravidla umění, která byla o to hlubší, o co méně byla okázalá. Potřeboval bych více času, než tu mám, k dispozici, abych mohl ukázat, jak byly zákonitosti obvodového tvaru a rámu uvolňovány, poté posíleny, pak znovu uvolněny, izolovány a pak opět posíleny po sobě následujícími generacemi modernistických malířů. Nebo jak byla znovu a znovu přehodnocována pravidla pro povrch obrazu a texturu malby, barevných tónů a kontrastů. Odvaha měnit tato pravidla vznikla nejenom v zájmu výrazu, ale také proto, aby byla jasněji ukázána právě jako zákonitosti. Jestliže je na ně upozorněno, procházejí tak zároveň testem nepostradatelnosti. Toto testování ještě není zdaleka dokončené. Stále se prohlubuje, protože pokračují důvody pro radikální zjednodušování, které jsou také zjevné v nejnovějším abstraktním malířství a jsou patrné i v radikálních komplikacích, které přináší.

Žádný z těchto extrémů nevzniká z důvodu rozmaru nebo svévolnosti, ale naopak, čím více jsou pravidla určité disciplíny definována, tím méně svobody v mnoha směrech dovolí. Základní pravidla či konvence malby jsou současně limitujícími podmínkami, které obraz musí splnit, aby byl vnímán jako obraz. Modernismus objevil, že tyto limity mohou být nekonečně posunovány dál a dál, až obraz přestane být obrazem a změní se v libovolný předmět. Dále ovšem také modernismus objevil, že čím více jsou tyto limity posunuty, tím výslovněji musí být zkoumány a označeny. Křižující se černé linie a vybarvené obdélníky Mondrianových obrazů zdánlivě jen velmi těžko konstituují obraz, ale současně vnucují obrys obrazu jako regulující pravidlo s novou silou a komplexností, jelikož opakují tento obrys s takovou důsledností. Mondrianovo umění s postupem času ukazuje, že aniž by se vydávalo v nebezpečí nahodilosti, je až příliš disciplinované a v jistém smyslu je až příliš spoutané tradicemi a konvencemi. Jakmile si jednou zvykneme na jeho naprostou abstraktnost, zjišťujeme, že je svou barevností a podřízeným vztahem ke svému tvaru daleko konzervativnější než kupříkladu poslední Monetovy malby.

Doufám, že je pochopitelné, že jsem se při vymezování podstaty modernistické malby musel dopustit zjednodušování a zveličování. Plošnost, na kterou se modernistická malba orientuje, nikdy nemůže být absolutní. Zvýšená citlivost k obrazovému plánu sice již nedovolí sochařskou iluzi nebo trompe-l'oeil, ale připustí a musí připustit optickou iluzi. První skvrna na plátně zničí jeho faktickou a naprostou plošnost a výsledek těchto skvrn, vytvořených umělcem jako Mondrian, je stále iluze, která sugeruje jakýsi třetí rozměr. Jen nyní to je přísně obrazová, přísně optická třetí dimenze. Staří mistři vytvářeli iluzi prostoru do takové hloubky, že bylo možné představit si, že do něj vkročíme, ale do analogické iluze vytvořené modernistickým malířem můžeme pouze nahlížet, můžeme se v ní pohybovat, doslovně nebo obrazně, jen s pomocí oka.

Současná abstraktní malba se snaží zdůraznit orientaci impresionistů na zrak jako na jediný smysl, který kompletně a zásadně vzývá výtvarné umění. Když si to uvědomíme, zjistíme také, že impresionisté, nebo alespoň neoimpresionisté, nebyli tak zcela zcestní, když flirtovali s vědou. Kantovská sebekritika, jak se nyní ukazuje, našla své nejplnější vyjádření spíše ve vědě než ve filozofii, a když začala být používána i v umění, tak se umění dostalo blíže k duchu vědecké metody než kdykoliv dříve – blíže než tomu bylo u Albertiho, Uccella, Piera della Francesca nebo Leonarda v době renesance. To, že se má výtvarné umění omezit výhradně na něco, co je dáno vizuálními zážitky a nijak neodkazovat k tomu, co je dáno jiným druhem zážitků, je představa, jejíž jediné ospravedlnění leží ve vědecké soudržnosti.

Vědecká metoda sama o sobě žádá nebo může žádat, aby řešení situace proběhlo v naprosto stejných podmínkách jako její prezentace. Ale tento druh soudržnosti neslibuje nic ve smyslu estetické kvality a fakt, že nejlepší umění posledních sedmdesáti nebo osmdesáti let se stále více a více blíží k této soudržnosti, nedokazuje opak. Z úhlu pohledu samotného umění je jeho sbližování s vědou pouhá náhoda, a ani umění či věda nedává nebo nezajišťuje pro toho druhého o nic víc než dříve. To, co jejich sbližování ukazuje, je hluboký stupeň sounáležitosti modernistického umění k téže specifické kulturní tendenci, jakou má i moderní věda, což je vysoce důležité jako historický fakt.

Musíme také mít na zřeteli, že sebekritika v modernistickém umění byla vždy přítomna jen ve spontánní a většinou podvědomé formě. Jak

jsem již naznačil, byla vždy otázkou praxe, vlastní imanentní praxe, a nikoliv tématem teorie. V souvislosti s modernistickým uměním slyšíme mnoho o programech, ale ve skutečnosti je v modernismu programového daleko méně než v renesančním nebo akademickém malířství. S několika málo výjimkami, jakou byl Mondrian, neměli mistři modernismu o nic pevnější názory na umění než Corot. Jisté sklony, jistá tvrzení a důrazy, a také jistá odmítání a abstinence začaly být nezbytné prostě proto, že skrze ně lze dosáhnout silnějšího a expresivnějšího umění. Bezprostřední cíle modernistů byly a zůstávají více než cokoliv jiného především osobní a pravdivost a úspěch jejich děl zůstávají také především osobní. Během několika desítek let bylo nutné nahromadit velké množství tohoto osobního malířství, aby se ukázala obecně sebekritická tendence modernistické malby. Žádný umělec si jí nebyl ani není vědom, ani by žádný umělec nebyl schopen s takovým vědomím volně pracovat. Do určité, a nikoliv zanedbatelné míry, se umění v období modernismu provozuje stejně tak, jako tomu bylo dříve.

Znovu a znovu tvrdím, že modernismus nikdy neznamenal a neznamená rozchod s minulostí. Mohl sice znamenat odklon, narušení tradice, ale to znamenalo její další evoluci. Modernistické umění pokračuje v minulosti bez přerušení, ať skončí kdekoliv, nikdy nebude nesrozumitelné z historického pohledu. Tvorba obrazů byla od svých počátků vždy ovlivňována všemi zákonitostmi, o kterých jsem se již zmiňoval. Paleolitický malíř nebo řezbář mohl přehlédnout zákonitosti obrysu a choval se k povrchu doslovně sochařsky jedině proto, že dělal spíše výjevy než obrazy, a pracoval na takovém povrchu – jako je skalní stěna, kost, roh nebo kámen – jehož limity byly dány nahodile přírodou. Ale vytváření obrazů mimo jiné znamená i úmyslné vytvoření nebo zvolení plochého podkladu a jeho úmyslné zúžení a omezení. Tato úmyslnost je přesně to, k čemu se modernistické malířství stále vrací – totiž že omezující podmínky umění jsou podmínkami naprosto lidskými.

Chtěl bych ale znovu zopakovat, že modernistické umění nenabízí teoretické demonstrace. Spíše můžeme říci, že ověřuje teoretické možnosti do empirických, a takto testuje mnohé umělecké teorie, jestli odpovídají aktuální praxi a vnímání umění. Již jen pro tento aspekt můžeme modernismus nazvat subverzivním. Jisté faktory, které považujeme za základní pro tvorbu a vnímání umění, se ukazují být postradatelné, protože se s ni-

mi modernistická malba byla schopna rozloučit, a přitom je nám stále schopná nabízet požitky z umění ve všech jeho základních znacích. Dalším faktem je to, že tato demonstrace ponechala většinu našich starých hodnot neporušených, což ji činí ještě přesvědčivější. Modernisté se zasloužili o návrat úcty k Uccelovi, Pierru della Francescovi, El Grecovi, Georgesi de la Tourovi, a dokonce k Vermeerovi. A modernisté dokonce potvrdili, pokud ho sami neiniciovali, návrat Giottovy reputace, aniž to snížilo postavení Leonarda, Raffaela, Tiziana, Rubense, Rembrandta nebo Watteaua. Modernisté ukázali, že i když minulost oceňovala tyto mistry správně, někdy se tak dělo ze špatných nebo nepodstatných důvodů.

V jistém směru je dnes situace stejná. Umělecká kritika a dějiny umění se opožďují za modernismem úplně stejně, jako se opožďovali za uměním před modernismem. Většina toho, co se dnes o modernistech píše, náleží spíše do oblasti žurnalismu než ke kritice či k dějinám umění. Náleží to k žurnalismu – a k tisíciletému komplexu, kterým trpí tolik dnešních novinářů a intelektuálů – že každá nová fáze modernistického umění musí být přivítána jako počátek zcela nové umělecké epochy, označující rozhodný konec se všemi zvyky a konvencemi minulosti. Pokaždé je očekáváno umění nepodobné ničemu z minulého umění a natolik osvobozené od zákonů tvorby a vkusu, že každý, ať už je poučený či nepoučený, se k němu může vyjádřit. A pokaždé tato očekávání zůstanou zklamána, jak se fáze modernistického umění, o kterém je řeč, zařadí do srozumitelné posloupnosti vkusu a tradice.

Nic není tak vzdáleno autentickému umění dneška jako myšlenka přerušené kontinuity. Umění je – mimo jiné – spojitostí a bez ní je nemyslitelné. Bez minulosti umění a bez potřeby a nutkání udržovat kvalitativní úroveň, by modernistické umění postrádalo jak obsah, tak ospravedlnění.

Text Greenberga *Modernistická malba* je publikován v knize: Clement Greenberg, *Sebrané eseje a kritiky*, díl čtvrtý, *Důkladný modernismus*, The University of Chicago Press 1993, editor John O'Brian. Přeloženo a vydáno se svolením nakladatelství a dědiců autorských práv.

Modernist Painting by Clement Greenberg is published in: Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Volume 4, *Modernism with a Vengeance*, edited by John O'Brian, *The University of Chicago Press* © 1993. Published by permission.

Michael Fried

Michael Fried *je kritikem a historikem umění širokého záběru, je ale současně metodologicky a problémově omezen na relativně nízký počet umělců a zkoumaných okruhů otázek. Ještě za studií na něj mělo velký vliv přátelství se studentem malířství Frankem Stellou a kontakt s kritikem Clementem Greenbergem, a dílo těchto obou dvou osobností rozhodujícím způsobem ovlivnilo Friedův další myšlenkový vývoj.*

Fried se ještě za vysokoškolských studií začal věnovat dílu zakladatele genealogie moderního umění Edouarda Maneta. Ve speciálním čísle časopisu Artforum *v roce 1969 uveřejnil rozsáhlou studii, která netradičním způsobem nahlížela na tohoto autora z pohledu fundamentálního greenbergovského modernismu, analyzovala prameny jeho díla a rozebírala dobovou kritiku jeho tvorby. Nebylo snad nikoho, kdo by tento Friedův text nekritizoval. Snaha o hlubší vystižení a obhajobu načrtnutých problémů počátků modernismu ho dovedl ke zkoumání historických zdrojů Manetova umění a tím až k francouzské malbě přelomu osmnáctého a devatenáctého století. Jeho bádání vycházejí nejen ze studia samotného materiálu, ale především z analýzy dobového myšlení a kritiky. Friedův výzkum francouzského malířství vyústilo v obdivuhodnou trilogii, která sestává z knih* Absorbce a teatrikalita *(1980),* Courbetův realismus *(1990) a konečně* Manetův modernismus *(1996), ve které se její autor po více než pětadvaceti letech vrací k problémům ze samotných počátků jeho teoretického zkoumání a která představuje určitou syntézu autorova uvažování o moderním umění jako celku. Až na výjimky se Fried kritice současného umění již více než dvacet let nevěnuje. Jeho zamilovanými autory dodnes zůstávají Anthony Caro*

a Jules Olitski, a proto byla jako velké překvapení uvítána jeho recenze výstavy monochromů Josepha Marioniho v zářijovém čísle Artfora z roku 1998. Michael Fried v současnosti vyučuje na John Hopkins University v Baltimore a v tomto roce vyšly jeho sebrané kritiky o výtvarném umění posledních třiceti let.

Umění a objektovost z roku 1967 je Friedovým nejznámějším textem o moderním umění, ve kterém originálním způsobem polemizuje s minimalistickými umělci konce šedesátých let. Porovnává jejich tvorbu s problémy francouzského malířství konce osmnáctého století a srovnání umělců, které od sebe dělí dvě stě let, činí četbu tohoto eseje i pozdějších historicky zaměřených prací opravdovým intelektuálním dobrodružstvím. Popisuje-li účinky Chardinova obrazu, vztahuje se tento popis i na Donalda Judda a opačně. Toto dvousetleté pnutí, pro někoho jen marginální problém formálního vývoje umění, je pro Frieda esencí modernismu.

1967

Michael Fried

UMĚNÍ A OBJEKTOVOST

Edwardsovy deníky často zkoumaly a prověřovaly takové úvahy, kterým Edwards dovoloval objevit se v tištěné podobě jen zřídka: „Kdyby byl celý svět zničen," napsal ... „a ihned potom by byl stvořen svět nový, nebyl by to již ten samý svět, i kdyby měl existovat v každé částečce stejným způsobem jako ten původní. Protože existuje kontinuita, kterou je čas," chovám jistotu, že svět existuje každým okamžikem znovu; že bytí věcí každý okamžik přestává a v každém okamžiku se opět obnovuje. Jsme trvale ujišťováni, že „vidíme v každém okamžiku stejný důkaz Boha, který bychom bývali spatřili, kdybychom Ho viděli stvořit svět poprvé."

Perry Miller, Jonathan Edwards

I.

To, co známe pod různými jmény jako Minimal Art, ABC Art, Primary Structures a Specific Objects, je do značné míry ideologickou záležitostí. Snaží se vyhlašovat a zaujímat takovou pozici, kterou lze slovně formulovat a kterou vskutku někteří z jeho vedoucích provozovatelů formulovali. Jestliže je tento rys na jedné straně odlišuje od modernistické malby a sochařství, na druhé straně označuje významný rozdíl mezi minimalismem nebo, jak jej raději nazývám, literalistickým uměním[1] a pop- nebo op-artem. Od okamžiku, kdy se objevilo, se literalistické umění stalo něčím víc než jen pouhou epizodou v dějinách vkusu. Pat-

ří spíše k dějinám sensibility a není izolovanou epizodou, nýbrž výrazem obecného a setrvalého stavu. O závažnosti literalistického umění svědčí fakt, že se definuje či vymezuje svou pozicí, kterou by chtělo zaujímat, ve vztahu k modernistickému malířství a modernistickému sochařství. (To je podle mého názoru důvod, proč to, co nárokuje, zasluhuje být nazváno pozicí.) Přesněji řečeno, literalistické umění samo sebe nechápe ani jako jedno či druhé; naopak, je motivováno specifickými výhradami jak proti modernistickému malířství, tak proti sochařství. Aspiruje, i když ne zcela přesně nebo bezprostředně, na jejich nahrazení, a v každém případě na to, aby se konstituovalo jako nezávislé umění vůči oběma.

Spor literalistického umění s malířstvím je motivován především dvěma důvody: nesoběstačností takřka veškerého malířství a všudypřítomností nevyhnutelné obrazové iluze. Z pohledu Donalda Judda:

> „Když začnete uvádět do vztahů různé části, především vycházíte z toho, že máte neurčitý celek – čtyřúhelník plátna – a části určité. Tím je ale všechno zvorané, protože byste vlastně měli mít spíš určitý celek a žádné nebo možná jen velmi málo částí.“ [2]

Čím více je zdůrazněn tvar podkladu, jako je tomu v současném modernistickém malířství, tím prekérnější situace nastává:

> „Elementy uvnitř čtyřúhelníkové plochy jsou jasné a jednoduché a s čtyřúhelníkem úzce korespondují. Tvary a povrchy mohou být pouze takové, jaké jsou přijatelné pro pravoúhlou plochu. Počet částí je malý a jsou natolik podřízeny jednotě, jako kdyby ani nebyly částmi v obvyklém smyslu. Malba je takřka entitou, jedinou věcí, a nikoliv nedefinovatelnou sumou nebo skupinou entit a vztahů. Tato jednotnost vítězí nad dřívějším malířstvím. Ustavuje rovněž pravoúhelník jako určitou formu; takže pravoúhelník přestává být neutrálním vymezením. Ale určitou formu lze použít pouze určitým počtem způsobů. Čtyřúhelníkové ploše byla vymezena určitá životnost. Kvůli jednoduchosti je zdůrazněno, že pravoúhelník omezuje uspořádání, která jsou uvnitř něho možná.“

Malba je zde považována za umění na pokraji vyčerpání, za umění, ve kterém je počet možných řešení základního problému – jak zorganizovat povrch obrazu – vážně omezen. Použití ploch podkladu tvarovaných jinak než jako pravoúhelník může z hlediska literalistického umění agonii pouze prodloužit. Logickou odpovědí je vzdát se práce na jedné ploše ve prospěch trojrozměrnosti. To nás kromě toho automaticky

> „zbavuje problému iluzionismu a konvenčního obrazového prostoru, prostoru okolo znaků a barev – čímž se zbavujeme jednoho z nejcharakterističtějších a nejproblematičtějších přežitků evropského umění. Jednotlivá omezení malby již neexistují. Dílo může být tak účinné, jak si jen lze pomyslet. Reálný prostor je vnitřně účinnější a specifičtější než malba na plochém povrchu.“

Literalistický postoj k sochařství je rozpornější. Judd například považuje to, co nazývá specifickými objekty, za něco jiného než sochařství. Robert Morris chápe své dílo, vytvořené nepochybně podle estetiky literalistických prací, jako tvorbu, která opět navazuje na přerušenou tradici konstruktivistického sochařství, kterou ustavili Vladimir Tatlin, Alexandr Rodčenko, Naum Gabo, Antoine Pevsner a Georges Vantongerloo. Tyto i další rozdílné názory jsou ovšem méně důležité než ty, které spolu Judd a Morris sdílejí. Především jsou oba odpůrci sochařství, které je podle nich stejně jako většina malby „vytvořeno část po části, přidáváním a skládáním“ a ve kterém „specifické prvky ... jsou odděleny od celku, tedy vytvářejí vztahy v rámci díla“. (Pod tuto definici zařazují Judd a Morris dílo Davida Smitha a Anthonyho Cara.) Uveďme, že charakter „část po části„ a „vztahový“ charakter většiny sochařství spojuje Judd s tím, čemu říká antropomorfismus: „Trám vyčnívá; kus železa sleduje gesto; spolu vytvářejí naturalistický a antropomorfní obraz. Prostor koresponduje.“ Proti takovému „vícedílnému, modulovatelnému“ sochařství Judd a Morris prosazují hodnoty celistvosti, singularity a nedělitelnosti – existenci díla jako takřka „jedné věci“ singulárního „specifického objektu“. Morris věnuje značnou pozornost „použití výrazného gestaltu nebo jednotných forem za účelem vyloučení dělitelnosti“, zatímco Judda hlavně zajímá celistvost, kterou lze dosáhnout opakováním identických jednotek. „Řád uplatňující se v jeho dílech,“ jak jednou poznamenal o obrazech Franka Stelly, „je prostě jen řád, stejně jako řád kontinuity, jedna věc po druhé.“ Pro Judda i pro Morrise je však rozhodujícím faktorem tvar. Morrisovy „jednotné formy“ jsou mnohostěny, které odolávají tomu, aby byly chápány jinak než jako jednoduchý tvar:

tická díla lze číst jako umění, jako dnes takřka všechno – včetně dveří, stolu nebo čisté čtvrtky papíru. ... Zdálo by se, že umění, který by bylo ještě blíže podmínkám ne-umění, si nelze v dané chvíli představit."[8]

Význam „podmínek ne-umění" je v tomto kontextu tím, co jsem nazýval objektovostí. Je to, jako kdyby objektovost sama o sobě mohla být za současných okolností zárukou identity nějakého předmětu, když už ne coby ne-umění, tedy alespoň nikoliv jako malby a sochařství. Je to, jako kdyby umělecká díla – přesněji díla modernistického malířství či sochařství – nebyla v nějakém závažném ohledu objekty.

V každém případě je zde ostrý kontrast mezi bojem literalistického umění za objektovost – takřka se zdá, jako by bylo uměním se svými vlastními právy – a modernistickým malířstvím s jeho dobrovolně přijatým imperativem, podle kterého bude potírat vlastní objektovost nebo se jí vzdá prostřednictvím média tvaru. Z perspektivy současného modernistického malířství pozice literalistického umění vskutku projevuje senzibilitu nejen odlišnou, nýbrž přímo opačnou: jako by z této perspektivy byly požadavky obou umění a jejich podmínky objektovosti v přímém rozporu.

Zde se rodí otázka: co způsobuje, byť pouze z perspektivy současného modernistického malířství, že objektovost, tak jak ji projektují a hypostazují příznivci literalistického umění, je v rozporu s uměním?

III.

Rád bych navrhl následující odpověď: boj literalistického umění za objektovost vede pouze k apelu za nový žánr divadla, a divadlo je nyní negací umění. Senzibilita literalistického umění je divadelní, protože se zaprvé zabývá aktuálními okolnostmi, ve kterých se pozorovatel setkává s tímto doslovným, literalistickým dílem. Morris to říká zcela jasně. Zatímco v dřívějším umění „to, co mělo dílo přinášet, bylo obsaženo výhradně v něm", zkušenost literalistického umění je zkušeností objektu v jisté situaci – v situaci, která fakticky zahrnuje i pozorovatele díla:

„Nová díla vynášejí vztahy pryč ze samotného uměleckého díla a činí je funkcí prostoru, světla a divákova úhlu pohledu. Objekt je pouze jedním z pojmů nové estetiky. Je určitým způsobem reflexivnější, protože vědomí osoby, že je

součástí stejného prostoru jako dílo, je silnější než v předchozím umění, které má množství vnitřních vztahů. Pozorovatel si více než dříve uvědomuje, že on sám ustavuje vztahy, tak jak zakouší předmět z různých pozic a za různých světelných podmínek a v různých prostorových kontextech."

Morris se domnívá, že toto uvědomění je umocňováno „silou konstantního známého tvaru, gestaltem", se kterým je podoba díla z různých úhlů pohledu konstantně porovnávána. Umocňuje jej rovněž velké měřítko řady literalistických děl:

„Uvědomění si měřítka je funkcí konstantního porovnávání velikostí těla osoby s objektem. Při takovémto srovnávání je zahrnut i prostor mezi subjektem a objektem."

Čím větší je objekt, tím větší odstup jsme nuceni od něj udržovat:

„Je nutná větší vzdálenost objektu v prostoru od našich těl, abychom jej vůbec viděli. To strukturuje neosobní nebo veřejný modus. Avšak právě tato vzdálenost mezi objektem a subjektem vytváří širší situaci, protože fyzická participace se stává nutnou."

Divadelnost Morrisovy poznámky o „neosobním nebo veřejném modu" se zdá být zjevnou: velké rozměry díla ve spojení s nevztahovým, jednotným charakterem způsobují distanci pozorovatele – ne přímo fyzicky, nýbrž psychicky. Dalo by se říci, že je to právě toto vytvoření distance, co činí pozorovatele subjektem, a dílo, o které jde, objektem. Ale z toho nevyplývá, že čím větší je dílo, tím bezpečněji se bude konstituovat jeho „veřejný charakter"; naopak, „když překročí určitou velikost, může objekt převážit a gigantické měřítko se stává obtíženým pojmem". Morris si přeje dosáhnout prezence prostřednictvím objektovosti, což vyžaduje jistou velikost měřítka spíše než samotné rozměry:

„Protože prostor samotné místnosti je strukturujícím faktorem jak svým kubickým tvarem, tak díky charakteru komprese, mohou různě velké a proporčně odpovídající místnosti působit na vztahy mezi objektem a subjektem. To, že prostor místnosti získává takovou důležitost, neznamená, že se ustavuje

environmentální situace. Totální prostor se doufejme změnil určitými požadovanými způsoby přítomnosti objektu. Není ovládaný v tom smyslu, že by byl uspořádán shlukem objektů nebo nějakým tvarováním prostoru obklopujícího pozorovatele."

Centrem nebo ohniskem situace musí zůstat objekt, nikoliv pozorovatel, avšak situace sama patří pozorovateli – je to jeho situace. Respektive, jak poznamenal Morris, „Rád bych zdůraznil, že věci jsou v prostoru s pozorovatelem samým, spíše než ... [že] by byl pozorovatel v prostoru obklopen věcmi." Znovu, není zde jasné nebo ostré rozlišení mezi dvojím stavem věcí: člověk je koneckonců vždy obklopen věcmi. Avšak věci, které jsou literalistickými uměleckými díly, se musí nějak konfrontovat s pozorovatelem – musí být – dalo by se takřka říci – umístěny nejen ve stejném prostoru, ve kterém je pozorovatel, nýbrž jemu v cestě. Ale nic z toho, tvrdí Morris,

„nesvědčí o nedostatku zájmu o objekt samý. Ale jde nyní o větší kontrolu celé situace. Kontrola je nutná, mají-li fungovat proměnné objektu: světlo, prostor, tělo. Objekt se nestal méně významným. Stal se pouze méně sebestředným."

Stojí myslím za poznámku, že „celá situace" znamená „všechno", včetně, jak se zdá, těla pozorovatele. V jeho úhlu pohledu není nic, co by vnímal a co by deklarovalo svou irelevantnost pro situaci a pro zkušenost, o kterou jde. Naopak, aby bylo něco vůbec vnímáno, musí to být vnímáno jako součást této situace. Vše má význam nikoliv jako součást objektu, nýbrž jako součást situace, v níž je ustanovena jeho objektovost a na níž tato objektovost alespoň částečně závisí.

IV.

Kromě toho má prezence v literalistickém umění, kterou Greenberg analyzoval jako první, v zásadě divadelní efekt a kvalitu – je to cosi jako přítomnost na jevišti. Je to nejen naléhavostí, a často dokonce agresivitou literalistického díla, nýbrž i zvláštní spoluvinou, kterou toto dílo vymáhá na pozorovateli. Řekneme-li o něčem, že to má přítomnost či prezenci, pak je to tehdy, jestliže to požaduje, aby s tím pozorovatel začal počítat, aby to bral vážně – a jestliže naplnění tohoto požadavku spočívá prostě

v tom, že si dílo uvědomujeme, a tak říkajíc jednáme podle toho. Zde se opět jeví jako zásadní zkušenost, podle které jsme od příslušného díla distancováni: pozorovatel zakouší sám sebe, jak se nachází ve volném a neurčitém vztahu s otevřeným koncem coby subjekt k netečnému objektu na stěně nebo na podlaze. Vskutku, být distancován takovýmto objektem není, domnívám se, zcela nepodobné distancování nebo stísnění tichou přítomností jiné osoby. Zkušenost toho, že neočekávaně narazíme na objekty literalistického umění – například v mírně zatemnělé místnosti – může být silně, byť momentálně, zneklidňující právě tímto způsobem.

Existují tři hlavní příčiny, proč tomu tak je. Zaprvé rozměry řady literalistických děl, jak Morris poznamenává, odpovídají rozměrům lidského těla. V tomto kontextu jsou vysoce inspirující odpovědi Tonyho Smitha na otázky týkající se jeho šest stop vysoké krychle s názvem *Die* z roku 1963:

Q: Proč jste ji neudělal větší, aby převyšovala pozorovatele?
A: Nedělal jsem pomník.
Q: Proč jste ji tedy neudělal menší, aby mohl pozorovatel vidět přes její vrchol?
A: Nedělal jsem objekt.[9]

To, co Smith udělal, lze popsat jako „náhražková osoba" – to znamená něco jako socha. (Tento výklad nachází oporu v titulu fotografie jiného Smithova díla, *Černé skříně* z let 1963–65, publikované v prosincovém čísle časopisu *Artforum* z roku 1967, ve kterém Samuel Wagstaff jr., pravděpodobně se souhlasem umělce, poznamenává: „Člověk vidí pod dílem podložené trámky, které dílu zabraňují, aby vypadalo jako architektura nebo pomník, a vymezují je jako sochu." Trámky jsou de facto rudimentární podstavce, a proto posilují sošnou kvalitu díla. Za druhé, entity nebo bytosti, se kterými se setkáváme v každodenní skutečnosti ve smyslu, který se nejvíce blíží ideálům literalistického umění bezvztahovosti, jednoty a holističnosti, jsou druhé osoby. Podobně záliba umělců literalistického umění v symetrii a obecně v takovém pořádku, který „je prostý pořádek ... jedna věc po druhé", nevyrůstá, jak se zřejmě Judd domnívá, z nových filozofických a vědeckých názorů, ať už jsou podle jeho názoru jakékoliv, ale z přírody. A zatřetí, očividná dutost většiny literalistických děl – jejich kvalita spočívající v tom, že mají vnitřek – je tak-

řka křiklavě antropomorfní. Je to, jak souhlasně poznamenali četní komentátoři, jako by příslušná díla měla vnitřní, ba tajný život – efekt, který je dosahován snad nejexplicitněji v Morrisově díle *Bez názvu* z roku 1965, velkém prstencovitém tvaru rozděleném v půli se světélkujícím světlem žhnoucím z vnitřku v úzké mezeře mezi oběma polovinami. V tomtéž duchu Tony Smith prohlásil: „Zajímá mě nevyzpytatelnost a tajemnost věcí.“[10] Byl rovněž citován jeho výrok:

„Stále více mě zajímají pneumatické, nafukovací struktury. Všechny materiály jsou v nich v napětí. Oslovuje mne však charakter jejich tvaru. Biomorfní formy, které jsou výsledkem konstrukce, mají pro mne snovou kvalitu, alespoň takovou, o které se říká, že je dosti společným druhem amerického snu.“

Smithův zájem o pneumatické struktury se může zdát překvapující, ale je v souladu jak s jeho vlastním dílem, tak se senzibilitou literalistického umění obecně. Pneumatické struktury lze popsat jako vskutku duté – skutečnost, že to nejsou „nepoddajné, pevné hmoty“ (Morris), na kterých se trvá, místo aby se považovaly za předem dané. A to podle mého názoru odhaluje, co v literalistickém díle znamená dutost: totiž to, že výsledné formy jsou „biomorfní“.

V.

Domnívám se tedy, že v jádru teorie a praxe literalistického umění leží jakýsi latentní nebo skrytý naturalismus, de facto antropomorfismus. Pojem prezence říká pouze následující, i když zřídkakdy tak otevřeně jako v prohlášení Tonyho Smitha: „Nemyslel jsem na svá díla jako na sochy, ale jako na prezence určitého druhu.“ Latentnost nebo skrytost antropomorfismu tu je taková, že, jak jsme viděli, dokonce i samotní literalistní umělci klidně charakterizovali modernistické umění, vůči kterému jsou v opozici, jako například sochy Davida Smitha a Anthonyho Cary, jako antropomorfní. To je ale velmi bezzubá charakteristika. Ze stejného důvodu však to, co je na literalistických dílech špatné, není skutečnost, že jsou antropomorfní, ale že význam a stejně tak skrytost jeho antropomorfismu jsou nenapravitelně divadelní. (Svůj antropomorfismus neskrývá, respektive nemaskuje veškeré literalistické umění; díla menších mistrů, jako je Michael Steiner, svůj antropomorfismus otevřeně přiznávají.) Zásadní rozdíl, který navrhuji, je mezi dílem, které je fundamentálně divadelní, a dílem, které takové není. Je to právě divadelnost, která spojuje tak rozdílné umělce, jako je Donald Bladen[11] a Robert Grosvenor[12], kteří oba dovolili „gigantickému měřítku, aby se stalo zatíženým pojmem“ (Morris), s jinými, spíše menšími postavami jako Judd, Morris, Carl Andre, John McCracken, Sol LeWitt a – přes rozměry některých jeho děl – Tony Smith.[13] Je v zájmu, i když ne explicitně, a ve jménu divadla, aby ideologie literalistického umění odmítala jak modernistickou malbu, tak modernistické sochařství, alespoň v případě jejich nejvýznamnějších současných tvůrců.

V této souvislosti je přesvědčivým důkazem popis Tonyho Smitha, ve kterém líčí noční jízdu vozem na rozestavěné dálnici v New Jersey:

„Když jsem učil na Cooper Union v prvním či druhém roce padesátých let, někdo mi řekl, jak se dostanu na nedokončenou dálnici v New Jersey. Vzal jsem tři studenty a jel jsem odněkud z Meadows směrem na New Brunswick. Noc byla temná a nesvítila žádná světla, nebyly tu značky, čáry, hrazení nebo cokoliv jiného s výjimkou temné vozovky ubíhající plochou krajinou, lemovanou vzdálenými kopci a přerušovanou továrními komíny, věžemi, kouřem a barevnými světly. Jízda na mě zapůsobila jako zjevení. Cesta a velká část krajiny byly umělé, a přesto se nedaly nazvat dílem umění. Naopak, působily na mě něčím, čím na mě umění nikdy nepůsobilo. Nejprve jsem nevěděl, co to je, ale tento zážitek mne ve svém důsledku osvobodil od mnoha názorů, které jsem na umění měl. Zdálo se, že je zde realita, která dosud nenalezla v umění svůj výraz.

Zkušenost na silnici byla něčím plánovaným, ale něčím, co ještě nebylo sociálně rozpoznáno. Pomyslel jsem si, že by mělo být jasné, že tohle je konec umění. Po takovém zážitku vypadá většina maleb dosti piktoriálně. Neexistuje způsob, jak to vyjádřit, něco takového prostě musíte zažít. Později jsem v Evropě objevil několik opuštěných startovacích drah pro letadla, opuštěných míst, surrealistických krajin, něco, co nemělo nic společného s nějakou funkcí a vytvářelo světy bez tradice. Začalo mi svítat – umělá krajina bez kulturního precedensu. V Norimberku je cvičák dosti velký na to, aby pojal dva miliony lidí. Celé pole je obehnáno vysokými valy a věžemi. Betonový přístup je tvořen třemi schody vysokými šestnáct palců, které se tyčí jeden na druhém a táhnou se celou míli nebo tak nějak.“

To, co se té noci Smithovi odhalilo, byla piktoriální povaha malby – dokonce by se dalo říci konvenční povaha umění. A to Smith, zdá se, pochopil ne jako něco, co odhaluje podstatu umění, ale jako něco, co oznamuje jeho konec. Ve srovnání s neoznačenou, neosvětlenou, takřka nestrukturovanou dálnicí – přesněji řečeno s dálnicí vnímanou z vnitřku auta, při cestě po ní – zapůsobilo na Smitha umění jako něco absurdně titěrného („Veškeré umění dnes je uměním poštovních známek," prohlásil), omezeného, konvenčního. Smith cítil, že neexistuje způsob, jak „vyjádřit" jeho zkušenost na silnici, žádný způsob, jak jí dát smysl ve vztahu k umění, udělat z ní umění, alespoň takové umění, které tehdy existovalo. Spíše to „musíte prostě zažít" – jak se to děje, jak to prostě je. (To, co je důležité, je samotná zkušenost.) Není zde náznak, že by toto bylo jakkoliv problematické. Smith považuje zkušenost jasně za něco, co je zcela přístupné komukoliv, nejen v zásadě, ale fakticky, a otázka, zda ji člověk skutečně měl či nikoliv, není vznesena. To, jak to na Smitha působí, vidíme z jeho chvály Le Corbusiera jako někoho, kdo je „přístupnější" než Michelangelo: „Přímá a primární zkušenost budovy Nejvyššího soudu v Chandigarhu je jako Pueblos jihozápadu pod fantastickým převislým útesem. Je to něco, čemu může rozumět každý." Myslím, že není nutné dodávat, že přístupnost modernistického umění není tohoto druhu a že správnost nebo relevantnost přesvědčení někoho o specifických modernistických dílech, přesvědčení, které začíná a končí zkušeností díla samotného, je vždy otevřena otázkám.

Ale co bylo Smithovou zkušeností na dálnici? Nebo položme tutéž otázku jinak, jestliže dálnice, rozjezdové dráhy a cvičná plocha nejsou díly umění, čím jsou? Čím vlastně, jestliže ne prázdnými nebo „opuštěnými" situacemi? A co bylo Smithovou zkušeností, jestliže ne zkušenost toho, co jsem nazval divadlem? Je to, jako by dálnice, rozjezdové dráhy, a cvičiště odhalovaly divadelní charakter literalistického umění jen bez objektu, to znamená bez umění samotného – jako by objekt byl potřebný pouze v rámci místnosti[14] (nebo snad za jakýchkoliv okolností méně extrémních než tyto). V každém z výše uvedených případů je objekt tak říkajíc něčím nahrazen: například na dálnici konstantním pohybem silnice vpřed, simultánním míjením nových úseků temné vozovky osvětlené reflektory uhánějícímivpřed, vnímáním dálnice samotné jako něčeho obrovského, opuštěného, nechaného napospas, existujícího pouze pro Smitha a pro jeho spolujezdce ... poslední bod je důležitý. Na jedné straně nepatří dálnice, rozjezdové dráhy, cvičiště nikomu; na druhé straně cítí Smith situaci vzniklou díky jeho přítomnosti jako svou. Navíc je v každém případě podstatná schopnost pokračovat do nekonečna. To, co nahrazuje objekt – co stejným způsobem distancuje nebo izoluje pozorovatele, činí ho subjektem, co objekt způsoboval v uzavřeném prostoru – je především nekonečnost, respektive bezobjektovost přístupu nebo postupu vpřed nebo perspektivy. Je to ona explicitnost, tak říkajíc pouhá perzistence, se kterou zkušenost prezentuje sama sebe jako obrácenou na sebe zvnějšku (na dálnici z vnějšku vozu), co ho současně činí subjektem a ustavuje zkušenost samotnou jako něco, co je podobné zkušenosti objektu, nebo spíše objektovosti. Není divu, že Morrisovy spekulace o tom, jak umístit literalistická díla venku, zůstávají podivně neprůkazné:

> „Proč neumístit dílo venku a dále měnit podmínky, za kterých existuje? Je opravdu potřeba, abychom tento první krok provedli. Odpovědí nejsou architektonicky navržené sochařské zahrady ani díla umístěná mimo kubické architektonické formy. To, co poskytne jiné podmínky, se kterými se dá dále pracovat, je teoreticky prostor bez architektury jako pozadí a reference."

Dokud nejsou díla umístěna ve zcela přirozeném kontextu, a nezdá se, že by se o to Morris zasazoval, je třeba vytvářet určitým způsobem umělé, ale ne zcela architektonické prostředí. Z toho, co Smith poznamenává, jako by vyplývalo, že čím účinnější – účinnější ve smyslu divadla – prostředí vytvoříme, tím postradatelnějším se stává dílo samé.

VI.

Smithovo líčení jeho zážitku na dálnici svědčí o hlubokém nepřátelství divadla vůči umění a odhaluje právě v nepřítomnosti objektu a v tom, co zaujímá jeho místo, to, co bychom mohli nazvat divadelností objektovosti. Ze stejného důvodu je však imperativ, že modernistická malba potírá nebo vylučuje svou objektovost, ve své podstatě imperativem, který potírá nebo vylučuje divadlo. A to znamená, že zde probíhá válka mezi divadlem a moderní malbou, mezi divadelností a obrazovostí – válka, která přes explicitní odmítání modernistické malby a sochařství umělci literalistického umění není v podstatě záležitostí programu a ide-

ologie, nýbrž zkušenosti, přesvědčení, senzibility. (Byla to Smithova specifická zkušenost, že malba či umění jako takové skončilo.)

Absolutnost a zjevná nesmiřitelnost tohoto konfliktu jsou čímsi novým. Poznamenal jsem dříve, že objektovost se stala tématem modernistické malby teprve během několika posledních let. To však neznamená, že předtím, než nastala současná situace, byly malba nebo sochy z tohoto důvodu prostě objekty. Myslím, že se více přiblížíme pravdě, řekneme-li, že prostě nebyly. Neexistovalo riziko, dokonce ani možnost, že se na díla umění bude hledět jako na pouhé objekty. To, že se takováto možnost začala kolem roku 1960 konstituovat, bylo z velké části výsledkem vývoje v rámci modernistické malby. Zhruba řečeno, čím více se určité pokročilé malby začaly zdát připodobitelnější k objektům, tím více se celé dějiny malby od Maneta daly chápat – domnívám se však, že mylně – jako spočívající v progresivním (byť zcela neadekvátním) odhalování své bytostné objektovosti[15], a tím urgentnější se stala potřeba, aby modernistická malba učinila explicitní svoji konvenční – přesněji řečeno svou piktoriální – podstatu tím, že bude bojovat proti své objektovosti nebo že ji vyloučí prostřednictvím média tvaru. Pohled na modernistickou malbu jako tíhnoucí k objektovosti je implicitní v Juddově poznámce: „Nové (to znamená literalistické) dílo se zjevně podobá sochařství více než malbě, ale je bližší malbě," a z tohoto názoru obecně vychází senzibilita literalistického umění. Senzibilita literalistického umění je proto odpovědí na tentýž vývoj, který ve velké míře přinutil moderní malbu, aby odložila svou objektovost – přesněji řečeno tentýž vývoj viděný jinak, to znamená v divadelních pojmech, v již divadlem ovlivněné senzibilitě, která je (abychom řekli to nejhorší) korumpovaná nebo pervertovaná divadlem. Podobně to, co přinutilo moderní malířství, aby zrušilo nebo vyloučilo svoji vlastní objektovost, není pouze jeho interní vývoj, ale stejná obecná, vyvíjející se, nakažlivá divadelnost, která korumpovala senzibilitu literalistického umění a v jejímž sevření se vývoj, o který jde – a moderní malby zvlášť – nazírá jen jako nenáročný a prezenci postrádající druh divadla. Objektovost učinila potřebu vymknout se z jejího sevření tématem modernistické malby.

Objektovost se stala rovněž i záležitostí modernistického sochařství. To je pravda i přesto, že se sochařství, protože je trojrozměrné, podobá jak běžným objektům, tak literalistickým dílům způsobem, jakým se jim

malířství nepodobá. Už skoro před deseti lety shrnul Clement Greenberg to, co považoval za příchod nového sochařského „stylu", jehož mistrem je bezpochyby David Smith, takto:

> „Chceme-li učinit substanci zcela optickou, a tvar, ať už piktoriální, sochařský nebo architektonický, integrální částí okolního prostoru – obrací to antiiluzionismus naruby. Místo iluze věcí je nám nyní nabízena iluze modalit: a sice, že hmota je netělesná, nevažitelná a existuje pouze opticky jako přízrak."[16]

Od roku 1960 byl tento vývoj nesen ke sledu vrcholů anglickým sochařem Anthonym Carem, jehož dílo je mnohem specifičtěji než dílo Davida Smitha odolné proti tomu, abychom je viděli z hlediska objektovosti. Chtěl bych říci, že Carova charakteristická socha je spíše než komplexním objektem, který by se skládal z jeho jednotlivých elementů, tvořena vzájemnou a nahou juxtapozicí nosníků ve tvaru písmene I, traverz, válců, kusů potrubí, plechů a mříží. Spíše než identita jednotlivých prvků je podstatné vzájemné ovlivnění jednoho prvku druhým, přestože by změna identity jakéhokoliv prvku byla alespoň tak drastická jako změna jeho umístění. (Identita jednotlivých prvků je důležitá stejně jako skutečnost, že to je paže nebo určitá paže, která dělá určité gesto, nebo jako fakt, kterým je toto slovo nebo tato poznámka, a ne jiné, co se objevuje na určitém místě věty nebo melodie.) Individuální prvky propůjčují význam jeden druhému právě díky své juxtapozici: je to v tom smyslu, smyslu neoddělitelně spojeném s pojmem významu, že všechno v Carově umění, co stojí za dívání, spočívá v jeho syntaxi. Carovo soustředění na syntax vede v Greenbergově pohledu k „důrazu na abstraktnost, na radikální nepodobnost přírodě". A Greenberg pokračuje: „Žádný sochař, žádný jiný sochař neopustil tak radikálně strukturální logiku obyčejných měřitelných věcí."[17] Stojí však za poznámku, že toto je funkce ničeho jiného než obyčejnosti, otevřenosti, postupu po částech, nepřítomnosti uzavírajících profilů a středisek zájmu, neprůzračnosti a dalších charakteristik Carových skulptur. Bojují proti objektovosti nebo ji oslabují tím, že napodobují ne přímo gesta, ale působivost gesta podobně, jako jsou určitá hudba a poezie posedlé znalostí lidského těla a i tím, jakými nesčetnými způsoby a náladami lze vytvořit význam. Jako by Carovy skulptury zpodstatňovaly bezvýznamnost jako takovou – jako by možnost vý-

znamu toho, co říkáme a děláme, sama činila jeho sochařství možným. Není třeba říkat, že toto všechno činí z Carova umění zdroj antiliteralisované a antidivadelní senzibility.

Existuje další, obecnější důvod, proč se objektovost stala tématem pro nejambicióznější současné modernistické sochařství, a tím je barva. Je to rozsáhlé a obtížné téma, kterého se zde mohu pouze dotknout. Stručně řečeno, barva se stala pro modernistické sochařství problematickou ne proto, že člověk vnímá to, že byla použita, ale proto, že barva daného sochařského díla, ať už dodatečně nanesená nebo obsažená v přirozeném stavu materiálu, je identická s povrchem sochařského díla. Všechny objekty mají povrch a uvědomění si povrchu sochařského díla implikuje jeho objektovost – čímž hrozí, že zmírní podkopávání objektovosti dosažené optičností, v případě Carových děl i jejich syntaxí. A v této souvislosti bychom podle mého názoru měli vidět i nedávnou skulpturu Julese Olitskiho *Bunga 45* z roku 1967. *Bunga 45* se skládá z patnácti až dvaceti kovových trubek, deset stop dlouhých a s různými průměry, které jsou umístěny vertikálně, jsou upevněny těsně vedle sebe a pak nastříkány různými barvami; dominantní odstín je žlutý až žlutooranžový, avšak vepředu a vzadu jsou díla polita sytou růžovou a pozorný pohled odhalí rovněž skvrny, a dokonce tenké pramínky zeleně a červeně. Kolem horní části díla byl namalován dosti široký červený pás a mnohem užší pás ze dvou různých modří (jeden vpředu a druhý vzadu) obkružuje samotný spodek. Je zjevné, že *Bunga 45* má úzký vztah k Olitského stříkaným malbám, zvláště těm malbám z minulého roku či přibližně z minulého roku, na kterých pracoval barvou a štětcem na hranicích nebo v blízkosti hranic podkladu. Vede to k něčemu mnohem významnějšímu než k pokusu prostě změnit nebo „transponovat" své malby na sochy, a sice k pokusu ustavit povrch – povrch tak říkajíc malby – jako médium sochařství. Použití trubek, které všechny vidíme neuvěřitelně jako ploché – to znamená ploché, ale svinuté – činí z povrchu díla *Bunga 45* spíše povrch malby než povrch objektu; jako malba a jinak než obvyklé objekty a další skulpturální díla, je *Bunga 45* celé povrch. A samozřejmě to, co deklaruje nebo ustavuje tento povrch, je barva, Olitskiho stříkaná barva.

VII.

Na tomto místě bych rád řekl, že nedoufám, že své tvrzení dokážu nebo doložím, přesto však věřím, že mám pravdu; divadlo a divadelnost dnes vedou válku nejen s modernistickým malířstvím (nebo modernistickým malířstvím a sochařstvím), ale s uměním jako takovým – a to v rozsahu, že různá umění mohou být popsána jako modernistická, s modernistickou senzibilitou jako takovou. Toto tvrzení může být rozděleno do tří bodů nebo tezí:

1. Úspěch, dokonce přežití umění, začalo stále více záviset na jeho schopnosti zvítězit nad divadlem. To je pravděpodobně nejevidentnější v divadle samotném, kde se potřeba zvítězit nad tím, co jsem nazval divadelností, projevila především jako potřeba vytvořit drasticky odlišný vztah k publiku. (Relevantní texty jsou samozřejmě texty Brechtovy a Artaudovy.) Protože divadlo má publikum, existuje pro publikum způsobem, kterým jiná umění neexistují; vskutku, toto je více než cokoliv jiného to, co modernistická senzibilita shledává nesnesitelným na divadle obecně. Zde je třeba uvést, že literalistické umění má publikum rovněž, přestože publikum poněkud zvláštní: to, že je pozorovatel konfrontován prostřednictvím díla literalistického umění se situací, kterou zakouší jako svůj prostředek, že je zde důležitý význam, v němž příslušné dílo existuje pouze pro něj, i když není zrovna skutečně s dílem sám. Může se zdát paradoxní současně nárokovat, aby sensibilita literalistického umění aspirovala na ideál „něčeho, co může pochopit každý" (Smith) a že se literalistické umění obrací samo na samotného pozorovatele, ale tento paradox je pouze zdánlivý. Stačí, aby někdo vstoupil do místnosti, do které bylo umístěno dílo literalistického umění, aby se stal oním pozorovatelem, publikem skládajícím se z jedné osoby – takřka jako by na něj příslušné dílo čekalo. A do té míry, ve které dílo literalistického umění závisí na pozorovateli, je bez něj i nekompletní. Jakmile je pozorovatel v místnosti, dílo tvrdošíjně odmítá nechat ho samotného – tak říkajíc s ním odmítá ukončit konfrontaci, odmítá jeho distancování, jeho izolování.

To, co modernistická senzibilita shledává nejvíce vzrušujícím a co zakouší jako charakteristickou známku vysokého umění v naší době, je překonání divadla. Existuje však jedno umění, které svou vlastní podstatou uniká divadlu zcela – film.[18] To pomáhá vysvětlit, proč film obecně, včetně těch opravdu úděsných filmů, je pro modernistickou senzibilitu

přijatelný, zatímco všechno, s výhradou nejúspěšnějšího malířství, sochařství, hudby a poezie přijatelné není. Protože film uniká divadlu – jako by automaticky – poskytuje vítaný únik citům, které bojují s divadlem a divadelností. Současně automaticky zaručený charakter úniku – přesněji řečeno, skutečnost, že to, co se poskytuje, je únik z divadla, a nikoliv triumf nad ním, nikoliv pohlcení, nikoli přesvědčení – znamená, že film, dokonce ani tehdy, když je maximálně experimentální, není modernistickým uměním.

2. Umění degeneruje, když se blíží podmínkám divadla. Divadlo je společným jmenovatelem, který pojí dohromady velkou a zdánlivě disparátní různost aktivit, a to odlišuje tyto aktivity od radikálně odlišných záležitostí modernistického umění. Zde jako kdekoliv jinde je na ústředním místě otázka hodnoty nebo úrovně. Například neregistrování enormního rozdílu v kvalitě mezi řekněme hudbou Elliotta Cartera a hudbou Johna Cage nebo mezi malbami Louisovými a malbami Roberta Rauschenberga znamená, že skutečné rozdíly – mezi hudbou a divadlem v prvním případě a mezi malířstvím a divadlem ve druhém případě – jsou nahrazovány iluzí, že bariéry mezi druhy umění začínají mizet (to znamená, že se na Cage a Rauschenberga díváme jako na podobné zjevy) a že disciplíny umění samotného alespoň sklouzávají k jakési konečné, implozivní a vysoce žádoucí syntéze. Ve skutečnosti však nebyly jednotlivé disciplíny umění nikdy explicitněji spoutány konvencemi, které konstituují jejich příslušné podstaty.

3. Pojmy kvality a hodnoty. Do jaké míry jsou tyto pojmy pro umění centrální a pro samotný pojem umění mají význam. Anebo svůj plný význam mají pouze v rámci jednotlivých disciplín umění. To, co leží mezi disciplínami umění, je divadlo. Podle mého názoru je signifikantní, že se ve svých různých prohlášeních zastánci literalistického umění dalekosáhle vyhýbali tématu hodnoty nebo kvality, a přitom současně projevili značnou nejistotu v tom, zda to či ono, co dělají, je umění. Charakterizujeme-li jejich počínání jako pokus ustanovit nové umění, nejistotu to neodstraňuje; nanejvýš to poukazuje na její zdroj. Judd sám alespoň uznával problematický charakter podnikání umělců literalistického umění svým nárokem „dílu stačí, když je zajímavé". Pro Judda stejně jako pro senzibilitu literalistického umění obecně je podstatné jedině to, zda je dané dílo schopno vzbudit a udržet (jeho) zájem. Naopak v kontextu modernistických disciplín nic, čemu chybí přesvědčivost – specifická přesvědčivost, že určitá malba nebo socha nebo báseň či hudební dílo mohou nebo nemohou snést srovnání s minulým dílem v rámci disciplíny umění, jejíž kvalita je pochybná – není vůbec důležité. (Dílo literalistického umění bývá často odsouzeno – je-li odsouzeno – jako nudné. Přísnější odsouzení by bylo, že je jen zajímavé.)

Zajímavost daného díla spočívá podle Judda jak v jeho charakteru jako celku, tak v pouhé specifičnosti materiálů, ze kterých je vytvořeno:

> „Většina z děl používá nové materiály, buď vynalezené teprve nedávno, nebo věci, které předtím nebyly v umění používány... Materiály jsou velice rozmanité, jsou to materiály jako plastelína, hliník, ocel válcovaná za studena, plexisklo, tombak a mosaz a podobně. Jsou specifické. Jsou o to specifičtější, jsou-li použity přímo. Rovněž jsou obvykle agresivní. Existuje objektivita vůči nepoddajné identitě materiálu."

Stejně jako tvar objektu i materiály nic nereprezentují ani nic neznamenají. Rovněž se k ničemu nevztahují; jsou tím, čím jsou, a ničím víc. A to, čím jsou, není, přesně řečeno, něco, co je uchopeno nebo vnímáno intuicí nebo rozpoznáno, či dokonce viděno jednou a provždy. Spíše je „nepoddajná identita" specifického materiálu jako celistvost tvaru prostě konstatována nebo dána či ustanovena na samotném začátku, ne-li před začátkem; proto je tedy zkušenost obojího zkušeností nekonečnosti nebo nevyčerpatelnosti, schopnosti stále pokračovat, přičemž například samotný materiál může konfrontovat pozorovatele se vší jeho doslovností, v jeho „objektivitě", v jeho absenci čehokoliv mimo sebe sama. V podobném duchu Morris napsal:

> „Charakteristika gestaltu je to, že jakmile je ustaven, veškerá informace o něm, co se týče gestaltu, je vyčerpaná. (Člověk například nehledá gestalt gestaltu)... Člověk je pak současně nezávislý na tvaru a současně na něj vázaný."

Stejný tón používá Tony Smith ve výroku, jehož první větu jsem citoval výše:

> „Zajímá mě nevyzpytatelnost a tajemnost věci. Něco zjevného na skutečnosti věci (jako pračka nebo čerpadlo) není hlouběji zajímavé. Například benningtonská kameninová nádoba má subtilnost barvy, velkorysost formy, působí

obecným dojmem substance, velkorysosti, je klidná a uklidňující – což jsou kvality, které přesahují čistou utilitárnost. Vytrvale nás znovu a znovu sytí. Nemůžeme ji shlédnout za sekundu, nepřestáváme ji číst. Je něco absurdního na skutečnosti, že se můžete stejným způsobem vracet ke kostce."

Jako Juddovy *Specifické objekty* a Morrisovy gestalty či unitární formy, Smithova kostka je pořád zajímavá; člověk nikdy necítí, že s ní skončil; je nevyčerpatelná. Je nevyčerpatelná, ne však kvůli jakékoliv plnosti – nevyčerpatelnost je vlastní umění – ale protože zde není nic, co by bylo možno vyčerpat. Je nekonečná způsobem, jakým by byla například nekonečná silnice, kdyby byla kruhová.

Nekonečnost, schopnost pokračovat bez konce, anebo dokonce nutnost pokračovat bez konce, má ústřední význam jak pro pojem zájmu, tak pro pojem objektovosti. Zdá se být vskutku zkušeností, která nejhlouběji budí senzibilitu literalistického umění a kterou literalističtí umělci chtějí materializovat ve svých dílech – například opakováním identických jednotek (Juddova „jedna věc po druhé"), což s sebou nese implikaci, že jednotky, o které jde, mohou být násobeny ad infinitum.[19] Smithovo sdělení o jeho zkušenosti na nedokončené dálnici zaznamenává toto vzrušení pouze explicitně. Podobně Morrisův požadavek, aby v nejlepším novém umění byl pozorovatel upozorněn na to, že „tak, jak zakouší objekt z různých pozic a za různých podmínek světla a prostorového kontextu, pozorovatel sám vytváří vztah", vede k požadavku, aby pozorovatel byl upozorněn na nekonečnost a nevyčerpatelnost ne-li objektu samého, tedy alespoň svého zakoušení objektu. Toto vědomí je dále jitřeno tím, co bychom mohli nazvat všeobsažností jeho situace, to je skutečností již dříve uvedenou, že vše, co pozorovatel pozoruje, má význam jako součást situace, a tudíž jaksi nese to, co zůstává nedefinováno na jeho zkušenosti objektu.

Zde bych na závěr chtěl zdůraznit něco, co je již pravděpodobně jasné: příslušná zkušenost setrvává v čase a prezentace nekonečnosti, která, jak jsem uvedl, má pro literalistické umění a jeho teorie centrální význam, je zásadní prezentace nekonečnosti nebo nekonečného trvání. Opět je tu relevantní Smithovo sdělení o jeho noční jízdě, stejně tak jako jeho poznámka „nemůžeme ji shlédnout (nádobu, a tedy i kostku) za sekundu, nepřestáváme ji číst". Morris rovněž prohlásil, že „zkušenost díla nutně existuje v čase", přestože by nebyl žádný rozdíl, i kdyby to neprohlásil. Zájem literalis-

tického umění o čas – přesněji řečeno o trvání zkušenosti – je, domnívám se, paradigmaticky divadelní, jako by divadlo konfrontovalo pozorovatele, a tedy jej izolovalo, s nekonečností nejen objektovosti, nýbrž času; nebo jako by smysl, který ve své podstatě divadlo vyjadřuje, byl smyslem časovosti, času jak mijícího, tak nastávajícího, současně se blížícího a vzdalujícího, jakoby vnímaného v nekonečné perspektivě.[20] Toto zaujetí vytyčuje hluboký rozdíl mezi dílem literalistického umění a modernistickým obrazem a sochou. Je to, jako by pozorovatelova zkušenost druhého typu díla neměla trvání – ne proto, že pozorovatel de facto nevnímá obraz Nolandův nebo Olitskiho nebo sochu Davida Smitha nebo Cary v naprosto žádném čase, ale protože dílo samo je zcela evidentní v každém okamžiku. (To platí o soše přes zjevnou skutečnost, že ji díky její trojrozměrnosti můžeme nazírat z nekonečného počtu pohledů. Pozorovatelovo vnímání Cary není nekompletní a jeho přesvědčení o kvalitě díla není pozdrženo jenom proto, že je viděl pouze z místa, kde stojí. Kromě toho jsou v zajetí Carova nejlepšího díla názory pozorovatele na sochu tak říkajíc zastíněny sochou samotnou, o níž je prostě bezvýznamné hovořit jako pouze částečně přítomné.) Je to ona trvalá a úplná prezence, rovnající se jakby věčnému vytváření sebe sama, což pozorovatel zakouší jako jakousi okamžitost, jako kdyby třeba jen jediný okamžik byl nekonečně intenzivní, jediný nekonečně krátký okamžik by byl dostatečně dlouhý, abychom viděli všechno, abychom zakusili dílo ve vší jeho hloubce a plnosti a abychom jím byly navždy přesvědčeni. (Zde poznamenejme, že pojem zájmu implikuje časovost ve formě trvající pozornosti zamířené na objekt, zatímco koncept přesvědčení ji neimplikuje.) Rád bych zdůraznil, že modernistické malířství a sochařství bojují proti divadlu z důvodu své přítomnosti a okamžitosti. Vskutku jdu daleko za své znalosti, když prohlašuji, že tváří v tvář potřebě zvítězit nad divadlem, současné modernistické disciplíny umění, zvláště poezie a hudba, aspirují především na podmínku malířství a sochařství, která je existencí v nepřetržité a ustavičné přítomnosti nebo vlastní evokaci nebo konstituováním této přítomnosti.[21]

VIII.

Tento esej chce být útokem na určité umělce (a kritiky) a jako obrana jiných. A je samozřejmě pravda, že to, co jsem napsal, do značné míry motivovala touha rozlišit mezi tím, co je pro mne autentické umění naší

doby a jinými díly, která, ať je úsilí, horlivost a inteligence jejich tvůrců jakákoliv, se mi zdají mít určité charakteristiky spojované zde s pojmy literalistického umění a divadla. V posledních větách bych však rád upozornil na totální pronikavost a virtuální univerzálnost senzibility způsobu existence, kterou jsem charakterizoval jako korumpovanou nebo pervertovanou divadlem. My všichni jsme po většinu svého života přívrženci literalistického postoje. Prezence je milost.

1. Michael Fried používá k označení minimalismu termínu „Literarist Art". Tento termín však mimo Frieda žádní jiní autoři nepoužívají. „Literarist Art" bychom mohli ne zcela přesně přeložit jako „doslovné umění" nebo „umění působící svou přítomností". Jak vyplývá z dalšího Friedova textu, tento nový název mu slouží k vytvoření ostřejšího rozdílu mezi určitými díly minimalismu, tedy literaristického umění, a způsoby zobrazení, ve kterých se objevuje iluzivní prostor. Vzhledem k tomu, že se tento termín běžně nepoužívá, rozhodli jsme se ho ponechat v jeho anglickém tvaru, i když si pod ním můžeme představit díla, která se obecně považují za minimalistická. (Pozn. T. P.)

2. Judd to prohlásil v interview s Bruce Glaserem, vydaném Lucy R. Lippard a publikovaném jako *Questions to Stella and Judd v Art Nets* v roce 1966. Interview bylo přetištěno v *Minimal Art*, vydavatel Gregory Battock, New York 1968, str. 148–164. Poznámky přisouzené v tomto eseji Juddovi a Morrisovi byly převzaty z tohoto interview, dále z eseje Donalda Judda *Specifics objects, Arts Yearbook*, 1965, č. 8, str. 74–82, a z esejů Roberta Morrise *Notes on sculpture* a *Notes on sculpture*, Part 2, publikovaných v *Artforu* v únoru a v říjnu 1966 a přetištěných v *Minimal Art*, str. 222–235. Jednu Morrisovu poznámku jsem převzal z katalogu k výstavě *Eight sculptors; the Ambiguous Image*, uspořádané ve *Walker Art Center*, Minneapolis, říjen–listopad 1966. Měl bych dodat, že když vykládám, co má podle mého názoru Juddova a Morrisova pozice společného, zanedbávám různé rozdíly mezi nimi a používám jednotlivé poznámky v kontextu, ve kterém možná nebyly zamýšleny. Kromě toho důsledně neuvádím, který z nich skutečně ten který výrok řekl nebo napsal; text by pak totiž byl přetížen poznámkami.

3. Viz Michael Fried, *Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons idem, Jules Olitski a idem, Ronald Davis, Surface and Illusion*.

4. Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture*, v katalogu výstavy *Americans Sculpture of the Sixties*, muzeum *County Museum of Arts*, Los Angeles, 1967 (viz Greenberg, *Modernism with vengeance* 1957–1969, sv. 4, v: *Collected Essays and Criticism*, vyd. John Brian (Chicago 1993), str. 250–256. Sloveso „projektovat", jak jsem je použil, je převzato z Greenbergova výroku „ostentativním cílem minimalistů je projektovat do umění objekty a ansámbly objektů, které jsou pouze provokativní" (*Modernism with Vengeance*, op. cit., str. 255–256).

5. Greenberg, *Modernism with a Vengenance*, op.cit., str. 255–256.

6. Greenberg, *After abstract Expresionism*, *Art International*, 6/1962. 30. odstavec, ze které cituji, zní takto:

„Pokusy modernismu odhalily stále více konvencí umění malby jako postradatelné, nepodstatné. Ale nyní jako by bylo ustanoveno, že neredukovatelná podstata piktoriálního umění spočívá ve dvou základních konvencích nebo normách: plochosti a ohraničení plochosti; a že stačí zachovávat tyto pouhé dvě normy, aby se vytvořil objekt, který lze vnímat jako obraz: tedy rozvinuté nebo připevněné plátno již existuje jako obraz, přestože ne nutně jako obraz úspěšný."

V širokém významu je toto tvrzení bezpochyby správné. Je však možno vznést určité výhrady:

Zaprvé nestačí pouze říci, že pouhé plátno připevněné na stěnu není „nutně" úspěšným obrazem. Podle mého názoru by bylo přesnější říci, že není obrazem myslitelně. Je možné, že budoucí okolnosti budou takové, že by takový obraz učinily úspěšným obrazem, ale myslím si, že aby se to mohlo stát, malířství by se muselo změnit tak drasticky, že by z něj zůstalo jen pouhé jméno. (Vyžadovalo by to větší změnu, než jakou malířství prodělalo od Maneta k Nolandovi, Olitskimu a Stellovi!) Kromě toho nazírat něco jako malbu ve smyslu, ve kterém člověk vidí připevněné plátno a být přesvědčen, že toto dílo může obstát ve srovnání s malbou minulosti, jehož kvalita je nepochybná, představují zcela odlišné zkušenosti: Podle mého názoru je cokoliv, co nepřesvědčí o své kvalitě, malbou pouze triviální nebo podle jména. Z toho lze vyvozovat, že plochost a ohraničení plochosti bychom neměli chápat jako „neredukovatelnou podstatu malířského umění", nýbrž spíše jako minimální podmínky pro to, aby něco bylo nazíráno jako malba. Zásadní otázka není, jaké tyto minimální a tak říkajíc nadčasové podmínky jsou, ale spíše, co je v daném okamžiku schopno přesvědčit nebo uspět jako malba. To neznamená, že malba nemá podstatu – tedy to, co nás přesvědčuje –je ve značné míře určováno významným dílem nedávné minulosti, a proto se mění plynule v reakci na ně. Podstata malby není něco neredukovatelného. Úlohou modernistického malíře je spíše odhalit ty konvence, které jsou v daném okamžiku schopny samy ustanovit identitu jeho díla jako malby.

Greenberg se blíží této pozici, když dodává: „Jak se mi zdá, Newman, Rothko a Still dali sebekriticismu modernistické malby nový směr prostě tím, že pokračovali v sebekriticismu starém. Otázka, která se nyní klade prostřednictvím jejich díla, již není, co konstituuje umění nebo umění malby jako takové, ale co je neredukovatelně konstituuje jako takové dobré umění. Nebo spíše, co je nejhlubším zdrojem hodnoty nebo kvality v umění." Podle mého názoru však měl modernismus na mysli, že ony dvě otázky – „co konstituuje umění malby?" a „Co konstituuje dobrou malbu?" již nejsou oddělitelné; první mizí nebo má vzrůstající tendenci mizet v druhé.

Čtenář najde další údaje o povaze nebo podstatě a konvenci v modernistických disciplínách umění v mých esejích o Stellovi a Olitskim, citovaných v poznámce č. 3.

7. Greenberg, *Modernism With a Vengeance*, op. cit., str. 252.

8. Greenberg, *Modernism With a Vengeance*, op. cit., str. 253–254. Citováno Morrisem jako epitaf jeho článku *Notes on Sculpture, Part 2*.
Mimo otázky a odpovědi citované Morrisem jsou všechna prohlášení Tonyho Smithe převzaty z článku Samuela Wagstaffa jr., *Talking to Tony Smith*, *Artforum*, 5/1966.

9. Publikováno v Wagstaffově interview v časopise *Artforum,op.cit.,* str. 17.

10.–12. V katalogu výstavy *Primary Structures* uspořádané v *Jewish Museum Bladen* napsal: „Jak uděláte z vnitřku vnějšek?" a Grossevenor: „Nechci, aby moje práce byla chápána jako velká socha, jsou to ideje, které fungují v prostoru mezi podlahou a stropem." Relevantnost tohoto výroku k tomu, co jsem uvedl jako důkaz divadelnosti teorie a praxe literalistického umění, se zdá zjevná.

13. Divadelnost rovněž spojuje všechny tyto umělce s dalšími tak nesourodými postavami jako Kaprow, Cornell, Rauschneberg, Oldenburg, Flavin, Smithson, Kienholtz, Segal, Samaras, Christo, Kusama... Výčet by mohl pokračovat donekonečna.

14. Pojem místnosti je většinou pro literalistické umění a jeho teorii skrytě důležitý. De facto může být v teorii často nahrazen slovem „prostor". O něčem říkám, že je v mém prostoru, je-li to ve stejné místnosti se mnou (a umístěno tak, že to stěží mohu nezpozorovat).

15. Tento pohled by se dal například popsat tak, že vyvozuje cosi jako nesprávný závěr ze skutečnosti, že pro vývoj modernistické malby bylo zásadní rozpoznat skutečný charakter podkladu. A sice že skutečnost jako taková, je umělecká hodnota nejvyšší důležitosti. V *Shape and Form* jsem vysvětloval, že tento nesprávný závěr si nevšímá toho, že skutečnost – přesněji řečeno skutečnost podkladu – je hodnota pouze v rámci modernistického malířství, a to pouze proto, že tuto hodnotu získala díky své vlastní historii.

16. Clement Greenberg, *The New Sculpture*, v: *Art and Culture: Critical Essays,* Boston 1960, str. 144.

17. Výrok, že „Všechno, co v Carově umění, stojí za to, abychom se na ně dívali, s výjimkou barvy – je v jeho syntaxi", se objevuje v mém úvodu k Carově výstavě z roku 1963 ve *Whitechapel Art Gallery* v Londýně. Carův první krok v tomto směru, eliminace podstavce, byl, viděno zpětně, zřejmě motivován nikoliv touhou prezentovat své dílo bez umělých pomůcek, jako spíše potřebou podkopat jeho objektovost. Dílo odhalilo rozsah, ve kterém pouhé jeho umístění na podstavec potvrzuje jeho objektovosi, přestože pouhé odstranění podstavce samo o sobě objektovost nepodkopává, jak demonstrují díla literalistního umění.

Potřeba nového vztahu k divákovi, kterou Brecht cítil a které několikrát věnuje pozornost ve svých spisech o divadle, nebyla pouze výsledkem jeho marxismu. Naopak, jeho objev Marxe byl patrně důsledek toho, jaký tento vztah zřejmě je, co obnáší: „Když čtu Marxův *Kapitál,* rozumím svým hrám. Samozřejmě chci, aby tato kniha byla co nejvíce rozšířená. Nebylo to ovšem tak, že bych zjistil, že jsem nevědomky napsal hromadu marxistických her, ale tenhle chlapík Marx je jediný divák mých her, se kterým jsem se kdy potkal." (Přeloženo z angličtiny).

18. Je obtížné říci, jak přesně film uniká divadlu. Nepochybné je pouze to, že fenomenologie filmu, která by se soustředila na podobnosti a rozdíly mezi filmem a jevištním dramatem, například na to, že ve filmu nejsou herci fyzicky přítomni, film sám je promítán směrem od nás, že plátno není vnímáno jako jakýsi objekt existující ve specifickém fyzickém vztahu k nám, by stála za námahu.

19. To znamená, že skutečný počet takovýchto jednotek v daném díle je pociťován jako arbitrární, a dílo samotné je – přes zaujetí literalistického umění holistickými formami – nazíráno jako fragment nebo řez do něčeho nekonečně většího. To je jeden z nejvýznamnějších rozdílů mezi dílem literalistického umění a modernistickou malbou, která se stala odpovědnou za svá fyzická omezení jako nikdy předtím. Nolandovy a Olitskiho malby jsou dva zjevné a rozdílné případy této skutečnosti. V této souvislosti se také stává jasný význam malovaných pruhů kolem spodku a vršku Olitskiho sochy *Bunga 45*.

20. Vztah mezi prostorovým odstupem a nějakou zkušeností časovosti – takřka jako by prostorový odstup byl jakousi přirozenou metaforou časovosti – je přítomen v řadě surrealistických maleb (viz například De Chirico, Dalí, Tanguy, Magritte). Kromě toho je časovost často manifestována například jako očekávání, strach, úzkost, předtucha, vzpomínka, nostalgie, setrvávání a je explicitním obsahem jejich maleb. Vskutku – a toho si všimněme – existuje mezi senzibilitou literalistického umění a senzibilitou surrealistů hluboká afinita. Oba směry používají metaforiku, která je současně holistická a zároveň jaksi fragmentární, nekompletní. Oba se uchylují k podobnému antropomorfismu objektů nebo konglomerací objektů (v surrealismu je to zjevné v používání panenek a manekýnů); oba jsou schopny dosáhnout pozoruhodných efektů „přítomnosti" a oba mají tendenci umisťovat a izolovat objekt a osoby v „situacích", jakými jsou uzavřená místnost a opuštěná umělá krajina. Tuto afinitu můžeme shrnout formulací, že surrealistická senzibilita, tak jak se manifestuje v díle určitých umělců, i senzibilita literalistických umělců jsou divadelní.

21. Co to znamená v jednotlivých disciplínách umění, je samozřejmě různé. Například situace hudby je zvláště obtížná v tom, že hudba sdílí s divadlem konvenci, smím-li to tak nazvat, trvání – která, tvrdím, se stává stále více divadelní. Kromě toho se fyzické okolnosti koncertu úzce podobají okolnostem divadelního představení. Byla to možná touha po něčem jako prezence, co alespoň do určité míry vedlo Brechta, aby propagoval neiluzionistické divadlo, ve kterém by například bylo jevištní osvětlení viditelné pro diváky a ve kterém by herci nebyli totožní s postavami, které hrají, ale spíše by je jen představovali.

Text *Umění a objektovost* Michaela Frieda vyšel poprvé v: *Artforum*, 5/1967. Byl vydán v knize *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press 1998. © Michael Fried, 1998. Přeloženo a vydáno se souhlasem autora. Z angličtiny přeložil Ruben Pellar.

Originally published in: *Artforum*, No.5, June 1967. Republished in: *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press 1998. © Michael Fried 1998. Published by permission of the autor.

Robert Smithson

Robert Smithson *(1938–1973) je známý především jako jedna z nejdůležitějších osobností land-artu a jako význačný autor minimalistických soch. Zabýval se také malbou, kresbou, a vytvářením instalací v přírodě i v galeriích. Byl svébytným fotografem a tvůrcem avantgardních filmů. Méně známé, ale o nic méně důležité jsou jeho teoretické eseje, umělecké kritiky a poezie. Pro vývoj názorů umělců šedesátých a počátku sedmdesátých let jsou také poučné v tisku roztroušené rozhovory, které s Robertem Smithsonem vedli různí přátelé a novináři. Po jeho tragické smrti bylo literární dílo Roberta Smithsona soustředěno do několika různých výborů. Jeho texty se vyznačují nejen osobitou formou a jazykem, ale někdy bývají komponovány společně s obrazovým materiálem do jakýchsi koláží či obrazových básní. Robert Smithson se často zamýšlí nad institucemi uměleckého života, jakými jsou umělecká kritika a úloha muzeí současného umění nebo muzeí historických a přírodovědných. Mezi jeho zájmy patřily druhořadé vědeckofantastické filmy, prehistorie země a geologie, což se projevilo nejen v jeho díle, ale i v jeho textech.*

V článcích Roberta Smithsona vidíme zcela nový přístup k umění a k uměleckému dílu nejen proto, že je jejich autorem umělec, ale především díky proměně chápání podstaty uměleckého díla jako takového. Umění nemusí být nutně uzavřeno v jedinečném, umělcem vytvořeném výtvarném díle, které je později vystavené v galerii. Umění, nebo lépe řečeno pocity, které v nás umění vzbuzuje, mohou být vyvolány ve stejné míře i přírodou nebo nechtěnými či jako umění nezamýšlenými intervencemi do světa. Umění je proces, nápad, může být časově omezené, může se v čase měnit, může být viditelné jen na fotografii nebo při pohledu z vesmíru.

Bylo to také ve velké míře i umělecké dílo Roberta Smithsona, které vyvedlo sochařství z galerií či závislosti na architektuře do volné přírody, změnilo jeho médium a rozšířilo jeho měřítka. K umění má Smithson zcela osobní vztah, který není ovlivňován žádnou dogmatickou teoretickou konstrukcí, ale závisí především na osobním prožitku. Méně zřetelná je v Smithsonových textech polemika s modernismem greenbergovského či friedovského zaměření. I jeho umělecká díla, jako bylo kupříkladu Lití asfaltu, *při kterém byl náklad žhavého a tekutého asfaltu vsypán z nákladního vozu tak, aby se roztekl po svažujícím se kopci, byl ve své době chápán i jako parodie malířského stylu Jacksona Pollocka a abstraktních expresionistů.*

Smithsonův výlet do industriální krajiny kolem města Passaic, se kterou nakládá jako s uměleckých dílem, je svým způsobem programovým činem, pravděpodobně inspirovaným výrokem sochaře Tonyho Smitha, který na umělecké kvality industriální krajiny státu New Jersey upozornil jako první. Článku je vlastní napětí mezi ironií a okouzlením. Rozestavěná dálnice nebo parkoviště jsou pro Smithsona působivé stejně jako umělecká díla, musíme se jen rozhodnout, zda je to poklona industriální architektuře, nebo kritika moderního umění. Z tradičního pohledu nevábná krajina New Jersey, ve které Smithson prožil dětství a mládí a do které se později sám či s přáteli vracel na geologicko-poznávací výlety, byla Smithsonovi protipólem romantické a tradicí poznamenané krajině evropské. Americký umělec měl podle něho akceptovat jinou estetiku americké krajiny a zbavit se evropského chápání přírody.

1967

Robert Smithson

PRŮVODCE PO UMĚLECKÝCH PAMÁTKÁCH MĚSTA PASSAIC

Tiše se zasmál: „Já vím. Odtud se nikdy nedostaneme. Ne přes Bariéru. A možná to ani není to, co chci. Ale tohle – tohle". Zíral na pomník. „Někdy mi to všechno připadá nanic. Nedokážu to vysvětlit. Je to celé město. Jsem z něho celý popletený. Někdy pak dostávám tyhle nápady."

Henry Kuttner, Žertovný pilot

Dnes naše nedokonalé kamery po svém zachycují náš narychlo sestavený a namalovaný svět.

Vladimír Nabokov, Pozvání na popravu

V sobotu 20. září roku 1967 jsem vstoupil do budovy autobusového nádraží Port Authority na 41. ulici a 8. avenue. Koupil jsem si výtisk *The New York Times* a paperbackovou knihu od Briana W. Aldisse, nazvanou *Zemní práce*. Pak jsem šel k pokladně číslo 21 a koupil jsem si jízdenku do města Passaic. Vyšel jsem do horního podlaží (nástupiště 173) a nastoupil do autobusu číslo 30 Meziměstské dopravní společnosti.

Posadil jsem se a otevřel *Timesy*. Zběžně jsem si prohlédl rubriku o umění: „Výběr sběratele, kritika a kurátora" v galerii *A. M. Sachse* (to samé ráno jsem dostal dopis, který mě vyzýval, abych se „zapojil do hry, než 4. října výstava skončí), Walter Schatzki prodával „Grafiky, kresby

a akvarely“ s „33 a 1/3 slevou“, Elinor Jenkins, „Romantický realista“, vystavoval v *Galerii Barzansky*, u *Parke-Berneta* byl výprodej anglického nábytku XVIII.–XIX. století, *v Goethove domě* „Nové směry v německé grafice“, a na straně 29 byl sloupek Johna Canadaye. Psal o *Tématech a jejich obvyklých variacích*. Podíval jsem se na rozmazanou reprodukci *Alegorické krajiny* od Samuela F. B. Morse na počátku Canadayova sloupku. Nebe mělo subtilní šeď tiskařské barvy a mraky mi připomněly jemné stopy po zbytcích potu slavného jugoslávského akvarelisty, jehož jméno jsem zapomněl. U jezírka (nebo to bylo moře?) stála socha se zvednutou pravou paží. „Gotické“ budovy na alegorii vypadaly omšele, a zbytečný strom (nebo to byl sloup dýmu?) vypadal, jako kdyby se právě nafukoval nad levou částí krajiny. Canaday o tomto obraze napsal, že „si sebevědomě stojí spolu s ostatními alegorickými reprezentanty umění, vědy a vysokými ideály, které se pěstují na univerzitách“. Oči mi skákaly po písmenkách a titulcích typu „Sezonní vrchol“, „Kyvadlová doprava“ a „Přeprava 1000librové sochy může být také umění“. Během toho, co jsme projížděli Secaucusem, mě oslňovaly další perly z Canadaye. „Realistické práce ve vosku syrového masa napadnutého havětí“ (o Paulu Threkovi), „pan Busch a jeho kolegové zbytečně ztrácejí čas“ (Jack Bush), „kniha, jablko na misce, zmuchlaná látka“ (Thyra Davidson). Kolem autobusového okénka se mihl Howard Johnsonův dálniční motel – symfonie v oranžové a modré. Na straně 31 stálo velkými písmeny: POČÍNAJÍCÍ POLICEJNÍ STÁT V AMERICE ŠPEHUJE VLÁDU. „V této knize se dozvíte, co je to věčná vysílačka.“

Autobus sjel z dálnice číslo 3 dolů Orientální cestou k Rutherfordu.

Četl jsem si upoutávky a prolistoval si *Zemní práce*. „Mrtvola muže povívala ve větru,“ zněla první věta. Vypadalo to, že kniha pojednávala o nedostatku půdy na Zemi, a název *Zemní práce* odkazoval k výrobě umělé půdy. Nebe nad Rutherfordem bylo čistě kobaltově modré, dokonalý den indiánského léta, kdežto nebe v *Zemních pracích* bylo „velký, černý a hnědý poklop, na kterém se třpytila vlhkost“.

Autobus projel kolem první památky. Dal jsem znamení řidiči a vystoupil na rohu Union Avenue a River Drive. Touto památkou byl most přes řeku Passaic, který spojoval Bergenský okres s okresem Passaic. Polední slunce nasvítilo toto místo jako ve filmu a změnilo most a řeku v přeexponovaný obrázek. Vyfotit to s mým Instamaticem 400 bylo jako

fotografovat fotografii. Slunce se změnilo v monstrózní žárovku, která promítala oddělené série „zátiší“ skrze můj Instamatic do mého oka. Když jsem přecházel most, bylo to, jako kdybych šel po obrovské fotografii zhotovené ze dřeva a oceli, a dole pod řekou byl obrovitý filmový pás, který neukazoval nic než nepřetržité prázdno.

Ocelová cesta překonávající řeku byla zčásti jen železná síť s dřevěnými chodníčky zpevněnými těžkými trámy, nad kterou visela ve vzduchu zchátralá spleť ocelové konstrukce. V jasné atmosféře zářila zrezivělá cedulka, která šla díky tomu jen velice těžko přečíst. Na slunci se zablýsklo datum ... 1899 ... ne ... 1896 ... možná (vespodu v rezu a lesku bylo jméno stavební firmy Dean & Westbrook, NY). Byl jsem zcela ovládán mým instamaticem (tedy tím, co racionalisté nazývají fotoaparátem). Zatímco jsem dělal fotku za fotkou, jako by skleněný vzduch New Jersey vymezoval strukturální části této památky. Jak se po řece přibližoval nákladní člun, který vypadal jakoby upevněný k povrchu vody, obsluha mostu uzavřela jeho brány. Z břehu řeky Passaic jsem pozoroval, jak most rotuje kolem své centrální osy, aby dovolil proplout línému obdélníku s neznámým nákladem. Konec mostu směrem k městu Passaic (na západě) se otočil na jih, zatímco konec na straně Rutherfordu (na východě) se otočil směrem na sever. Takové otočení připomínalo omezené pohyby zastaralého světa. „Sever“ a „jih“ bipolárně visely přes nehybnou řeku. Tento most lze nazvat „Památník vymknutých směrů“.

Podél břehu řeky Passaic bylo mnoho dalších menších památek, jako třeba betonové nosníky pro novou dálnici ve výstavbě. Cesta River Drive byla částečně vybagrovaná a částečně neporušená. Někdy bylo těžké rozlišit novou dálnici od staré silnice, jelikož byly obě propleteny v jeden společný chaos. Protože byla sobota, mnoho stavebních strojů nepracovalo a díky tomu připomínaly prehistorická zvířata uvízlá v blátě, nebo ještě lépe vyhynulé stroje – mechanické dinosaury stažené z kůže. Na kraji tohoto strojního pravěku stály předměstské domky postavené těsně před a po druhé světové válce. Domy vzájemně zrcadlily svoji bezbarevnost. Vedle jámy po sobě skupina dětí házela kameny. „Od teď nebudeš chodit do naší skrýše. Myslím to vážně!“ řekla malá světlovlasá holčička, zasažená kamenem.

Jak jsem šel severně po tom, co zbylo z River Drive, zpozoroval jsem další památku uprostřed řeky – byl to čerpací jeřáb s připevněným dlouhým potrubím. Potrubí bylo částečně položeno na řadě pontonů, zatímco

jeho zbytek se táhl v délce tří domovních bloků podél břehu, než mizel v zemi. Jak voda uháněla potrubím, bylo slyšet rachocení odpadků, které voda obsahovala.

Nedaleko odtud na říčním břehu byl uměle vytvořený kráter, ve kterém bylo bledé a průhledné jezírko. Ze stěny kráteru vyčuhovalo šest velkých rour, kterými stříkala voda z jezírka do řeky. Vytvářelo to monumentální fontánu, připomínající šest horizontálních komínů, které zaplavovaly řeku tekutým dýmem. Velká roura byla nějakým záhadným způsobem propojena s pekelnou fontánou. Bylo to, jako kdyby potrubí tajně sodomizovalo nějaký skrytý technologický otvor, a působila tak monstróznímu sexuálnímu orgánu (fontáně) orgasmus. Psychoanalytik by mohl říci, že krajina vykazovala „homosexuální tendence", ale já se neuchýlím k takovým hrubě antropomorfickým závěrům. Jen řeknu, „že to tam bylo".

V Rutherfordu bylo přes řeku slyšet mdlý hlas venkovního rozhlasu a slabé povzbuzování davu na fotbalovém utkání. Ve skutečnosti tu nebyla krajina, ale „zvláštní druh heliotypie" (Nabokov), zvláštní typ sebezničujícího pohlednicového světa neúspěšné nesmrtelnosti a kruté vznešenosti. Procházel jsem se v pohyblivém obraze, který jsem stěží chápal, ale v mém zmatení jsem uviděl zelený nápis, který vše vysvětloval:

VAŠE DÁLNIČNÍ DANĚ
V PLNÉ PRÁCI

Federální dálnice
Trust Funds
2,867,000

Ministerstvo obchodu Spojených států
Úřad pro veřejné cesty
Státní dálniční trust
2,867,000

Ministerstvo dálnic státu New Jersey

Toto nulové panoráma se zdálo obsahovat ruiny naruby, to znamená všechny nové stavby, které budou eventuálně postaveny. Je to pravý opak „romantických ruin", protože budovy se nerozpadají v ruiny poté, co byly postaveny, ale stávají se ruinami ještě předtím, než jsou postaveny. Tato anti-romantická mis-en-scéne připomínala diskreditovanou ideu času a dalších „zastaralých" věcí. Ale předměstí existuje bez racionální minulosti a bez „velkých událostí" historie. Možná tu je pár soch, legend, pár

kuriozit, ale ne historie – jen to, co přetrvá do budoucnosti. Utopie bez základu, místo zahálčivých strojů, kde se slunce změnilo ve sklo, místo kde Passaická betonárka (River Drive číslo 253) nabízí výhodné zakázky v KAMENI, ŽIVICÍCH, PÍSKU a CEMENTU. Město Passaic vypadá ve srovnání s New Yorkem, který je pevně napěchovaný a solidní, jako plné „děr". Tyto díry jsou v jistém smyslu monumentální prázdnotou, která, aniž by se o to nějak pokoušela, definuje opuštěné předměty z budoucnosti ve stopách naší paměti. Tyto předměty z budoucnosti můžeme vidět v „béčkových" vědeckofantastických filmech, a jsou hned napodobované předměstím. Výkladní skříně autosalonu City Motors prohlašují existenci Utopie prostřednictvím ŠIROKOROZCHODNÝCH PONTIAKŮ – Executive, Bonneville, Tempest, Grand Prix, Firebird, GTO, Catalina a Le Mans – tyto vizuální inkarnace označovaly konec dálničního staveniště.

Sestoupil jsem k parkovišti ojetých vozů. Musím říct, že to tu vypadalo jinak. Ocitl jsem se v novém teritoriu? Britský umělec Michael Baldwin řekl, „můžeme se ptát, jestli se země ve skutečnosti mění – neděje se to tak, jako když se mění světlo na semaforu". Možná jsem sklouzl do nižšího stadia budoucnosti – opustil jsem pravou budoucnost, abych se dostal do falešné? Ano, bylo to tak. Zde v mé předměstské Odyssei realita zůstala za mnou.

Centrum Passaic se nejasně rýsovalo jako tupé adjektivum. Každý z „obchodů" v jeho středu byl přídavným jménem toho následujícího, řetěz adjektiv maskovaných jako obchody. Docházel mi film a začal jsem mít hlad. Ve skutečnosti není centrum Passaic žádným středem – místo toho je to typická propast nebo běžná prázdnota. Jaké by to bylo krásné místo pro galerii! Nebo by ho možná oživila „sochařská výstava pod širým nebem".

Naobědval jsem se v bistru U zlatého kočáru (Central Avenue číslo 11) a vyměnil film v mém instamatiku. Podíval jsem se na žluto-oranžovou krabičku od Kodaku Verichrome Pan a přečetl jsem si na ní následující upozornění:

PŘED POUŽITÍM PŘEČTĚTE:

Tento film může být vrácen, jestliže byl poškozen během výroby, značení nebo balení a poškození bylo způsobeno naší nedbalostí nebo jiným způsobem. Mimo podobných navrácení, prodej a pozdější manipulace s tímto fil-

mem je bez další záruky nebo odpovědnosti jeho výrobce. EASTMAN KODAK COMPANY. NEOTEVÍREJTE KAZETU, NEBO BUDOU VAŠE SNÍMKY ZNIČENY – 12 SNÍMKŮ – SAFETY FILM – ASA 125 22 DIN.

Vrátil jsem se do Passaic, nebo to bylo do budoucnosti – protože bylo možné, že toto netvůrčí předměstí se mohlo odehrávat v neohrabané věčnosti jako levná napodobenina Města nesmrtelných. Ale kým vlastně jsem, abych se bavil podobnou myšlenkou? Kráčel jsem po parkovišti, které překrývalo starou železnici, jež dříve projížděla středem Passaic. Monumentální parkoviště rozdělovalo město na dvě půlky a změnilo ho na zrcadlo a jeho odraz – jenom zrcadlo a odraz se neustále vzájemně prohazovaly. Jeden nikdy neví, na které straně zrcadla právě je. Na této ploché památce nebylo vůbec nic zajímavého, nebo dokonce podivného, a přece souzněla s klišé nekonečnosti; možná že „tajemství vesmíru" jsou jen suchopárná – pokud ne rovnou smutná. Všechno na tomto místě bylo obaleno něhou a poházeno nablýskanými auty – jedno vedle druhého se rozplývalo ve slunečné mlhavosti. Nerozlišitelné zádě aut se třpytily a odrážely unavené odpolední slunce. Udělal jsem pár neuspořádaných, entropických fotografií této památky. Jestliže je budoucnost „staromódní" a „zastaralá", tak jsem v budoucnosti byl. Byl jsem na planetě, která na sobě měla zakreslenou mapu Passaic, a to spíše jen přibližnou mapu. Hvězdná mapa z vyznačenými „liniemi" v délce ulic, a „čtverci" a „bloky" ve velikosti domů. Každou chvílí se mé nohy mohly lehce probořit skrze papírovou zem. Jsem přesvědčen, že budoucnost je schovaná někde na smetišti nehistorické minulosti; je ve včerejších novinách, v dětinských reklamách na vědeckofantastické filmy, ve falešném zrcadle našich odmítnutých snů. Čas mění metafory ve věci a skladuje je v chladných místnostech nebo je umísťuje na předměstské nebeské hřiště.

Vystřídalo město Passaic Řím v jeho roli Věčného města? Kdyby byla určitá města na světě vyrovnána vedle sebe do rovné řady podle velikosti počínaje Římem, kde by v tomto nemožném vývoji skončilo Passaic? Každé město by bylo jako třídimenzionální zrcadlo, které by odráželo následující město do jeho existence. Hranice nekonečna se zdají obsahovat podobně zločinné myšlenky.

Poslední památkou bylo pískoviště na modelové poušti. V mrtvém světle odpoledního Passaic se poušť změnila v mapu nekonečného rozkladu a zapomnění. Tento pomník drobounkých částeček oslňoval pod zachmuřeně zářícím sluncem a připomínal pochmurné rozpouštění celých kontinentů, vysoušení oceánů – už tu nebyly žádné zelené lesy a vysoké hory – vše, co tu bylo, byly miliony zrnek písku, obrovský nános kostí a kamenů rozdrolených v prach. Každé zrnko písku bylo mrtvou metaforou rovnou bezčasí a rozluštění této metafory by znamenalo, že bychom prošli skrze falešné zrcadlo věčnosti. Pískoviště také připomínalo otevřený hrob – hrob, ve kterém si vesele hrají děti.

> ... veškeré chápání reality bylo pryč. Místo něho nastoupily hluboce zakořeněné iluze, absence základní reakce na světlo, chyběla reakce kolenního kloubu – vše symptomy progresivního zápalu mozkových blan: pokrývky mozku ...
>
> Louis Sullivan, *Jeden z největších architektů*,
> citováno podle knihy *Mobile* od Michela Butora

Rád bych nyní dokázal nevratnost věčnosti s pomocí dětinského pokusu k dokázání entropie. V duchu si představte pískoviště s černým pískem na jedné straně a s bílým pískem na straně druhé. Vezmeme dítě a necháme ho stokrát v pískovišti dokola proběhnout, dokud se písek nepromíchá a nezešedne. Poté necháme dítě obíhat v opačném směru, ale výsledkem nebude obnovení původního předělu, ale ještě větší šedivost a větší neuspořádanost.

Pokud bychom podobný experiment nafilmovali, mohli bychom dokázat reversibilitu věčnosti tak, že bychom film pustili pozpátku. Ale dříve nebo později se samotný film poškodí nebo ztratí a vstoupí do stavu nenávratnosti. To naznačuje, že filmy nám nabízejí iluzi dočasného úniku z fyzického rozpadu. Falešná nesmrtelnost filmu dává divákovi iluzi kontroly nad nekonečnem – ale i „superstars" blednou.

Text *Průvodce po uměleckých památkách města Passaic* Roberta Smithsona byl publikován v knize: Robert Smithson, *Sebrané dílo*, University of California Press 1996, editor Jack Flam. © Nancy Holt 1998. Přeloženo a vydáno se svolením vlastníků autorských práv.

A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey by Robert Smithson. In: Robert Smithon, *Collected Writtings*, University of California Press 1996, edited by Jack Flam. © Nancy Holt 1998. Published by permission of Nacy Holt.

mem je bez další záruky nebo odpovědnosti jeho výrobce. EASTMAN KODAK COMPANY. NEOTEVÍREJTE KAZETU, NEBO BUDOU VAŠE SNÍMKY ZNIČENY – 12 SNÍMKŮ – SAFETY FILM – ASA 125 22 DIN.

Vrátil jsem se do Passaic, nebo to bylo do budoucnosti – protože bylo možné, že toto netvůrčí předměstí se mohlo odehrávat v neohrabané věčnosti jako levná napodobenina Města nesmrtelných. Ale kým vlastně jsem, abych se bavil podobnou myšlenkou? Kráčel jsem po parkovišti, které překrývalo starou železnici, jež dříve projížděla středem Passaic. Monumentální parkoviště rozdělovalo město na dvě půlky a změnilo ho na zrcadlo a jeho odraz – jenom zrcadlo a odraz se neustále vzájemně prohazovaly. Jeden nikdy neví, na které straně zrcadla právě je. Na této ploché památce nebylo vůbec nic zajímavého, nebo dokonce podivného, a přece souzněla s klišé nekonečnosti; možná že „tajemství vesmíru" jsou jen suchopárná – pokud ne rovnou smutná. Všechno na tomto místě bylo obaleno něhou a poházeno nablýskanými auty – jedno vedle druhého se rozplývalo ve slunečné mlhavosti. Nerozlišitelné zádě aut se třpytily a odrážely unavené odpolední slunce. Udělal jsem pár neuspořádaných, entropických fotografií této památky. Jestliže je budoucnost „staromódní" a „zastaralá", tak jsem v budoucnosti byl. Byl jsem na planetě, která na sobě měla zakreslenou mapu Passaic, a to spíše jen přibližnou mapu. Hvězdná mapa z vyznačenými „liniemi" v délce ulic, a „čtverci" a „bloky" ve velikosti domů. Každou chvílí se mé nohy mohly lehce probořit skrze papírovou zem. Jsem přesvědčen, že budoucnost je schovaná někde na smetišti nehistorické minulosti; je ve včerejších novinách, v dětinských reklamách na vědeckofantastické filmy, ve falešném zrcadle našich odmítnutých snů. Čas mění metafory ve věci a skladuje je v chladných místnostech nebo je umísťuje na předměstské nebeské hřiště.

Vystřídalo město Passaic Řím v jeho roli Věčného města? Kdyby byla určitá města na světě vyrovnána vedle sebe do rovné řady podle velikosti počínaje Římem, kde by v tomto nemožném vývoji skončilo Passaic? Každé město by bylo jako třídimenzionální zrcadlo, které by odráželo následující město do jeho existence. Hranice nekonečna se zdají obsahovat podobně zločinné myšlenky.

Poslední památkou bylo pískoviště na modelové poušti. V mrtvém světle odpoledního Passaic se poušť změnila v mapu nekonečného rozkladu a zapomnění. Tento pomník drobounkých částeček oslňoval pod zachmuřeně zářícím sluncem a připomínal pochmurné rozpouštění celých kontinentů, vysoušení oceánů – už tu nebyly žádné zelené lesy a vysoké hory – vše, co tu bylo, byly miliony zrnek písku, obrovský nános kostí a kamenů rozdrolených v prach. Každé zrnko písku bylo mrtvou metaforou rovnou bezčasí a rozluštění této metafory by znamenalo, že bychom prošli skrze falešné zrcadlo věčnosti. Pískoviště také připomínalo otevřený hrob – hrob, ve kterém si vesele hrají děti.

> ... veškeré chápání reality bylo pryč. Místo něho nastoupily hluboce zakořeněné iluze, absence základní reakce na světlo, chyběla reakce kolenního kloubu – vše symptomy progresivního zápalu mozkových blan: pokrývky mozku ...
>
> Louis Sullivan, *Jeden z největších architektů*,
> citováno podle knihy *Mobile* od Michela Butora

Rád bych nyní dokázal nevratnost věčnosti s pomocí dětinského pokusu k dokázání entropie. V duchu si představte pískoviště s černým pískem na jedné straně a s bílým pískem na straně druhé. Vezmeme dítě a necháme ho stokrát v pískovišti dokola proběhnout, dokud se písek nepromíchá a nezešedne. Poté necháme dítě obíhat v opačném směru, ale výsledkem nebude obnovení původního předělu, ale ještě větší šedivost a větší neuspořádanost.

Pokud bychom podobný experiment nafilmovali, mohli bychom dokázat reversibilitu věčnosti tak, že bychom film pustili pozpátku. Ale dříve nebo později se samotný film poškodí nebo ztratí a vstoupí do stavu nenávratnosti. To naznačuje, že filmy nám nabízejí iluzi dočasného úniku z fyzického rozpadu. Falešná nesmrtelnost filmu dává divákovi iluzi kontroly nad nekonečnem – ale i „superstars" blednou.

Text *Průvodce po uměleckých památkách města Passaic* Roberta Smithsona byl publikován v knize: Robert Smithson, *Sebrané dílo*, University of California Press 1996, editor Jack Flam. © Nancy Holt 1998. Přeloženo a vydáno se svolením vlastníků autorských práv.

A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey by Robert Smithson. In: Robert Smithon, *Collected Writtings*, University of California Press 1996, edited by Jack Flam. © Nancy Holt 1998. Published by permission of Nacy Holt.

Leo Steinberg

Historik umění ***Leo Steinberg*** *je autorem řady prací o moderním umění, v jejichž centru stáli umělci jako Picasso, Pollock, Jasper Johns a Robert Rauschenberg. Publikoval od padesátých let v „malých časopisech" jako* Partisan Review. *Jeho esej* Filozofický nevěstinec *z roku 1968, který se celý zabývá vznikem, skrytými významy a pozdějšími interpretacemi Picassových* Avignonských slečen, *dodnes představuje základní dílo ve své oblasti. Je brilantní formální a psychologickou analýzou jednoho ze základních děl moderního umění, která založila celou tradici psychologismem ovlivněných zkoumání a přehodnocování samostatných výtvarných děl. Autor pedagogicky působil na Hunter's College v New Yorku.*

Leo Steinberg se ale nezabýval jen samotnými umělci a jejich díly. Na umění ho zajímá i jeho širší zapojení do kontextu celé kultury. Jako jeden z mála teoretiků současného umění se zabýval i nepříliš frekventovaným, i když důležitým tématem, jaký představují diváci současného umění, vývoj jejich reakcí, zálib a chápání toho nejnovějšího umění. Esej pod názvem Jiná kritéria *je přepracovanou přednáškou z roku 1968, která byla otištěna otištěna v časopise* Artforum *v roce 1972. Tento obsáhlý text, ze kterého přinášíme jen vybrané úryvky, je polemikou s modernistickým přístupem k dějinám umění tak, jak ho ztělesňoval především Clement Greenberg. Steinberg do jednoho textu snáší celou řadu různých sociologických faktů, obsahuje formální analýzy, obecné úvahy o charakteru národního umění a mnohé další elementy. Celý esej, který končí někde úplně jinde, než začíná, působí až nesourodým dojmem. Jeho pojítkem je živý, místy ironický jazyk. Za pozornost stojí, jak je polemika s Greenbergem vedena. Pro oba dva au-*

tory je charakteristické, že pro podporu svých argumentů používají příkladů z historie umění. Steinberg se ani tolik nepře o současné umění (i když to je centrem vlastní polemiky), ale o interpretaci umění starých mistrů.

1972

Leo Steinberg

JINÁ KRITÉRIA

Dokonce dvakrát za desetiletí, pro americké malířství velmi rušné desetiletí, se ekonomický časopis *Fortune* (určený „těm, kdo musí myslet a jednat z pohledu budoucnosti") vyjádřil k ekonomice umění. Oba články jsou dnes již smutně zastaralé, i když byly napsány s přesvědčením. Co je na nich dodnes zajímavé, je rozdíl stylů, částečně podvědomý posun v tónu mezi prvním a druhým, tj. zářím 1946 a prosincem 1955.

Autor staršího textu si v rozpacích z tématu, které označuje za bizarní, zvolil formu cestovních zápisků. Když popisuje 57. ulici v New Yorku, budí dojem světoběžníka, který se po letech vrátil domů s kufrem plným exotických příběhů. „U obyvatel umělecké čtvrti lze vypozorovat mnoho zvláštních zvyklostí," píše v úvodu, zatímco na závěr se loučí s varováním před „jedním z nejvykutálenějších a nejrafinovanějších bazarů na světě".

Druhému článku posloužila jako stylistický model burzovní zpráva. Z pisatelova jazyka není cítit odtažitost od tématu, ale spíše snaha o jeho přiblížení. Charakteristickou metaforou textu je „tvrdá mince umění"; cílem je vznést se nad přihlouplý sentiment, zbavit se otřepaných asociací umění s kulturou, cizinci, filantropií či dámskými kluby. Dozvíme se, že v daném období vykazuje „General Motors bilanci o trochu lepší než Cézanne, ale zdaleka ne takovou jako Renoir". A Vermeer přednedávnem utržil, jak se v přepočtu ukázalo, „1252 dolarů za čtvereční palec", za-

tímco hodnota stejně velké plochy čtverečního palce pozemku firmy Morgan na Wall Street je jen pro porovnání pouhé 2 dolary 10 centů.

Autoři zde rozlišují mezi třemi typy vhodných investic: mezi špičkovými cennými papíry (tj. staří mistři, kterých by mohlo být dohromady tak dvě stě padesát); dále spolehlivě rentabilními akciemi (tedy obrazy řadícími se za klasiky, obrazy, které stejně jako nějaký balík firemních akcií „mohou střídavě vykazovat vzestup i propad"; a do třetice mezi spekulativními, či chcete-li produktivními případy. Ale stejně jako ne zcela všechny produktivní podniky skutečně produkují – varují autoři – ani trh s uměním (podobně jako burza) nám na této úrovni nezaručuje jistotu výdělku. Následuje seznam čtyřiačtyřiceti aktivních umělců, jejichž „případnou historickou důležitost nelze vůbec nijak odhadnout. ... Avšak v daných podmínkách, kdy se postupně sjednocuje vkus a vzrůstá přijatelnost jejich cílů, je právě toto materiál, z něhož se utváří budoucí investice."

Vskutku povzbuzující změna! Tam, kde první článek hledí na věc svrchu a ještě se neustále odvrací od minulosti („... dny obdivuhodných sběratelů jsou ty tam," atp.), druhý upírá pohled vpřed, vstříc zisku a podnikání: „Vlastnictví uměleckých děl nabízí jedinečnou kombinaci finančních předností. ... Z toho nejširšího pohledu lze umění vnímat coby investici."

A jelikož se podobná nabádání týkají avantgardního umění, lze tuto změnu v přístupu chápat jako historický mezník v dějinách moderní kultury. Avantgardní umění, postupem času amerikanizované, je poprvé spojováno s lukrativním výdělkem. A to všechno díky tomu, že jeho okultní cíle a nejistá budoucnost byly úspěšně pojmenovány pomocí povědomých termínů. U extravagantního modernismu teď čteme „slibně spekulativní akcie", u nezpochybnitelné kvality „finanční přednosti" a u nepříznivé změny vkusu „technickou zastaralost". Tak radikální obrat v přístupu lze absorbovat jedině na úkor lingvistického zemětřesení. Umění koneckonců není to, co jsme si vždy mysleli: v tom nejširším smyslu jsou to jen prachy. Umění se vším všudy, tedy včetně těch nejnovějších rašících výhonků, je asimilováno s povědomými hodnotami. Ještě jedno desetiletí a budeme tu mít vzájemné kapitálové fondy, založené na cenných papírech ve formě obrazů uzamčených za dveřmi bankovních trezorů.

Ale vždyť nejde o nic jiného, než že se praktickým lidem konečně přiblížilo dlouho odpírané. Ať už se jim dílo zamlouvá nebo ne, teď už ho

mohou mít bez problémů, tedy bez pocitu viny. Američanům bylo umění vždycky trochu podezřelé a proti srsti. Koncept umění je již tradičně spojován s nevstřícností – vysokou kulturou a vyšším vyznáním, s aristokracií a snoby, s potěšením, zkaženostmi a vyumělkovaností. Americká mysl vnímá ve slově „umění" onen provinilý základ, od něhož se odvozují adjektiva „vyumělkovaný", „rádoby umělecký" či „umělý". Odtud také ta věčná potřeba nazývat umění jinými jmény. „Investice" čili finančníkův eufemismus je sice unikátní, ale v mnoha ohledech nejméně významný případ. Mnohem zajímavější, už díky svému tvůrčímu podílu, jsou ti Američané, kteří vstřebávají umění tím, že ho aktivně mění – stěhují ho z původní místa na domácí půdu a přizpůsobují ho domácím poměrům. Jejich role představuje naprostý protipól hry na investice. Ve snaze umění zpřístupnit se zmocňují výsledného díla, aby ho prohlásili za něco jiného. Snem umělce je zamýšlet cosi jiného, a přesto vyprodukovat umění. Z velké části se ovšem charakter americké umělecké kultury, ať už dobré či špatné, ať už jde o pouhého koníčka nebo skutečný zájem, prvotně odvíjí od negativního postoje. (...)

NIKOLIV UMĚNÍ, NÝBRŽ ČINY, AKCE, KONÁNÍ

V roce 1931 publikoval známý umělecký kritik Thomas Craven svazek biografií různých umělců. Publikace vyšla pod titulem *Muži umění*, který měl jako poctu evokovat úsloví „muž činu". O generaci později Harold Rosenberg amerikanizoval estetiku abstraktních expresionistů v duchu sice sofistikovanějším, ovšem ne zcela nepodobném. Jeho známý článek *Američtí akční malíři* měl opět ulevit umělcům od potupy, kterou na ně umění vrhá. „V jistém okamžiku," napsal, „se plátno začalo stávat pro jednoho amerického malíře po druhém arénou vyzývající k akci, k představení. To, co se mělo octnout na plátně, nebyl obraz, ale událost." A dále: „Malíře už nezajímalo vytváření jistého typu objektu, uměleckého díla, ale přímo života na plátně."

Je třeba si jasně uvědomit, že to, co prohlašoval, rozhodně nikdy nebyla pravda. Kline a de Kooning své obrazy vytvářeli cíleně, pracovali na nich, předělávali je a opravovali, aby se přiblížili „spontánnosti", a vytváření umění pro ně bylo stejně důležité jako pro každého dobrého

malíře. A co se „života na plátně" týče, jedná se o *façon de parler*, který se dá stejně dobře vztáhnout na veškeré opravdové umění jako na vůbec žádné. Michelangelo prohlásil, že v jeho dílech proudí jeho krev. Traduje se, že stárnoucí Tizian napadl nedokončené plátno, jako by to byl živoucí nepřítel. A James Joyce to řekl za všechny, když poté, co dostal první výtisk *Odyssea* a potěžkal ho v ruce, pravil: „Hoc est corpus meum." Toto jsou ovšem jen historické příklady a překrucovat minulost je součást konání. Každá generace překroutí tu část historie, u které jí připadá, že by mohla stát v cestě jejímu nerušenému vykročení vpřed.

Vzato doslova, bylo Rosenbergovo neobvyklé tvrzení ohledně newyorské školy fakticky chybné. Nicméně v minulosti i dnes zůstává důležité pro svoji přitažlivost pro umělce, kterých se dotklo svým obsahem. Znovu se přihlásilo k americké nechuti vůči umění, které je stvořené jako cosi příliš pečlivě vykonstruované, příliš kosmetické, příliš francouzské. Problém, který se na samém počátku padesátých let na 10. ulici New Yorku vynořil, byl následující: jak být malířem, a přitom nepřestat být Američanem? A pokud Rosenbergův článek nedával zrovna smysl, souzeno podle jiných kritérií, dal vlastně něco ještě lepšího než smysl: spoluvytvářel historii. Podařilo se mu vyzbrojit generaci umělců slovní zásobou seberespektování. „Malíř," napsal ve zmíněném článku, „se od umění dokáže odpoutat skrz vlastní akt malby." Přesně to, co bylo zapotřebí. Pryč od umění, vstříc slávě aktivismu, kde se muž pracující na obraze realizuje v aréně, prochází setkáními a tvoří události.

Od konce druhé světové války je americké umění neodmyslitelně spjato s tímto liberalizujícím impulsem, směřujícím k něčemu jinému než umění. A zatím se drží. Koncept „odklonit se od umění" nejenže utvrzuje jednotlivé umělce v tom, že jejich práce stojí za námahu, ale zároveň i podmiňuje zásadní změnu. V minulosti někteří umělci bojovali s pokušením opustit své umění pro něco, co slibovalo lepší realitu – do služby vědy či veřejnosti, obchodu nebo náboženství (jen mezi renesančními osobnostmi se člověku ihned vybaví taková jména jako Piero della Francesca, Fra Bartolommeo, Leonardo či Michelangelo). Ale to, co bylo v jednom okamžiku výjimečným úkazem, se dnes v oboru institucionalizovalo. Nikde jinde, a v žádné jiné době, by umělec, který má na kontě jedenáct samostatných výstav, nemohl tvrdit, že mu vůbec nejde

o nějaký určitý styl, že nechce ani šokující symbolismus, ani poškádlit smysly, ale „skutečnou socio-politickou energii" – a přesto přímo z lůna umění zpětně oslovovat zase jen umění.

Nikoli umění, ale průmyslové odvětví. Nejednalo by se o ruční výrobu, ale o produkci celých sérií. Zatelefonovat zadání do ocelárny a získat umění, kterého se nedotkla ruka umělce. Povýšit slabomyslnost manuálního gesta na cosi lepšího patří mezi poslední ideály amerického umění; ať už ve volbě materiálů nebo užití barvy. Tento ideál byl nicméně zformulován už v roce 1840, když „americký Leonardo da Vinci", Samuel F. B. Morse, v té době prominentní portrétista, nadšeně nazval daugerrotypii „vylepšeným Rembrandtem", protože se už více nemusel spoléhat na „nejistou ruku umělcovu".

Nikoli umění, ale technický výzkum. Nic nezní hrději než umělcovo holedbání se tím, jak koncept, který předložil nějaké firmě, vylepšil její technologii.

Nikoli umění, ale objekty; objekty, jež jsou vydávány za cosi, co jde až za umění, a přesto, že u jejich zrodu stál legitimní estetický záměr: ponechat výslednou věc bez vysvětlení, jsou jejich interní vazby natolik minimalizované, že nezůstalo nic než okamžitá návaznost k jejich okolí. V tuto chvíli nastává okamžik, kdy na řadu přichází rétorika. O redukovaném uměleckém předmětu, nyní plně pohlceném svým okolím, lze konečně prohlásit, že se stal skutečnou věcí, reálnější, než kdy mohlo být pouhé umění.

Fascinace a vyznávání ne-umění stále trvá. Nikoli umění, ale happeningy; nikoli umění, ale společenské akce: nikoli umění, ale transakce – nebo, chcete-li, situace, experiment, behaviorální stimul. Stejně jako praktický člověk, jehož suchá racionalizace se zakládá na vnímání umění coby investice, se i američtí umělci snaží vytvářené věci vnořit do oné jinakosti ne-umění, která je vykoupí. Zde je tedy nutno hledat kořeny nestability, tak charakteristické pro moderní umění. Jde o to, zachovat si jak invenci a tvořivost, tak anti-umělecký přístup.

To ovšem představuje velké dilema pro všechny, kdo mají na tomto poli nějaký zájem. Nikoli umění, ale nehoráznost, skandál. Každá generace amerických umělců obrací naruby stav umění, se kterým se setkává. Každá přináší novou vlnu radikálních změn a názorů, s jejichž pomocí se zbaví stárnoucích obdivovatelů. Jinak řečeno, američtí milovníci umění mají omezenou trvanlivost. Vlastně bych řekl, že my všichni. (...)

HLAVNÍ PROUD, PŘÍMOČARÝ A ÚZKÝ

Současný americký formalismus vděčí za svou sílu a obrovský vliv mimořádně profesionálnímu přístupu: analyzuje specifické stylistické změny na pozadí lineárně chápaného historického vývoje. Teoreticky ho vybavil Clement Greenberg, který se v eseji *Modernistické malířství* s uměním celého století vyrovnává bez servítků jediným elegantním, plochým gestem. Následuje krátké shrnutí, jak jen to šlo nejvíce vlastními slovy autora:

„Základ modernismu tkví .. v užití .. metod dané disciplíny ke kritice disciplíny samotné – ne však s cílem ji rozvrátit, ale naopak ji ještě více upevnit v oblasti její kompetence.“ Greenberg argumentuje podobným způsobem, jakým Kant využil logiku k definování jejích vlastních limitů: „Modernismus kritizuje zevnitř, prostřednictvím těch procedur, jež jsou vlastní samému terči kritiky.“ Jaký je tedy další postup takovéto sebekritiky? „Úkolem sebekritiky se stalo očištění efektů jednotlivých disciplín umění od všech takových .. efektů, jež by mohly pocházet z .. jiných disciplín. Výsledkem by byla „čistá umění...“ Tato čistota podle Greenberga, „znamenala sebeurčení, a celý proces sebekritiky umění se stal procesem odvetného sebeurčení“. Jak se tento proces sebedefinování odrazil v malířství? Výtvarné umění se v Greenbergově výkladu „podrobuje kritice a definuje se v rámci modernismu“ tím, že „podtrhuje nevyhnutelnou plošnost podkladu díla (tzn. napjaté plátno či panel). ... Plošnost sama o sobě náležela pouze a výhradně tomuto umění ... a tak se modernistická malba na nic tak nesoustředila jako právě na ni.“

Může se nám stát, že budeme brát jako samozřejmost, že v tomto systému musel veškerý narativní a symbolický obsah vyvěrat z malířství, protože tento typ obsahu sdílel s literaturou. Od znázorňování pevných forem bylo upuštěno, protože „trojrozměrnost náleží sochařství, a kvůli své autonomii se malířství muselo především oprostit od všeho, co mohlo mít společného se sochařstvím“. Veškeré identifikovatelné entity musely pryč, protože „existují v trojrozměrném prostoru a i nejmenší náznak rozeznatelné entity postačuje k tomu, abychom si utvořili asociaci určitého typu prostoru. ... čímž se jasně oddělil prostor obrazu od dvojrozměrnosti, která je zárukou nezávislosti malby jako samostatného uměleckého oboru.“

Bez ohledu na to, co si můžeme o této Greenbergově konstrukci pomyslet, jedno je jasné: ve výsledném efektu má zkonsolidovat veškeré malířství do jediné série. V postupném zploštování obrazového prostoru od Maneta „až do okamžiku, kdy horizont začal vypadat jako závěs“ – přiblížením zobrazovaného pole rovině jejího materiálního podkladu – se právě projevil onen úžasný kantovský proces sebeurčení, do něhož byla volky nevolky zatažena veškerá podstatná umělecká díla moderního malířství. To jediné, co může malířství pokládat vysloveně za své, je barva shodující se s plochým podkladem a snaha o nezávislost vyžaduje odstup od všeho, co je mimo něj, ale kromě toho i zatvrzelé trvání na tom jediném, co mu náleží. I teď, dvě stě let po Kantovi, se jakékoli jiné snahy nutně jeví jako deviace. Oproti tomu, že se v naší kultuře neustále ustanovují nové a nové hraniční disciplíny (ekologie, kybernetika, psycho-lingvistika, biochemické inženýrství atp.), u sebeurčování pokročilého malířství se stále ještě hovoří o nezbytnosti skrovnějšího přístupu. Svázání vývoje amerického malířství třetí čtvrtiny dvacátého století s německou epistemiologií století osmnáctého rozhodně, a nikoli bezdůvodně, musí budit podezření. Copak se tu nikde blíž nenajdou žádné vhodné kontrakční impulsy? Bylo to kantovské sebeurčení, co dovedlo Američanky – v terminologii Betty Friedanové – k takzvané „ženské mystice“, v rámci níž ženám jako „jediná povinnost“ vyvstává naplnění jejich „vlastní ženskosti“?

STARÝ A NOVÝ ILUZIONISMUS

Závažnější námitka se ovšem týká Greenbergova uchopení staršího, před-modernistického umění. Toto téma si ovšem vyžaduje diskusi, neboť Greenbergův modernismus se definuje na základě protikladu ke starým mistrům. Pokud se tato opozice ukáže jakožto nestálá, je možné, že bude třeba modernismus předefinovat, a to na základě odlišných kritérií.

Problém, jak se zdá, tkví v ilusionismu obrazů starých mistrů, respektive jejich předpokládaném úmyslu mást, tajit a předstírat. Nyní už nemůže být pochyb, že mezi námi byli a jsou lidé, kteří se na realistická vyobrazení dívají, jako by šlo o skutečnost. Co je to však za lidi? Ve svém vydání z 13. srpna 1971 přinesl časopis *Life* na obálce bok po boku

reprodukci aktu Evy od Albrechta Dürera a fotografii moderní mladé ženy v montérkách. Během následujících týdnů téměř na tři tisíce průměrných amerických čtenářů zrušilo předplatné na protest proti nestoudnosti aktu. Mnozí totiž Evu považovali za opravdovou a domnívali se, že se k fotografování před fotografem vysvlékla. Ovšem tito lidé, bez ohledu na jejich morální kvality, rozhodně o umění nerozhodují.

Přesto se Greenbergova kontrastní definice umění starých mistrů opírá právě o tento typ náhledu. „Realistické, iluzionistické umění zatajilo médium malby a použitý materiál, a tak se samo umění využilo ke svému zatajení," zatímco „modernismus využil umění k tomu, aby k umění přilákal pozornost". Je to totéž, jako by nám někdo říkal, že poprvé v historii se moderní poezie zabývá svými interními procesy, zatímco Dante, Shakespeare a Keats jen využili techniky básnického metru a rýmování k tomu, aby mohli vyprávět příběhy. Nechal se snad Greenberg zmást iluzionismem starých mistrů? Jistě ne, neboť má pro obrazy velmi dobré oko. A nejen to, jeho pozorování vlastně nepřetržitě převrací onu polaritu, již se přitom snaží ustavit. Jak sám píše: „Staří mistři vždy brali v úvahu napětí mezi povrchem a iluzí, mezi fyzickými aspekty média a jeho figurativním obsahem – ovšem ve své potřebě zakrývat umění uměním je explicitní vyjádření tohoto napětí tím posledním, co by chtěli." Definující kontrast pak ale není záležitostí esence, ale pouhého zdůraznění: staří mistři si uvědomují fyzické aspekty média, ne však „explicitně". (...)

Pohybujeme se stále na pevné zemi faktů? „Objektivní" rozdíl mezi starými mistry a modernisty se zredukoval na subjektivní tendence pozorovatele. Je to on, kdo se dívá na obraz starého mistra s tendencí vidět iluzi „dřív, než uvidí obraz". Ale co kdyby tomu tak nebylo? Co když, zatímco bude navyklým způsobem analyzovat náznaky ukryté hluboko v prostoru, uvidí daného Giotta, Poussina nebo Fragonarda nejdřív jako obra a teprve pak plošné uspořádání jeho formálních částí? Předchází obraz starého mistra svůj mistrovský status, pokud nejdříve vnímáme jeho plochost a teprve potom sugestivní iluzi? Vezměme si například typický výrazový prostředek starých mistrů, rychlou skicu. Stává se Rembrandtova kresba modernistickou, pokud se nám tahy perem vynoří před nebo zároveň s podobiznou staré dámy? Připadá mi, že maskovat svůj

materiál a techniku nebo vlastnosti umění je to poslední, co by kreslíř chtěl: jde mu totiž právě o to, aby vytvořil napětí – a to bez obalu, naprosto otevřeně – mezi evokovanou postavou a materií papíru, tahy pera a inkoustem, což se mu ostatně daří. A přesto, stylově se tato skica nedílně řadí k umění starých mistrů. Pouze pomáhá zdůraznit onu vlastnost, díky níž Baudelaire nevidí v obraze od Delacroixe nic víc než arabesky.

A nahlíženo z druhé strany: co když má pozorovatel sklon vidět v modernistických obrazech prostorové přeludy krajiny? Sochař Donald Judd si stěžuje, že obrazy newyorské školy z padesátých let mu příliš dávaly najevo, co je obsahem jejich plochosti – „vzdušnost" a „iluzionistický prostor". Nedávno na toto téma řekl: „Celý způsob Rothkovy práce závisel na velké dávce iluzionismu. Je velmi éterická. Celá ta záležitost s plochami, které se vznášejí ve vzduchu. V porovnání s Newmanem je tam zřetelná jistá hloubka. Jenže já jsem si konečně myslel, že veškeré malířství je prostorově iluzorní."

Tak k čemu jsme se dostali? Ukazuje se, že rozdíl mezi starými mistry a modernisty nakonec netkví v iluzi a plochosti: oba prvky jsou, jak se zdá, zastoupeny u obou stylů. Pokud ovšem rozdíl leží v pořadí, v němž jsou vnímány, lze pak uvažovat o tom, že by subjektivní přístup Baudelaira či Judda mohl zvrátit způsob rozlišování historického a moderního umění? (...)

Rozdíl se dále zmenšuje na distinktivní druhy prostorové iluze; je to ovšem právě tento zbývající, poslední rozdíl, který definuje „modernismus" za pomoci předindustriálních standardů vývoje. Jak, přesně v jakém obrazovém prostoru, si dovolíte bezcílně bloumat? Greenberg si podle všeho dokáže představit, jak se prochází ponurým prostředím z Rembrandtovy dílny, ale v žádném případě ne od Olitskiho. Je skutečně nutné nám připomínat, že v době, kdy se létá do vesmíru, nás malířské vyobrazení zející škvíry vyzývá, abychom se do ní imaginárně vnořili podobně, jako obrazové zobrazení ubíhající krajiny dříve vyzývalo k procházce člověka, který se pohyboval pěšky? Budeme nyní definovat modernistické malířství na základě kantovského konceptu dopravy? Greenbergovo teoretické schéma se opětovně rozpadá, neboť nepřestává trvat na definici moderního umění bez přihlédnutí k jeho obsahu, a defi-

nici historického umění zase bez zohlednění charakteristického pocitu méněcennosti vůči formě.

Veškerá zásadní malířská díla, alespoň z období posledních šesti set let, „neúnavně poutají pozornost k umění". Kromě zvláštních úkazů a případů *tour de force* a ještě předtím, než jejich tradice vymýtil akademismus 19. století, se staří mistři pracně snažili neutralizovat vliv reality a své uvěřitelné světy představovali takzvaně v uvozovkách. Použité prostředky nejsou samozřejmě moderní – patří do jejich doby, i tak však jejich pečlivé snahy často přicházejí vniveč díky našemu zlozvyku vyděloval část díla z lůna jeho prostředí; sejmutá freska či oltářní deska nutně přechází do kategorie závěsných obrazů. Dramatický obrazový příběh z Giottova štětce se přitom nijak nepodobá ani závěsnému obrazu z 19. století, ani filmovému plátnu. Pokud ho nevytrhneme z kontextu (jako většina publikací o výtvarném umění), funguje dílo v prostředí zdí, kde se na každé stěně odehrává hned několik výjevů, vzájemně oddělených náročným rámováním, mezi nímž jsou v jiném poměru zachyceny další výjevy. Ocitáte se tak naráz před množstvím různých, vzájemně nekompatibilních systémů, jejichž juxtapozice k iluzi buď přispívá, nebo ji ruší. Podobně funguje při celkovém pohledu i strop Sixtinské kaple: nástropní dílo je bitevním polem částečných iluzí, anti-iluzí a různě zdůrazněných architektonických prvků – tedy umění obracející se znovu a znovu zpět k sobě samému. (...)

Tam, kde se nám u starých mistrů někdy zdá, že rozrušují rovinu obrazové plochy, aby dosáhli iluze hloubky, můžeme většinou předpokládat, že se pokouší o něco, co divák pochopí a bude s autorem sdílet. Michelangelův *Poslední soud* svůj podklad upozaďuje a znázornění Krista, který „přišel soudit živé a mrtvé", tak okamžitě dodává slovům vyznání na naléhavosti. Caravaggiovy obrazy s erotickým stejně tak jako ty s náboženským motivem sdílejí shodné cíle: mají do sebe diváka vtáhnout, obdařit ho nezapomenutelným zážitkem. Bohužel neodbytnost, s níž taví plochu obrazu a vytvářejí podmanivou iluzi, staří mistři zpravidla odmítali. Až do 19. století zůstává tento způsob malování obrazu (tedy způsob, který beze zbytku trhá povrchovou konzistenci) ojedinělým a výjimečným případem umělecké dovednosti starých mistrů. (...)

Greenberg vyžaduje od starých mistrů i modernistických malířů, aby rozdíly, jimiž se odlišují, zredukovali na množinu jediného kritéria, a to kritéria co nejvíce mechanického – buď iluze, nebo plošnost. Jenže které zásadní umění je takhle jednoduché? Zajímala vás někdy hloubka trůnů proroků a Sibyl v Sixtinské kapli? Žádná není, protože když zrakem přelétnete celou sekvenci, zjistíte, že jsou naprosto plošné; jakmile se ovšem zaměříte pouze na jeden z nich, nabude vám náhle před očima do hloubky až 6 metrů. Perspektivní iluze a anatomické perspektivní zkracování dávají vzniknout přetrvávajícímu optickému klamu.

„Přetrvávajícím efektem je neustálé kolísání mezi povrchem a hloubkou, kterou nezobrazené „infikovalo" svou zobrazenou plošností. Spíše než podvedeno, je oko zmateno: místo aby vnímalo prostorové objekty, nevidí nic než – obraz." Tato slova, pomocí nichž Greenberg popisuje kubistickou koláž, se mimo jiné týkají i Michelangelovy nástropní fresky a další tisícovky obrazů starých mistrů.

Tvrzení, že obrazy starých mistrů v porovnání s modernistickými zakrývají své médium, zatajují umění, zapírají povrch, klamou zrak atd., platí pouze pro toho pozorovatele, který se na umělecké dílo dívá tak, jako dřívější předplatitelé časopisu *Life*. Kritik rozlišuje mezi modernistickým – sebeanalytickým a uměním starých mistrů – zobrazujícím, ani ne tak na základě porovnávaných děl, ale spíše na základě přístupu, který si zvolil: tj. analyzovat jedno a naivně polemizovat s druhým.

Argumentovat při diskusi o moderním umění takto naivním odkazem ke starým mistrům a jejich šálení zraku a přitom si pro moderní umění ponechat v záloze nadřazenou upřímnost v přístupu k plošné rovině obrazu i vyzrálejší intelektuální ukázněnost nutnou k sebeanalýze, je vskutku nechvalné. Veškeré důležité umění, alespoň od dob trecenta, se intenzivně zabývá svou sebekritikou. Ať už pojednává o čemkoli, umění pojednává vždy i o umění. Veškeré původní umění pátrá po svých hranicích, a rozdíl mezi starým a moderním netkví v aktu sebeurčení, nýbrž ve směru, jímž se toto sebeurčování ubírá. A tento směr je součástí obsahu.

V tomto okamžiku by Greenberg mohl namítnout, že sebeurčení si nezasluhuje své jméno, pokud není zaměřeno na čistotu, což si následovně vyžaduje malířství zjednodušit až na samotnou dřeň, tj. náhodné spojení zploštělé barvy s jejím materiálním podkladem. Na to já ovšem odpovím, že tímhle se ze zvláštního případu dělá nutnost. Proces seberealizace malíř-

ství se může ubírat jedním i druhým směrem. Kupříkladu u Jana van Eycka je seberealizace malířství expanzivní, nikoli redukční. Obrací se na sochaře a říká: „Cokoli děláš, dokážu udělat lépe." Pak i na zlatníka: „Cokoli děláš ty, umím lépe. A totéž opakuje architektovi. Od základu předělá celý byt, a dokonce se vyhne i zlaté barvě, aby jeho efektu docílil – podobně jako Manet – čistě jen barvou a světlem. Cokoli kdokoli dělá, dokáže malířství lépe – a právě zde se, pro van Eycka, malířství seberealizuje – nalézá svou autonomitu doslova uvnitř své schopnosti obejít se bez pomoci zvenčí.

Neutuchající potřeba umění znovu a stále definovat oblast své kompetence testováním svých hranic na sebe bere nejrůznější podoby. Ne vždy jdou stejným směrem. Jacques Louis David chtěl z umění udělat hybnou sílu národního a morálního vedení a nepochybně tak podrobil limity umění zkoušce, stejně jako Matisse, když vyloučil tónové hodnoty barev. V jednom okamžiku historie se malíři zajímají o to, kolik si toho jejich umění dokáže pro sebe zabrat, jak daleko za hranice ne-umění se může vydat a zůstat přitom uměním, zatímco jindy zkoumají druhý extrém, zkoušejí, čeho všeho se mohou zbavit, aniž by se tím vyloučili ze života. Co přetrvává, je zaujetí umění sebou samým, zájem malířů o zkoumání a testování svého oboru. Na pokus definovat modernismus pouze na základě sebekritického naladění mysli nelze nahlížet jinak než jako na provincionalismus; v okamžiku, kdy se ukáže, že nejde o charakteristiku, jíž by se modernismus tak distinktivně odlišoval, přichází na řadu specifický vzhled současného abstraktního umění – jeho objektivní vlastnost, jeho prázdnota a tajemnost, jeho neosobní či industriální vzhled, jeho jednoduchost a tendence vyjadřovat naprosté minimum rozhodnutí, jeho vyzařování, síla i rozsah – jakožto charakteristické vlastnosti na způsob obsahu – svým vlastním způsobem expresivní, komunikativní a výmluvné.

PODNIKOVÝ MODEL ROZVÍJEJÍCÍHO SE UMĚNÍ

Je podivuhodné, jak často je americké malířství poslední doby definováno a popisováno téměř výhradně v termínech jeho interních problémů a možných řešení. Jako by se schopnosti daného umělce projevovaly pouze v jeho rozhodnutí přidržet se souboru existujících profesionálních potřeb a jeho invence v jejich řešení. Dnes převládající fronta formalistických kritiků má sklon zacházet s moderním malířstvím jako s rozvíjející se technologií, kdy si specifické úkoly v každém okamžiku vyžadují okamžitá řešení – úkoly zadávané umělcům, jako se ve velkých podnicích zadávají problémy pracovníkům výzkumu. Umělec v roli inženýra a výzkumného pracovníka může nabýt na důležitosti, pokud přijde na řešení toho správného problému. Jak se volba tohoto problému kryje s osobním impulsem, mentální predispozicí či společenskými idejemi umělce je nepodstatné: na řešeních záleží, protože se jimi odstraní problém nastolený vládnoucí technokracií. (...)

PLOCHÁ ROVINA OBRAZU

Název této kapitoly jsem si vypůjčil od pojmenování vodorovného tiskařského lisu – „horizontální plošina, na níž spočívá horizontální tiskařská plocha" (Webster). A navrhuji ho používat při popisu charakteristické obrazové roviny šedesátých let, plochy obrazu, jehož úhel vzhledem k držení našeho těla je podmínkou změněného obsahu.

V předchozím textu uvádím, že staří mistři používali tři způsoby konstrukce obrazové roviny. Všechny tři interpretace ovšem sdílely jeden axiom, který zůstal platný během následujících století, dokonce i v období kubismu a abstraktního expresionismu: tj. pojetí obrazu jakožto média reprezentujícího svět, nějaký typ životního prostoru, který se v obrazové rovině projevuje souladem s kolmým držením těla. Vršek obrazu koresponduje s místem, kde držíme hlavu vzhůru, zatímco spodní okraj tíhne tam, kam klademe nohy. Dokonce i v Picassových kubistických kolážích, kde se renesanční koncept světoprostoru téměř hroutí, stále nacházíme odkaz k implikovaným aktům optického vnímání, k něčemu, co jsme už někdy viděli.

Obraz, který se obrací k přirozenému světu, evokuje smyslové vjemy, jež jsou vnímány v normální, vzpřímené pozici. Proto renesanční obrazová rovina potvrzuje vertikalitu, jakožto svou esenciální podmínku. A koncept obrazové roviny ve smyslu kolmého povrchu přežívá i během těch nejdrastičtějších proměn stylu. Obrazy Rothka, Stilla, Newmana, de Kooninga a Franze Klinea nám jsou stále adresovány způsobem „od hlavy k patě" stejně jako díla Mattissova či Miróova. Jsou to zjevení, s nimiž navazujeme spojení vizuálně, jako by seshora válcovitého těla:

a tohle platí stejně i pro Pollockovy drip paintings a lité *Závoje a pučení* od Morrise Louise. Pollock skutečně lil a kapal barvu na plátna položená na zemi, ale to bylo nezbytné. Jakmile první barevné cákance zaschly, připevnil plátno na stěnu, aby se s ním takříkajíc sžil nebo, jak sám říkal: aby viděl, kam má namířeno. Žil s obrazem nastaveným rovnoběžně se zdí jako se světem konfrontujícím držení lidského těla. Domnívám se, že právě v tomto smyslu patřili abstraktní expresionisté stále ještě mezi malíře přírody. Pollockovy drip paintings se nemohou ubránit tomu, aby nebyly vnímány jako spleť; Louisovy *Závoje* poukazují na tutéž gravitaci, jíž je podřízena naše existence v přírodě.

Něco se však přeci jen v malířství událo, někdy kolem roku 1950, a to – dosti podezřele (alespoň z mého pohledu) – v díle Roberta Rauschenberga a Dubuffeta. Jejich obrazy můžeme stále ještě zavěsit – tak jako na zeď připevňujeme mapy či plány nebo přibíjíme podkovu pro štěstí. Ale tyto obrazy už nesimulují vertikální pole, ale neprůhledné ploché horizontály. Už nejsou závislé na ose „hlava-pata" korespondující s držením lidského těla, rozhodně ne více než kupříkladu noviny. Plochá obrazová rovina symbolicky odkazuje k pevným povrchům, jakými jsou desky stolu, podlahy, tabule, nástěnky, neboli k jakékoliv ploše, která je k dispozici, ať už pro kladení předmětů, k vkládání dat, k získávání, přetišťování či jinému zvěčňování informací bez ohledu na to, zda koherentně nebo chaoticky. Obrazy posledních patnácti, dvaceti let neúprosně prosazují radikálně novou orientaci, ve které již pomalovaný povrch nehraje roli paralely vůči zrakovému vjemu přírody, ale k operačním postupům.

Pokud bych to tedy měl zopakovat jinými slovy, pak fyzické umístění obrazu přestalo hrát stěžejní úlohu. Neexistuje žádný zákon, který by zakazoval věšet koberec na stěnu nebo reprodukovat obrazový příběh formou podlahové mozaiky. Mám tím na mysli psychické adresování obrazu, jeho specifický modus imaginativní konfrontace. Kloním se k chápání změny úhlu roviny obrazu od vertikální k horizontální, jakožto k vyjádření toho nejradikálnějšího posunu v rámci tématu umění, posunu od přírody ke kultuře.

Posun tohoto kalibru se nepřihodí přes noc a nemůže být ani dílem jediného umělce. Jeho náznaky a projevy se jasně ukáží až v retrospektivě: Monetovy *Nymphéas* nebo Mondrianovy transmutace moře a oblohy do znamének plus a mínus. A obrazové roviny, například zátiší ve stylu syntetického kubismu nebo Schwittersových koláží, poukazují na podobný typ změny orientace. Posledně jmenovaná díla jsou však poměrně malé objekty: jejich hmotný „věcný" naturel odpovídal jejich velikosti. Zatímco událostí padesátých let byla expanze pracovní plochy roviny obrazu na „přirozenou" úroveň velikosti člověka, tedy měřítko abstraktního expresionismu. Možná že klíčovou úlohu tu sehrál Duchamp. Jeho *Velké sklo* se datuje do roku 1915 a o tři roky mladší *Tu m'* již analogicky nezobrazuje svět vnímaný z úhlu vzpřímeného postoje, ale matici informací příhodně poskládaných ve vertikálním systému. Důležitost devadesátistupňového posunu ve vztahu k držení těla lze vycítit i v některých Duchampových „pracích", které kdysi vypadaly pouze jako provokace: věšák přibitý k podlaze a známý pisoár převrácený jako nějaký monument.

Ale na newyorské umělecké scéně se velký posun ohlásil v pracích Rauschenbergových z počátku padesátých let. Abstraktní expresionismus slaví svůj triumf a on přichází s nápadem vymezit rovinu obrazu jako plochu nebo pracovní povrch díla, ukotvený v uměleckém jazyce, který se vyrovnává s jiným pořadím vjemů. Nejranější práce, které Rauschenberg připouští do svého kánonu, *Bílý obraz s čísly*, namaloval mladý umělec roku 1949 při hodině kreslení s živým modelem ve škole Ligy studentů umění poté, co se otočil k modelu zády. Rauschenbergův obraz, s kryptickou spletí čar a čísel, je plocha, kterou nelze vydávat za cokoli jiného. Nahoře a dole jsou nenásilně smíchány do prostoru, definovaného spíše na základě pozitiv versus negativ, či napětí mezi zemí a tělem. Obraz nelze číst jako šifru ani jako systém řetězců či úhelníků, a uvedená čísla se dají číst ve všech směrech. Vrypy do mokré malby se obraz řadí do kategorie sebe-potvrzení vlastního matného povrchu.

V následujícím roce začal Rauschenberg experimentovat s objekty umístěnými na fotografický papír, který vystavil slunečnímu světlu. Už tehdy se ponořil do práce s fyzickou substancí plánů; a na počátku padesátých let použil novinový papír k vytvoření podmalby plátna – aktivaci plochy, jak tomu sám říkal – aby se první tah štětcem odehrál na pozadí šedé mapy slov.

U těch nejšaškovitějších Rauschenbergových mladických rošťáren lze zpětně vysledovat jistou konzistenci stylu. Tehdy, v padesátých letech, dostal pozvání, aby se zúčastnil výstavy s nostalgickým tématem „příroda v umění"; organizátoři asi doufali, že se jim podaří prosadit alternativu k novému abstraktnímu malířství. Rauschenbergův příspěvek byl

čtvercový drn trávy přichycený drátem a uložený v krabičce vhodné k zarámování a pověšený na zeď. Umělec pak výstavu pravidelně navštěvoval a dílo zaléval. Je to přechod od přírody ke kultuře posunem o devadesát stupňů. Když vygumoval de Kooningovu kresbu a vystavil ji pod názvem *Kresba od Willema de Kooninga vygumovaná Robertem Rauschenbergem*, učinil tak víc než mnohovýznamové gesto: pozměnil (pro diváka o nic méně než pro sebe) úhel imaginativní konfrontace; přiblížil de Kooningovu evokaci světoprostoru k věci vytvořené tlačením na stůl.

Obrazy, které vytvořil na konci této dekády, obsahovaly rušivé doplňky: polštář horizontálně zavěšený na spodní části rámu v obraze *Kaňon* z roku 1959, upevněný žebřík vklíněný mezi pomalované panely tvořící obraz *Na rybníku v zimě* z roku 1959–60, židle stojící u zdi, ale včleněná do obrazu za ním, jako je to v díle *Poutník* z roku 1960. Ačkoli visely na zdech, tyto obrazy neustále odkazovaly zpět k horizontálám, podél nichž chodíme a sedíme, pracujeme a spíme.

Na počátku šedesátých let se začal zabývat transfery fotografických obrazů, každý z nich byl sám o sobě iluzionistický, které se vzájemně rušily, a ovlivňovaly, a tak se náznaky prostorového významu vzájemně zcela neutralizovaly, až přešly do jakéhosi optického šumu. Komunikační odpad – jako rušené rozhlasové vysílání; šum a význam na stejné vlnové délce, vizuálně na téže ploché rovině.

Tato obrazová rovina, jako u ohromného plátna nesoucího název *Přetažení* z roku 1963, by v lecčem mohla připomínat nějakou chaotickou spečeninu kontrolního systému a městského panoramatu, asociující neutuchající přísun městských informací, stimulů a ruchů. Aby to všechno dokázal udržet pohromadě, Rauschenbergova rovina obrazu se musela stát povrchem, k němuž se všechno vztažitelné i myslitelné může vztahovat. Musela být zároveň vším tím, čím je billboard, tabule, projekční plátno, ale ještě k tomu mít velmi blízko ke všemu, co je ploché a propracované, jako například palimpsest, vyrytá deska, tiskařská korektura, zkušební tisk, graf, mapa, letecký pohled. Jakákoli plošná dokumentární plocha, která nese informace, je relevantní analogií k rovině obrazu; radikálně odlišná od srozumitelné projekční roviny s optickou návazností na naše zrakové pole. A občas se zdálo, že povrch Rauschenbergova díla zastupuje samotnou mysl: jímka, nádrž, spojovací centrála, bohatý zdroj volných asociací, jak je známe z vnitřního monologu – externí symbol mysli jakožto běžícího transformátoru vnějšího světa, který do sebe konstantně vtahuje přicházející nezpracovaná data, aby je na silně nabitém poli zmapoval.

Pro jeho symbolický program se dostupné typy obrazového povrchu nezdály dostačující: byly až příliš exkluzivní a až příliš homogenní. Rauschenberg zjistil, že jeho obraznost potřebuje nějakou spolehlivou a tolerantní základnu, jako třeba sportovní lavici na posilování. Pokud snad použití nějakého kolážovitého elementu (kupř. přilepené fotografie) hrozilo nebezpečím, že bude evokovat tematickou iluzi hloubky, byl povrch nonšalantně zamazán nebo upatlán barvou, aby se tak znovu podtrhla jeho neoddiskutovatelná plochost. „Integrita roviny obrazu" – svého času výsledek dobrého umění – se měla stát tím, co je dáno. „Plochost" obrazu už neměla být větším problémem než plochost neuklizeného stolu či nezametené podlahy. Proti Rauschenbergově rovině obrazu můžete zavěsit nebo promítnout jakýkoli výjev, nespatříte však žádný záblesk světa, ale jen cáry potištěného materiálu. A můžete na něj třeba i položit nějaký předmět, alespoň pokud ploše leží na povrchu díla. Na starých hodinách v Rauschenbergově obraze s názvem *Malba napotřetí* z roku 1961 najdeme dvanáctku nalevo, protože ciferník by jinak správně v kolmé pozici budil dojem, že celá soustava leží ve skutečné vertikální rovině – jako stěna pokoje, součást daného světa. Anebo, zůstaneme-li u stejného obrazu, co třeba perfektně narovnaná košile s rozpaženými rukávy? Nepřipomíná vyprané prádlo na šňůře, ale – zatížené šmouhami a kapkami zaschlé barvy – spíš prádlo připravené k mandlování? Konzistentní horizontalita je přizvána na pomoc, aby přispěla k udržení symbolického kontinua smetí, cvičební lavice a data sající mysli.

Pravděpodobně nejpovedenější symbolické gesto udělal Rauschenberg roku 1955, když se zmocnil vlastní postele, rozmazal po polštáři a vyšívaném přehozu barvu a pak to celé opřel kolmo o zeď. V této vertikální pozici „umění" od onoho okamžiku ovlivňuje naši představivost jako věčný společník našeho druhého zdroje, ze kterého čerpáme, tedy naší horizontality, ploše natažených prostěradel, na nichž se odehrává naše rození, plození a snění. Horizontalita postele se vztahuje ke „konání", jako se vertikála renesanční obrazové roviny vztahovala k vidění.

Jednou jsem slyšel, jak Jasper Johns řekl, že Rauschenberg byl ten, kdo toho v našem století po Picassovi objevil nejvíc. Co však objevil ze všeho nejvíc, je dle mého názoru obrazová plocha, která opět dovolila

světu, aby do ní vstoupil. Nikoli světu renesančního člověka, který odhadoval, jaké bude počasí, pohledem z okna, ale světu lidí, kteří mačkají knoflíky, aby si vyslechli nahraný vzkaz: „Dnes večer je desetiprocentní pravděpodobnost srážek," elektronicky přenášený z nějaké zatemněné budky bez oken. Rauschenbergova rovina obrazu je kvůli tomuto vědomí ponořena do mozku města.

Plochá rovina obrazu se dokáže propůjčit jakémukoli obsahu, který neevokuje prožitý optický vjem. Coby klasifikační kritérium prochází středem takových termínů, jako je „abstraktní" nebo „zobrazující". Kdykoli jejich práce začne odkazovat k reprodukovatelnému znázornění, kloní se modernističtí umělci, pop-artisté a tvůrci color field paintings, mezi něž se řadí Noland, Frank Stella či Ellsworth Kelly, k práci s plochou rovinou obrazu, tedy rovinou uměle vytvořenou člověkem, která končí záhy pod povrchem pigmentu. Oproti tomu Pollockovy a Louisovy obrazy zůstavají vizionářské a abstrakce Helen Frankenthal, přes všechnu svou okamžitou modernost, jsou – jak nedávno pravil Lawrence Alloway – „oslavou lidské záliby v umělosti".

Pokud plochá obrazová rovina hostí identifikovatelné předměty, pak je prezentuje coby umělé produkty lidské činnosti univerzálně povědomého charakteru. Emblémové vzory raného Johnse se též řadí do této kategorie; a stejně tak, domnívám se, i většina pop-artu. Když Roy Lichtenstein na počátku šedesátých let nakreslil letce, který se polibkem loučí se svou dívkou, skutečným tematickým obsahem byl masově produkovaný styl komiksů: plochy vyplněné drobnými tečkami a stereotypní kresby obrazu zajistily, že byl pochopen jakožto zobrazení tištěné hmoty. Ubohé lidství, které okupuje Dubuffetovy obrazy, je sprosté graffitti, a realita těchto obrazů se odvozuje jak od povrchové hustoty materiálu, tak od emocionálního tlaku, který vedl umělcovu ruku. Kresby Claese Oldenburga, řečeno jeho vlastními slovy, „na sebe berou ošklivost," která je věrnou napodobeninou stylu i vzorů pouličního graffitti. Oslavuje iracionalitu, rozpad, násilí a senzačnost – poničené životní síly městské ulice.

David Antin o Andy Warholovi jednou napsal následující odstavec, jehož autorství mu závidím – škoda, že jsem ho nenapsal sám:

„U Warholových pláten by se dalo téměř tvrdit, že obraz neexistuje. Na jedné straně to patří k jeho převládajícímu zájmu o zmizelý obraz, konsekvence celé série pokusů, v nichž se vzdaluje nějakému původnímu vzoru ze skutečného světa. Vlastně jde o sérii obrazů, které začínají přepisem způsobu odrážení světla lidskou tváří na vylučování stříbra z fotosensitivní emulze, tento negativ je pak vyvolán, znovu vyfotografován a převeden na pozitiv, kde jsou světlo a stín přehozené, a následuje další rozmazávání, posléze přepsané telegrafií, pak rytí do desky a přetištění přes hrubé síto na novinový papír za použití nekvalitního inkoustu, přičemž toto závěrečné rozostření a sítotisk jsou provedeny fialovou barvou na plátno. Co zbylo? Pocit, že na obraze je cosi povědomého, ale přitom to není vidět. Před Warholovými plátny se červenáme hanbou. Ten pocit náhodného zabarvení, téměř ztraceného obrazu čehosi, a ten neodbytně se vnucující pocit. Kdesi uvnitř tohoto obrazu je výzva. Nejasná."

Dílo zamyšlené jako obraz obrazu. Jde o záměr, který obrazu zaručuje, že nebude prezentován přímo jako odraz životního prostoru a že i přesto dá prostor vlastnímu zážitku k jeho interpretaci. A navíc znovu dává prostor umělci, jak v celé šíři jeho osobních zájmů, tak jeho technickému talentu.

Mnohoúčelová rovina obrazu, na níž je založeno toto postmoderní malířské dílo, znovu narušila předvídatelnost a linearitu umění. To, co jsem nazval plochou obrazovou rovinou, je víc než jen povrchový rozdíl toho, co bylo pochopeno jako změna v malířství, která změnila vztah mezi umělcem a obrazem, obrazem a divákem. I tak však tuto vnitřní změnu nelze chápat jako víc než symptom změn, které jdou daleko za otázku obrazové roviny nebo malířství jako takového. Tvoří součást reorganizace, jež zasahuje veškeré purifikované kategorie. Umění si podmaňuje i teritoria náležející k ne-umění a přispívá tak k odcizování jeho znalců, kteří jeho projevy vnímají jako defekty a pouští se dál, hlouběji do podivných končin a zanechávají za sebou stará nehybná kritéria, aby vládla erodující krajina.

Text *Jiná kritéria* Leo Steinberga byl poprve publikován v časopise *Artforum,* 3/1972. Dále byl publikován v knize: Leo Steinberg, *Other Criteria*, Oxford University Press 1972. © Leo Steinberg, 1998. Český překlad je zkrácenou verzí textu v této knize. Přeložila Věra Chase. Přeloženo, redigováno a vydáno se svolením vydavatele.

Leo Steinberg, *Other Criteria, Artforum,* March 1972. © Leo Steinberg, 1998. Translated from: *Other Criteria*, Oxford University Press 1972. Translated, edited and published by permission of the publisher.

Peter Schjeldahl

Peter Schjeldahl patří k současným nejchendějším kritikům výtvarného umění v Americe. Několik posledních let psal pravidelně a nezávisle každý třetí pondělí recenzi pro časopis The Village Voice, *v minulosti spolupracoval a stále spolupracuje s časopisy jako* ArtLis America, The New York Times, Artforum, Art Issues *a další. Od podzimu roku 1998 pracuje jako kritik pro časopis* The New Yorker. *Po odchodu z lichá Dokaty, jejíž podobu a nepočetné obyvatelstvo známe kupříkladu z filmu bratří Coenů* Fargo, *a jeho příjmení odkazuje k jeho norských předkům. Společenská revoluce šedesátých let [illegible] velkého světa. Odjel do Paříže, kde [illegible] se vlastnoručně [illegible] se vlastnoručně [illegible] dnes vyučuje umělecká kritika na Harvardově univerzitě. Od pozdravy uměleckých let má nepřehlednou pozici důležitého a uznávaného uměleckého kritika i současné názory. Mezi tyto názory patříc kupříkladu i to, že odsoudil nové, pop-artem a comicem ovlivněné tvorbu klasika abstraktního expressionismu Philipa Gastona. Na jeho kritiku zareagoval tehdy nezávislý autor z Brooklynu jménem Robert Storr. Jeho chlapecká uměl etapy Gastonovu uměl byla nezvyklý přesvědčivá a obsahovala velik promyšlených argumentů, že se Schjeldahl nechal přesvědčit a uznal svůj omyl. Storr získal nejen Schjeldahlův obdiv a přátelství, ale byl to i počátek jeho kariéry, která ho zavedla až na sedmé kurátora Muzea moderního umění v New Yorku.*

K vlastnostem Schjeldahlova psaní patří především nepřehlédnutelný vášeň pro umění. Jestliže mnoho u některých kritiků pocítí, že po galerních chodí spíše za úvar než dobrovolně, Schjeldahlovo psaní nás každým slovem ubezpečuje o autentic-

Peter Schjeldahl *patří k současným nejčtenějším kritikům výtvarného umění v Americe. Několik posledních let psal pravidelně a neúnavně každý týden recenzi pro newyorský časopis* The Village Voice, *v minulosti spolupracoval a stále spolupracuje s časopisy jako* Art in America, The New York Times, Artforum, Art Issues *a další. Od podzimu roku 1998 pracuje jako kritik pro časopis* The New Yorker. *Pochází z Jižní Dakoty, jejíž podobu a nepočetné obyvatelstvo známe kupříkladu z filmu bratří Coenů* Fargo, *a jeho příjmení odkazuje k jeho norským předkům. Společenská revoluce šedesátých let ho vyhnala do velkého světa. Odjel do Paříže, kde marně očekával setkání se skutečnou avantgardou, vrátil se do New Yorku, psal poezii a žil bohémským životem. Nebyl s to dokončit řádná univerzitní studia, i když dnes vyučuje uměleckou kritiku na Harvardské univerzitě. Od poloviny osmdesátých let má neotřesitelnou pozici důležitého a uznávaného uměleckého kritika s osobitými názory. Mezi tyto názory patřilo kupříkladu i to, že odsuzoval novou, pop-artem a comicsem ovlivněnou tvorbu klasika abstraktního expresionismu Philipa Gustona. Na jeho kritiku zareagoval tehdy neznámý autor z Bostonu jménem Robert Storr. Jeho obhajoba nové etapy Gustonova umění byla natolik přesvědčivá a obsahovala tolik promyšlených argumentů, že se Schjeldahl nechal přesvědčit a uznal svůj omyl. Storr získal nejen Schjeldahlův obdiv a přátelství, ale byl to i počátek jeho kariéry, která ho zavedla až na místo kurátora Muzea moderního umění v New Yorku.*

K vlastnostem Schjeldahlova psaní patří především nebývalá vášeň pro umění. Jestliže máme u některých kritiků pocit, že po galeriích chodí spíše za trest než dobrovolně, Schjeldahlovo psaní nás každým slovem utvrzuje o autoro-

vě zájmu o popisované a hodnocené umění. Nadšení v něm dokáže vyvolat nejen umění avantgardní, ale i malířství sedmnáctého století, projevy umění lidového, či naopak salonního, nebo místo o výstavě může psát o architektuře galerie či způsobu instalace výstavy.

Schjeldahův esej o Bruce Naumanovi pochází z doby, kdy tento umělec, po raketovém vzestupu ke slávě během šedesátých let, byl stále ještě trochu v pozadí uměleckého světa. Tato situace se právě v osmdesátých letech počala měnit, a byl to především Bruce Nauman a jeho dílo, se kterým se jako s úhelným kamenem tradice amerického umění vyrovnávala většina umělců vstupujících do uměleckého světa v osmdesátých a devadesátých letech. Následující rozhovor mezi Robertem Storrem a Peterem Schjeldahlem, obsahujícím i jednu báseň, se vrací k otázkám umělecké kritiky, k atmosféře newyorské umělecké komunity a problémům konce modernismu.

1982

Peter Schjeldahl

JEN PROPOJIT: BRUCE NAUMAN

V šedesátých letech byl Bruce Nauman po jistou dobu jedním z nejvynalézavějších umělců, jaké kdo kdy znal. Je zajímavé si na to vzpomenout v souvislosti s Naumanovými současnými výstavami hned ve dvou galeriích, u *Castelliho* na 142 Greene Street a v prvním poschodí Sperone Westwater Fischer, protože konec šedesátých let je v současné době bez jakýchkoliv postranních úmyslů ve slepém bodě současného vnímání. V oněch letech se síla předchozích „velkých stylů" – abstraktního expresionismu, pop-artu, minimalismu – začala rozšiřovat jako delta řeky do poklidného zálivu sedmdesátých let, ale pořád byla přítomná. Abychom byli přesnější, stále tu byla, alespoň principiálně, připravenost diváků ocenit „složitost" nového umění, zvláště umění od takových umělců, kteří byli vnímáni jako ti, kdo posunují hranice estetických možností. V dnešní dychtivé, ale nedbalé atmosféře se zdá, jako by to bylo už strašně dávno.

Na konci šedesátých let byli umělci plni optimismu ohledně estetických možností technologií a systémů a Nauman si pohrával s většinou z nich – s videem, filmem, fotografií, světlem, zvukem, jazykem, matematikou, holografií – a to ještě navíc s nezapomenutelnými výsledky. Jeho práce byly duchampovské svým humorem a drzostí, plodnými paradoxy, vtipem a dalšími formami mentálních zkratů. Některým také připomínal Jaspera Johnse tím, jak vkládal do intelektuálských uměleckých

gest psychologický náboj, odtažitou atmosféru, emoce zaměřené jen na sebe a pouze po troškách odhalenými v každém dílu. Podobně jako u Duchampa a Johnse se zdá, jako kdyby Nauman své umění odvíjel výhradně jen na základě pozorování sebe sama. Tento zkušený sochař, řemeslník a výsostný bavič je jakýmsi introvertním Kludským, ztělesňujícím hrůzu a nepřátelství špatných vtipů a okázalých projevů. Pro jeho bezedné vtipkování je typická spirála neonového nápisu, na kterém stojí: „Pravý umělec pomáhá světu odhalováním mystických pravd." Typickou pro jeho schopnost lézt na nervy byla prázdná místnost, ve které řval reprodukovaný hlas: „Vypadni z mé mysli! Vypadni z téhle místnosti!"

Co ale dělalo Naumana opravdu obtížným, byla zkomolená souvislost jeho práce s různými způsoby myšlení, které definovaly „avantgardní umění" konce šedesátých let. Zdálo se, že na scénu vždy vstupoval z pokřiveného, ale dobře informovaného úhlu, a to, že žil v Kalifornii, s tím mělo určitě souvislost. Robert Pincus-Witten, který vymyslel termín postminimalismus a bezohledně ho používal k označení mnoha umělců (s následnou amputací neobvyklých směrů a významů), obvinil Naumana v době, kdy to ještě stále bylo nadávkou, z „narcisismu". A Nauman si definitivně znepřátelil newyorské diváky, když začal ukazovat jednoduché „behavioristické" environmenty – chodbu tak úzkou, že jí bylo možné projít jenom bokem, zavěšenou „místnost", jejíž stěny končily v úrovni kolen – vyvolávaly fyzické sebeuvědomění a slabou nevolnost smyslů. U nervózních obyvatel města (včetně mne samého) způsobovala tato díla spíše záchvaty hrůzy než rozšířené vědomí.

Naumanova do rozpaků uvádějící přítomnost nebyla tím jediným, co bylo v uměleckém světě sedmdesátých let pociťováno za okrajové. Po vypuknutí předchozí hysterie a vymyšleností konceptualismu a takzvaného body-artu – ti, kdo je praktikovali, Naumanovi za leccos vděčili – se vytratila idea hlavního proudu avantgardy. Umění jako celek se vzhledem ke komerčním, profesionálním, vládním a alternativním institucím, které ho „podporovaly", ocitlo ne sice příliš moudře, ale zato hodně, na okraji. Objevila se nová generace diváků, jejichž schopnost soustředění se dala měřit na milisekundy, a v jejich službách se objevila i nová spotřebitelská kritika. Tyto změny, ačkoliv si jich dlouho nikdo nevšiml, bez milosti ovlivnily vážnost mnohých uměleckých hvězd, jejichž práce byla poháněna uzavřenou, soustředěnou situací šedesátých let. Nikdo jejich

významnost neodvolal – v novém uměleckém světě vlastně nikdy nic nezklamalo – ale spíše byla rozmělněna a jejich vliv byl umrtven nepřemýšlivým akceptováním.

Naumanův osud byl díky tomu těžší ve smyslu úspěchu ve světě (nikdy neměl žádné ochránce, do jisté míry s výjimkou Evropy) a na druhou stranu méně zničující, protože to byl vždycky vlk samotář. Pro těch pár lidí, kteří se o něj nepřestali zajímat, odhaluje Naumanova práce od šedesátých let – jakkoliv je nepřístupná, matoucí a experimentální – v jistém smyslu umělce daleko důležitějšího a významnějšího, než byl coby modernistický kovboj konce šedesátých let. Udržoval při životě avantgardní impuls k „neumění" nikoliv jako ideologický program nebo umělecko-kulturní hru, ale jako svou osobní zálibu, jako způsob svědomitého bytí ve světě. Jak se jeho vztah k novému publiku a uměleckému trhu ztenčoval, tak se současně prohluboval jeho závazek k jeho vlastnímu názoru a vizi. Emocionální obsah a neuzavřená, téměř orientální objektivita v prezentaci jeho práce ještě více zesílily.

Skvělý název Naumanovy dvojité výstavy, který se téměř podobá haiku – *Housle, násilí, ticho* (v ang. originále „Violins, Violence, Silence") – nám připomíná, že na rozdíl od tolika umělců, kteří si pohrávají s jazykem, má on cit pro poezii. „Housle" jsou obskurním odkazem na videozáznam z konce šedesátých let, na kterém Nauman, nijak neškolený ve hře, hraje na housle se strunami naladěnými D, E, A a D (anglicky smrt). Tato morbidní muzikální hříčka se znovu objevuje v jedné jeho nové soše nazvané *Diamant Afrika*, kde se rozezní nohy zavěšené židle z litého kovu po úderu stejnými tóny. „Násilí" je politická narážka na mučení v Jižní Americe. Tři sochy ve Speroneově galerii – židle z litého kovu visící ve výši očí v kruhovém, trojúhelníkovitém a čtvercovém korálovém útesu z kovových pásů – mají společný název *Jižní Amerika*. „Ticho" může být napomenutí nebo rada jak tato díla chápat – tyto modelované sloupy prostoru obsahující židle, nakloněné do úhlů neumožňujících sezení, které jsou mlčícími svědky nějaké anonymní katastrofy. V tomto kontextu nepůsobí „Ticho" jako rétorika, je bez sentimentu, bez závěru, – a bez možnosti úniku.

„Ticho" se také nenápadně přibližuje k efektu dvou nových soch – velkých kusů sádry na podlaze Castelliho galerie, nahrubo podepřených a pospojovaných do obrazců, jednoho kruhového a druhého nepopsatel-

ně nepravidelného, které mají napříč osm metrů, respektive čtyři metry, a které jsou součástí Naumanovy série nazvané *Modely tunelů*. Základem je idea rozsáhlého podzemního sytému tunelů (které nikam nevedou), pro který jsou tyto sochy jen hrubými studiemi. Surové zpracování odvádí pozornost od samotných kusů k imaginárním, jen stěží představitelným projektům, které předznamenávají. Vypadá to, že Naumanovi ani tak moc nezáleží na tom, jestli bude takový projekt kdy realizován. Tyto domácké metafory podzemní vznešenosti si vystačí samy se sebou a po jistém úsilí divákovy imaginace vyvolávají stav psychologické osamocenosti, vyhnanství, ticha.

Když jsem se pro sebe pokoušel vysvětlit tajuplnou zlověstnost prací Bruce Naumana z poslední doby, znovu jsem si vzpomněl na Duchampa a Johnse. Všichni tři umělci sami sobě odporují a vyjadřují radikální skepsi vůči předpokladům umělecké zkušenosti, a dokonce zkušenosti obecně. Vytvářejí znaky, které samy sebe popírají – jako třeba v Johnsových Vlajkách je tupému veřejnému emblému dodána intenzivní subjektivita barvami a tahy štětce, nebo naopak posměšně objektivní modely subjektivity přítomné v jakékoliv Duchampově práci obsahující erotiku. Ale toto všechno nám neřekne mnoho o ohlasech podobných umělců; je to jen popis myšlenkových struktur, které jiní snadno analyzují a kopírují.

Co je u Duchampa, Johnse a Naumana ještě nepochopitelnější, je to, co je vůbec žene proti cihlové zdi jejich vlastní inteligence, jako kdyby v nějaké kombinaci zábavy a zoufalství nikdy nepřestali žasnout nad všeobecnou marností. Integrita těchto umělců, jejich ironická, osamělá důstojnost, spočívá v pravdivém pozorování „selhání komunikace", které je zabudované do každého jazyka, do každého stylu. Mysl těchto umělců neodbytně pronásleduje pocit, jako kdyby byli na vzdáleném, údajně tajném místě, a najednou cítí, že je tam s nimi ještě někdo jiný. Tuto přítomnost, tento malý tlak kdesi v jejich vědomí nepociťují jako něco přátelského či nepřátelského ani jako „špatné" nebo „dobré". Je intimní, aniž by byl jakkoliv osobní. Chcete-li se mu postavit, je to, jako kdybyste se pokoušeli zakousnout se do vlastního krku.

Koncem šedesátých let existoval letmý dojem, že se tento pocit může stát základem pro vědomou „kritičnost", ideologii změny. Jak ale Nauman instinktivně pochopil, tento pocit vyjadřuje ironii existence, která nemůže být usměrňována ani spoutána a určitě nemůže být předávána

dál, podobně jako tradice. Její každý skutečný příklad je bez pokračování, D, E, A, D. Může být vystopována jen osamělým jednotlivcem a jeho stop si všimne zase jenom další osamělé individuum. Toto poznání Naumana spíše rozveselilo. V dnešní době divoké družnosti a obnovených politických fantazií to z něj dělá dvojnásobně nezvaného hosta. Ale jeho práce a příklad stejně tak jako fakt lidské osamělosti, ke kterému se vyslovují, si mohou dovolit trpělivost. Čas je na jejich straně. Čas je jejich.

1982

O UMĚNÍ A UMĚLCÍCH

Peter Schjeldahl odpovídá na otázky Roberta Storra

Můžeme najít něco zvláštního v umění vznikajícím v padesátých a raných šedesátých letech, co by vysvětlilo, proč se tolik básníků rozhodlo psát o umění?

Myslím, že vysvětlení je sociologické. Přežívání bohémské komunity a atmosféry. Ve třicátých a čtyřicátých letech byl umělecký svět malý a překrýval se s básníky – vždycky byli nějací kolem. Básníci v Cedar baru. Když jsem já přišel do New Yorku, tak ke generaci důležitých básníků patřili John Ashbery a Frank O'Hara, kteří byli mými hrdiny. Ashbery je kritik a O'Hara byl kurátorem v Muzeu moderního umění. Tom Hess, redaktor Art News, byl k básníkům coby kritikům velice vnímavý. Myslím si, že básníci, kteří dokáží akceptovat disciplínu nebo ponížení kritické práce, mají v psaní o malbě výhodu.

V jakém smyslu?

Poezie a malířství si jsou podobné. Obojí jsou konvenčně vymezené, nekonečně nejednoznačné disciplíny, schopné velmi jemně rozlišitelných významů, a jsou vytvářeny o samotě. Nebo to bude tak nějak podobně. Na tom není nic nového. Můžeme to pozorovat až k Diderotovi, Baudelairovi a Apollinairovi. To, že spisovatelé a malíři byli podle francouzské tradice spolu, bylo v New Yorku velice živé ještě v padesátých a šedesátých letech. Dnes už to není pravda, protože umělci nevstupují do uměleckého světa podivně flákačským způsobem jako dříve, ale rovnou z uměleckých škol. A je tu specializace. Když si básníci nedávají pozor, tak skončí v kursech psaní. Ale stále tu kontakt existuje. Když teď budu myslet na to, jak se spisovatelé a umělci scházejí, asi to bude zprostředkované skrze nějaké jiné prostředí, jako je třeba prostředí divadla nebo rockové hudby.

Nedávno jste v recenzi práce Davida Salleho napsal, že vás zajímá především proto, protože cítíte, že vaše imaginace pracuje podobným způsobem. Byly ale doby, kdy se vznikající umění zdálo vycházet ze sensibility radikálně odlišné od té vaší – a byly tyto časy obtížné?

Ano, konec šedesátých let. Minimalismus, a dokonce i pop-art s jeho nastudovanou hloupostí a určitě color field painting se zdály požadovat čistě deskriptivní přístup a nepropůjčovaly se slovnímu zpracování. A pak jsme se dočkali důsledků rostoucí specializace. Objevila se všechna ta umění se dvěma slovy v názvu. Umění, kde je podstatné jméno užito jako přídavné jméno. Video art, performance art, concept art, narrative art. A umělci začali sami psát. To se velice brzy zvrhlo. Tedy myslím to tak, že se to zvrhlo do velkého semeniště sedmdesátých let, které se teď, když ustupují, stávají čím dál tím zvláštnější dobou – a také asi důležitější.

Myslíte tím, že v sedmdesátých letech bylo nutné přijímat při psaní kritiky nějakou teoretickou pozici?

Myslím, že se výtvarná kritika v sedmdesátých letech pomátla. Doufám, že zde jen chybně neprojektuji svou vlastní zkušenost, ale kritikem sedmdesátých let pro mne byl Lawrence Alloway. Byl jediným kritikem první třídy, který dokázal uchopit pluralismus. Asi měl takový nervový systém, který to mohl vydržet. Všichni ostatní se z toho zbláznili. Kritika se v sedmdesátých letech změnila jen na záležitost zaznamenávání událostí, vytváření taxonometrických systémů – všichni ti umělci měli jaksi stejnou hodnotu a jak bychom si je jinak zapamatovali. Byl to čas označování času, ve kterém se toho spousta událo, a jeho důsledky dnes vidíme.

V sedmdesátých letech se spousta psaní opírala o knihy intelektuálních hrdinů, jako třeba Wittgensteina. Způsobilo to těm, kteří se podobným kritickým odkazům nebo rétorice vyhýbali, problémy?

Je zde určitě krize posluchačstva: Pro koho vlastně píšeme? V sedmdesátých letech dosáhl umělecký svět bodu, ve kterém expandoval za všechny předchozí hranice. Bylo to jako nova, která exploduje a pak se zkondenzuje v neutronovou hvězdu. Jak její okraje dále explodují, střed se zhušťuje – panečku, to je ale pěkná metafora. Objevily se mini seskupení, ve kterých lidé hráli zastrašovací hry. A byly teritoriální. Myslím, že nejasné, přeteoretizované psaní je formou teritoriálního chování, které může být přirovnáno k chování opic v uzavřeném prostředí. (...)

Jak chápete váš vztah ke konkrétnímu umělci, o kterém píšete? Řekněme, že se o nějakém umělci vyjádříte pochvalně. Stanovujete si nějaké limity, cítíte se být nějakým způsobem odpovědný za váš námět?

Jednou jsem si sestavil takovou tabulku o tom, co se děje při psaní kritiky – jenom takový graf toho, co se děje při psaní. Nakreslil jsem si dva vektory. Ty už existovaly dříve. Jeden z nich je mezi umělcem a jeho dílem. A druhý ukazuje kritika a vztah směrem ke čtenáři. A tady jsou tečkované čáry ve všech čtyřech rozích. Není to povedené? Jediný přímý vztah kritika je ke čtenáři. A je to jeho první odpovědnost. Dáváte někomu něco číst. Potom je tu kritikův vztah k dílu a k umělcovi a pak čtenářův vztah k dílu a k umělci. A kritik se může zabývat kterýmkoliv z těchto vztahů. Když jsem to jednou vysvětloval, použil jsem to kdysi na nějakém kursu, tak jsem objevil, že musím vymazat tečkovanou čáru mezi kritikem a umělcem, protože je to tak tajuplné, že to pravděpodobně není linie. Jde to cik-cak. Můžu přečíst báseň? Napsal jsem ji na počátku sedmdesátých let a týká se úspěšných umělů pop-artu a minimalismu, které jsem mohl zpovzdáli pozorovat. Nebyl jsem tenkrát ve středu dění, ale pohyboval jsem se okolo a zíral jsem. Pro mě jako pro typ člověka znamenalo zapojení do uměleckého světa asi tolik, že jsem chtěl získat něco z té many nebo kouzla, které údajně umělci mají. A pak se zklamáním zjišťujeme, že žádné není, alespoň ne žádnou osobně schůdnou cestou, zamilování zmizí a stane se z vás profesionál, nebo musíte začít dělat něco jiného. Nevím, jestli to pomůže něco vysvětlit, ale poprosil jste mě, abych si s sebou něco vzal, a tak to tedy přečtu.

UMĚLEC

Umělec se nechce zabývat světem
Chce, aby se svět zabýval jím
Zjišťuje, že i teď potřebuje pomoc druhých
Aby této pomoci dosáhl, musí se zaplést do série přizpůsobování,
kvůli kterým sám sebou opovrhuje a která mu pomáhají
Ale jeho původní umělecká vize zůstává bez kompromisů
Je úžasně tajemná, dokonce i pro něho
Pak má jednoho dne úspěch, a vypadá to úplně tak
jak si představoval, že to jednou bude
Samozřejmě peníze, ale taky pocit, že v jeho volném čase
ho očekávají libovolné možnosti zážitků
Jeho bývalí přátelé a přívrženci ho teď nenávidí, ale dokonce i mezi
sebou ctí jeho talent
Jeho práce se uspokojivě rozvíjí
Pěstuje si, co považuje za širokou škálu excentričností
Na některých mejdanech je zamlklý, na jiných ukecaný
Zjišťuje, že je čím dál tím jednodušší uspokojit jeho omezené, ale mírně
nepravidelné sexuální choutky
Jeden rok sbírá umění art deca, druhý rok navajské pokrývky – ale
jsou to spíš jeho asistenti, co je pro něho hledají
Zhrozí se, když zjistí, že se stal alkoholikem
Otravuje ho pocit, že vývoj jeho života se nějak
dostal do skluzu
Začne být posedlý myšlenkou, že musí vytvořit jedno
monumentální, drtivě originální dílo
Po období intenzivní přičinlivosti se mu to podaří
Reakce publika jsou příznivé, ale nikdo se nezdá být zdrcen
To ho uvrhne do dlouhé deprese
Je překvapen myšlenkou, že se jeho reputace stala
bezodkladnou
Každý měsíc či dva o sobě čte pochvalný článek od nějakého
idiota
Občasný inteligentní článek – kterému má někdy problémy
porozumět – ho naplňuje nejasným neklidem

Obklopen asistenty a dealery a zapojený do nekonečných
projektů, se cítí jako živnost
Zjistí, že se obejde bez mejdanů
Na dlouhé týdny se mu podaří přestat s pitím
Má strach o své zdraví, které je skvělé
Neustále si připomíná, že může dělat, cokoliv si zamane
Ale jediné, co ho napadá, aby dělal, je práce

Dnes si myslím, že je v tom něco poťouchlosti. Částečně asi zklamáním z objevení obra na hliněných nohou. A taky trochu závisti. Myslím, že umělec je velmi komplikovaným typem hrdiny moderní doby. Asi hrdina „možností", je to, co se k nám dostane. Představa, že jste schopni vytvářet podobně, jako to dělal Bůh, a nechat to, co jste stvořili, aby to změnilo svět. (...)

Myslíte, že pluralita v sobě má dobré aspekty?

Myslím si, že je nutná. Ano. Bylo období, kdy jsem nebyl moc spokojený, protože mám rád, když mají věci hlavu a patu. Mám rád věci, které mají své hrany, jsou vzrušující, míří vysoko a jsou dramatické. To je moje osobnost, ale určitě všechno, co je dnes dobré a na co se díváme, z oné doby získalo. Bylo určitě nutné, aby se zbořilo hierarchické uspořádání z konce šedesátých let. Protože se z něho staly jen kluby pro úspěšné, kteří, aby tuto stejně dávno neudržitelnou situaci udrželi, se ocitli v pozici distributora ponížení v homeopatických dávkách pro ty, kteří přicházeli. Chcete, abych přeformuloval, co jsem teď řekl? Jde mi o to, čeho je umění schopno – posunout kulturu, pozměnit ji. Myslím si, že dobrý umělec má daleko více důvodů než jen toto. Kdyby to byl váš jediný důvod, tak byste měli být v Hollywoodu nebo v televizi nebo někde, kde to má opravdu vliv. Myslím, že umění prostě vyžaduje chuť pro to, být v oblasti neprozkoumaných možností. A toleranci pro to nic nevědět. Je tu spousta jiných důvodů. Záleží to na temperamentu.

Jednou jste ve své recenzi napsal, že je „nesmysl říct, že modernismus je jaksi mrtvý, ale je zjevné, že modernismus je starý". Mohl byste to rozvést?

Modernismus nemůže být mrtvý, protože aby byl mrtvý, tak ho musí něco zabít. A není tu nic, co by modernismus zabilo. Co by to asi tak

mohlo být? Postmodernismus? To je trochu nesmyslné. Ale je tu určitě pocit, že už jsme viděli všechny možné tahy. Všechny základní tahy. Nynější změna je změnou postojů k nim. V jistém smyslu je to, co se nyní děje, velice revoluční změnou. Ale je to skoro jako rentgenové paprsky. Prostupují každou částí úplně všeho, aniž by měnily strukturu. Ale obraz je určitě jiný.

V čem je tato změna revoluční?

Nevím. Revoluční je skutečně mrtvé slovo. Ale myslím, že změna je dost bouřlivá. Je to jako vymačkávání šťávy ze starých hodnot. Někdo jako Salle je zajímavý tím, že svým vyrovnaným, chladnokrevným způsobem nakládá s různými druhy výjevů a technik, které s sebou nesou spoustu mýtů a hodnot – a používá je proto, aby všechny tyto věci zobjektivnil. Je to dost násilné, ale současně osvobozující. Zděděné hodnoty jsou přítěží. Modernismus říká, že odhodit přítěž je dobrá věc. Myslím, že dnes je jednou z našich přítěží i myšlenka zbavit se přítěží. Takže se to komplikuje. Vrací se to spirálou zpátky k sobě. Přál bych si, abych to mohl jasně vysvětlit. To, že jsou vaše teorie ad hoc a týden po týdnu jen přezáplatované, je jednou z nevýhod frontového kritika.

Text Bruce Naumana *Jen propojit* a úryvky z textu *O umění a umělcích* jsou přeloženy z knihy *Vodíkový jukebox, vybrané dílo Petera Schjeldahla*, University of California Press 1991. © Peter Schjeldahl 1998. Přeloženo a vydáno se svolením autora.

Only Connect: Bruce Nauman and selection from *On Art and Artists*: Peter Schjeldahl by-Peter Schjeldahl. © Peter Schjeldahl 1998. Translated and published by permission of the author.

Douglas Crimp

Douglas Crimp patří k zakladatelům a dlouholetým redaktorům časopisu October. *V současné době vyučuje teorii vizuálního umění na univerzitě v Rochesteru. Mezi jeho oblasty patří nejnovější historie a výklad muzea coby instituce (na toto téma napsal hned několik verzí následujícího textu a posléze z něj vytvořil celou knihu), ale i problémy reprezentace homosexuální mikrosféry v umění nebo problém AIDS a jeho reflexe v současném umění.*

Struktura následujícího, asi nejznámějšího textu Douglase Crimpa ze současné podoby i [illegible] umění a teorii, které v něm obhajuje. Tento klasický [illegible] myšlení je hodlá různých názorů z různých [illegible] dob, které dohromady tvoří jeden kon[illegible] se Crimp uchyluje k vyhraněnému [illegible] má o stylové a formální pluralitu Muzeu S Rotschenberga jsou pro něj apriori [illegible] modernismu paralelním [illegible] umění současnosti. Zdá se, že pro Crimpa bylo v roce 1983, když první verze tohoto textu [illegible] jít z roku 1980, daleko zajímavější nikoliv se pojetím umění nebo jeho prezentací než umělecky[illegible] díly samotnými. Nikoli podle kterého jsou instituce, jež zprostředkovávají umění veřejnosti, [illegible], jenom za neutrální prostředky, vyšetřil během několika let v minulé umělecko[illegible] bádání o muzeích či výstavách, a dokonce inspiroval celou řadu uměleckých děl, která byla tímto bádáním o institucích umění inspirována. Samotné muzejní instituce se v této atmosféře pokoušejí o sebereflexi a mnohé z nich provedly jakési „archeologické" výkopy [illegible] a uspořádaly retrospektivně zaměřené výstavy či snad expozice, které se nemusí objektivně vyvedlit vývoj umění, ale spíše ilustrují historii a pozadí těchto pokusů v minulosti.

Douglas Crimp *patří k zakladatelům a dlouholetým redaktorům časopisu* October. *V současné době vyučuje teorii vizuálního umění na univerzitě v Rochesteru. Mezi jeho zájmy patří nejenom historie a výklad muzea coby instituce (na toto téma napsal hned několik verzí následujícího textu a posléze z něj vytvořil celou knihu), ale i problémy reprezentace homosexuální minority v umění nebo problém AIDS a jeho reflexe v současném umění.*

Struktura následujícího, asi nejznámějšího textu Douglase Crimpa se současně podobá i struktuře umění a teorií, které v něm obhajuje. Tento klasický text postmoderního myšlení je koláží různých názorů z různých historických dob, které dohromady tvoří jeden komponovaný celek. I zde se Crimp uchyluje k vyhledávání genealogie postmodernismu a stylová a formální pluralita Maneta či Rauschenberga jsou pro něj oproti štafetě modernismu paralelním rodokmenem umění současnosti. Zdá se, že pro Crimpa bylo v roce 1983, i když první verze tohoto textu pochází již z roku 1980, daleko zajímavější zabývat se pojetím umění nebo jeho prezentací než uměleckými díly samotnými. Názor, podle kterého jsou instituce, jež zprostředkovávají umění veřejnosti, vším, jenom ne neutrálními prostředníky, vyústil během osmdesátých let v mnohá uměleckohistorická bádání o muzeích či výstavách, a dokonce inspiroval celou řadu uměleckých děl, která byla tímto bádáním o institucích umění inspirována. Samotné muzejní instituce se v této atmosféře pokoušejí o sebereflexi a mnohé z nich provedly jakési „archeologické" výzkumy sebe sama a uspořádaly sebekriticky zaměřené výstavy či stálé expozice, které se nesnaží objektivně vysvětlit vývoj umění, ale spíše ilustrují historii a pozadí těchto pokusů v minulosti.

1983

Douglas Crimp

NA RUINÁCH MUZEA

Německé slovo museal (muzeální), má nepříjemný podtón. Popisuje objekty, ke kterým již pozorovatel nemá živý vztah a které jsou v procesu odumírání. Za své zachování vděčí spíše respektu k historii než potřebám přítomnosti. Muzeum a mauzoleum jsou spojeny něčím víc než jen fonetickou asociací. Muzea jsou náhrobky uměleckých děl.

Theodor W. Adorno, „Valéry Proust Museum"

Hilton Kramer ve své recenzi nové instalace sbírky devatenáctého století v galeriích André Meyera Metropolitního muzea napadl skutečnost, že do této expozice bylo zařazeno salonní malířství. Toto umění Kramer charakterizoval jako hloupé, sentimentální a impotentní a tvrdil, že kdyby byla tato reinstalace učiněna o generaci dříve, podobné obrazy by zůstaly v depozitářích muzea, kam po právu náležejí.

„Koneckonců zůstat pohřben je osudem nebožtíků, a salonní malba byla skutečně shledána velice mrtvá.
Dnes ale není žádné umění natolik mrtvé, aby v jeho plesnivějících ostatcích historici umění nevypátrali nějaké předstírání života. V posledním desetiletí dokonce ve vědeckém světě vznikla silná podprofese, která se na tyto truchlivé exhumace specializuje." [1]

Kramerova metafora o smrti a rozpadu muzea připomíná Adornův esej, ve kterém analyzuje opačné, ale komplementární zážitky Valéryho a Prousta z Louvru, s tím rozdílem, že Adorno trvá na muzeální úmrtnosti jako na nutném výsledku instituce polapené v rozporech své vlastní kultury, která se vztahuje i na každý v ní obsažený objekt. Naproti tomu si Kramer udržuje svou víru ve věčný život mistrovských kusů a připisuje stav života či smrti nikoliv muzeu nebo určité historii, které jsou nástrojem, ale samotným uměleckým dílům, přičemž jejich autonomní kvality jsou ohrožované pouze zkomolením, které může způsobit určitá mylně navržená instalace. Proto by si přál vysvětlit „ten podivný obrat, po kterém je možné umístit pod jednu střechu malý a křiklavý obraz, jakým je Gérômeův *Pygmalion a Galatea*, společně s mistrovskými díly třídy Goyova *Pepita* a Manetovy *Ženy s papouškem*. Jaký to je vkus nebo jaká úroveň hodnot, která dokáže lehce vstřebat podobně zjevné protiklady?"

> „Odpověď [jak se Kramer domnívá] leží v tolik diskutovaném fenoménu smrti modernismu. Pokud vládlo přesvědčení, že hnutí modernismu vzkvétá, tak nemohlo být ani řeči o oživování umělců, jakými byli Gérôme nebo Bouguereau. Modernismus uplatňoval jak morální, tak estetickou autoritu, která podobný vývoj vylučovala. Ale ústup modernismu nás nechal jen s několika, jestli vůbec s nějakými obrannými prostředky proti nájezdům znehodnoceného vkusu. Za postmodernistických pořádků je všechno možné ...
> Nové instalaci devatenáctého století v Metropolitním muzeu musíme rozumět jako ... vyjádření tohoto postmodernistického étosu. Toho, co se nám v krásných galeriích André Meyera dostává, je prvním souhrnným vylíčením umění devatenáctého století z postmoderního úhlu pohledu v jednom z našich nejdůležitějších muzeí." [2]

Máme zde další příklad Kramerova moralizujícího kulturního konzervatismu, maskovaného jako progresivní modernismus. Ale je to také zajímavý odhad diskurzivní činnosti muzea v období modernismu a jeho současné transformace. Kramerova analýza ale selhává tam, kde má ukázat plný rozsah toho, jak byly nároky muzea na souvislou reprezentaci umění zpochybněny postupy současného – postmoderního – umění.

Jedno z prvních užití termínu postmodernismus se ve výtvarném umění objevuje v *Jiných kritériích* Leo Steinberga během jeho diskuse transformace obrazové roviny u Roberta Rauschenberga v to, co Steinberg nazývá plochou rovinou obrazu odkazující nikoli náhodně k tiskařskému listu. Tato plochá rovina obrazu je zcela nový typ povrchu obrazu, která podle Steinberga ovlivňuje „nejradikálnější posun v rámci tématu umění, posun od přírody ke kultuře". Jinými slovy je plochá rovina obrazu povrchem, který může přijmout široký a heterogenní zástup kulturních vyobrazení a artefaktů, jež nebyly kompatabilní v rámci obrazového pole předmodernistického ani modernistického malířství. (Modernistické malířství si podle Steinberga uchovává „přirozenou" orientaci k divákovu pohledu, čehož se postmoderní obraz zříká.) I když Steinberg, píšící v roce 1968, nemohl mít přesný pojem o dalekosáhlých implikacích svého termínu postmodernismus, jeho chápání revoluce obsažené v Rauschenbergově umění může být zaměřeno i rozšířeno, budeme-li toto označení brát vážně.

Steinbergův esej pravděpodobně neúmyslně poukazuje na důležité paralely s „archeologickým" podnikem Michela Foucaulta. Nejenže samotný termín postmodernismus prohlašuje za propadlé to, co Foucault nazývá èpistèmé nebo archiv modernismu, ale ještě více, Steinberg trvá na radikálně rozdílném druhu obrazového povrchu, na kterém mohou být akumulovány a uspořádány různé druhy dat, a dále si vybírá ten samý jev, který Foucault používá k vyjádření neslučitelnosti historických období: přehledové tabulky, ve kterých je zpřehledněno jejich vědění. Foucaultovo dílo obsahuje nahrazení jednotek humanistického historického myšlení jako tradice, vliv, vývoj, evoluce, zdroj a původ pojmy jako diskontinuita, přerušení, práh, limit a transformace. Řečeno Foucaultovými slovy, jestliže povrch Rauschenbergových obrazů opravdu obsahuje takový typ transformace, jak tvrdí Steinberg, pak nemůžeme říci, že by se vyvinul nebo že by souvisel s modernistickým typem obrazového povrchu. A jestliže jsou Rauschenbergovy ploché obrazové roviny skutečně pociťovány jako něco, co ovlivňuje toto přerušení nebo diskotinuitu s modernistickou minulostí, a já věřím, že tak činí, společně s díly mnohých jiných umělců současnosti, pak možná skutečně prožíváme jednu z těch transformací v epistemologickém poli, které popisuje Foucault. Samozřejmě to není jen organizace vědění, která je v jistých momentech historie nepozorovaně transformována. Objevují se nové instituce moci a nové diskursy; pochopitelně že jsou nezávislé. Foucault analyzoval

moderní instituce věznění – útulky, kliniky a vězení – a jejich příslušné diskurzivní formace – šílenství, nemoc a kriminalitu. Je tu ještě další vězeňská instituce, která čeká na analýzu ve Foucaultově pojetí – muzeum – a ještě jedna disciplína – dějiny umění. Toto jsou předpoklady diskurzu, který známe coby moderní umění. A sám Foucault naznačil cestu, jak začít o této analýze přemýšlet.

Počátky modernismu v malířství jsou obvykle spatřovány v Manetových pracích z počátku šedesátých let devatenáctého století, ve kterých jsou zjevně a beze studu ukázány odkazy k jejich předchůdcům v dějinách umění. Shodně rozeznatelným prostředkem pro obraz moderní kurtizány v Manetově *Olympii* byla Tizianova *Venuše Urbinská,* stejně tak jako růžová barva bez modelace, která tvoří její tělo. Pouhých sto let po Manetově vědomě problematizovaném předložení vztahu obrazu k jeho zdrojům vytvořil Rauschenberg sérii obrazů s použitím Velázquezovy *Venuše z Rokeby* a Rubensovy *Venušiny toalety*. Tyto Rauschenbergovy odkazy k obrazům starých mistrů ale působí zcela odlišným dojmem. Manet v jeho malířské transformaci kopíroval pózu, kompozici a určité detaily originálu, Rauschenberg prostě přetiskl fotografické reprodukce originálů na plochu, která může obsahovat i takové výjevy jako náklaďáky nebo helikoptéry. Pokud se náklaďáky a helikoptéry na ploše *Olympie* neobjevují, tak to není jen tím, že v té době nebyly ještě tyto produkty moderního věku vynalezeny. Strukturální soudržnost povrchu s výjevem, která ho na úsvitu modernismu učinila čitelným jako obraz, zde stojí proti radikálně rozdílné obrazové logice platné na počátku postmodernismu. To, co vytváří zvláštní logiku Manetova obrazu, diskutuje Foucault ve svém eseji o Flaubertově *Pokušení svatého Antonína*:

„*Snídaně v trávě* a *Olympie* byly možná úplně prvními ‚muzeálními' obrazy, prvními obrazy evropského malířství, které byly ani ne tolik odpovědí na výkony Giorgiona, Raffaela a Velásqueze, jako uznáním (podpořeným singulárním a zjevným vztahem, který používá tento čitelný odkaz k zahalení vlastního působení) nového a základního vztahu malířství k sobě samému, jako manifestace existence muzeí a zvláštní reality a vzájemné závislosti, které obrazy v muzeu získají. Ve stejném období se *Pokušení* stalo prvním literárním dílem, které zahrnovalo čerstvé instituce akumulace knih a kde se rozrůstá pomalá a nezadržitelná vegetace učenosti. Flaubert učinil pro knihovny to, co Manet pro muzeum. Oba dva vytvořili umělecká díla s vědomým vztahem k ranějším malbám a textům – nebo spíše k určitým aspektům malířství a psaní, které zůstávají neurčitě otevřené. Budují jejich umění uvnitř archivu. Nebylo zamýšleno jako podpora nářků za ztraceným mládím, absencí energie a úpadkem invence, které vytýkáme naší alexandrijské době, ale bylo vytvořeno, aby odkrylo základní aspekt naší kultury: každý obraz nyní náleží do zarovnané a obrovité plochy veškerého malířství a všechna literární díla jsou uvězněna v neurčitém šepotu psaní." [3]

Na dalším místě svého eseje Foucault píše, že „*Svatý Antonín* se zdá předznamenávat *Bouvarda a Pécucheta* alespoň do té míry, že ten pozdější je jakýmsi groteskním stínem". Jestliže *Pokušení* ukazuje ke knihovně jako k původci moderní literatury, *Bouvard a Pécuchet* je románem, který systematicky paroduje nedůslednost, nepodstatnost a obrovskou pošetilost přejatých myšlenek poloviny devatenáctého století. Část druhého dílu tohoto Flaubertova posledního a nedokončeného románu měl skutečně obsahovat „Slovník přejatých myšlenek".

Bouvard a Pécuchet je příběhem dvou popletených pařížských starých mládenců, kteří během náhodného setkání zjistí, že jsou si vzájemně sympatičtí a že se oba dva živí jako písaři. Shodují se ve své nechuti k městskému životu, a zvláště pak ke svému osudu celý den sedět za psacím stolem. Když Bouvard zdědí malé jmění, koupí si spolu statek v Normandii, kam se uchýlí na odpočinek. Očekávají, že se bezprostředně střetnou s realitou, která jim byla během jejich mdlých životů v pařížských kancelářích odpírána. Domnívají se, že na svém statku budou hospodařit, v čemž jsou ale tragicky neúspěšní. Od zemědělství se obrátí ke specializovanějšímu oboru: sadařství. Po dalším neúspěchu se zabývají zahradní architekturou. Na každé své nové zaměstnání se připravují studiem příruček a návodů, ve kterých k jejich velkému údivu objevují rozpory a dezinformace všeho druhu. Rady, které v nich nacházejí, jsou buď zmatené, nebo jsou naprosto nepoužitelné; teorie a praxe se nikdy neshodují. Nezastrašeni po sobě následujícími neúspěchy neúprosně pokračují vždy v nové aktivitě jenom proto, aby objevili, že je také v nesouladu s texty, které osvětlují její význam. Vyzkoušejí chemii, fyziologii, anatomii, geologii, archeologii ... výčet dále pokračuje. Když konečně podleh-

nou faktu, že znalosti, na které spoléhali, jsou jen masou zcela náhodných a od reality odvislých protiřečení, se kterou se ji snaží konfrontovat, vrátí se ke svému původnímu úkolu – přepisování. Zde je jedna z Flaubertových verzí konce románu:

„Náhodně přepisují papíry, všechno, co, jim padne pod ruku, obaly od tabáku, staré noviny, plakáty, potrhané knihy atd. (Skutečné jednotlivosti a jejich imitace. Typické pro jejich kategorii.)
Poté mají nutkání k taxonometrii. Vytvářejí tabulky, sepisují protiklady jako ‚zločiny králů a zločiny lidu' – požehnání náboženství, zločiny náboženství. Krásy historie atd.; někdy ale mají velký problém zařadit věc na její pravé místo a velmi se kvůli tomu trápí.
– Kupředu! Dost bylo spekulací! Pokračujme v přepisování! Stránka musí být zaplněna. Všechno je rovnocenné, dobré i špatné. Fraška i vznešenost – krásné a ošklivé – nepodstatné a typické, všechno se stává extází statistiky. Není nic než fakta a jevy.
Konečná blaženost." [4]

V eseji o této knize Eugenio Donato přesvědčivě argumentuje, že symbolem série různorodých Bouvardových a Pécuchetových aktivit není knihovna či encyklopedie, jak tvrdil Foucault a další, ale spíše muzeum. Není to jenom tím, že muzeum je privilegovaným termínem samotného románu, ale také absolutní různorodostí, s jakou shromažďuje své součásti. Muzeum obsahuje všechno to, co je v knihovně, a obsahuje i knihovnu samotnou.

„I když si Bouvard a Pécuchet nikdy nezařídí vlastní knihovnu, tak se jim ale podaří sestavit své soukromé muzeum. Ve skutečnosti má muzeum v románě ústřední pozici; je spojené se zájmem hlavních postav o archeologii, geologii a historii a skrze muzeum jsou daleko jasněji kladeny otázky po původu, kauzalitě, zobrazení a charakteru symbolizování. Muzeum i otázky, které se pokouší zodpovědět, závisí na archeologické epistemiologii. Jeho zobrazovací historické nároky jsou založeny na řadě metafyzických domněnek o původů věcí – koneckonců archeologie má v úmyslu být vědou o *archès*. Archeologický původ věcí je důležitý ze dvou důvodů: každý archeologický artefakt musí být originálním a tyto originální artefakty zase musí vysvětlit ‚smysl' daného

širšího historického okamžiku. Proto ve Flaubertově karikujícím příkladu musí být křtitelnice, kterou Bouvard a Pécuchet objeví, keltská obětní nádoba, a keltská kultura musí zase fungovat jako originální vzor pro kulturní historii." [5]

Nejenže Bouvard a Pécuchet odvozují celou západní kulturu od několika kamenů, které z keltské minulosti zbývají, ale odvozují z nich také „smysl" této kultury. Tyto menhiry je vedou k tomu, aby založili falické oddělení svého muzea.

„Věže, pyramidy, svíce, patníky u cest, dokonce i stromy měly původně falický význam, i viděli Bouvard a Pécuchet falus ve všem. Sbírali vozové rozporky, nohy křesel, sklepní závory, lékárnické tlouky. Přišel-li je někdo navštívit, ptali se: ‚Čemu myslíte, že se to podobá?' Pak mu tajemství svěřili, a když se někdo pohoršoval, krčili soucitně rameny." [6]

Flaubert udržuje různorodost muzeálních artefaktů dokonce i v této podkategorii falických předmětů, různorodost, jež vzdoruje systematizaci a homogenizaci, kterou vědění požaduje.

„Skupina objektů, které muzeum vystavuje, je držena pohromadě jen pomocí fikce, že spolu nějakým způsobem utváří jeden spojitý obraz vesmíru. Fikce spočívá v tom, že opakované metonymické záměny fragmentů za celistvost, objektu za jeho označení, skupinu objektů za skupinu jejich označení může ještě stále vytvořit obraz, který je do jisté míry adekvátní nelingvistickému vesmíru. Tato fikce je výsledkem nekritické víry v předpoklad, že uspořádání a klasifikace, jinými slovy prostorová juxtapozice fragmentů, může vytvořit obraz porozumění světa. Když tato fikce zmizí, z muzea nezbude nic víc než jen drobnosti, kupa nesmyslných a bezcenných fragmentů a objektů, které nejsou schopny své metonymické záměny za originální objekty ani metaforicky jako jejich obrazy." [7]

K tomuto pohledu na muzeum se Flaubert dopracuje skrze komedii Bouvarda a Pécucheta. Muzeum je zdiskreditovanou institucí od svého počátku, je založené na vědeckých disciplínách archeologie a přírodní historie, které jsme obě zdědili z antiky. Dějiny muzeologie jsou dějinami různých pokusů o popření různorodosti muzea, snahou o jeho redukci v homogenní systém nebo sérii. Víra v možnost uspořádat muzeální jed-

notlivosti, podobná víře Bouvarda a Pécucheta, trvá až dodnes. O této víře vypovídají v posledním desetiletí četné reinstalace, podobné té ve sbírce devatenáctého století v galeriích André Meyera. Co znepokojilo Hiltona Kramera v tomto konkrétním případě, je to, že určující kritérium pro pořádek estetických objektů v muzeu éry modernismu – „zjevná" kvalita mistrovských děl – bylo porušeno, výsledkem čehož je, že je „všechno možné". Nic nemůže výmluvněji svědčit o křehkosti nároků muzea podat souvislý obraz o čemkoliv.

V období po druhé světové válce je zřejmě největším pomníkem diskursu muzea *Muzeum beze zdí* od André Malrauxe. Jestliže je román *Bouvard a Pécuchet* parodií převzatých myšlenek poloviny devatenáctého století, pak je *Muzeum beze zdí* hyperbolou těchto myšlenek v polovině století dvacátého. Malraux nevědomky paroduje především „dějiny umění jako humanistickou disciplínu". Malraux chápe pojem stylu jako konečný sjednocující princip, jako přímou esenci umění, která je kupodivu zvěcněná skrze médium fotografie. Každé umělecké dílo, které může být vyfotografováno, může mít v Marlauxově supermuzeu své místo. Fotografie zajišťuje nejen přístup předmětů, fragmentů předmětů, detailů atd. do muzea, ale je také prostředkem jejich organizování: redukuje ještě rozsáhlejší různorodost do jediné perfektní podobnosti. Pomocí fotografické reprodukce se kamej dostává na stejnou stránku jako malovaný kruhový obraz a sochařský reliéf; detail Rubense z Antverp je porovnán s podobným detailem Michelangela v Římě. *Muzeum beze zdí* je obydleno uměleckohistorickou přednáškou s diapozitivy, zkouškou studentů dějin umění pomocí porovnávání diapozitivů. Za nedávný příklad vděčíme jednomu z prominentních historiků umění: Olejová skica malého detailu dlážděné ulice pro obraz *Paříž – deštivý den*, namalovaného Gustavem Caillebottem v sedmdesátých letech devatenáctého století, je promítnuta na levé projekční plátno, zatímco obraz z roku 1966 ze série *Winsor* od Roberta Rymana je promítnut vpravo. A přesto! Ukazuje se, že oba dva obrazy jsou jedno a to samé. Ale jaký druh vědomosti nám tato esence umění či stylu dokáže poskytnout? Malraux píše:

„Reprodukce nám odkryla celý svět sochařství. Rozšířila počet uznávaných mistrovských děl, pomohla dosáhnout dílům jejich patřičného postavení

a uvedla v život různé vedlejší styly – v některých případech můžeme dokonce říct, že je objevila. Zavádí do jazyka dějin umění barvu; v našem *Muzeu beze zdí* se zdají být obraz, freska, miniatura a vitraj součástí jedné rodiny. Miniatury, fresky, vitraje, tapiserie, skytské plakety, obrazy, malby na řeckých vázách, ‚detaily', a dokonce i sochařství se stávají ‚obrazovou přílohou'. V tomto procesu ztratily své vlastnosti coby *objekty*, ale na druhé straně i ze stejného důvodu něco získaly: nejvyšší důležitost *stylu*, jaké je kdy možné dosáhnout. Těžko si dokážeme uvědomit propast mezi provedením Aischylovy tragédie s neustálou hrozbou Peršanů a nejasně se rýsující Salamínou na druhé straně zálivu a dojmem, kterým na nás působí. Nicméně mlhavě cítíme ten rozdíl. Vše, co se nám z Aischyla zachovalo, je jeho génius. Je to podobné i v případě figur, které na reprodukci ztrácejí svou původní důležitost jako objekty a jejich funkci (náboženskou nebo jinou); vidíme je jenom jako umělecká díla a do našich domů přinášejí jenom talent svých tvůrců. Téměř je nemusíme nazývat ‚díly', ale spíše ‚momenty' umění. Jakkoliv jsou tyto předměty rozdílné, všechny vypovídají o jedné snaze; je to, jako kdyby je skrze svou neviditelnou přítomnost duch umění všechny nutil ke stejnému úkolu. Toto je možné pomocí fotografické reprodukce jen díky spíše okázalé jednotě vnucené rozdílným objektům ve škále od sochy k basreliéfu, od basreliéfu k otiskům pečetidel, od nich zase k nomádským plaketám. ‚Babylonský styl' se objevuje jako skutečně existující entita, a ne jenom jako čistá klasifikace něčeho, co se nejspíš podobá životnímu příběhu velkého tvůrce. Nic jasněji a prokazatelněji nevyjadřuje přesvědčení o tom, že velké styly fatálně formují lidstvo, a evoluce a transformace těchto stylů se zdají být dlouhými jizvami na tváři země, které nám na ní zanechal během svého míjení osud." [8]

Všechna díla, která nazýváme uměním, nebo alespoň ta z nich, která mohou podstoupit proces fotografické reprodukce, mohou nalézt své místo v tomto velkém super-díle. Umění jako ontologická esence bylo stvořeno nikoliv lidmi v rámci jejich historických možností, ale vlastním bytím člověka. Toto je onen uklidňující „poznatek", o kterém *Muzeum beze zdí* podává své svědectví. A současně to je i podvod, kterého se dějiny umění, coby ne zcela zprofesionalizovaná disciplína, často, i když nevědomky, dopouštějí.

Malraux ale udělá ke konci svého *Muzea* osudovou chybu: Na jeho stránkách označí onu věc, která založila jeho homogenitu. Tou věcí je sa-

mozřejmě fotografie. Dokud byla fotografie jen *prostředkem*, díky kterému se umělecké předměty dostávaly do imaginárního muzea, udržovala se zde určitá spojitost. Ale objeví-li se zde samotná fotografie jako předmět mezi těmi ostatními, v srdci muzea se znovu obnoví nestejnorodost. Jeho předstírání moudrosti je odsouzeno k neúspěchu. Ani fotografie nemůže z fotografie vydobýt podstatu stylu.

Ve Flaubertově *Slovníku přijatých myšlenek* pod heslem *Fotografie* čteme: „Díky ní malířství zastará (viz. daguerrotypie)". A pod heslem *Daguerrotypie* zase čteme: „Zaujme místo malířství (viz. fotografie)." Nikdo nebral vážně možnost, že si fotografie bude uzurpovat místo malířství. Méně než půl století po vynálezu fotografie byl tento nápad jednou z oněch parodovaných přijatých myšlenek. V našem století to byl donedávna jenom Walter Benjamin, který této myšlence uvěřil a který tvrdil, že fotografie bude mít nevyhnutelně obrovský vliv na umění až do takových důsledků, že malířské umění může úplně vymizet, protože mechanickou reprodukcí ztratí svou veledůležitou auru. V Americe poválečných let bylo popřením této síly fotografie transformovat umění energizováno modernistické malířství. Ale pak začala fotografie v Rauschenbergově tvorbě spolupracovat s malbou na své vlastní zkáze.

Rauschenberg byl během první dekády své tvorby nazývám malířem jen s určitými pochybnostmi a během první poloviny šedesátých let, kdy se začal systematicky zabývat fotografickým obrazem, je o jeho dílech stále obtížnější uvažovat jako o malbě. Místo toho se staly jakousi hybridní formou *tisku*. Rauschenberg se definitivně odpoutal od technik *produkce* (asambláže, kombinované obrazy) a přesunul svůj zájem k technikám *reprodukce* (sítotisk, kolážové kresby). Tento posun nás nutí uvažovat o Rauschenbergově díle jako o postmoderním. Skrze reproduktivní techniky se postmodernistické umění dokáže obejít bez aury. Fikce vytváření subjektu umožňuje upřímně míněné citování, odnímání, vyjímání, akumulaci a opakování již existujících obrazů. Základní pojmy uspořádaného diskurzu muzea, jako jsou originalita, autenticita a prezence, jsou podkopány. Rauschenberg ukradne *Venuši Rokebijskou* a přetiskne ji na plochu obrazu *Krokus*, který již obsahuje obrázky komárů a náklaďáku a také překopírovaného kupida se zrcadlem. Venuše se znovu objevuje, a to dokonce dvakrát, na obraze *Traverza*, tentokrát ve spo-

lečnosti helikoptéry a opakovaných záběrů vodovodních nádrží na střechách newyorských domů. Na *Bicyklu* se zjevuje s náklaďákem z *Krokusu* a helikoptérou z *Traverzy*, ale navíc s plachetnicí, mrakem a orlem. Na *Překryvu III* se naklání nad třemi Cunninghamovými tanečníky, na *Průlomu* leží nad vrcholem sochy George Washingtona. Absolutní různorodost, která je uskutečnitelná v mezích fotografie, skrze fotografii se rozšiřuje muzeum po povrchu každého Rauschenbergova díla. A co je ještě důležitější, rozšiřuje se i z jednoho díla do druhého.

Malraux byl okouzlen nekonečnými možnostmi svého Muzea, plodností diskurzů, které může dát do pohybu, vytvářením stále nových ikonografických sérií a stylů pouhým přeskupením fotografií. Rauschenberg tuto plodnost rozehrává: Co bylo Malrauxovým snem, se stalo Rauschenbergovým žertem. Ale pochopitelně jenom někdo tomuto vtipu porozumí, sám Rauschenberg mezi posledními. Alespoň tak můžeme soudit podle prohlášení, které v roce 1970 sepsal pro listinu ke stému výročí Metropolitního muzea:

> Poklad svědomí lidstva
> Sebraná mistrovská díla, chráněná a
> všeobecně oslavovaná. Muzeum,
> nadčasové ve svých plánech, hromadí
> sladěné momenty hrdosti
> Slouží k ochraně snů
> a apolitických ideálů lidstva
> je si vědomo a je vnímavé
> ke změnám, potřebám a spletitostem
> současného žití a současně udržuje
> historii a lásku při životě.

Tento certifikát, obsahující bez vnucování čehokoliv jiného fotografické reprodukce uměleckých děl, byl podepsán pracovníky muzea.

1. Hilton Kramer, *Does Gérome Belong with Goya and Monet?*, *New York Times*, 13. duben 1980, sekce 2, str. 35.

2. Kramer, op. cit., str. 35.

3. Michel Foucault, *Fantasia of the Library*, in: *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, Cornell University Press 1990, str. 92–93, anglický překlad Donald F. Bouchard a Sherry Simon.

4. Eugenio Donato, *The Museum's Furnace: Notes Toward a Contextual Reading of Bouvard and Pécuchet*, in: *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, Cornell University Press 1979, str. 214, editor Josué V. Harari.

5. Donato, op. cit., str. 220.

6. Gustave Flaubert, *Bouvard a Pécuchet*, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1960, str. 129, český překlad Věra Smetanová.

7. Donato, op. cit., str. 223.

8. André Malraux, *The Voices Of Silence*, Princeton, Princeton University Press 1978, Bollingen Series XXIV, str. 44 a 46.

Rosalind Krauss

Historička umění ***Rosalind Krauss*** *se proslavila především briskní a neotřelou analýzou uměleckých děl klasické moderny i umění současnosti. Její soudy pomáhaly proměnit ustálená, ale často neopodstatněná tvrzení o klasických dílech moderního umění. Tato jakási revizionistická uměnověda je charakteristická především pro její první tvůrčí období, ale i její současná práce je vedena snahou číst umělecká díla jiným způsobem než je četli její předchůdci. Měnit zaběhnutá schémata si může dovolit především proto, že dokonale ovládá formalistickou metodologii rozboru děl. Umělecká avantgarda je tradičně definována svou originálností, existuje celý kult originálnosti avantgardního umělce. Rosalind Krauss na mnoha příkladech ukázala, že avantgardní umělci nebyli vůbec originální, ale někdy originalitu pouze předstírali, nebo že důvod pro vznik určitých děl byl a je daleko komplikovanější než vedený jen touhou po formálním pionýrství.*

Již jako studentka se dostala do styku s Clementem Greenbergem, který z ní „udělal" odbornici na sochařské dílo Davida Smitha. Od šedesátých let patřila k pravidelným přispěvatelům časopisu Artforum, *ale v roce 1974 společně s několika spřízněnými autory založila vlastní časopis* October, *který se dodnes věnuje široce chápané teorii umění. Ve spolupráci s Yve Alainem Boisem připravila jako kurátorka pro pařížské Pompidouovo centrum metodologicky zajímavou a kriticky nedoceněnou výstavu pod názvem* Formless *(Beztvarost), vybavenou obsáhlým katalogem. Učí na Kolumbijské univerzitě v New Yorku ve zvláštním kurzu pro umělce, kteří se současně zajímají o teorii umění.*

Rosalind Krauss se v osmdesátých letech začala zabývat uměním surrealismu a současně s tím i psychoanalýzou

a různými jinými psychologickými teoriemi ve vztahu k umění dvacátého století. Patří také k propagátorům některých autorů francouzské filozofie a psychologie v USA (Derrida, Lacan). Tato orientace měla vliv i na styl jejího psaní, které se stává stále méně jednoznačným, místy jsou její argumenty spíše spekulativního charakteru a analýza ustupuje literárním postupům. V následujících ukázkách ze šesté, závěrečné kapitoly její knihy Optické nevědomí *z roku 1993, můžeme sledovat, jak se tradičně pojatý uměnovědný text mísí s neproniknutelnými houštinami jazyka francouzské psychonanalytické teorie a dále pokračuje v pasážích, které jsou v podstatě krásnou literaturou. Jednoduché věty se střídají s nekonečnými a těžko pochopitelnými souvětími v délce celého odstavce. V této části knihy se zaobírá dílem Jacksona Pollocka a jeho srovnáním s Cy Twomblym, Andym Warholem, Robertem Morrisem a Evou Hesse, kteří podle ní z Pollocka čerpali ve zcela jiném než greenbergovském smyslu, a ukazuje tak nové možné čtení klasika americké poválečné malby.*

1993

Rosalind E. Krauss

OPTICKÉ NEVĚDOMÍ

Kapitola šestá: úryvek

Sedí přesně tak, jak si ho pamatuji, vedle úhledného stolku s mramorovou deskou, vedle jeho upjaté lampy z pozlaceného bronzu s jednoduchým bílým stínítkem, za ním obraz, který může být od Kennetha Nolanda, ale v úzkém záběru kamery, který ho rámuje, je to těžké rozeznat. Jeho obličej se příliš nezměnil, ochablý a mdlý, i když jej čas sadisticky poznamenal a zbrunátněl. Kdykoliv se pokusím ten obličej vybavit, moje paměť stvoří dva vzájemně nesouvislé fragmenty: Vyklenutý tvar hlavy, plešaté, rigidní, neodpouštějící; a ochablá ústa a rty, které si pamatuji vždycky jako lehce pootevřené, v logicky nespojitelném gestu současného uvolnění a šklebu. Když se na něj teď dívám, snažím se ten efekt objevit. Jako vždy se mě ústa zmocňují svou arogancí – masité, plné zubů, agresivní – a výroky, ačkoliv pronesené v poněkud váhavém, klopýtavém protahování, jsou jako vždy neodvolatelně dané.

„Poprvé jsem se s Jacksonem Pollockem setkal v roce 42," vypráví tomu, kdo pořizuje toto interview. „Šel jsem po ulici a potkám Lee Krasner[1], kterou jsem už dávno znal. A byl s ní velice slušně vypadající džentlmen."

Chvíli zaváhá, abychom se ponořili do vyprávění, abychom si spojili Pollockovo jméno se slovy *slušný* a *džentlmen*.

Znovu začne. „A tak vidím toho dobře vypadajícího chlapíka. Lee mi povídá: „Tenhle bude jednou veliký malíř." Pauza.

Pak zopakuje svojí vlastní odpověď: „No fajn, dobře."

Když se film střihem obrátí od Clementa Greenberga k malujícímu Pollockovi na notoricky známé fotografii, těžko si nepoložit otázku: „Kolikrát už vypravoval tenhle příběh? Stokrát? Dvěstěkrát? Třistakrát? Zní tak znuděně!"

Ale myslím, že se Clem[2] nenudí. Jestliže je ochoten odvyprávět celý příběh znovu a znovu, jedno, jak je rutinní a zkrácený, je to tím, že má svůj úkol, svoji misi. Lee vždycky říkala, že mu Pollocka představila na tanečním večírku. Pollock se nikdy necítil dobře na společenských událostech, buď byl celý zaražený studem, nebo rozjařený z pití. A tak se v Clemově vyprávění mění místo jejich setkání: na ulici před celním úřadem, kde Clem pracoval; to znamená během pracovního dne; a tak se setkává se střízlivým Pollockem – „slušným" džentlmenem.

Myslím, že je to proces Pollockova povznášení. Je to povýšení toho zpustlého skrčka, v kalhotách a v černém tričku jako James Dean, který se v nepořádku svého ateliéru schlíple naklání nad svými obrazy nebo se zapírá o stupátko svého starého fordu. Tento postoj je v celé své přízemnosti zachycen na mnoha známých fotografiích, výjevech zachycujících atletickou odušev nělost jeho gest při malování, ale také temné, zadumané ticho nehybného těla, s jeho odhodlanou izolací od všeho městského, od všeho „kulturního". Fotografie ho umisťují na cestu jako Kerouaca, svírajícího obličej jako zaťatou pěst odmítání, tvořícího umění násilí, umění „kvílení". Clemova mise byla vyzvednout ho nad tyto fotografie, podobně jako tomu bylo s pozvednutím Pollockových obrazů ze země, kde je dělal, a umístit je na stěnu. Jen na stěně se mohly přiřadit k tradici, ke kultuře, ke konvenci. V té pozici a v tomto úhlu ke gravitaci se staly „malbou".

„Nebyl tím divokým, roztržitým géniem," pokračuje Clem. „Ne, takový nebyl. Uměl se dívat a díval se pozorně; a měl velice vytříbené názory na malbu." Jeho hlas se ztrácí, jako kdyby se rozpomínal.

A právě zde, v tom krátkém odstavci, v těch několika sevřených větách se to celé skrývá, spásné gesto, vyzvednutí díla z jeho kolen na milostivou zeď nepřerušovaného dobrořečení, popření divoké nepozornosti proto, aby se uvolnila cesta pro pohled, pohled, který (ve vlastním aktu hledění) vytváří řád, a tak vytváří malbu – „vytříbenou" malbu.

Tato dráha, nevyhnutelně směřující od chaosu k řádu, může být vysledována v prohlášeních nepodstatných kritiků přelomu dekády, kdy jeden

po druhém měnili názor na Pollockovo dílo. Dříve, jak se zpovídali, viděli jen divokou nepozornost. Teď, jak říkají, vidí řád. Po výstavě roku 1949 Henry McBride připouští, že mu starší práce připadaly, „jako kdyby byla barva z dálky hozena na plátno a z toho ne všechna zrovna šťastně přistála".

To je jazyk *dřívějška*.

Ale teď píše, „jsou stříkance krásné a uspořádané, a proto se mi líbí".

To znamená, že *dříve* byly na zemi „dítětem kreslené vrstevnice", „placaté, válkou zničené město, možná Hirošima, tak jak je vidět z velké výšky", „cákance", „slintání", „rozcuchané vlasy". A *nyní* jsou na zdi. A dostávají řád a vytříbenost tradice: „elegantní jako čínské znaky", napsaly *Timesy*, zatímco pro *Art News* Pollockovo užití lesklých barev řadí jeho dílo k Byzanci, k Sieně, ke všem těm posvátným zdem třpytících se iluzí světla transcedence: „Pollockovo užití lesklých barev je stejné, jako když staří malíři užívali plátkové zlato, aby vyvolali dojem tajemství a zdobnosti".

Tento příliv dobrořečení má sám o sobě svůj moment, který v sobě nese vše, co bylo předtím, včetně Greenberga. Předtím to byla zeď – zeď, která pro něj byla garantem podmínky díla jako obrazu – zeď signalizovala kompresi, předmětnost, plošnost; znamenala transformaci od závěsného obrazu k nástěnné malbě, pohyb od iluzivní hloubky k deklaraci jejího neprostupného povrchu ve vší své „pozitivnosti", jak tomu říkal, coby pozorovatelného faktu. Zeď, nástěnná malba byly o *pocitu přítomné reálnosti*. Bylo to vertikální, omezené pole, objekt, který stál proti vlastnímu vertikálnímu tělu pozorovatele stojícímu proti ní. Tento objekt, tento kontinuální, plošný objekt může fungovat jako analogie pro jiný kontinuální objekt, zvláště „prostor" tak, jak je chápán pozitivistickou filozofií, kontinuum neutrálního pozorování, prostor všude otevřený pro zkoumání, všude zcela rovnocenný před zákony vědy. „Obrazový plán jako totální objekt," jak napsal, „představuje prostor jako totální objekt." A jak si myslel, prodloužený plán obrazu velikosti samotné stěny promění tuto analogii v solidní, obrazový fakt.

Ale *nyní* se samotná vertikalita oné stěny zdála nést sílu transcedence.

Slovo, kterým toto Greenberg poprvé popsal, bylo „halucinační". Začal hledat termín, který by zachytil způsob, jakým se tento expanzivní vertikální povrch zdál překonat samotný svět faktů a samotná zeď jako

by nabízela řešení: „objekt“ se nyní změnil v „pole“. „Halucinační doslovnost“, jak se nejprve rozhodl, vytvoří to pravé napětí mezi obrazovou plošností zdi a optickou iluzí, kterou i tak vyvolávala. Pokusil se tyto iluze charakterizovat. Zdálo se mu, že zeď dýchala, vydechovala barvu. Vytvářelo to jakési vyzařování, světelnou otevřenost, prchavou substanci. V polovině padesátých let četl Pollockovy stříkané obrazy jako vytvářející „pravý opak iluze samotného světla“.

Tupá neutralita „prostoru jako objektu“, materialistická a doslovná, postoupila své místo ideji obrazového pole jako „faty morgány“, což je zóna ohraničená subjektivní možností chyby. A tento nehmotný, vznášející se a mnohohlasý celek bude, jak se Greenberg domníval, působit jako analogie „samotného zraku“. Stane se matricí pohledu, který, oddělen od těla pozorovatele, bude moci volně zkoumat dimenze svého vlastního projektivního pohybu, podporován ničím jiným než subjektivní reflexí své vlastní formy vědomí. „Udržení substance jako čistě optické,“ jak napsal, „a formy coby integrální součásti vůkolního prostoru – přivádí anti-iluzionismus do uzavřeného cyklu. Místo iluze věcí je nám nyní nabízena iluze způsobu dění: jmenovitě to, že hmota je netělesná, nehmotná a existuje jen opticky jako fata morgána.“

Vertikalita potom není jen neutrální osa či dimenze. Je to záruka, slib, rozhodující okolnost vyprávění. Stát vzpřímeně znamená získat určitou formu zraku: optickou formu; a získání tohoto zraku znamená povznesení, vztyčení se, sebeočištění.

Nevyprávěl před mnoha lety Freud ten samý příběh? „Vzpřímený postoj člověka,“ jak napsal, může být sám o sobě viděn jako „vyjádření počátku okamžiku vývoje kulturní evoluce“. Vlastní pohyb k vertikálnímu, zdůvodňoval, je přeorientováním od zvířecích smyslů čichání a hrabání. Samotný zrak, s jeho rozšířeným dosahem, nám umožňuje různě zaostřovat. Zrak odvádí vzrušenou lidskou pozornost od partnerových genitálií „ke tvaru těla jako celku“. Zrak otevírá možnost odtažité, formální rozkoši, které dal Freud spokojeně jméno *krása*; tento přechod od sexuálního k vizuálnímu pokřtil na *povznesení*.

„Samotný zrak“ byl vlastní oblastí tvarové psychologie, která se v oněch letech vzedmula na vlně zájmu zásluhou Freudovy záliby ve spekulativních hrách na poli psychohistorie smyslů. Psychologové psali, že zvíře může vidět, ale člověk „nazírá“. Zvířecí kontakt se zemí pro něj

bude vždy spojovat zrak s hmatem, jeho zrak vypovídá v horizontále, ve fyzickém průsečíku pozorovatele a pozorovaného. Vztyčená poloha člověka, jak tvrdili, přináší možnost odstupu, kontemplace, ovládání. „Máme schopnost nazírat věci v poli kolmém ke směru našeho pohledu,“ psali, „to znamená v poli frontálně paralelní *Prägnanz* a transparentní vzdálenosti.“ *Prägnanz* byl termín gestalt psychologů pro označení jasnosti struktury v závislosti na její složitosti, pro schopnost být vnímán jako tvar. Pozorování tvaru, jak tvrdili, záviselo na tom, zdali jste „frontálně-paralelní“, tedy ve vertikální poloze.

Další život Pollockových drip paintings byl dále určován v rámci tohoto povznášení, ve formálním poli vertikálního. Máme k tomu výpovědi celého procesí autorů, kteří se prohlašovali za Pollockovy dědice: Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski, Larry Poons. Popisy kritiků a historiků – Michaela Frieda, Williama Rubina, T. J. Clarka – s nimi souhlasí. Povznášení pravidelným tempem směřuje obrazy od jejich materiálu, od taktilního, od objektivního. V roce 1965 toto směřování dosahuje určitého vrcholu, kdy bylo dosaženo dalšího logického vývodu z Greenbergova tvrzení, podle kterého prchavá abstraktnost Pollockovy čáry „ohraničuje a vymezuje“ – v parafrázi Michaela Frieda – „nicotu – s výjimkou zraku“. Svou pozornost obrátil k těm několika obrazům z roku 1949, z jejichž optické sítě Pollock odstranil figurativní tvary tím, že z nich vyřezal určité partie, a Michael popisuje jejich výslednou podobu. Je to zlom, jak říká, i když není vnímán jako rozkol ve fyzické ploše obrazu, ale spíše jako mezera – jakýsi „slepý bod“ – v divákově vlastním zorném poli. „Je to, jako kdyby byla část vaší zorničky poškozena,“ tvrdí, část, která „z jakéhosi důvodu neregistruje vizuální pole v jisté oblasti“. Odsun uměleckého díla z působnosti objektu a jeho umístění do rámce vědomí subjektu, takové chápání přivádí proces povznášení k jeho vrcholu. „Nakonec,“ Michael dodává, „i vztah mezi pozadím a figurou není vůbec prostorový: je čistě a zcela optický, takže figura vytvořená odstraněním části malovaného pozadí a formovaná jen jako podklad obrazu, nám připadá, jako kdyby ležela kdesi v rámci našich očí, jakkoliv nám to může připadat podivné.“

Michaelovu dobrému příteli Franku Stellovi to připadalo nejenom podivné, ale dokonce nepravdivé. Povznesený Pollock – prchavé pigmenty, plochy aluminiové barvy, kterým bylo rozuměno jako stříbrným analogi-

ím zlatých sienských a byzantských pozadí – v něm vyvolal skepsi. Co se mu totiž na metalízové Pollockově barvě líbilo, jak řekl ve filmu *Malující malíři*, bylo to, že byla „odpuzující". Odpuzovala oko podobně jako plochy drip paintings, jestliže se na ně díváme zblízka. Sraženiny v místech, kam byla nalita barva a kde se scvrkla v procesu vysychání, vytvářely nechutný povrch podobný škraloupu na sraženém mléce. Ale Frankova námitka prošla bez povšimnutí a jeho vlastní využívání metalízových barev bylo chápáno v rámci povznášejícího objetí „optičnosti".

V tom, co přišlo potom, se objevují jen tři neodstranitelní odpírači, trojí odmítnutí Pollockovy vertikalizace, tři připomínky času, kdy ještě bylo možné o drip paintings uvažovat jako o „namalovaných koštětem". V té době poloha na podlaze vyvolávala komentáře typu „pes nebo kočka by to uměli lépe", tedy slušnější verze toho, z čeho Pollocka v roce 1950 nařkli Thomas Craven a Tom Benton: že drip paintings vznikají močením. Tři nesouhlasné hlasy k nám doléhají z prací Cy Twomblyho, Andy Warhola a Roberta Morrise. Ani jednoho z nich povznesený Pollock nezajímal.

Sedí přesně tak, jak si ho pamatuji, vedle úhledného stolku s mramorovou deskou, vedle jeho upjaté lampy z pozlaceného bronzu s jednoduchým bílým stínítkem, za ním obraz, který může být od Kennetha Nolanda, ale v úzkém záběru kamery, který ho rámuje, je to těžké rozeznat. Jeho obličej se příliš nezměnil, ochablý a mdlý, i když jej čas sadisticky poznamenal a zbrunátněl ho. Kdykoliv se pokusím ten obličej vybavit, moje paměť stvoří dva vzájemně nesouvislé fragmenty: Vyklenutý tvar hlavy, plešaté, rigidní, neodpouštějící; a ochablá ústa a rty, které si pamatuji vždycky jako lehce pootevřené, v logicky nespojitelném gestu současného uvolnění a šklebu. Když se na něj teď dívám, snažím se ten efekt objevit. Jako vždy se mě ústa zmocňují svou arogancí – masité, plné zubů, agresivní – a jeho výroky, ačkoliv pronesené v poněkud váhavém, klopýtavém protahování, jsou jako vždy neodvolatelně dané.

Zkouším si představit jeho hlas ve chvíli, kdy v interview říká, že po roce 1952 Pollockovi „vyschl pramen". To byl výraz, který měl rád. Představuji si, jak vychutnával jeho definitivnost, jeho údernost. Na počátku padesátých let, během přednášky v Guggenheimově muzeu řekl, že Dubbufetovi „vyschl pramen". A poté, nedbaje na nesouhlasné mručení posluchačů, dodal, že de Kooning je další případ „umělce, kterému vyschl pramen". Tvrdil, že to Pollockovi přímo řekl, a to ve stejnou dobu v roce 1953, kdy mu oznámil, že obrazy na jeho poslední výstavě byly „slabé" a „vynucené".

Usmívá se svým pomalým, žravým úšklebkem. „Jackson věděl, že ztratil svoji inspiraci". Pokrčil rameny. „Jackson měl fenomenálních deset let, ale to už bylo pryč".

Zkouším si ho představit, jak to říká: „Všichni umělci mají svůj čas; a ten tvůj, Jacksone, už je pryč."

Krčí rameny. Dříve nebo později všem velkým umělcům vyschne pramen, a poté už jen pokračují v každodenním mlácení prázdné slámy. Malují odvozené, druhořadé obrazy jako Dubbufet po roce 1950 nebo de Kooning po první sérii *Žen*.

Ale Pollock nepokračoval. Poté, co mu vyschl pramen, byl schopen dát dohromady už jen tři výstavy, než se úplně zhroutil; za další rok a půl, v srpnu 1956, byl mrtev.

A můžete si říct, že kde je mrtvola, je i tajemství.

Panuje obecná představa, že záhada obklopující Pollockovo dílo spočívá v počátku drip paintings; jinými slovy v objevení malířské techniky radikálnější než cokoliv předtím. Z jakého inspiračního zdroje se vzaly, ptáme se, z jakého rozměru formální inteligence? Bylo to usilovností mistra, nebo to byla jen šťastná náhoda? Od koho kopíroval? Do jaké tradice se chtěl zařadit? Ale toto jsou zcela jistě špatné otázky.

Vědec připraví experiment. Má tušení, že když provede určitou skupinu procedur v určitém pořadí, dosáhne určitého výsledku. Ví, že experiment může opakovat, že následující pokusy mohou rozšířit proměnné, se kterými může počítat a drobně je pozměňovat. Pracuje pomocí indukce, od „případu" k „pravidlu", v logických vztazích, které vypadají takto:

Indukce

Případ	Tyto fazole pocházejí z tohoto pytle.
Výsledek	Tyto fazole jsou bílé.
Pravidlo	Všechny fazole z tohoto pytle jsou bílé.

Můžeme Pollockův experiment sledovat, jak ho pořád dokola opakoval: položil plátno na podlahu, vytvořil lineární tahy, které pokryly jeho

povrch závity a křivkami tekuté barvy, měnil hustotu sítě a velikost a formát podložky. Můžeme pozorovat vývoj ke stále otevřenější síti a k formátům stále více a více nekonvenčních rozměrů. Nejdříve se rozešel s tradičně vertikálním plátnem, díky zkoumání přehnaně horizontálních vlysů, a pak prorazil samotné hranice závěsného obrazu, díky nárokování extravagantně obrovské plochy: třináct stop na výšku, například, a dvacet na délku. A jak to dělá znovu a znovu, tak, jak nás již informovaly *Art News*, „maluje obraz"; a i když můžeme mít otázky, jak a proč to dělá, není to žádná záhada.

Záhada spíše vyvstane z toho, co už nemůže být zopakováno, co bylo dokončeno, dovršeno, uzavřeno. Detektivka dramatizuje tuto definitivní konečnost přítomností těla: dává konečnosti konkrétní formu mrtvoly. Forma detektivky je pravým opakem vědecké metody, protože její logika postupuje pozpátku od „pravidla" k „případu", jinými slovy od stopy k příčině. C. S. Pierce, který je autorem příkladu s fazolemi v pytli, nazval tuto logiku retro- neboli abduktivní:

Abdukce

Pravidlo	Všechny fazole z tohoto pytle jsou bílé.
Výsledek	Tyto fazole jsou bílé.
Případ	Tyto fazole jsou z tohoto pytle.

A tak přítel spisovatelů, fascinovaný retroaktivitou logiky a zaujatý strukturou samotných stop – jedno jestli jim říkáme index, otisk nebo symptom – nám dodal i jména slavných dělníků na poli abdukce: Sigmund Freud, Giovanni Morelli, Sherlock Holmes.

„Vrah na místo činu vždycky něco přinese," řekl detektiv tichým, nosovým a zlověstným hlasem a dodal, „a vždy, se stejnou jistotou, tam i něco nechá."

Správně. Je to jasné, dá to selský rozum a je to i společným znakem celého žánru. Ať už je „vrah" represivní soudce nebo padělatel nebo zločinec, stopa je vždy strukturovaná jako zvláštní cézura, která oznamuje rozchod s psychologickou tkání úmyslu. Stopa je přesně to, co se nemělo stát, na co nikdo nepomyslel, co se stalo nedopatřením, nevědomě, co bylo ponecháno omylem. Stopa je strukturována podivným faktem, který je podobně jako šlépěje nevyhnutelně spojen se svým „tvůrcem". O tvůrcově spojení s ním nemůžeme říci, že by mělo stejnou zřetelnost. A s tímto ochabnutím zločincova chápání „významu" jeho vlastní stopy mu podobně vyklouzává z rukou i jeho vlastní příběh, který se stává nově narozeným vyprávěním. Není to již příběh důvodů, které ho ke zločinu vedly, ale nyní je to příběh odhalování činů. A jak Holmes rád vysvětloval Watsonovi, stává se záležitostí „zdůvodňování pozpátku".

Můžeme říct, že jak stopa, tak i mrtvola, každá svým vlastním způsobem, označují zvláštní temporální strukturu. Mrtvola znamená finalitu, to, co již nikdy nepůjde zopakovat; stopy označují trhlinu v řetězci vědomí, která nikdy nebyla v plánu. A příběh, i když se soustřeďuje na minulost, je z toho podivně odvozen. Příběh obsahuje přítomnost, která může svobodně pokračovat a dále přijímat záchvěvy způsobené zločinem. Je to tak, ale zároveň formuje i nové skupiny událostí, ze kterých bude budována interpretace zločinu.

Takže když detektiv obrátí svůj mdlý pohled na vyčerpanou hospodyňku, stojící v bíločerné záři hollywoodského poledne, a neústupně požaduje, „jen fakta, paninko", tak ve skutečnosti podporuje Rankeho požadavek, aby historik vyvolával „věci tak, jak doopravdy byly", a tedy se blížil k pravdě obsažené v historii a neovlivněné přítomností? Nebo se jen zbavuje *její* interpretace, *jejího* čtení, radši si pročišťuje prostor, ve kterém objeví své vlastní čtení a vlastní interpretace? Chce fakta a chce je syrová. Ale nemyslí si, že budou nést jejich vlastní význam. Interpretace je *jeho* práce. A ta se objeví až po ukončení události. Děje se to nyní. Podle neúprosné logiky stopy.

A co byla ta „fakta", „jen fakta ... paninko"?

V roce 1950, ve věku 38 let, byl Pollock rozjetý. V galerijní sezoně 1949–50 vydělal 5800 dolarů – byl to výsledek rekordních prodejů z jeho výstavy z roku 1949 a splátek za objednanou nástěnnou malbu. V době, kdy průměrný úředník vydělával 3500 dolarů za rok, to byl úspěch měřený v tvrdých penězích. Ale úspěch nebyl jen finanční. Časopis *Life* se velkým titulkem zeptal dvanácti milionů čtenářů: „Je toto největší žijící malíř Spojených států?" A i když se autoři článku pokusili zvrátit otázku do posměšné ironie (záležitost se „slintáním"), velikost článku a plocha reprodukcí nedělaly nic jiného, než že v sobě obsahovaly kladnou odpověď.

V roce 1950 Alfred Barr[3] koupil *Číslo 1, 1948* pro Muzeum moderního umění, a i když byl sám stále nerozhodný ohledně svého vlastního

hodnocení Pollocka, dal jeho práci obdivuhodný prostor v americkém pavilonu na Benátském bienále.

Od jarního tání Pollock otevřel pracovní sezonu sérií stále větších a větších formátů, vrcholících v jeho čtyřech nejambicióznějších a pro mnohé i nejlepších děl: *Levandulová mlha, Jedna, Číslo 32* a *Podzimní rytmus*.

Hans Namuth začal v pozdním létu vytvářet sérii snímků, na kterých Pollocka fotografoval jak při práci v jeho ateliéru, tak během odpočinku na jeho pozemcích ve Springs. Pollock vypadá, jako kdyby chápal svoji reflexi v pohledu fotoaparátu v souladu se svou nově nabytou slávou. Dokonce souhlasil s dalším Namuthovým návrhem, podle kterého se měl stát předmětem filmu a nechat na sebe během práce najíždět kameru. Věděl, že jediný americký umělec, o kterém byl natočen film, byl Alexander Calder. A to by ho posunulo do třídy s tím nejzavedenějším umělcem, který měl důležité svazky s Evropou.

Filmování začalo v září a skončilo jednoho studeného dne v říjnu. Pollock poznamenal jeho dokončení tím, že do sebe kopal jednu sklenici bourbonu za druhou. Na večeři, která následovala, se s Namuthem pohádal a vůbec nevnímal více než tucet dalších hostí. „Já nejsem podvodník. Ty jsi podvodník," pořád opakoval. A pak odešel od stolu, od večeře, ode všeho. Čtyři roky vydržel být střízlivý. Teď do toho zase spadl.

Už se z toho nikdy nevyhrabal. Jak napsal svému příteli a přívrženci Alfonsu Ossoriovi, doba během a po jeho zimní výstavě v New Yorku byla „zatím tím nejhlubším dnem". „Pití a deprese," jak se přiznal, byly „brutální". Jediné, co byl mezi novými a novými vlnami mejdanů schopen dělat, byly kresby inkoustem na čtvrtky japonského papíru, které mu daroval Tony Smith. Když se brzy z jara vrátil na Long Island, tyto kresby, které začaly být více a více figurativní, byly vstřebány do dlouhých pruhů plátna. Ve vzniklých malbách, jak jednou napsal Ossoriovi, „se znovu vracejí některé z mých raných výjevů". Tyto práce, jeho výstava v černé a bílé z roku 1951, znamenaly definitivní rozchod s drip paintings a byly signálem začátku konce jeho umění i života. A je to tento konec, toto odvolání předchozího a tento zlom, který je onou záhadou, oním rubášem mrtvoly.

Pro Lee to pochopitelně žádná záhada nebyla. „Co mohl dělat po své výstavě z roku 1950?" bude se dramaticky ptát. „Nemohl přece pokračovat a opakovat pořád stejnou věc."

Názor, že se Pollock odmítl opakovat a že byl příliš autoritativním mistrem, než aby spadl do imitování sebe sama, je součástí mýtu o Pollockově velikosti. Michael Fried se k tomu vrací ve svém popisu vystřihovaných obrazů z roku 1949, s jejich úchvatným vynálezem „slepého bodu", když rozebírá zcela pochopitelnou otázku: jestliže byl výsledek těchto obrazů tak důležitý, proč se Pollock omezil na to, aby se ho pokusil probádat jen dvakrát. Ale nic, jak Michael potvrzuje, nemůže být méně překvapivé: „Mezi důležitými americkými malíři, kteří se po roce 1940 objevili, stojí Pollock jako téměř jediný, který sám sebe odmítl opakovat."

Idea mistrovství coby odmítnutí opakování zní podivně prázdně, uvědomíme-li si skutečnou praxi modernistického umění. Co bychom měli říct o Mondrianovi, který poté, co přišel s vynálezem neoplastické mřížky, strávil následující dvě dekády „jejím opakováním"? Není opakování sebe sama přesně tím, co nám malba umožňuje, zvláště poté, co nalezneme svůj vlastní jazyk, svůj stylistický vynález, který nám umožní, abychom do něho pronikli a zabydleli se v něm a rozvíjeli ho a proměňovali v rámci nové syntaxe, kterou můžeme označit za naši vlastní? Je tím, za co Clem Pollocka chválil: rozmanitost a drama latentně přítomné v „tom, co může na první pohled vypadat jako přeplněné a opakující se ... Je nutné se naučit Pollockův idiom," řekl, „abychom si uvědomili jeho proměnlivost." Díval se na skvělé drip paintings z roku 1948, kupříkladu *Číslo 1, 1948*. „Pod zdánlivě monotónní kompozicí povrchu," napsal, „se odkrývá bohatá rozmanitost záměrů a událostí." Ale nebyla to jen rozmanitost v rámci dané práce, která ho tolik zaujala; bylo to celé spektrum pocitů vyvolaných tímto nově vynalezeným idiomem.

To je také důvodem, proč zde ani pro Clema nebyla žádná záhada. Alespoň ne ze začátku. V roce 1951 Clem uvítal *Černé a bílé* obrazy jako „odbočku, ale ne ostrou změnu směru". V té době se zdály potvrzovat pružnost, škálu možností nabízených novým jazykem. Ignoroval „znovu se vracející výjevy" a místo toho se obrátil k vývoji Pollockovy linie, která se vpíjela do bavlněného plátna jako inkoust do pijáku. „Je teď těkavý," řekl Clem a nenarážel na nic víc, než na logické permutace v rámci pokračující série.

Teprve později se k tomuto okamžiku vrátil a přehodnotil ho, pochopil ho už ne jako rozvoj, ale jako zastavení a zhroucení. V roce 1955, kdy postavil *Jedna* a *Levandulovou mlhu* na samou hranici budoucnosti ma-

lířství, což je, jinými slovy, na samý vrchol optikality, Greenberg pokárá *Černé a bílé* obrazy za to, že jsou ve skutečnosti důkladným odvoláním. „V roce 1951," řekl, „se Pollock obrátil do dalšího extrému, jakoby v násilné lítosti." „Optické vyzařování" bylo pryč, i „mlžný prach promíchaného světla a tmy". Na jejich místě teď byla „série maleb, pouze v černých liniích, které vzaly zpět téměř vše, co řekl v minulých třech letech". Napsal, že Pollock odvolal. I když se nikdy nezeptal proč.

Do skuliny pro vysvětlení této záhady se nahrnulo mnoho důvodů, které byly založeny na tom, jaké měl Pollock úmysly. Několik jich bylo umělecko-historických, jako třeba názor, podle kterého se Pollock obrátil k figuraci, protože chtěl navrhnout kostelní okna; ale většina z nich je postavena na umělcově životopise. Podle jednoho z nich přestal s drip paintings, protože se výstava z roku 1950 neprodala, dokonce o ní ani nikdo nenapsal recenzi. Podle jiného nechal drip paintings z únavy nad tím, jak byl obviňován z toho, že to, co dělá, je nedisciplinované, beze smyslu. „Žádný chaos, sakra," nandal to zpátky časopisu *Time* v listopadu 1950. Jiný spekuluje, že přestal dělat drip pictures, protože jeho jediným zdrojem inspirace, podle kterého maloval, bylo pár dětských vzpomínek. Extrémně nabité vzpomínky, jejichž obrazy pak „kreslil" ve vzduchu nad plátnem a nechával spršky barvy dopadnout tam, kam chtěly. Dosahoval tak abstraktnosti, kterou potřeboval k uchování Greenbergovy podpory. Ale chtěl tyto vzpomínky stále méně a méně ponechávat zaobalené. Podle tohoto vysvětlení byl Pollockův neklid ohledně vytáček s drip paintings zjevný již v roce 1949; potřeboval jen přesvědčování Tonyho Smitha na jaře 1951, aby se odhalil – „No, to co si udělal, Jacksone, bylo skvělé, ale co budeš dělat dál? Jaký bude vývoj?"

Ale samotný fakt záhady – a struktura stopy – nás nechává odmítnout celou tuto litanii umělcových úmyslů, tento recitál „už dál nechtěl...", „unavovalo ho...", „odmítal se opakovat". Víme, co nás už detektiv naučil, a sice, že stopa již odřízla Pollocka od kontroly nad samotným příběhem a ta byla předána někomu jinému.

Předal ji možná Cy Twomblymu, který v polovině padesátých let meditoval nad významem Pollockova umění a vytvořil si jeho vlastní čtení na základě podstaty samotné stopy.

Od roku 1955 Twombly přestal malovat obrazy expresivně nabitými štětci a začal místo toho používat ostré hroty tužek, aby zjizvoval, zraňoval a pustošil tlustě šepsované povrchy svých pláten. Vydal se, a tak to je, na válečnou stezku graffitisty, záškodníka a znásilňovatele prázdné zdi. A dal všem vědět, že záškodník, kterého si vzal za vzor, je Jackson Pollock. Co má k drip pictures vztah, není jen krouživost Twomblyho vrypů v křivkách bez cíle, opakujících se znovu a znovu na plátně. Spíše je to zážitek ze samotného tahu – tahu, který utváří strukturu drip paintings – který je zážitkem násilným.

Násilí čte Twombly ve stopách, které po sobě zanechaly Pollockem vržené stříkance tekutiny z konce tyčky nebo štětce. Násilí, které tedy „dokončil" jako graffiti – abychom se odvolali na nesprávně pochopené názory Harolda Blooma – propůjčilo Pollockovým stopám svou formu. Formální charakter graffiti je charakter násilí, je vynuceným vstupem do prostoru, který graffitistovi nenáleží, je znesvěcením místa, které bylo původně zasvěceno pro jiný účel, je vymazáním tohoto účelu skrze akt potřísnění, znečištění, zjizvení, probodnutí.

Graffitista po sobě zanechává stopu. Jako všechny stopy i tato má charakter znaku, strukturovaného do dvojité roviny obsahu a jeho vyjádření. Někdy je obsahem psaná zpráva, říká, že „tady byl Kilroy"; někdy je to jen pouhé syčení negace, velké „X", které zraňuje čistotu zdi, řez, který označí povrch jako „zničený". Ať už je obsahem cokoliv, stopa sama o sobě je jen nositelem, jen podložkou, která přenáší zprávu dál. Strukturalisté to nazývají výrazovou rovinou znaku, která je tvořena buď skrze médium zvuku nebo obrazu. Strukturalisté nás dále naučili, že každá z těchto rovin je rozdělena, rozvrstvena do úrovně formy a do úrovně substance. V případě graffiti má výrazový znak substanci vytvořenou fyzickým reziduem po vpádu tvůrce znamení: šmouha uhlem, inkoustová skvrna, řez kapesního nože. Ale forma znamení – na této rovině „exprese" – je sama o sobě zvláštní, protože obsahuje vlastní stopu, znamení, index. To znamená, že operace formy jsou takovými, že samy označují událost tím, že ji vytvářejí ve smyslu jejích ostatků nebo ukvapenosti. Tím, že ji takto označují, odřezávají událost od temporality jejího vytváření.

Graffitista přijde ke zdi. Udělá znak. Můžeme říct, že ho dělá proto, aby označil svou přítomnost, intervenuje do prostoru jiných, aby proti nim zaútočil se svou vlastní deklarací, „jsem tady". Ale to bychom udělali chybu. Pokud je totiž jeho deklarací znak, je nevyhnutelně strukturován momentem *po* jeho vytvoření, a dokonce i tehdy čas infikuje jeho

vytváření. Budoucí moment, který nedělá ze svého vlastního vytváření víc než minulost, minulost, která říká: „Byl jsem tady, tady *byl* Kilroy." A tak dokonce i v momentu graffitistovy akce je tato akce minulostí; vstupuje na scénu jako zločinec a ví, že znak, který vytváří, na sebe vezme formu důkazu. Dopravuje svůj znak do budoucnosti, kde sám nebude přítomen, a tak jím vytvořený znak odřezává jeho vlastní přítomnost od jeho samotného, rozděluje ji na to, co bylo předtím a co bylo potom.

Kdyby Derrida analyzoval tento stav – čistou formu otisku, které by dal jméno prastopy, k popisu časového rozpojení vnitřního rozštěpu této události, vymyslel by termín „différance". O této formě by řekl: „Zde to není otázka konstituovaného rozdílu, ale spíše, před všemi determinacemi obsahu, *čistého* pohybu, který produkuje rozdílnost. *Čistá stopa je ‚différance'*. Nezávisí na žádném rozumném množství, slyšitelném nebo viditelném, fónickém nebo grafickém. Ale naopak je to stav onoho množství." Jednota, jednota znaku tedy předchází multiplicitě, nebo alespoň formálnímu stavu rozdělení, oddělení, rozdrobení, které představuje základ znaku jako vlastního pole možnosti. V tomto původním stavu, působící jako nůž, aby se zařízla do nedělitelnosti přítomnosti – přítomnosti subjektu v něm samém – je chápána jako forma násilí. A proto zanechat znamení znamená zanechat něčí znamení, a to už dovolí vnějšku události napadnout její vnitřek; nemůžeme si ho představit bez „nepřítomnosti druhého, vepsaného uvnitř smyslu přítomnosti". Toto znamení, o kterém „nemůžeme uvažovat mimo horizont intersubjektivního násilí", je tedy „konstitucí svobodného subjektu v násilném pohybu svého vlastního vyhlazení a svého vlastního spoutání".

Násilí znaku pak není jen důsledkem toho, že je pozůstatkem zločinu, ale vypovídá o stavu samotného tvůrce znamení, který byl sám od sebe odříznut. Je to, jako kdyby přistoupil k zrcadlu, aby se podíval na svoji podobu, ale místo toho by zrcadlo rozbil. Vymazal by tak svoji přítomnost, ale zanechal by své znamení. „Tady *byl* Kilroy," píše v přítomnosti, která je již napadená budoucností.

Twombly přiznává strukturu Pollockova znaku, jeho stříkance, jeho stopy, jako pozůstatky události. Ale rozhodně to není událost, kterou Rosenberg naskicoval ve svém eseji o akčním malířství. Když Rosenberg řekl, že to, co vstupovalo do „arény" plátna byl „nikoliv obraz, ale událost", dal jasně najevo, že to, co měl na mysli, bylo „něco, co se

obešlo bez ... tvaru, barvy, kompozice". Vymazáním „formy" se plátno stalo zrcadlem, nositelem „zjevení sebe sama"; stalo se „stejnou metafyzickou substancí, jakou je umělcova existence". Odráží pro umělce reflexe jeho vlastních činů, dovolí herci nahlížet na jeho vlastní volby výrazu, posoudí autenticitu jeho vlastních tvrzení o spontaneitě, dovolí vytvoření sebe sama.

Twombly nepodléhá této představě o úniku z formy pro svého tvůrce prostřednictvím přítomnosti znaku podobně jako v zrcadle. Jestliže můžeme o Pollockových obrazech říci, že mají charakter „události", pak je to tím, že mají status stopy a jsou utvářeny její agresivitou vůči samotné možnosti přítomnosti. Útočí proti figuře v zrcadle. Rozbíjí ho.

Pollockovy první drip paintings byly skutečně myšleny jako útok proti figuře, jako její zahlazení. Pod ranými sítěmi *Galaxie* a *Odrazu Velkého vozu* jsou jasně viditelné tvary lidské figury. Síť černých linií pak byla vytvořena proto, aby tyto figury vyhladila, aby je vymazala. Twombly cítil, že tento útok na figuru je systematický v rámci platnosti Pollockovy stopy, což znamená, že je v platnosti i tam, kde se žádné „figury" v raných vrstvách díla neobjevují.

Například v *Čísle 1*, v té přepychové pavučině, kterou pro MoMA koupil Alfred Barr, můžeme jen velice těžko rozpoznat podkresbu, která rozvrhuje povrch do tří více méně vertikálních pásů, jeden ve středu a další dva po jeho stranách. Toto schéma je pak pohřbeno pod lavinou rozlitých chuchvalců, i když o smršti otisků dlaní na horním okraji sítě, která byla vytvořena těsně před dokončením obrazu, můžeme říci, že označuje polohu schématu, které leží vespod.

Autory, píšící o tomto obraze v poslední době, vedly tyto otisky dlaní k podivným tvrzením o zobrazování. Tvrdí, že pod sítí byly skutečně figury. Ale Pollock nepotřeboval „těla" k tomu, aby zaútočil na figuru. Připoután léty školení k Thomasu Bentonovi, analyzoval Michelangela a El Greca pomocí schematických čar a nerozvinutých vektorů, a to v něm zanechalo vztah k figurativnímu umění, které pro něj bylo zřetelné i skrze to nejjednodušší mapování. V roce 1948 strávil celé večery nad knihami o umění a se svým novým přítelem a pomocníkem Harry Jacksonem analyzovali struktury uměleckých děl podle jejich skrytých schémat. Jackson popisoval, jak Pollock „vyndal *Cashiers d'art* a detailně analyzoval Tintoretta, vysvětloval kompozici toho a tamtoho; udělal to, že mi

poskytl čistého Toma Bentona: Od benátské renesance k Tomovi Bentonovi. Od Toma k Jackovi, od Jacka k Harrymu".

Tím, že síť útočí na samotné schéma, ruší víc než jen onu nebo tamtu figuru. Místo toho postupuje proti samotné ideji organického, proti způsobu, kterým může kompozice dosáhnout celistvosti lidského těla a architektonické koherence malby do analogií jednoho s druhým, každý z nich opakující a zmnožující kontinuitu toho druhého. Útočí proti stavu organické formy jako jednotného celku, proti její schopnosti sdružovat jednotu řádného tvaru, proti její soudržnosti, její *Prägnanz*.

Forma znaku coby graffiti je, v jeho útoku na prezenci, i útokem na organičnost, na řádný tvar. Twombly bude stále více velebit tento aspekt „obsahu" graffiti v jeho vlastní variantě rozptýleného, rozprostřeného těla. Jestliže v *Panoramatu* z roku 1955 zůstal u formule všepokrývající sítě a udržoval své graffiti ve formě rozptýlených znaků, do šedivé barvy vyškrabaných bílých oblouků a křivek, pak od počátku šedesátých let cítil potřebu přiznat, že to, na co je útočeno, je ve skutečnosti tělo. Divokost znaku se neztrácí, ale toto násilí je nyní místem obsesivního formulování různých částí těla. Na obrazech jako *Italové* z roku 1961 vzájemně splývají ženská pohlaví ve tvaru srdce a obrovská varlata, chlupaté penisy a geometrické vulvy, mnohé z nich důrazně a zlomyslně ohraničené oddělujícím rámečkem. Na těchto římských obrazech se objeví tolik ptáků a kund, tolik ran a drásání, tolik cárů rozházených po ploše obrazu, jejichž erotika spočívá v tom, že tělo nebude už nikdy obnoveno jako celek.

Sedí přesně tak, jak si ho pamatuji, vedle úhledného stolku s mramorovou deskou, vedle jeho upjaté lampy z pozlaceného bronzu s jednoduchým bílým stínítkem, za ním obraz, který může být od Kennetha Nolanda, ale v úzkém záběru kamery, který ho rámuje, je to těžké rozeznat. Jeho obličej se příliš nezměnil, ochablý a mdlý, i když jej čas sadisticky poznamenal a zbrunátněl. Kdykoliv se pokusím ten obličej vybavit, moje paměť stvoří dva vzájemně nesouvislé fragmenty: Vyklenutý tvar hlavy, plešaté, rigidní, neodpouštějící; a ochablá ústa a rty, které si pamatuji vždycky jako lehce pootevřené, v logicky nespojitelném gestu současného uvolnění a šklebu. Když se na něj teď dívám, snažím se ten efekt objevit. Jako vždy se mě ústa zmocňují svou arogancí – masité, plné zubů,

agresivní – a její výroky, ačkoliv pronesené v poněkud váhavém, klopýtavém jižanském protahování, jsou jako vždy neodvolatelně dané.

V jeho zjednodušeném zhuštění je jeho příběh o prvním setkání s Pollockem typický pro Clemův odpor k detailnějšímu pochopení druhých lidí. Kdykoliv jste se ho na někoho zeptali, tak vždycky kategoricky odpověděl: „Je na hranici," „je to patologická lhářka," „je opilec." Zabouchl nad minulostí poklop, jako kdyby nebyl pohled zpět na postavy, které ji naplňovaly, již jeho záležitostí. Domníval se, že slušné bylo hovořit jen o jejich umění.

Ale v průběhu let byl veden k tomu, aby mluvil o přátelství s Pollockem v poněkud širším vymezení, nejdříve pro své důvěrníky, později pro spisovatele a badatele, kterých přicházelo stále více. Jedna z historek, které vyprávěl, byla demonstrací intimity, jež mezi nimi panovala obzvláště v těch slavných dnech, kdy byl Pollock na vrcholu své síly – v létě 1950. Jedné noci oba dva současně odešli z mejdanu v East Hamptonu ve společné potřebě zmizet. „Neřekl jsem mu, že jsem byl v depresi," řekl Clem, „ani jsem nemusel – vycítil to." A on si na oplátku všiml Pollockovy paniky uprostřed shluku lidí, kteří se o něj, ve světle jeho slávy z časopisu *Life*, začali zajímat. „Neviděli v něm člověka nebo génia, viděli v něm jenom zrůdu," řekl Clem. Pollock je zavezl na smetiště, které bylo vysoko na příkré výspě nad Gardinerovou zátokou. Většinu času proseděli ve vzájemné mlčenlivosti, pak Pollock Clemovi řekl o noční můře, která ho pronásledovala. „Řekl, že měl strašlivý sen. Byl na okraji tohoto útesu a jeho bratři se ho pokoušeli shodit dolů."

Hrůznost Pollockova snu byla podle všeho v přímé souvislosti s efektní povahou jeho náhlé slávy. Pollock „prolomil led", jak to nazval de Kooning, takže se sběratelé a lidé z muzeí, kteří byli předtím známí tím, že nad americkými malíři jen ohrnovali nos, začali shlukovat na jeho vernisážích. Publicita okolo jeho práce ale také vyvolala závist a škodolibost ostatních umělců. Bratrství uměleckého světa se zřejmě proměnilo ve složeninu jeho vlastní rodiny a jeho pěti bratrů: Zdálo se mu „že nad nimi triumfoval", ale současně ucukl před jejich soudem, protože si představil jejich žárlivou nenávist. Řekl to tak Denisu Haremu: „Chtějí mě na vrcholu hromady jenom proto, aby mě z ní mohli shodit."

Když Pollock zahynul při automobilové nehodě v roce 1956, tak to ukončilo jeho agonii, ale jeho proslulost dál exponenciálně rostla. Byla

to slavná bouračka, kterou v měřítcích médií překonala jenom o rok dříve bouračka Jamese Deana.

Jak by Andy Warhol, který byl slávou posedlý, mohl nebýt fascinován Jacksonem Pollockem? Na konci padesátých a na počátku šedesátých let bývalo jeho zvykem, že udeřil na účastníka rozmluvy otázkou, jestli někdy uvažoval o tom být slavný. Ať už byla odpověď jakákoliv, ponořil se do svých vlastních fantazií. „Říkal, že by chtěl být slavný jako anglická královna," říká zpráva z jednoho takového setkání. „Byl to takový malý, divný, úslužný teplouš, s tou jeho nemožnou parukou, v džínsách a teniskách, a tak tam seděl a říkal mi, že by chtěl být slavný jako anglická královna! Myslel jsem, že Andy může být rád, že se s ním vůbec někdo baví."

Džínsy, ochozené tenisky a tričko, do kterých se v padesátých letech Warhol strojil, byly inspirované Brandovou postavou Stanleye Kowalskiho a Deanovým *Rebelem bez příčiny*. Nebylo důležité, že onen typ se pro něj nehodil, ale to, že zcela propadl obdivu ke slávě. A ve světě umění nebyl nikdo tak slavný jako právě Jackson Pollock.

Jeho fascinace Pollockem nebyla jednoznačná, jelikož machismus a brutalita nebyly podle jeho vkusu. Ale i tak bude z Larryho Riverse loudit osobní detaily a v roce 1962, sotva se uchytí ve Stable Gallery, vyhledá Ruth Kligman[4], „dívku z auta smrti", aby spolu byli vidět v uměleckém světě. „Andy byl fascinován de Kooningem a Pollockem, a skrze mne se chtěl stát součástí této linie," říkala. „Ptal se mě na jejich svět a na jejich osoby." Po létech, když Kligman publikovala *Love Affair*, pohled na její vztah s Pollockem, Warhol krátce koketoval s myšlenkou natočit film, kde by Pollocka hrál Jack Nicholson. Kdyby však měl být natočen film o jeho vlastním životě, Warhol chtěl, aby ho hrál Tab Hunter[5].

Warhol otevřeně mluvil o svém obdivu k Pollockově dílu – když v roce 1972 odmítal pozdního, abstraktního Siqueirose, řekl: „Jsou to jenom akční obrazy. A vůbec, Pollock byl o moc lepší. Pollock byl skvělý malíř. Chtěl bych jednoho Pollocka mít." Ale je vždy obtížné vědět, jak oddělit pocity o umění a pocity o slávě. Když se Julian Schnabel chlubil, že „v tomto století jsou jen tři velcí američtí umělci. Pollock, Andy a já. A Andy s tím bude souhlasit", Warholův „souhlas" v sobě nesl nevyhnutelnou dávku ironie. Jeho postoj v sobě vždy zahrnoval i to, že velikost měla daleko víc co do činění s šíří známosti než s hloubkou díla.

Tento dvojí způsob chápání „velikosti" fungoval jako zvláštní pojistka pro mnohé volby Andyho témat. Garantoval, že ten nejkýčovitější obraz veřejné „imaginaire" se propojí s uměním muzea. Naprostá a všudypřítomná banalita (například tapeta s květinami) zvrácenou ozvěnou zapůsobí i na obecnou reputaci toho druhého (impresionismus). „Andy byl rád, když jeho dílo odkazovalo k historii umění," tvrdí Bob Colacello, „i když jakmile jste se ho na to zeptali, tak hned předstíral, že neví, o čem je řeč." Colacello tohle prohlásil v souvislosti s Warholovým nejvýslovnějším odkazem na Pollocka, sérií jakoby abstraktně expresionistických obrazů z roku 1977, o kterých mluvil jako o *Oxidation paintings*. Ale i Warholovy rané pop-artové obrazy vyhlašovaly svůj vztah k Pollockovi, a to daleko typičtějším způsobem než kradmým spojováním těch nejnižších kulturních asociací s nejvyššími estetickými ambicemi. Série autohavárií, kterou Warhol začal v roce 1962, byla v tomto smyslu materiálem toho nejnižšího žurnalistického šťourání se v bolesti anonymních životů a současně, i když za to nikdy nebyla prohlášena, oslavou slavných smrtí, z čehož pro Warholovu zkušenost byly dvěma nejdůležitějšími bouračkami havárie Pollocka a Jamese Deana.

V jistém smyslu to byl samozřejmě Vincent van Gogh, který všechny překonal coby velký umělec a mrtvá celebrita, a Warhol to přiznal ve svém *Udělej si sám (Irisy)* z roku 1962. Komponent slávy také mohl sehrát svou úlohu v jeho rozhodnutí malovat elektrická křesla a tajně tak vyjádřit, jako osoba vstupující do módního uměleckého světa na počátku šedesátých let, poctu „umělci zasebevražděnému společností". Ale van Gogh nezaplňoval, jak tomu bylo u Pollocka, Warholův bezprostřední umělecký horizont. A tak Warholovo uvažování o Pollockově díle, mimo jeho charakter posvěcení slávou, obsahovalo i komponent, který přesahoval tematický povrch a zasahoval do strukturální roviny *formy*.

Vezměme si pro příklad *Taneční diagramy*. Nevkusný obrázek nejistoty středního věku, ve kterém se podle instruktora Arthura Murraye pokoušíme naučit rumbu, a naplňujeme tak fantazii masové kultury, která vyrůstá z tohoto schematického vyjádření tanečních kroků z reklam v supermarketových časopisech a podle které se každý může stát svým vlastním Fredem Astairem. Ale jak se kroky dostávají na plátno, jejich nový kontext s sebou nese i jiné rezonance a zdá se nám, že slyšíme známé Pollockovo vzdorné, „radši budu na svých obrazech stát", čehož druhý

možný význam si nenechal ujít časopis *Time* v jeho velmi známém a potměšilém výsměchu nad Pollockovou technikou: „Co nám toto vše říká, je asi tolik, že Jack Rozstřikovač, věk 44 let, stále na své práci stojí."

Warhol vystavil *Taneční diagramy* tak, že v roce 1962 tato plátna položil na podlahu Stable Gallery, a tak vysvětlil, že jeho vlastní čtení Pollocka bylo zaměřeno na nepochybnou horizontalitu, která byla, jak mohl vidět, vyznačena samotným tkanivem drip pictures. Ještě předtím, než se Warhol stal potvrzeným pop-artistou, i tehdy, coby komerční umělec známý jako „Špinavý Andy", který hledal způsob, jak dostat své umění do galerií, si v jednom okamžiku vzal z Pollocka příklad. V roce 1961 natáhl u vchodu do svého domu prázdná plátna tak, aby po nich lidé museli chodit a nechávat na nich síť tmavých stop; bylo to také v roce 1961, kdy vytvořil to, čemu potom říkal „načůrané obrazy", jejichž materiál byl během jejich pozdější reprodukce specifikován jako „moč na plátně". V tomto sbližování mezi šlépějemi a močí je zcela zjevné Warholovo formální čtení Pollockovy práce, označené jako „horizontální".

Abstraktní expresionismus, nehledě na všechny ty uspěchané články o uvolňování transgresivních prostředků použité barvy, o všech těch stříkancích, sprškách a cákancích pigmentu, o viskozitě a olejových skvrnách, ve své většině stále pokračoval ve schvalování plochy plátna jako vertikály postavené proti divákovi. Zaznamenání obrazu tak pokračovalo v odvěké tradici, podle které zaujímalo rovinu protínající úhel pohledu, padající před vzpřímeným umělcem nebo divákem jako průhledný závoj, nebo, a to po ještě delší dobu, jako výhled z okna.

V díle de Kooninga nebo Gorkyho nebo Klinea tekutá barva registruje svou vydatnost a nezůstává jen na místech, kam byla aplikována. Ve stékancích a v potůčcích reaguje na sílu gravitace a nechává za sebou nesmazatelný znak toho, že obraz byl během doby svého vzniku ve zpřímené poloze. Pollockova práce po sobě také zanechala nesmazatelné stopy, ale tentokrát svědčí o pozici plátna v poloze pod umělcem, který pracoval nad ním. Ať už to byly loužičky barvy, které se v určitých místech nahromadily a svědčily jednak o tekutosti média a také o vodorovnosti povrchu, který ho přijímal, nebo stříkance tekutých linií, které po sobě zanechávaly stopy jejich pádu do světlejších barev a vsakovaly se kolem nich do nenašepsovaného plátna, Pollockova stříkací technika byla unikátní tím, že byla jedním velkým znakem pozice, kterou obrazy měly během doby jejich vytváření. A oproti ostatním dílům abstraktního expresionismu, to jeho neneslo žádné znamení vertikálního vyčerpání.

Jestliže se podle Warhola tyto obrazy dožadovaly toho, aby byly čteny jako pozůstatky gesta učiněného tekutou barvou člověkem stojícím nad horizontálním polem, pak se pro něj cestou dekódování tohoto gesta stalo močení. Do tohoto logického extrému dovedl svou „interpretaci" Pollockovy práce jak v roce 1961, tak v roce 1977. Kdyby to byla pravda o verzi z roku 1961, pak ta z roku 1977 určitě byla gestem, které se pro Warhola stalo zcela homoerotickým. Aby se dopracoval této asociace, tak k tomu nepotřeboval nic tak vznešeného, jako třeba Freudovu poznámku o močení do ohně z *Civilizace a její nespokojenost*. Freud mluvil o mužské schopnosti udržet na uzdě svůj impuls močit do ohně jako o prvním velkém činu civilizace. Tato touha podle Freuda vyrůstala z primitivního prožitku plamenů, které jsou samy o sobě falické, takže „uhašení ohně močením reprezentovalo sexuální akt s mužem, rozkoš maskulinní potence v homosexuálním rivalství". Pro Warhola byly *Oxidační malby* jednoduše jen dalším z motivů, který spojoval vysokou a nízkou kulturu – akční malbu a svět lázní s jejich homosexuálními praktikami – vedle směřování k proslulosti a „slávě".

Jestliže můžeme a budeme vidět *Oxidační malby* jako homosexuální dekódování techniky drip paintings, musíme také říci, že selhalo v jeho kousavosti a dalších významech, které jim Warhol přisuzoval. Exploze a oblaka barvy, které po povrchu *Oxidačních maleb* rozkvétají, nepodávají žádnou zjevnou zpověď o situaci, ve kterých vznikly. Tyto zářící obrazy, vzniklé působením vzduchu na jejich povrch, nemají žádnou zjevnou souvislost ani s horizontalitou, ani s litým charakterem jejich vzniku. Dokonce se ztratil i pocit násilí, které s sebou Pollockovy čáry nesly, a to jako důsledek využívání warholovského dekorativního instinktu, podle kterého „je všechno hezké". Pohřbívá erotiku agresivního rivalství, která byla přítomna v originálu, tu samou erotiku, která pravděpodobně jako první na těchto obrazech Warhola zaujala. Jestliže byla fixace na slávu – Warhol chtěl být nejdříve Matissem, potom Picassem a nakonec anglickou královnou – a současně upoutání k soutěživé identifikaci vlastním médiem, se kterým Warhol pracoval, pak nebyl nikdo jiný než on lépe vybaven k tomu, aby ocenil psychodynamiku násilí, zakódovanou v technice drip paintings.

Jestliže můžeme nalézt spojnici mezi banálním uctíváním slávy – paradox tisíců adolescentů, kteří si potvrzují svojí individualitu kupříkladu tím, že se oblékají do průmyslově vyráběných odznaků slavných osobností, a tato „touha být" Madonnami je pro ně způsobem, jak se podílejí na vydělení z davu prostřednictvím cizí slávy a účastní se tak ještě rozhodněji masového chování – jestliže tady je spojnice mezi tímto a mimetickou rivalitou, pak se určitě nachází někde ve směru, který René Girard označuje jako „metafyzickou touhu" a je určitě poháněna neuhasitelnou žízní po uznání, kterou potřebujeme, abychom cítili že „jsme".

Metafyzická nebo triangulární touha předpokládá, že žádná touha není originální, žádné přání není spontánní. Každá touha je okopírována z touhy někoho jiného; každý objekt touhy je zakořeněný v srdci toužícího subjektu tak, že byl poprvé zpozorován jako objekt hledání někoho druhého – prostředníka. Proto je vždy ve vesmíru metafyzické touhy nutný následující triumvirát: subjekt, objekt a prostředník. Dokonce i v případě sexuální lásky mezi dvěma lidmi je tento triumvirát přítomný. Milující a milovaný touží po stejném objektu, po těle milovaného, který pro oba slouží jako prostředník touhy toho druhého. Tato struktura dvojitého zprostředkování odhaluje základní soupeřivý stav triangulární vášně. Girard oponuje Sartrovi, že díky této rivalitě, která vede milovaného k odmítnutí těla, po kterém milenec touží, a tak je po milovaném touženo ještě více, a navíc je nyní zahalen do imaginárního majestátu předpokládané nezávislosti a nepřejícné svobody. Jako kdyby to bylo skrze milencovo neustálé pronásledování milovaného těla, které je jinak vysvobozeným objektem, čímž se stává ještě vzácnějším v očích milovaného, a zvětšuje milencovu vášeň. Tento trojúhelník touhy mezi trojicí subjekt, zprostředkovatel a objekt může, skrze vzájemnou výměnu mimetického soupeření o ten samý objekt, omezit osoby dramatu na dvě, což ale nic nemění na trojúhelníkovité „struktuře" metafyzické touhy. Máme tu před sebou vzájemně propojené trojúhelníky neboli dvojité zprostředkování. A to platí i v případě, že se počet účastníků omezí na jednoho, který je subjektem soupeřícím se sebou samým.

Psychoanalytická verze triangulární touhy odvozuje svůj původ z oidipovského scénáře, který ukončí stav rivalství tím, že subjekt vnitřně přijme roli zprostředkovatele a identifikuje ji se svojí klatbou. Postfreudovský přístup se pokusil nalézt kořeny tohoto původu v soupeřivé identifikaci subjektu se sebou samým. Kleinovská depresivní pozice je něčím takovým, podobně jako Lacanovo stadium zrcadla[6]. V obou je modelem paranoidní identifikace se svým vlastním rivalem, a tak je tedy útočení na tohoto rivala útočením i na sebe sama. Jestliže, jak tvrdil Lacan, chápeme ego jako formované v labyrintu stadia zrcadla, pak je toto ego konstituované skrze vynoření se subjektu coby svého prvního rivala. Musí si vybrat mezi tím druhým a sebou samým, i když ten druhý je opět on sám. Ačkoliv je dospělá paranoia této reflexivní agresivity rozsáhlejší, podle Lacana musí dodržovat strukturu identifikace mezi subjektem a rivalem, kterou „si můžeme představit jen tak, jak je připravena primární identifikací, která strukturuje subjekt jako rivala sebe sama". A toto je tedy primární rivalství, které zajišťuje primární násilí.

Girard se jasně vyjadřuje k násilí, které je metafyzické touze vlastní a které je umocňované spíše rivalskou závistí a nenávistí než tím, co můžeme nazvat láskou k objektu. Také trvá na názoru, že se míra násilí zvyšuje podle toho, jak se zprostředkovatel dostává blíže a blíže k subjektu. Už není, jak můžeme ukázat na příkladu, vzdáleným rytířem, kterého chce imitovat Don Quijote, ale je spíše bývalým spolužákem, kterého když má pozdravit Dostojevského člověk z podzemí, potřebuje zmobilizovat celou svou sílu. Jelikož je ve většině případů rivalství mezi subjektem a zprostředkovatelem triangulární touhou mezi osobami stejného pohlaví, jeho intenzita a zaměření mohou být, jak říká Girard, něčím, co bude dekódováno jako latentně homosexuální. „Ale homosexualita, ať už je latentní či nikoliv," jak dále tvrdí, „nevysvětluje strukturu touhy." Spíše nás chce přesvědčit o tom, že homosexualita je sama o sobě funkcí struktury, která produkuje celé spektrum, podle něhož mohou být připisovány erotické hodnoty objektu na straně jedné a na druhé straně i zprostředkovateli. „Tato pozvolná změna není nemožná," píše, „je dokonce pravděpodobná, především v raných stadiích vnitřního zprostředkování, charakterizovaného viditelně zvýšenou převahou zprostředkovatele a postupným vyhlazením objektu." Ale Girard také tvrdí, že jak zprostředkovatel přistupuje ještě blíže a bojuje ze samotnou existencí subjektu, sexualita se ze struktury ztrácí: „Jak role metafyzického přerůstá v touhu, fyzické ztrácí svou důležitost. Jak se zprostředkovatel více blíží, vášeň se stává intenzivnější a konkrétní hodnota objektu je vyprázdněna." Nebo jinými slovy: „Fyzické a metafyzické ve vášni na svůj úkor vždy vzá-

jemně fluktuují. Tento zákon má myriády aspektů. Kupříkladu to vysvětluje postupné mizení sexuální rozkoše v těch nejrozvinutějších stadiích ontologického onemocnění."

Pollockovi doktoři, psychoanalytici a učitelé nenazývali jeho alkoholismus ontologickým onemocněním. Byl to ale muž, který se pohyboval mezi obsesí z velikosti – „Všichni stojí za hovno, jenom já a de Kooning ne"; „Jsem jediným žijícím malířem" – a stále se zvětšujícím strachem z nicoty – „Nestojím za nic"; „Jsem podělanej podvodník" – a to, že byl schopen obsáhnout tvrzení tak rozdílného charakteru, svědčí o chorobě podobného druhu.

Fakt, že byla strukturována mimetickým rivalstvím, není tak těžké pochopit. Pollock byl koneckonců nejmladším z pěti bratrů, kteří se všichni stali umělci. V rámci rodiny byl jeho obzvláštním soupeřem jeho nejstarší bratr Charles. Následoval ho do New Yorku do Art Student's League, a dokonce do toho samého ateliéru, kde se Charles stal tím nejlepším žákem. Zde, v boji o pozornost Thomase Bentona, Jackson Charlese vystřídal a stal se důvěrným přítelem Bentonovy rodiny. Ale neomezovalo se to jen na Charlese. Jeho bratr Sande v Los Angeles pracoval se Siqueirosem a vyjádřil nad tím Jacksonovi svoje nadšení. V roce 1936, kdy na krátkou dobu oba dva působili v Siqueirosově ateliéru v New Yorku, to už byl Jackson, který si získal mistrovu pozornost. O pár let později tím nejhlubším způsobem vstoupil do Pollockova vědomí zprostředkovatel, který byl daleko trvalejší a určitě daleko nebezpečnější než všichni ostatní rivalové – Picasso.

To, že rokem 1939 začal Pollock imitovat tehdejší Picassův styl i jeho námětový repertoár – tedy něco, co se ještě zesílí poté, co se po roce 1939 objeví Guernika – bylo dlouho předmětem uměleckohistorických výzkumů Pollockova díla. Co však bývá v poslední době více a více zdůrazňováno, je to, že největším cílem tohoto napodobování byla touha po tom, co Pollock chápal jako Picassovu největší touhu, tedy přístup do lidského podvědomí. Možná Pollock ani nepotřeboval Johna Grahama k tomu, aby se mu tajemství Picassovy touhy vyjevilo, ale Graham, který byl na počátku čtyřicátých let Pollockovou jedinou estetickou a emocionální oporou, tomuto odhalení věnoval celý systém a dialektiku umění. V roce 1937 veřejně oslavoval Picassovo dobytí podvědomého objektu. „Vryl se do nejhlubších zátočin podvědomí, kde leží celý záznam naší původní moudrosti," psal Graham. Picassovi stačilo o tento objekt usilovat, aby mu to zajistilo nevídanou slávu. Myšlenka podvědomí, do které už byl Pollock uveden nejen jednou, ale hned dvěma psychoanalýzami – freudovskou v létě 1938 v ústavu nazvaném Bloomingdales, a v letech 1939 až 1940 v New Yorku, pod vedením Josepha Hendersona, jungovskou – se nyní, když se zjevila jako Picassův objekt, stala Pollockovou „vlastní" touhou.

Pronásledování tohoto „objektu" ho zavedlo na místa, kde by se měl nacházet. Přivedlo ho k celému pojmu automatismu, počínaje v letech 1939–1940 se skupinovými experimenty s automatickým kreslením s Baziotesem a Kamrowskim. Přivedlo ho k přednáškám Gordona Onslow-Forda o surrealismu na New School, k surrealistickým hrám a seancím v domě Matty, organizovaným Motherwellem v roce 1942, a konečně v roce 1943 i do doupěte samotných surrealistů v galerii Peggy Guggenheim. Víme od Baziotese, že byl zmaten a zklamán obrazy automatismu. Chápání podvědomí jako místo, ze kterého můžeme vyvolat zpět tu či onu figuru, jeho chápání jako jakéhosi testu vcítění, „interpretace čmáranic", bylo zjevně něčím, co Pollock nemohl akceptovat jako odpověď. Co se při jeho pronásledování podvědomého objektu zdálo být neustále v sázce, totiž mělo co do činění s násilím vůči obrazu. A výsledkem tohoto pronásledování se zdají být drip pictures; konečné vítězství nad Picassem v honbě za podvědomím.

O Pollockově napodobivém chování můžeme mluvit ze specifického hlediska jeho životopisu – jeho imitace postavy kovboje podle jeho bratra Sandeho. Dojem, který na mnohých lidech zanechal, byl ten, že neustále hrál jakousi roli nebo mnoho různých rolí a v tom smyslu se mu vysmíval i „pošuk" Rosenberg. Jak Girard neustále objasňuje, mimetické rivalství je strukturou. Na sociologické rovině tato struktura ozřejmuje něco ze zvláštní podoby, kterou na sebe vzal abstraktní expresionismus ve čtyřicátých letech. Tehdy se rozvinul do množství osobních stylů, označujících různé identity v souboji rivalů o cenu za originálnost.

Zatímco se moderní mistři v Evropě chovali jako skupina vnějších zprostředkovatelů, američtí avantgardní umělci měli více či méně homogenní styl, spojený imitací omezeného formálního repertoáru: biomorfismus, který sahal od abstrakce až k variantám Picassa. Teprve tehdy, když zbožňované vzory přijely do New Yorku a usadily se uprostřed svých imitátorů, a tím, že se k nim dostaly blíže, se zprostředkování změnilo

z vnějšího ve vnitřní, ze vzdáleného v přímé. A v této přímosti, která vyrovnala hierarchické rozdíly, vzrůstalo jak násilí, tak abstrakčnost metafyzické touhy. A tak by následující řádky mohl napsat samotný Girard, a ne David Smith, když v roce 1942 hovořil o Mondrianovi a Lipchitzovi. „Setkali jsme se s nimi a zjistili jsme, že jsou to lidé jako my a že to nejsou bozi," řekl. De Kooning s tím souhlasil, když sám sebe porovnával s Légerem: „Jednoho dne jsem se podíval na to, co jsem dělal, a řekl si, že je to zrovna tak zajímavé jako to, co dělali oni".

Když abstraktní expresionisté zjistili, že jejich rivalové nejsou bozi, začali se chybně vyhřívat v pocitu rovnocennosti, kterého je zapotřebí k těm nejzoufalejším formám rivality, způsobených vnitřním zprostředkováním, a které se rodí z potřeby vytvořit rozdíly tam, kde je neurčují žádné externí hierarchie. Girard se zmiňuje o části Proustova románu, kde se tato nová forma odcizení objevuje v okamžiku, „kdy konkrétní rozdíly mezi muži již neovládaly jejich vztahy". Analyzoval také tradici americké sociologie a jejímu porozumění triangulární touhy, počínaje Thorsteinem Veblenem a jeho názory na výstřední spotřebitelství, podle kterých je nezvladatelné nutkání k nakupování způsobeno pouze hodnotou do zboží vnesenou na základě vnímání tužeb těch Druhých. „David Riesman a Vance Packard ukázali," píše, „že i široká americká střední vrstva, která je osvobozena od mnohých tužeb a je ještě více uniformní než kruhy popsané Proustem, je také rozdělena do abstraktních seskupení. Vytváří si stále více a více tabu a vzájemného vylučování ze zcela totožných, ale vzájemně si oponujících skupin. Nedůležité rozdíly se zdají být obrovské a vedou k nevypočitatelným důsledkům. Individuální existence je stále dominována tím Druhým, ale tento Druhý již není jakýmsi třídním utlačovatelem, jako tomu je v marxistickém chápání odcizení; je to soused na druhé straně plotu, přítel ze školy, profesionální rival. Ten Druhý je tím více fascinující, čím více se blíží."

Vzájemná rivalita mezi Američany byla spuštěna ze řetězu až blízkostí Evropanů a způsobila zuřivé stylistické odlišování a individualizaci, která, jak můžeme tvrdit, byla strukturálně stvořena situací vnitřního zprostředkování. Když jim nakonec byla dána možnost skutečné soutěže se zprostředkovateli, forma jejich odpovědi na sebe vzala podobu hledání skupiny abstraktních znaků „unikátnosti", z nichž žádný se nesměl dostat do rukou jejich soupeřům. V případě Pollocka můžeme říct, že tlak

vnitřního zprostředkování byl ještě zesílen přítomností Greenberga v umělcově ateliéru, protože celý jeho kritický slovník byl postaven na soupeření a na překonání evropských umělců umělci americkými, kteří je přelstili v bitvě historie. Ať už byly strukturální podmínky a Pollockovo inklinování k napodobivému chování jakékoliv, v druhé polovině čtyřicátých let Greenberg tahounu Pollockovi neustále předstrkoval mrkev „nejlepšího amerického umělce", což posílilo sociální logiku struktury.

Pollock byl zachycen ve struktuře rivality – spolu s Rothkem a Klinem a Stillem a Newmanem a de Kooningem a Gorkym, jen, jak můžeme tvrdit, ještě daleko silněji – a se závistí a nenávistí zápolil především s jeho obzvláštním zprostředkovatelem Picassem o předmět touhy, kterým byla „podoba" podvědomí.

V určitém okamžiku začalo být jasné, že této podoby může být dosaženo jedině skrze „bassesse", skrze ponor, tím, že se půjde hlouběji pod samotnou podobu, do oblasti bez tvaru. Také začalo být jasné, že akt ponoru může být registrován jen skrze prostředníka neboli znamení nebo index, skrze skvrnu, která událost zevnitř rozštěpí v agresivní skutek a znak nebo pozůstatek nebo stopu.

Když Pollock začal na plátna rozstřikovat přes podoby věcí síť linií, ze kterých pak vznikly *Galaxie* a *Odraz Velkého vozu*, tak se toto ponoření náhle objevilo: bylo tu jak zrušení figury, tak zaznamenání toho, co se skrývalo pod nezpochybnitelnou stopou horizontality této události. Bylo to, jako kdyby se mu podařilo vyluštit záhadu *Vlčice*.

Vlčice i *Stenografická postava* pocházejí z období Pollockova setkání se surrealistickou představou automatismu, které Graham, Baziotes a Matta vysvětlovali jako „automatické psaní". Psaní se od obrazových výjevů odlišuje tím, že je orientováno spíše než na vertikální pole pohledu na horizontální plochu stolu, a podle vší logiky může ve zrušení „obrazu" zajít velice daleko. To, co se nestalo dlouhodobým paradoxem surrealistické teorie, bylo velice brzy vypozorováno Pollockem. Jakmile je psaní „orámováno", stává se obrazem: buď „psaním" přeměněným v dekorativní obraz sebe sama, jako tomu bylo v Bretonových ukázkách tvorby schizofreniků, nebo projektivní matricí, v rámci které můžeme pozorovat výjevy podobně, jako když Polonius pozoroval v dýmu obraz velblouda nebo když Leonardo viděl v ohni postavy. Jestliže můžeme popsat vztah psaní k malování jako pravý úhel horizontálního k vertikál-

nímu, pak se tomu také děje, jak již bylo poznamenáno, v opozici kultury proti přírodě. Horizontalita vyděluje psaní z „přírodního", vztyčeného vizuálního pole do více kulturou ovlivněné oblasti psaného znaku. To, že zde existuje osa, podél které mohou být obě dvě roviny do sebe zaklapnuty, je funkcí, kterou by Foucault nazval „společnou půdou" zobrazení. Je jedno, jestli se jedná o „dýmku" nebo [dýmku], jazyková hra zobrazení mezi těmito dvěma rovinami ustanovuje neobyčejnou souvislost. A tak nebylo těžké vidět, kupříkladu na *Stenografické postavě*, že v okamžiku, kdy se psané čmáranice dotkly jakékoliv části obrazu, byly danou částí obrazu orámovány a tak zvertikalizovány – stalo se z nich „tetování" na stehně nebo prsou, „vzory" na gauči nebo na povlečení, „vzorek" na stěně nebo na podlaze. Jejich předpokládaná horizontalita nemohla překonat obraz, mohla se do něj jen zapojit.

Na *Vlčici* z následujícího roku je to ještě patrnější, protože náhodné vzory, vytvořené po celém pozadí automatickými čmáranicemi, byly výslovně proměněny v obraz. Na povrchu vzniklém z cákanců, stříkanců a spršek barvy Pollock stvořil obraz zvířete tak, že mu dodal tlustě malovaný obrys, který vykryl konturu okolo části počmáraného pole, a to, i když zůstane ponechané v negativu tak, jak je, se nám bude jevit jako figura. Pollock již tímto způsobem obrazy maloval. Onoho jara v Siqueirosově ateliéru byly prvomájové transparenty, prapory a malby ve spěchu stříkány přes šablony položené na podlaze. Jak práce pokračovala, samotná podlaha začala být polem „negativních" zón bez spršek barev, označujících místa, kde ležela šablona, a zón, které byly nyní určeny barvou dopadlou za okraje šablony. Podobně jako ve všem, k čemu je používal Siqueiros, i ve *Vlčici* bylo „šablony" užito k tomu, aby byla vytvořena figura. Ale i tak nesla nejasné, ale originální asociace spojené s pozadím, které byly obsažené již v Siqueirosově pracovním postupu. Byly tu i další věci, jež Siqueiros považoval za zakódované v jeho díle: konečné vymanění se z buržoazní kultury, smrt závěsného obrazu, vyhnání „tyček se štětinami na jejich koncích," atd. Samozřejmě že se v ničem z toho Siqueirosovi nepodařilo dostat až pod „kulturu", protože stále vytvářel obraz. Ale byl níže než obrazové výjevy i kulturní rovina psaní, protože ho můžeme vidět jako podlahu, zemi, podklad skutečně horizontální. Byl níže. Byl mimo pole pohledu i mimo kulturní povrch psaní. Bylo to v rovině, která byla nezastřeně pod oběma dvěma, pod samotným tělem.

V čase, kdy Pollock udělal *Vlčici*, ještě nemohl tuto znalost využít. Hodila se mu až tehdy, kdy se začal zabývat útočením na figuru nebo přímo rušením figury.

1. Lee Krasner byla abstraktní expresionistická malířka a manželka Jacksona Pollocka. Její originální dílo bylo dlouhou dobu zastíněno slávou jejího manžela.

2. Zdrobnělina jména Clement, Greenbergova přezdívka.

3. Alfred Barr jr. byl dlouholetým kurátorem Muzea moderního umění v New Yorku.

4. Ruth Kligman měla s Pollockem krátkodobý vztah. Na výletě vozem společně s její přítelkyní a opilým Pollockem došlo k nehodě, kterou Kligman jako jediná přežila.

5. Tab Hunter byl hvězdou padesátých let z filmů pro mládež a tzv. plážových filmů. O atraktivním blondýnovi kolovala fáma, podle které měl být homosexuální.

6. Melanie Klein byla významnou pokračovatelkou Freuda. Její termín depresivní pozice se vztahuje k její komplexní teorii vzniku a vývoje lidského jednání. Depresivní pozice označuje uzavřený cyklus lásky a nenávisti k objektu, který vzniká u dítěte a může se objevit i v pozdějším věku. Subjekt kolísá mezi touhou zničit milovaný objekt a lítostí z toho, co svou destrukcí způsobil. Jacques Lacan byl francouzský analytik, je známý především svou teorií stadia zrcadla (poprvé zveřejněné na sjezdu psychoanalytiků v Mariánských Lázních v roce 1938), podle které má pro vývoj dítěte i dospělého jedince zásadní význam jeho první setkání se svým odrazem v zrcadle, ze kterého pochopí svou vlastní subjektivitu. Odraz se pro něj ale současně stává soupeřem, protože se s ním nedokáže ztotožnit.

Uryvek ze šesté kapitoly Rosalind Krauss, *Optical Unconscious,* Mit Press 1993. © Rosalind Krauss, 1998. Redigováno, přeloženo a vydáno se svolením autorky.

A selection from chapter six from: *Optical Unconscious,* Mit Pres 1993. © Rosalind Krauss, 1998. Edited, translated and published by permission of the author.

Dave Hickey

Dave Hickey *je hvězdnou, i když poněkud kuriózní postavou americké výtvarné esejistiky posledních několika let. Jeho psaní se neomezuje jen na texty o výtvarných dílech, ale je jim vlastní široké chápání kultury a entuziasmus pro nejrůznější projevy lidové, nízké či přímo kýčovité. Vystudoval dějiny umění, působil jako soukromý galerista v Texasu a jako ředitel komerční galerie v New Yorku. Pravidelně přispíval do časopisu* Rolling Stone, *pro který psal recenze rockové hudby a reportáže z dění v populární kultuře. Jednu dobu také žil ve městě Nashville jako profesionální textař countryových písní. Působil jako redaktor v časopise* Art in America *a publikoval povídkovou knihu* Prior Convictions. *Je také autorem proslulé knihy* The Invisible Dragon, Four Essays on Beauty *(1993), která vzbudila velký kritický ohlas a stala se jakýmsi manifestem pro mnohé současné americké umělce, především ze západního pobřeží USA. Tato nová generace chce po letech konceptuálního, politického a racionálního umění znovu zkoumat pojem krásna, aniž by se ale současně vzdávala toho, aby jejich umění bylo i politické, konceptuální a intelektuálně stimulující. Dave Hickey v současnosti vyučuje uměleckou kritiku a teorii na univerzitě v Las Vegas, kde se v posledních letech trvale usadil. Toto město kasin, zábavního průmyslů, neonů, profesionálního wrestlingu a třpytivých kostýmů, na rozdíl od metropolí východního či západního pobřeží Spojených států, téměř zcela postrádá tzv. „vysokou kulturu" v jejím tradičním pojetí. Snad právě proto se toto město stalo pro Hickeyho významným inspirativním zdrojem. Dave Hickey pravidelně přispívá do losangeleského uměleckého magazínu* Art Issues, *který je považován za tribunu nového, literárně-esejistického způsobu psaní a myšlení o výtvar-*

ném umění a současné kultuře. Jeho poslední prací je kolekce esejů nazvaná Air guitar, Essays on Art & Democracy *(1997), ze které pochází i následující ukázka.*

V první části následujícího eseje se dozvíme, že Evropané, i když mohou mít cit pro jazz, neumějí nebo nechtějí sólovat. Scénu s německou Židovkou, která utekla před fašismem do Texasu, kde se ve čtyřicátých letech dostala do přímého kontaktu s jazzovou kulturou, můžeme porovnat s Adornovým esejem Trvalá móda – jazz. *Adorno považoval jazz za neobyčejně monotónní a schematický projev komerční kultury, a především jeho rytmické struktuře připisoval až jakési fašistické tendence. V Hickeyho úvodním vyprávění je to naopak právě jazz, který umožňuje svobodný projev jedince a komunikaci mezi lidmi různých kultur a zázemí. V druhé části eseje se setkáme s obhajobou umění Normana Rockwella, ilustrátora časopisu* Saturday Evenig Post, *kterého snad můžeme přirovnat k americké kombinaci Mikoláše Alše a Josefa Lady nebo k čelnímu představiteli „kapitalistického realismu". Jeho populární obrázky pomáhaly vytvořit ikonografii amerického způsobu života, ale nikdy nebyly zcela akceptovány jako vysoké umění. Ačkoliv se na jeho četné a dodnes velice populární výtvory dívají kritici „vysoké kultury" svrchu, mají jako žádné jiné umění nejen schopnost zachytit atmosféru určitého okamžiku, ale i jejich vyznění je přes tradicionalistickou formu rafinovaně komplexní. Tento Hickeyův esej se obloukem vrací ke stejné problematice, jakou ve svém prvním vlivném textu* Avantgarda a kýč *rozebíral v roce 1939 Clement Greenberg. Dave Hickey však na rozdíl od Greenberga dochází ke zcela opačnému závěru – je to právě „kýčovité" umění, které má díky své lidovosti schopnost rozšiřovat demokratické ideály a stírat rozdíly mezi různými národy, rasami a společenskými třídami. Hickey argumentuje, že je to právě někdy sladkobolné umění Normana Rockwella, které možná trochu paradoxně, ale velmi účinně oslavuje lidskou svobodu, rozmanitost a excentričnost.*

1995

Dave Hickey

SVĚTLÝ OKAMŽIK / SHOVÍVAVÝ SOULAD

V sobotu ráno, když mi bylo asi osm nebo devět let, jsme se v našem starém chevroletu já a můj táta vypravili zahrát si u našich přátel. Ve skutečnosti to byl můj táta, kdo hrál, ale mě nechal nosit jeho pouzdra, a oba dva jsme byli oháknutí jako jazzoví frajeři: mokasíny, plátěné kalhoty a havajské košile s podolkem ven. Nejdříve jsme se ale museli zastavit pro naší novou sousedku Magdu, která se do Texasu přistěhovala teprve před třemi měsíci. Spřátelili jsme se s ní, protože tehdy ještě lidé nezavírali svoje okna, a tak jsme se vzájemně slyšeli hrát 78otáčkové desky Duke Ellingtona. Pak začala moje máma chodit s Magdou nakupovat a trávily spolu volný čas, a proto jsem ji znal jako milou a uvolněnou německou paní, která s mámou sedávala v kuchyni a něco krájela.

Když můj táta zatroubil před jejím domem, vyšla úplně jiná Magda. Byla celá nastrojená, vlasy stočené do drdůlku, na sobě měla černé šaty, sponu, a malé brýle bez obrouček, které se mi dodnes spojují s pojmem „vypadat evropsky". S sebou si nesla celou náruč not, a jak se blížila k autu, tak jsem tátovi zašeptal, že to asi musí být první Magdin jam session – protože během jamu se přece nikdo do not nedíval. Táta řekl, abych držel prokristapána hubu, protože Magda byla emigrantka, byla Židovka, která utekla před nacisty, nejdřív do Londýna a potom po válce sem dolů do Texasu. Tak se uklidni! zasykl, a já se zklidnil. Trable s nacisty pro mně byly dostatečný důvod. Přesunul jsem se na zadní sedadlo a nechal jsem ji sedět vepředu vedle táty.

Pak jsme museli zastavit a nabrat Diega, který pracoval v Jiffyho čistírně, kam jsme vozili naše prádlo. Zatroubili jsme a Diego vyklusal ven s jeho bongy v papírové tašce – pomyslel jsem si, že s tím jeho řídkým černým knírem a ve svítivě modré, na tělo padnoucí košili s nabíranými rukávy vypadal jako opravdový frajer. Diego většinou hrál na perkuse v latinskoamerických kapelách na North Side, ale zpíval rád jazz, a tak když se nacpal na zadní sedadlo vedle mě, přímo nadskakoval nadšením. Celou cestu k Ronovi flirtoval s Magdou tak nehorázně, až jsme se tomu museli s tátou smát.

Magda celá zčervenala, ale zdálo se, že jí Diegova pozornost nevadí. V jednu chvíli se otočila dozadu a dobromyslně mu vyhubovala: „Herr Diego," řekla a hrozila mu prstem, „Vy jste ale nezbeda!" A to nás taky rozesmálo, a tak jsme se chechtali celou cestu až do jižního Fort Worthu, kde v buranské čtvrti bydlel Ron v domě, co vypadal jako ranč, a měl před ním na trávníku dubový kůl. Jen co jsme u něho zastavili, blížili se k nám přátelsky po trávníku dva černí hoši, Butch a Julius. Měli na sobě bílé košile a lesklé kalhoty s vysokým pasem, v rukou pouzdra s nástroji a rozhlíželi se po sousedství kolem.

Butch a Julius hráli bebop, ale podobně jako táta a Ron si přivydělávali v tanečních kapelách po celém městě, a tak jsem se s nimi často vídal. Zamával jsem na Butche, který nesl kytarové pouzdro, a on zamával na mě. Julius se táhl se svojí basou, a tak se jenom zašklebil. Ron stál ve vchodových dveřích a přidržoval síť proti mouchám a taky zamával. Roník byl nejlepší přítel mého táty, byl bosý jako obvykle, na sobě mariňácké tílko a maskáčové kalhoty. „Tady v okolí asi nebydlí moc jazzových fandů," poznamenal Butch, když už jsme byli všichni v obýváku. Ron připustil, že to je pravda, ale Úřad pro válečné veterány mu právě tady poskytl půjčku a on to vzal. Julius se jenom usmíval a vyndal basu z pouzdra. Pak z vnitřního pouzdra na struny vyndal plechovku od tabáku, svalil se do Ronova křesla a začal balit joint.

Magda na to jen zírala, ale bylo vidět, že není doopravdy pohoršená. Byla rozrušená až k smrti. Bylo téměř možné slyšet, co si myslí: „Pane jo, tak až sem jsem se dostala z naší Birkenstrasse! Jsem na Divokém západě – na americkém jazz sessionu s černochy, co kouří marihuanu!" Aby zakryla své vzrušení, přešla k Ronově pianu, položila na něj své noty a začala hrát oktávy a pětinky, aby si ověřila jeho naladění. Butch se

na ni z boku zkoumavě koukal. Julius se jen usmíval a zapálil si. Po pár šlucích vykoukla z kuchyně Ronova žena Marie, natahujíc do nosu dým. „Řekla bych, že si za chvíli budete chtít dát pár sladkostí," řekla. „Já si dám!" řekl jsem já a všichni se začali smát.

Ron si potáhl z Juliusova jointu, sedl si za jeho bicí soupravu a rozezvučel svým nenapodobitelným způsobem činel. Butch s Diegem zaujali své pozice na gauči – Butch s kytarou značky Gretsch, Diego s bongy mezi stehny. Můj táta na podlaze otevřel svoje pouzdra. Chvíli si pohrával se saxofonem, pak vyndal klarinet, naslinil plátek a opřel si se zkříženýma nohama záda o piano, profukoval a zkoušel nástroj. Všichni tak chvíli pískali a pobrukovali, aby se vzájemně sladili, potom Ron odpočítal „At Sundown" od Artie Shawa. Magda se nejdřív celá klepala, bledá strachy, ale Diego se na ni pořád šklebil a pokyvoval hlavou, a tak se začala sbírat dohromady.

Potom se táta otočil, namířil na ni svůj klarinet, a ona jako kdyby se probudila. Jako kdyby méně než během jediného taktu nalezla sama sebe, začala chytat notu a dostala se čistě do správného tónu. A abyste věděli, tak se do toho uměla opřít. Jazz uměla hrát, ale bylo to zvláštní pozorovat, jak v této zakouřené, temné místnosti, plné kymácejících se a zmítajících beboperů, byla tahle milá, rovně sedící židovsko-německá dáma v černých šatech s očima upřenýma na své noty, zápěstí zvednutá do předpisové polohy. Hrála takovým způsobem, že kdyby nebylo slyšet hudbu, vypadalo by to, jako kdyby hrála Schumanna nebo něco podobného. Ale Magda se doopravdy odvázala a měla tak velký odpal, až si musel Diego zpříma sednout, aby vyzpíval chorus. Dokonce i Marie si stoupla do kuchyňských dveří, aby poslouchala, což dělala jen zřídka.

Magda se do toho opravdu dostala, dokonce si jednou nebo dvakrát nadskočila na stoličce u piana (a to k Butchově rozpustilé radosti). Odmítala ale sólovat. Dali jí k tomu prostor, pokývli hlavou v jejím směru a řekli „vem to Maggie", ale ona jen zavrtěla hlavou a dál improvizovala doprovod v rámci jejich šestnácti taktů. Byli to nakonec Butch nebo táta, kdo sóloval. Ale musel jsem na ně být hrdý. Vždycky jí dali prostor – pro případ, že by si to rozmyslela. Na Magdu jsem byl také hrdý, jak jí stoupalo sebevědomí a jak si ho stále budovala, takže to nejlepší, co to odpoledne hráli, byla úplně poslední věc: „Satin Doll" od Duke Ellingtona, Billy Strayhorna a Johnny Mercera.

Tehdy už byla celá místnost šerá a podzimní. Zatímco Ron odpočítal písničku, skrze okna prosvítalo rudé světlo, které zářilo v linoucí se stopě po kolující, z druhé ruky koupené trávě. Ron a Julius začali sami, přidalo se k nim nenápadně Dukeho vtíravé, kosmopolitní bubnování. Pak Magda přiložila rytmický podklad, do toho vstoupili Butch a můj táta a z voleje zahráli celou písničku. Pak zvolnili tempo, vrátili se zpátky doprostředka a nechali Diega vyzpívat vznešenou jednoduchost textu Johnnyho Mercera – která v nás všech (dokonce i ve mně) vyvolávala sladkou a jemnou rafinovanost Dukeho utopického Harlemu, kde jsme všichni v ten moment pobývali:

Cigaretová špička
mě hubuje
přes její rameno
má mě ráda
na našem tahu
ta panenka ze saténu

Jak se ukázalo, saténovým panenkám byl konec. Díky okolnostem, které nikdo z nás nemohl ovlivnit, byl konec jazzování, a během tří let byl můj táta po smrti. Náš život zůstal plný improvizací, ale nikdy to už nebyla taková legrace. Chránil jsem si toto hudební odpoledne ve svých vzpomínkách jako talisman. Zacházel jsem s ním opatrně, aby se mu neotřískaly hrany, a jak to jen šlo, tak jsem ho udržoval bez příkras, abych podle něho mohl poměřovat svět, protože to byl ten nejlepší a nejkonkrétnější symbol Ameriky coby úspěšné společnosti, a stále jím pro mně zůstává. Částečně je to díky mému tátovi, ale dnes už ho vidím jinak – už ne tolik jako mého otce, ale jako chlapíka, který kolem sebe dokázal shromáždit všechny ty zdánlivě nespojité lidi a dohlédnout na to, aby si každý zahrál svoje sólo.

Vždycky jsem tenhle příběh chtěl vypravovat, protože je pravdivý, a pečlivě jsem si ho pamatoval, ale po pravdě řečeno je to sentimentální historka – podobně jako všechny historky z úspěšné lidské společnosti – protože si už v lásce neuchováváme vzpomínku na demokracii. Dnes nás zajímá krev, peníze a sex – rasa, společenské třídy a pohlaví. Nevytváříme společenství vybudované na touze (lidé sdružení skrze lásku v něco společného, jako jsme my milovali jazz). Vytváříme statistickou demografii,

věkové skupiny a cílové diváky. Rituálně oslavujeme hodnoty bílých rodin, falešně horlivé oslavy okrajové kulturní identity, multientické krváky, televizní seriály pro zlatou mládež. S jedinou výjimkou televizního seriálu *Roseanne* už dnes ani neukazujeme běžné podivínství. Ve stále více rozptýleném a zakázkově šitém post-industriálním světě lpíme na posledním zdání industriálního myšlení: předpokladu hromadně vyvinuté identity a instantně připravené zkušenosti – předpoklad, který téměř znemožňuje vyjádření, hodnocení, a dokonce ani vnímání našeho každodenního života.

Když jsem napsal vyprávění, které tento esej uvádí, chtěl jsem udělat jedno: Chtěl jsem vyprávět malý příběh obyčejných, podivínských občanů, kteří se sejdou v malém domku na okraji města proto, aby si zahráli neobyčejnou hudbu – chtěl jsem předat důvod mého prostého okouzlení – abyste mohli ocenit jeho majestát. Když si ale to, co jsem napsal, přečetla moje žena, okamžitě (a zcela správně) prohlásila, že tak tomu nikdo nebude rozumět. Myslela si, že tomu bude spíše rozuměno jako alegorii etnického federalismu, ve které dva černoši, Latinoameričan, čtyři potomci Irů a německá Židovka hledají ochranu před dominantní kulturou, aby se utvrdili ve své solidaritě s mezinárodní třídou prostých lidí.

Ale tak to vůbec nebylo! zakvičel jsem. Můj táta a jeho přátelé byli *muzikanti* v poválečném Texasu, ve čtyřicátých letech, a to samo o sobě bylo neobvyklé. Vnucování prefabrikovaných rozdílů do naší společnosti nejenže oslabilo její všeobecnost, oslabilo také rozdíly mezi nimi – a všichni tito lidé byli *velice* odlišní. Všichni, s kým jsem se za svůj život poznal, byli velice rozdílní lidé, přel jsem se. Předpokládal jsem ... Předpokládáním, jak mi vysvětlila moje žena, ještě nikdo ničeho nedosáhl.

Když už jsem neuspěl ve svém líčení, začal jsem uvažovat o tom, kdo by tu scénu podat *dokázal*. Kdo by dokázal zachytit ten pokoj v rudém světle – mírně vrtošivý Butchův pohled na Magdin pevný zadek poskakující na stoličce u piana – mě a mého tátu v našich jazzových ohozech – Magdu otáčející se z předního sedadla a dobromyslně hrozící prstem Diegovi? K mému vlastnímu překvapení jsem došel k Normanu Rockwellovi ze *Saturday Evening Post*. Ať se nám to líbí nebo ne, on by byl ten pravý, který by to uměl udělat – a dokonce to s největší pravděpodobností i *udělal* – namaloval tu scénu v mé mysli, protože když mi bylo osm let, Johnny Mercer mě učil poslouchat a Norman Rockwell mě učil dívat se. Studoval jsem jejich práci a oni byli dobří učitelé. Dávno předtím,

než jsem slyšel o Johnu Donnovi, jsem již znal komplikované ovzduší „metafyzické poezie" jen tím, když jsem šel po ulici a zpíval si: *Blázni spěchají / kde se chytří bojí šlápnout vedle / A tak k tobě spěchám moje milá / Se srdcem před mou hlavou.*

Navíc nemám pochyb o tom, že mě Rockwell naučil i to, jak si ten jam session zapamatovat, protože sám bych to nikdy nedokázal. Paměť mi ulpěla na obvyklých výstřednostech, na oblečení, dobromyslnosti, názvech předmětů, komických nepoměrech, na zvláštnostech našeho uspořádání a na podivném světle. Vždycky se mi zdálo, že Rockwell a Mercer musí být důležití umělci, ani ne tak proto, že je lidé mají tolik rádi (i když to s tím také souvisí), ale protože jsem se od nich toho tolik naučil – a protože se podobnému označení tak houževnatě bránili. I tak jsem dlouhou dobu nevěděl, jaký *druh* umění to vlastně dělali a jaké mělo účinky. Věděl jsem jen, že to není vysoké umění, které je definované jeho kontextem a exkluzivitou – a v jistém smyslu je vždy právě o tomto kontextu a oné exkluzivitě.

Došel jsem k tomu, že pokud je vysoké umění o kontextu a exkluzivitě, umění Rockwella a Mercera, které toto obojí vehementně popírá, musí být právě o tomto popírání. Jednoduše řečeno: malba Normana Rockwella a hudba Johnny Mercera se nijak nepředvádějí, nemají pro sebe žádné stálé místo. Žijí s námi a s miliony jiných věcí v obyčejném světě, a proto se nám musí samy vymezit během toho, co je prožíváme. Aby mohly přežít, musí ztělesnit sama sebe a být snadno zapamatovatelné. Proto musí ladit, musí vycházet ze vzoru, protože ten je podstatou zapamatování. A navíc vzhledem k tomu, že tento typ umění nemá žádnou institucionální záruku naší pozornosti a musíme si ho *vybrat* sami – a jelikož to aspiruje na to, aby to bylo zvoleno námi všemi, musí nás akceptovat a také k nám být shovívavé – musí mluvit v jazyce dobré vůle a odpuštění. A protože může vzkvétat jen v atmosféře velkomyslnosti a souhlasu, svým způsobem musí propagovat právě tuto atmosféru.

A tak v Rockwellovi (i v Dickensovi) nacházíme neuhasitelnou oddanost a naději v domáckou laskavost a sociální harmonii – společně s nelopotným sklonem přeměnit každý drobný nesoulad v komedii a shovívavý smutek – toto království dobroty a komedie a shovívavosti není celou pravdou, ale *je* její součástí, a to tou částí, kterou dnes běžně popíráme ze strachu před kompromisem našich sociálních záměrů. Odrazujeme od vyjadřování těchto pocitů na základě toho, že upřednostňují samolibost a oslavují normu, zatímco bojujeme za rozšíření občanských práv. Ale to je přesně to, o co jde (a o co jde v našem boji): laskavost, komedie a shovívavý smutek normou nejsou. Označují naše malá vítězství – a propracovávání se k demokracii se neskládá z ničeho jiného než z denních přírůstků malých vítězství, jejichž neobvyklý půvab musíme nějak vyslovit nebo ukázat.

Darebná norma! Jako jméno mstivého boha není nikdy vyslovena nebo ukázána, nikoliv lidmi, jejichž jednání je nutně výsledkem jejich vůle, kteří mluví a ukazují jenom to, co odpovídá této normě, aby se od ní odlišili, aby naverbovali více odpadlíků, aby potvrdili oblast všeobecného odporu proti její hegemonii. A tak, když jen tak řeknu, „nebe je modré," nebudete věřit, co říkám. Budete hledat podtext rozkolu, hranici způsobilosti. Budete mě podezřívat z toho, že se možná příliš oddávám lyrickým výlevům, abych se pokusil přivést vaše otupělé smysly k „modrosti" nebe v tento daný moment. Anebo pokud jste podezřívavější, budete si myslet, že když říkám „nebe je modré", tak z toho usuzuji, že cokoliv jste *vy* právě řekli, je příliš posraně banální, než aby se to dalo kvalifikovat jako lidský projev. Pokud na druhé straně obdržíte vládní vyhlášku, která oficiálně prohlásí nebe za modré, tak pokrčíte rameny, ale budete tomu věřit, protože vláda dává věcem jejich názvy, počítá je a vyrovnává. Definování normy je nástroj kontroly nad odlišnostmi výrazu.

Zopakuji zde znovu, o co mi jde: Lidské umění a jazyk (oproti institucionalizovanému umění a jazyku) vždy používá výjimku, a Norman Rockwell měl velký dar vidět v Americe dvacátého století takový život, který, i když ne zdaleka bez chyb, byl extrémně výjimečný. To je právě to, co oslavuje a na čem trvá: že „normální" život v této zemi není vůbec normální – že všichni existujeme v obecném stavu sociální a fyzické vyrovnanosti, která nemá v dějinách lidí obdoby. (Proč bychom jinak alarmovali média pokaždé, kdy se cítíme trochu smutní?) A přestože tolik hodin a dní trávíme ve stavu zdvořilé bezbolestnosti, až ji považujeme za normální – i když pro lidské bytosti je a vždycky byl ve skutečnosti normální stav neartikulované, beznadějné, nikdy nekončící bolesti, patriarchálního útlaku, nudy a násilí. Mezitím se ke slovu dostane naše úzkost, zakotvená v pokračující tělesné vyrovnanosti. Fyzická jistota dostatečného bezpečí a dostatečné síly nás vede k tomu, abychom byli otevřeně nepříjemní, jak jen si přejeme být.

Většina umělců tomu rozumí, a proto i většina umělců, které znám, ve skutečnosti má Normana Rockwella ráda a chápou to, co dělal. De Kooning miloval Rockwellovy obrázky a obdivoval jeho způsob zacházení s barvou. Warhol jej uctivě vykrádal a rozšiřoval přednosti Rockwellových intimních domáckých scén jejich kopírováním pro obrazy a filmy z jeho Factory. Ve skutečnosti to byl můj kamarád Jeffrey Vallance, který mi půjčil knihu o Rockwellovi, na kterou se právě teď dívám. Lidé, kteří Rockwella nenávidí – kazatelé, profesoři, sociální kritici a radikální sektáři – nutně zaměňují úlohu umělce se svojí vlastní. Obviňují ho z vnucování norem a vyslovování soudů, což on nikdy nedělal. Ani by nikdy nemohl, protože byl vzdálen tomu být fašistický manipulátor. Rockwell dá vždy promluvit co nejvíce světu, který vidí. Zobrazuje ty aspekty ztělesněného společenského světa, které existují uvnitř obyčejného světa a které příliš nezraňují. Ale není to utopie.

Ve světě Rockwellových obrazů se lidem pravidelně něco poláme, ale není to *konec* světa. Onemocní a jdou k doktorovi. (Jen si na to vzpomeňte!) Malé holčičky se mezi sebou perou. Štěňátko se ztratí, ztratit se dá i zaměstnání. Lidé zápolí s daněmi. Obchodní cestující chřadnou v hotelových pokojích. Plesové šaty nepadnou. Pneumatiky praskají. Srdíčka se lámou, lidé se vzájemně pomlouvají. Máma a táta se hádají o politice. Ulice jsou přecpané a bankéři jsou zmatení z Jacksona Pollocka. Ale obrázky jsou vždycky harmonické – tváře spolu ladí, těla spolu také ladí v kompozicích tak skvěle vyhlazených, až vypadají, jako kdyby existovaly od nepaměti – podobně jako nám dobrá písnička připadá, jako kdyby byla napsaná jednou provždy. Smyslem toho všeho samozřejmě je, že tyto domácké katastrofy jsou vykoupeny vnitřním souladem občanské společnosti a poukazují na naše privilegium života v této společnosti, čehož zcela jistě dosahují.

Na to nám není dáno zapomenout, jako zapomenout na obrázky samotné, což se vám nikdy nestane. Z mého dětství si pamatuji tři obálky *Postu* tak dobře, že vám můžu *přesně* říct, co pro mě tehdy znamenaly. Jeden je obrázek babičky a vnuka, kteří se před jídlem v restauraci na autobusovém nádraží modlí, zatímco je pozoruje dav nevěřících. Druhý zobrazuje amerického taťku v pyžamu, sedícího v moderním křesle předměstském obýváku během zasněženého nedělního rána. Kouří cigaretu a čte si nedělní *Timesy,* zatímco za jeho zády matka a děti, oblečené v jejich nejlepších nedělních šatech, na své cestě do kostela přísně vykračují

přes místnost. Třetí zachycuje dvojici studentů, kteří vyměňují pneumatiku u svého auta, zatímco je z verandy své chatky s tupým zájmem sleduje jakýsi vidlák. Ponaučení z těchto obrázků je jedno: *Hej! Lidé jsou různí. Zvykněme si na to.*

Budu trvat na tom, že jakkoliv snaživě budou planí teoretikové bojovat za „normalizaci" populárního umění, populární umělci, jako byl Rockwell, normalitu nevytvářejí. Jsou to vlády, náboženství a statistikové, kteří normalitu vytvářejí, formulují ji a pokoušejí se ji prosadit. Umělci jako Rockwell oslavují obyčejný klid jako neobvyklý dar – o nic méně než ztělesněný stav společenské spravedlnosti ve společnosti znalé shovívavého souladu a osvícené příležitostným světlým okamžikem. Pokud je sociální spravedlnost společenskou normou, pak se nedostávala na onom jam sessionu nikomu – Magdě, Butchovi, Ronovi, Juliusovi, Marii, Diegovi, tátovi, mně, nám všem. Nevěřili jsme ve statistický řád. Věřili jsme, že sociální spravedlnost spočívá ve výsadě sdružovat se kolem čehokoliv, co zahřeje naše srdce, v životě ve společnosti, kde každý aspoň jedenkrát může sám sebe vidět v obraze Normana Rockwella nebo může sám sebe cítit v souladu s Johnny Mercerem, když zpívá:

Tohle bude moje světlá hodinka
Klidná a šťastná a jasná
Tvůj obličej v mých snech rozkvétá
proniká temnotou noci
Jako světla domova přede mnou
Nebo jako anděl strážný
Tohle bude moje světlá hodinka
Dokud zase nebudeme spolu

Text Dave Hickeyho *Světlý okamžik / shovívavý soulad* byl poprvé otištěn v *Art issues*, 40/1995. Tvoří také jednu z kapitol v knize *Air Guitar: eseje o umění a demokracii*, Art Issues Press 1997. © The Foundation for Advanced Studies. Přeloženo a vydáno se svolením vlastníků autorských práv.

Shining Hours/Forgiving Rhyme by Dave Hickey originally appeared in *Art issues*, No. 40, (November/December 1995) and is a chapter in *Air Guitar: Essays on Art & Democracy* (Art Issues Press 1997). © The Foundation for Advanced Critical Studies, Inc. Translated and published by permission.

PŘED OBRAZEM
Antologie americké výtvarné teorie a kritiky

Vydalo nakladatelství OSVU
Z anglických orginálů přeložili
Tomáš Pospiszyl, Věra Chase, Ruben Pellar
Odpovědná redaktorka Milena Slavická
Obálka a grafická úprava Viktor Pivovarov
Sazba a reprodukce ester's
První vydání
Praha 1998

ISBN 80-238-1286-6