

Modernizmus

Charles Harrison

Je len málo termínov, ktoré dodnes nesú takú záťaž dôsledkov, narážok a ambícií ako termín „modernizmus“. Ani záujem o ideu postmodernizmu v posledných rokoch nepriniesol nič, čím by sa táto záťaž odľahčila. Práve naopak. Čím viac sa zdalo potrebné a nevyhnutné artikulovať zmenu vnímania alebo epochy – definovať postmodernú situáciu –, tým naliehavejšou sa stávala identifikácia toho, čo sa údajne už prežilo, prípadne čo sme už odhalili a prekonal. Preskúmať význam modernizmu v jeho úplnosti by znamenalo oveľa viac než iba vysvetliť daný termín. Znamenalo by to preskúmať zdroje súčasnej historickej situácie a sprievodné formy jej sebauvedomenia na Západe.

Problémom každého široko koncipovaného skúmania významu modernizmu je, že tento termín nadobúda rôzny rozsah a preniká do rôznych akademických disciplín. Počiatky modernizmu v hudbe sa zvyčajne umiestňujú na koniec 19. storočia, zatiaľ čo hovoriť o modernizme v anglickej literatúre znamená sústrediť sa na relatívne ohraničenú, i keď veľmi vplyvnú skupinu diel vytvorených v prvých dvoch desaťročiach 20. storočia. Na druhej strane pre študenta dejín umenia môže modernizmus siahať od francúzskej maľby šesťdesiatych rokov 19. storočia až po americké umenie o storočie neskôr, a môže sa dokonca vracieť späť až na koniec 18. storočia.

Všetky tieto prípady však majú isté spoločné znaky. Vo všetkých druhoch umenia bez rozdielu sa modernizmus v určitom zmysle zakladá na zámernom odmietaní klasických predchodcov a klasického štýlu. Modernizmus sa vždy a všade vzťahuje na určitú situáciu, ktorá sa označuje ako dávna a nemenná. Nech sú jej parametre stanovené akokoľvek, „moderná história“ sa definuje ako história, ktorá zahŕňa súčasnosť, ale vylučuje grécku a rímsku epochu. „Moderné jazyky“ sú jazyky, ktoré nie sú starými jazykmi, ale sú stále schopné adaptovať sa a transformovať na účely vyjadrovania. Uvedomovať si potrebu moderného umenia znamená pociťovať vlastné zdedené prostriedky vyjadrovania ako formy starého jazyka, takže sa vyžaduje, aby naše spontánne prejavy zodpovedali ustáleným vzorom rétoriky. „Modernizmus“,

voľne chápaný ako oddanosť modernému, teda slúži na vyjadrenie záujmu o revíziu alebo oživenie jazyka a vzdelania.

V rámci takejto širokej definície má pojem modernizmu tendenciu fungovať v diskurzoch histórie umenia tromi rozličnými spôsobmi – podľa troch rozličných, hoci vzájomne spätých foriem jazykových významov. Keďže tieto významy sa len zriedkavo v historicko-umeleckých diskusiách o modernizme jednoznačne rozlišujú, vždy existuje vysoká pravdepodobnosť ich zmiešavania. Prvá časť tohto textu bude preto venovaná pokusu o rozlíšenie týchto odlišných významov a ich spájaniu s príslušnými záujmami, ktoré sa usilujú reprezentovať. Keď si tieto rozdiely uvedomíme, bude možné znovu určiť nejaký spoločný základ.

V prvom a najširšom zmysle sa termín „modernizmus“ používa na vyjadrenie špecifických charakteristík západnej kultúry počnúc polovicou 19. a končiac prinajmenšom polovicou 20. storočia: kultúry, v ktorej sa procesy industrializácie a urbanizácie chápu ako základné mechanizmy transformácie ľudskej skúsenosti. Georg Simmel v úvode svojej vplyvnej eseje *Veľkomestá a duchovný život*, vydané v rokoch 1902 a 1903, napísal: „Najhlbšie problémy moderného života vyvierajú z nároku individua chrániť si samostatnosť a osobitosť svojho tunajšieho bytia proti presile spoločnosti“ (Simmel, [1902 – 1903], 2003, s. 34). V tejto forme sa modernizmus považuje aj za situáciu, vyplývajúcu z určitých všeobecných ekonomických, technologických a politických tendencií a zároveň za súbor postojov k týmto tendenciám. Dalo by sa teda povedať, že náš prvý význam modernizmu zahŕňa pasívny aj aktívny aspekt. V prvom aspekte odkazuje na skupinu spoločenských a psychologických podmienok, ktoré modernizácia uskutočňuje alebo vnucuje, či sú pozitívne alebo nie. V druhom aspekte odkazuje na pozitívnu tendenciu k „modernizácii“. Takto pochopený modernizmus možno veľmi živo dokumentovať pomocou štylistických a technických vlastností umeleckých diel, ale takisto sa dá rozpoznať v určitých spoločenských formách a praktikách a v určujúcich prioritách niektorých inštitúcií, ako sú múzeá, univerzity či finančné trhy.

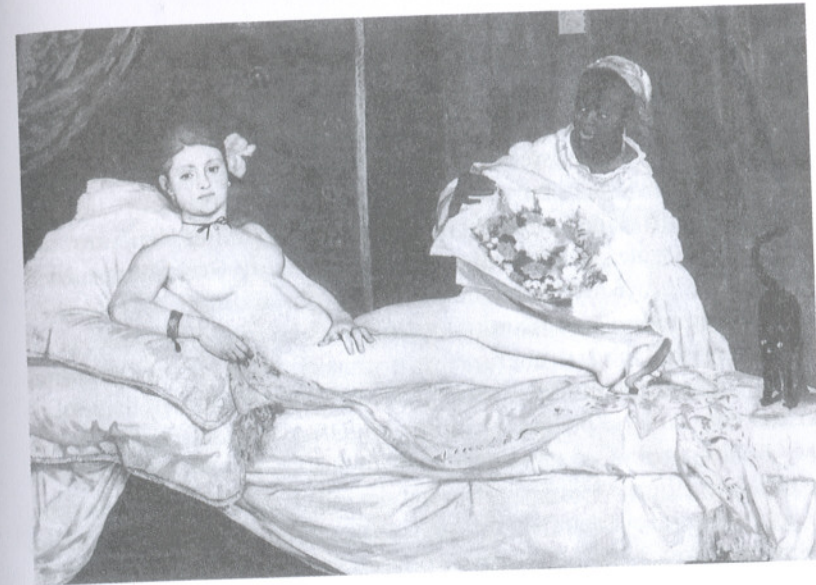
V tomto prvom význame má teda „modernizmus“ podobu podstatného mena k prídavnému menu „moderný“, kým podmienky, ktoré vyjadruje, sú v skutočnosti synonymom modernej skúsenosti. Keď Charles Baudelaire vyslovil svoju výzvu „maľovať moderný život“, žiadal, aby sa maliari usilovali zachytiť svoju skúsenosť vyčlenením charakteristických znakov doby, „toho prchavého, toho prechodného, toho podmieneného, tej polovice umenia, ktorej druhá polovica je večná a nemenná“ (Baudelaire, 1863, s. 12; pozri aj Baudelaire, 1846). Hovoriť o modernizme umeleckého diela v tomto zmysle znamená odvolávať sa na jeho zaujatie problémami a názormi špecifickými pre danú dobu.

Preto sa Manetova *Olympia* z roku 1863 (obr. 13.1) môže pokladať za dielo naplnené modernizmom vďaka figurálnym termínom, pomocou ktorých pretvára svoj klasický predobraz: typ ležiacej Venuše, ako ho maľovali Giorgione a Tizian. V tejto súvislosti má zvláštny význam fakt, že Manetova inscenácia tohto obrazu umiestňuje nahú ženu do problematickej situácie prostitútky, či presnejšie, že diváka umiestňuje do imaginárnej pozície klienta prostitútky. Môžeme povedať, že takto maľba demonštruje určitý druh pravdy o význame lásky v modernom svete – vo svete, v ktorom sa skôr či neskôr všetko dostáva na trh, aby to nadobudlo svoju cenu a stalo sa komoditou. Klasická „bohyňa lásky“ sa do jazyka modernizmu prekladá ako „prostitútkka“.

Dobovosť tohto obrazu sa dá veľmi ľahko zistiť. Napríklad v Baudelaireovej eseji *Maliar moderného života* nasleduje po časti *Modernosť* časť *Ženy a prostitútky*. Táto veľmi vplyvná esej bola po prvýkrát publikovaná na sklonku roka, v ktorom bola namaľovaná *Olympia*. Historický výskum ďalej potvrdil, že rozmach prostitúcie v Paríži v šesťdesiatych rokoch 19. storočia bol nielen fascinujúcou záležitosťou v umeleckých kruhoch, ale aj predmetom záujmu polície a úradov. Manetova maľba teda vyhovuje prvému významu termínu „modernizmus“ na základe dokázateľného vzťahu k širším okolnostiam vtedajšieho spoločenského života.

Pojem modernizmu sa však používa aj v špecifickejšom význame, a nielen na evokáciu celej šírky moderného spoločenského života, ale aj na rozlíšenie pravdepodobne dominantnej tendencie modernej kultúry. Použiť pojem modernizmu v tomto druhom význame znamená vysloviť hodnotiace stanovisko, týkajúce sa tých aspektov kultúry, ktoré sa považujú za „živé“ alebo „kritické“. Modernizmus v tomto druhom význame odkazuje najmä na modernú tradíciu vysokého umenia a na základy, podľa ktorých sa skutočne moderné umenie dá odlíšiť nielen od klasických, akademických a konzervatívnych druhov umenia, ale rovnako rozhodne aj od foriem populárnej a masovej kultúry. Najvplyvnejším zástancom tohto pohľadu na modernizmus bol americký kritik Clement Greenberg. Vo svojej prvej významnej eseji, publikovanej v roku 1939, rozlišoval Greenberg medzi umením avantgardy a „gýčom“, ktorým pohrdavo nazýval umelé produkty modernej akadémie, ale i mestskej masovej kultúry. Bol presvedčený, že úlohou avantgardy je „udržať kultúru v pohybe“. Na druhej strane „gýč“ je „stelesnením všetkého, čo je v živote našej doby falošné“ (Greenberg, 1939, s. 8 – 12).

Malo by byť jasné, že ak je impulz modernizmu takto prepojený s postupmi avantgardy, prvotnou funkciou každého zovšeobecnenia rôznych kultúrnych foriem a spoločenskej praxe musí byť poskytnutie



13.1 Edouard Manet: *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Paríž.
Foto: Réunion des Musées Nationaux, Paríž

kontrastného pozadia. Tento aspekt sa stáva tým jasnejším, čím viac sa pojem modernizmu odlišuje od svojho čiastočného synonyma – modernosti. Modernosť požaduje, aby umelecké dielo bolo vydestilované zo spoločnej kultúry, kam patrí aj to, Greenberg nazýval gýčom, a aby sa zároveň do nej zaraďovalo. Na druhej strane „modernizmus“ vo svojom druhom význame zahŕňa vlastnosť, ktorá musí byť v zásade vlastná daným postupom alebo prostriedkom. Takto pochopený modernizmus reprezentuje širokú skúsenosť modernosti len do tej miery, do akej sa môže táto skúsenosť konfrontovať s neustálym presadzovaním *estetických* noriem, stanovených umením minulosti.

Tieto normy sú definované ľudskými schopnosťami, a preto sú rovnako konštantné ako tieto schopnosti samotné. Podmienky na ich dosiahnutie sa však neustále menia, pretože história *znamená* zmenu, a pretože to, čo raz bolo vytvorené, nie je možné vytvoriť znova ako nositeľa tých istých hodnôt. Zavedenie modernizmu v umení sa teda vníma ako požiadavka kontinuity a zároveň ako kľúčová požiadavka originality vzhľadom na iné – a najmä súčasné – umenie. Podľa neskorších Greenbergových návrhov modernizmus disciplíny alebo prostriedkov neustanovuje špecificky fakt, že sa odhaľuje zaujatie reprezentatívnymi záujmami doby, ale to, že jeho vývoj sa riadi *sebakritickými* postupmi, adresovanými samotným prostriedkom. „Podľa

mňa spočíva podstata modernizmu v použití charakteristických metód disciplíny na kritiku disciplíny samotnej – a to nie, aby sa rozvrátila, ale aby bola pevnejšie ukotvená v oblasti svojej kompetencie“ (Greenberg, 1960, s. 85). Takto pochopený modernizmus predstavuje kritické dosiahnutie estetickej normy *v rámci* daných prostriedkov a *napriek* prevládajúcim podmienkam modernosti (hoci rozhodne *nie* bez ohľadu na ne). Adjektívom v tomto chápaní „modernizmu“ nie je „moderný“, ale „modernistický“. Preto niečo, čo Greenberg nazval gýčom, môže byť moderné, ale pokiaľ sa to nedefinuje ako sebakritické a originálne, nemožno to kvalifikovať ako modernistické.

Takže podľa tohto druhého významu znamená označenie modernej formy umenia ako *modernistickej* zdôraznenie jej zámerného a sebakritického zaujatia požiadavkami na špecifickosť prostriedkov a ich originalitu, vzhľadom na to predchádzajúce, čo umožňovali. Preto sa podľa Greenberga Manetove obrazy nestali „tými prvými modernistickými“ zobrazovaniami okolností, čo pripomínajú moderný život, ale „úprimnosťou, s akou deklarovali povrch, na ktorý boli namaľované“ (Greenberg, 1960, s. 86). Podľa Greenbergovej schémy „boli plochosť a dvojdimezionalita jediné formy, o ktoré sa maliarstvo nedelilo so žiadnym iným umením“ (tamže, s. 87). Pokiaľ sa takto identifikuje plochosť ako jedinečné „pole pôsobnosti“ maliarstva, úprimné uznanie povrchu sa stáva formou, ku ktorej musí sebakritické modernistické maliarstvo smerovať. Ak sa na to pozrieme z tohto hľadiska, významnou udalosťou, ako ju naaranžoval Manet svojou *Olympiou*, nie je psychologicky alebo sociologicky aktuálna konfrontácia medzi prostitútkou a klientom, ale odborný kritický vzťah medzi obrazovou ilúziou a namaľovaným povrchom. Tam, kde sa estetické zafarbenie tohto druhého vzťahu vníma ako kľúčová podmienka individuality maľby, musí byť scenár skutočného života, na ktorý táto maľba odkazuje, odsunutý do polohy jednoduchého začiatku alebo úvodu. V rámci tejto schémy chápania nebude vhodné pýtať sa, či modernistické svedectvo o historickom charaktere epochy má aktívnu alebo pasívnu povahu. Skôr sa predpokladá, že skutočné svedectvo, ktoré môže obraz ako *Olympia* ponúknuť, je vedľajším, hoci nevyhnutným produktom prvotného zaujatia estetickými otázkami. Toto svedectvo je spoľahlivejšie, keďže je mimovoľné a v tomto zmysle nezaujaté.

V takomto druhom významu termínu „modernizmus“ bude určite neprimerané hovoriť jedným dychom o modernistickom umeleckom diele a o modernistickej inštitúcii. Niet dôvodu predpokladať, že postupy a priority, ktorými sa riadi orientácia spoločenských záväzkov alebo vedenie múzea, budú zhodné s tými, ktoré determinujú maliarsku tvorbu. A niet ani dôvodu veriť, že relatívny modernizmus inštitúcií

môže byť problémom *v tom istom význame*, akým môže byť v oblasti, v ktorej ide o kritický pohľad na vývoj maliarstva. Zaiste, tí, čo uznávajú druhý význam termínu „modernizmus“, majú dostatok dôvodov predpokladať pravý opak. Michael Fried v roku 1965 napísal:

„Kým modernistické maliarstvo sa stále viac odpúťovalo od záujmov spoločnosti, v ktorej tak riskantne prekitalo, skutočná dialektika, ktorá ho utvárala, naberala do seba čoraz viac obsahu, štruktúry a komplexnosti morálnej skúsenosti – to znamená života samotného, ale života žitého tak, ako ho chce žiť iba málo ľudí: v stave neustálej intelektuálnej a morálnej ostrážitosti“ (Fried, 1965, s. 773).

Zjavným dôsledkom Friedovej tézy je, že *iba* vďaka oddeleniu od „záujmov spoločnosti“ bolo modernistické maliarstvo schopné ťažiť z tvorivej dialektiky, ktorá podporuje jeho estetickú a etickú hodnotu.

Termín „modernizmus“ sa teda vo svojom druhom význame používa na označenie predpokladanej tendencie v umení, v ktorej sa sleduje špecifická „estetická“ forma hodnoty a integrity zjavne na úkor spoločensko-historickej aktuálnosti alebo závažnosti. Podľa tohto významu kvalifikuje modernistické umenie – ako vysoké umenie svojej doby – v prvom rade oddanosť priority estetických otázok. A následne to, čo kvalifikuje umelca, je podriadenie sa požiadavkám média, ktoré sa stali neoddeliteľnými od požiadaviek samotnej pravdy.

Tak sa dostávame k poslednému z našich významov. Tento tretí význam termínu „modernizmus“ sa nelíši od druhého ani tak rozdielnou oblasťou uplatnenia, ako skôr dištancovaním sa od pojmov, ktoré reprezentujú túto oblasť. Takéto dištancovanie by sa mohlo chápať ako ekvivalent posunu od *oratorio recta* k *oratorio obliqua*. V tomto poslednom význame neoznačuje „modernizmus“ umelecký smer ako predtým, ale jeho používanie a samotný smer v kritike, ktorý ho takto typicky používa. Modernista v tomto zmysle nie je primárne pokladaný za umelca, ale za kritika, ktorého úsudok reflektuje špecifický súbor ideí a názorov na umenie a jeho vývoj. (Od tejto chvíle budeme tento tretí význam termínu „modernizmus“ uvádzať veľkým písmenom, aby sme zachovali jeho odlišenie od prvého a druhého významu.) Takto pochopená kritická tradícia Modernizmu sa objavila vo Francúzsku koncom 19. storočia a po prvýkrát bola kodifikovaná v spisoch Mauricea Denisa. V Anglicku sa rozvinula v prvých troch desaťročiach 20. storočia, hlavne u Cliva Bella, Rogera Frya a R. H. Wilenskeho a do svojej paradigmatickej podoby sa dostala v Amerike medzi koncom tridsiatych rokov a koncom šesťdesiatych rokov 20. storočia, predovšetkým

v prácach Clementa Greenberga a následne Michaela Frieda. (Ako som už naznačil, dnes tu máme narastajúcu tendenciu klásť pôvod Modernistických teórií ešte pred začiatok 19. storočia. Identifikácia Modernizmu v Greenbergových spisoch však zostáva natoľko pevne ukotvená vo sfére umenia, že rozprávať o tradícii Modernistickej kritiky umenia znamená v skutočnosti uvažovať o predchodcoch greenbergovskej teórie, ktorých pri spätnom pohľade možno určiť.)

Malo by byť jasné, že odlišiť tento tretí význam termínu „modernizmus“ od druhého – alebo rozlišovať medzi modernizmom (chápaným ako umelecký smer) a Modernizmom (chápaným ako kritická tradícia) – znamená v skutočnosti zostať mimo schémy samotnej Modernistickej kritiky. Pre Greenberga a raného Frieda boli modernistické maliarstvo a sochárstvo formami umenia, ktoré boli zároveň sebavedome moderné a kvalitatívne príznačné a ktoré kritika mala tendenciu vyzdvihovať. To, čo chápali pod modernizmom, bola vlastnosť alebo tendencia, ktorú považovali za spoločnú pre takto izolované diela – diela Maneta, Cézanna, Picassa, Matissa, Miróa, Pollocka, Louisa, Nolanda, Olitského –, a *nie* postupy, ktorými robili svoj vlastný výber.

Videli sme, že Greenbergovo chápanie modernizmu závisí od možnosti rozlišovať pôvodné avantgardné, modernistické umenie od nepôvodnej, „gýčovej“ populárnej kultúry. Z Greenbergovho hľadiska boli tieto rozdiely skutočne príznačné. Z pohľadu širších kultúrnych štúdií však žiadne takéto rozlišovanie nemôže byť nestranné. Ukazuje sa, že pôda, na ktorej sa zakladá odstup od hodnotenia Modernistu, sa viac či menej zhoduje s prvým postojom k významu modernizmu, teda s názorom, že významnú typickú charakteristiku moderného umenia je potrebné hľadať – alebo mala by sa hľadať – v jeho očividnej zhode so sociálnymi a s psychologickými podmienkami modernosti. Pre obhajcov kultúrnych štúdií – ktorých je teraz medzi študentmi moderného umenia určite väčšina – môže existovať iba jediný dobrý dôvod na vyčlenenie moderného *umenia* ako „modernistického“, a to vtedy, keď sa chápe ako v praxi podriadené Modernistickej teórii, ktorá je už sformulovaná v kritike alebo histórii umenia, a keď sa táto podriadenosť pokladá za *hranicu* jeho modernosti. Pokiaľ sa vzťahuje v rámci týchto hraníc na súčasné umenie, aj ne-Modernisti môžu celkom dobre pokladať termín „moderný“ za vyhovujúci. Zaiste, *prednosťou* tohto termínu bude, že umožňuje a povzbudzuje teóriu, aby pokrývala všetky formy kultúry, vysokú aj „populárnu“.

Objasniť podstatu nám pomôže nasledovný príklad. Pri diskusiách o „modernistickom umení“ v šesťdesiatych rokoch 20. storočia odkazovali Greenberg aj Fried v rôznych formách na práce maliarov Julia Olitského a Kennetha Nolanda a sochára Anthonyho Cara. Týmito

odkazmi zamýšľali kritici vyjadriť, že dané diela boli originálne vzhľadom na moderné tradície maliarstva a sochárstva a zároveň mali kritický význam pre „samotnú inováciu“ konzumnej kultúry a populárneho umenia. No vo výrokoch tých, ktorým sa Greenberg a Fried javili ako ideológovia Modernizmu, bolo označenie Olitského alebo Nolanda či Cara za Modernistov prostriedkom na vyjadrenie trochu iného hodnotenia. Podľa ne-Modernistov mal termín „modernizmus“ tendenciu nielen pejoratívny význam, že umelcová práca je podriadená určitej forme kritického predpisu, a preto je neoriginálna. Na jednej strane sa táto podriadenosť chápala ako prekážka, aby sa dané dielo mohlo naplno zaoberať tým, čo je vo všetkých svojich aspektoch moderné. Na druhej strane sa podporná kritika chápala ako maskovanie skutočných účinkov diela pre vládnuci konzum.

Kontroverznosť významu pojmu „modernizmus“ môžeme teraz pochopiť ako ústrednú v moderných diskusiách o význame a hodnote umenia a kultúry. Dôležité otázky sa obyčajne polarizovali nasledujúcim spôsobom. Mali by sme takto posudzovať všetky formy kultúrnej produkcie, t. j. podľa toho, čo by sme súhrnne mohli nazvať ich realizmom, majúci na mysli rozsah ich pôsobenia na naliehavé záujmy ľudskej spoločenskej existencie, prispôsobenie technických vlastností vo svetle tohto pôsobenia a následnú šírku ich potenciálnych podporovateľov? Je umenie v konečnom dôsledku predmetom toho istého druhu kritických požiadaviek, aké môžeme aplikovať na ktorúkoľvek inú zložku spoločenského systému? Máme *Olympiu* obdivovať kvôli pravdám, ktoré údajne ozrejmuje – pravdám o povahe zneužívania a utlačania (jednej triedy a jedného rodu inou triedou a iným rodom) a o formách pokrytectva a odcudzenia, ktoré sa požadujú od príslušných strán, aby sa dosiahol výsledný efekt? Alebo nás zaujíma takýmito problémami napokon odvádza od skutočných vlastností tejto i ktorejkoľvek inej maľby, čo znamená, že nás odvádza od tých vlastností, ktoré obraz má, na rozdiel od vlastností, ktoré môžu byť pripísané zobrazovanému motívu? Naozaj spočíva ten pravý kritický potenciál kultúry – ako by povedal Modernista – v jeho autonómii vzhľadom na spoločenské a utilitárne požiadavky a v sledovaní estetického ako samoučelu? Odlišujú sa druhy *krásneho* umenia tým, že umožňujú neobyčajne koncentrované sledovanie tohto cieľa? Mali by sme sa usilovať hodnotiť *Olympiu* na základe jej formálnych vlastností *ako maľby*, a tak odsunúť nabok akékoľvek emócie, ktoré môže vyvolať zobrazovaná scéna – alebo, ako by povedal Greenberg, na základe jej „literatúry“ (pozri Greenberg, 1967, s. 271 – 272)?

Ako sme predpokladali, priority „realizmu“ a Modernizmu sa tu prezentujú tak, aby sa javili ako oveľa jasnejšie polarizované, než sú

v praxi. Preto je mojím zámerom urobiť isté korekcie. Najprv by sme však mali uznať, že Modernizmus sa skutočne do veľkej miery predstavoval ako kritický smer, ktorý je s realizmom nezlučiteľný – a to celkom oprávnené. Modernistická teória vo všetkých fázach svojho vývoja spočívala na troch kľúčových predpokladoch. Prvým je, že v umení na ničom nezáleží tak ako na jeho estetickú hodnotu. Povedané Greenbergovými slovami: „Od umenia nemôžete oprávnené chcieť alebo žiadať nič okrem kvality“ (Greenberg, 1967, s. 267). Druhým je, že z hľadiska kritiky je historicky významné iba to, čo spája diela najvyššej estetickú hodnoty. Ako už bolo povedané, skutočný Modernista sa zaujíma o celú „vizuálnu kultúru“ iba ako o pozadie, na ktorom sa dajú odlíšiť výnimočné diela. Greenberg hovorí: „Umenie má svoju históriu ako čistý fenomén a takisto má svoju históriu ako kvalita“ (tamže, s. 267). Tretím predpokladom je, že tam, kde sú estetické súdy v konflikte s morálnymi súdmi, politickými záväzkami alebo so záujmami spoločnosti, nemal by sa ako prvý spochybňovať estetický súd, ktorý Modernista pokladá za spontánny, a preto nepodliehajúci revízii (tamže, s. 265), ale základy morálneho súdu alebo politického záväzku, prípadne závažnosť spoločenských záujmov. Povedané slovami anglického Modernistu Cliva Bella: „Ak pristupujete k obrazu ako k umeleckému dielu, tak ho (...) priradíte k triede objektov takých silných a priamych v zmysle duchovnej vznešenosti, že všetky menšie hodnoty sú zanedbateľné. Nech sa to zdá akokoľvek paradoxné, jedinými dôležitými kvalitami v umeleckom diele, posudzovanom ako umenie, sú umelecké kvality“ (Bell, [1914], 1987, s. 117). Táto otázka dôležitosti je pre Modernistický pojem autonómie estetických hodnôt kľúčová. V Greenbergovej koncepcii je moralizujúci súd typicky zakorenený v odpovedi na ilustratívny obsah umeleckého diela, a preto je irelevantný pre kvalitu estetického účinku diela, *pokiaľ* sa nedá ukázať, ako je tento účinok „nasýtený“ ilustratívnym obsahom (Greenberg, 1967, s. 271).

Zdá sa, že tieto predpoklady automaticky vyvolávajú viaceré otázky. Ako sa máme uistiť, že to, čo Modernistický kritik prezentuje ako estetickú hodnotu, je skutočne objektívnou a neoddeliteľnou vlastnosťou umeleckého diela? Alebo inak povedané, prečo by sme mali akceptovať názor, že súdy vkusu sú spontánne a nesubjektívne, a teda kategoricky odlišné od presadzovania nášho názoru a záujmu? Čo ak vyjde najavo, že údajné estetické vlastnosti sú v skutočnosti výrazom psychologickéj dispozície a vlastného záujmu samotného kritika? Čo ak bola Modernistická požiadavka dôležitosti kvality účinku iba formalizmom – metodologickým nástrojom, slúžiacim na ochranu umeleckých diel a úsudkov o nich pred výskumom historických a etických

zdrojov, z ktorých tieto diela a úsudky mohli v skutočnosti vyrastať? Akým záujmom pravdepodobne najlepšie poslúži, ak sa vysoké umenie bude udržiavať ako oblasť izolovaná od znepokojujúcich spoločenských úvah? Nie je ťažké zistiť, odkiaľ tento smer otázok môže pochádzať. A nie je ani ťažké pochopiť, ako došlo k tomu, že termín „modernizmus“ sa používal v západnej kultúre počas určitého (podľa všetkého už minulého) historického obdobia, no „Modernizmus“ sa často priraduje k skupine takých termínov ako „konzervativizmus“ alebo „ideológia vládnucej triedy“ či „obyčajný obchod“.

Rovnako platí, že by sme mali identifikovať tieto rôzne uhly pohľadu. Ako sme už naznačili, diskusia o význame modernizmu má tendenciu stať sa zmätenou a mätúcou, pokiaľ ostáva nejasné, o aké druhy rôzne kritických programov a postojov ide. Teraz, keď sú základy protikladov jasné – a možno kvôli argumentácii mierne nadsadené –, môžeme sa konečne pokúsiť znovu upevniť nejaký spoločný základ. Cieľ je dvojaký: načrtnúť rámec praktických pozorovaní, na ktorých sa bude porozumenie modernizmu môcť rozširovať, a zistiť, či niektoré z postupov a priorít Modernizmu sa napokon nebudú môcť uznať za kompatibilné s „realistickými“ záujmami. S týmto výhľadom cieľom sa vrátíme k toľko uvádzanému príkladu Manetovej *Olympie*.

V záujme argumentácie uvedme, že predmet diskusie o modernizme *Olympie* nie je adekvátne vyjadrený ani odkazom na aktuálnosť či realizmus jej témy, *ani* odkazom na sebakritickú úprimnosť formálnej a dekoratívnej aranžovanosti obrazu. Ide skôr o pozíciu, do ktorej maľba umiestňuje svojho diváka. Pojem hypotetickej pozície tu funguje tak, aby v zážitku diváka spojila dva aspekty, ktoré mala Modernistická kritika sklón hodnotiť oddelene: aktuálny obrazový aspekt maľby alebo jeho „modernosť“ a sebakritický formálny aspekt alebo jeho „modernizmus“. Preto to, čo mám na mysli pod pojmom „pozícia“, je ten istý imaginárny postoj, ktorý divákovi vymedzuje nielen obrazová téma maľby (ak nejakú má), *ale aj* jej formálne a dekoratívne vlastnosti. Pod pojmom „divák“ rozumiem niekoho, kto je nielen kompetentný identifikovať obrazovú tému (ak nejaká je) a schopný vnímať formálne a dekoratívne vlastnosti maľby ako výraz určitých ľudských zámerov, ale má tiež dispozície použiť svoje kritické alebo imaginatívne schopnosti na sledovanie daného zámeru. Takáto predstava diváka je funkčná.

Pokiaľ ide o obrazovú tému *Olympie*, už sme naznačili, že funguje tak, aby uviedla diváka do imaginárnej úlohy klienta. Richard Wollheim tvrdil, že existujú Manetove maľby, ktoré zahŕňajú „diváka do obrazu“ ako súčasť svojho obsahu (Wollheim, 1987, s. 101 – 185 passim). Nie je to v skutočnosti človek zobrazený *na* obraze, ale niekto, koho skúsenosť či „repertoár“ sú *prostredníctvom* obrazu reprezentované,

akoby v skutočnosti on alebo ona stáli pred scénou a prežívali ju *spôsobom, akým ju maľba zobrazuje*. Ak tvrdíme, že *Olympia* zahŕňa „diváka do obrazu“, v skutočnosti tvrdíme, že žiadny zážitok z obrazu by nemohol byť adekvátny (či už by to bol zážitok diváka alebo diváčky), pokiaľ by neobsahoval nejaké imaginárne obsadenie úlohy klienta, ako ho obraz predpokladá.

Klást na obraz takúto požiadavku by bolo určite v súlade aj s požiadavkou na jeho realizmus. Zároveň z nej však robíme kľúčovú požiadavku, pokiaľ ide o maľbu *ako maľbu*. To znamená, že nech je dramaturgia obrazu akokoľvek pútavá, sebauvedomenie skutočného diváka – jeho či jej schopnosť kritickej reflexie, jeho či jej telesný pocit – sa pred namaľovaným povrchom plátna nikdy úplne nestráca. Ak môžeme hovoriť o pozícii určenej obrazom, tak to musí byť taká pozícia, v ktorej obsadenie imaginárnej roly klienta divákom sa bude môcť *zhodovať* s jeho alebo s jej kritickým vnímaním skutočného namaľovaného plátna. Nie je to až taká bizarná predstava, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Identifikujúcou podmienkou diváka v obraze je, že „dokáže vidieť všetko, čo obraz prezentuje, a dokáže to vidieť tak, ako to obraz prezentuje“ (Wollheim, 1987, s. 102). No všetko, čo obraz prezentuje, je takisto zahrnuté v tom, čo vidí aj skutočný divák. Wollheim predpokladá, že číra aktivita prebiehajúca na povrchu Manetových obrazov slúži na vťahnutie skutočného diváka z jeho imaginárneho sveta v obraze do zážitku „dvojzložkovosti“ maľby (tamže, s. 168): pocitu povrchu ako doslova poznačeného a zároveň obsahujúceho ilúziu, čo Wollheim vníma ako nevyhnutnú podmienku reprezentácie (tamže, s. 21). Môžeme však ísť ešte ďalej. Keď sa zaoberáme samou povahou povrchu plátna, čo si máme počať s našou imaginárnou identifikáciou s pozíciou klienta? Ak budeme nasledovať Greenberga a prijmemo úlohu Modernistu, táto identifikácia sa stáva súčasťou „literárneho obsahu“ maľby a umožňuje vyviazať sa z akejkolvek zodpovednosti za kvalitu účinku, ktorý pochádza z maliarskych efektov. „Pozícia“, ktorú obraz určuje, je teda taká, že identifikácia je v priebehu estetického ovplyvnenia v nej zahrnutá a zároveň nahradená. Akoby sme boli plne zaujatí povrchom maľby a súčasne nadobudli schopnosť nazrieť za alebo cez diváka v obraze a stotožniť svoj pohľad s tým, ktorý sa díva späť: nielen uznať prítomnosť samého namaľovaného povrchu, ale súbežne zaujať imaginárnu pozíciu, z ktorej sa pozerá žena ležiaca na posteli.

Z toho vyplýva, že zúženie relevancie nie je nevyhnutne obmedzením výskumu umeleckého diela. Môže skôr fungovať ako forma sebakritického príkazu, slúžiaca zaujatým divákom na odlišenie príčin ich záujmu a zaujatia od skutočných materiálov, z ktorých je dané dielo

vytvorené. V prípade maľby budú tieto materiály zahŕňať aktuálne prepojenia so svetom i sám namaľovaný povrch. Pokiaľ ide o *Olympiu*, dochádza k tomu vtedy, keď *formálne a praktické* vlastnosti maľby umožňujú najplnšie determinovať náš zážitok a my sa dostávame najbližšie k pochopeniu toho, z čoho musel byť obraz vytvorený. Je to, akoby sme museli (vrátane diváka ženského rodu) *prejsť* tým, čo pre klienta predstavuje skôr proces divania sa, než dokážeme vypožičovať, čo nám vlastne tento povrch umožňuje uvidieť – a toto videnie sebakriticky postaviť proti trvalejšej forme pozornosti, ktorú si od nás vyžaduje sám povrch.

Bolo by príliš sentimentálne spájať dané „zviditeľnenie“ so sebauvedomením zobrazenej ženy. Pri stretnutí obrazu a diváka môže fungovať iba jedno vedomie. Čo je myslené a cítené, to je myslené a cítené iba divákom samotným. Môže však existovať celkom špecifická forma myslenia a cítenia, pre ktorú nie je predchádzajúce vedomie diváka dostatočnou podmienkou a pre ktorú je maľba *nevyhnutnou príležitosťou*. Môžeme povedať, že autor *Olympie* usporiadal a zorganizoval svoj praktický a figuratívny materiál tak, že v imaginácii dostatočne zaujatého diváka je prítomná celkom špecifická podmienka alebo moment sebauvedomenia: teda diváka, ktorý uvidí všetko, čo maľba ukazuje, a *nič, čo neukazuje*.

Tvrdíme teda, že pre účinok, o ktorý tu ide, je rozhodujúca jeho závislosť *aj* od modernosti figuratívneho scenára maľby, prameniaceho v špecifickej forme spoločenského a psychologického kontextu, *aj* od modernizmu tých formálnych vlastností, ktoré sú nezávislé od zvláštností scenára; relatívnu explicitnosť spôsobu realizácie a následného zdôraznenia obrazovej plochy, relatívnu plochosť obrazového priestoru a tendenciu k presnému rámovému obrysu treba uznať ako významné kompozičné prvky alebo limity atď. Tento moment bude jasný ihneď, len čo *Olympiu* porovnáme – ako to bolo v čase jej prvej výstavy v roku 1865 – s jednou so štandardnejších kompozícií Salónu, ktorá zreteľne „klasicizuje“ Venušu, umiestnenú do zdanlivo neobmedzeného iluzionistického priestoru na druhej strane celkom transparentnej obrazovej plochy. Cabanelovo *Zrodenie Venuše* získalo oficiálnu cenu na Salóne roku 1865 a odvtedy slúžilo ako základný kontrast k Manetovmu dielu. Žena, zobrazená v takom hlbokom priestore (neoklasickej, a teda nemodernej) fantázie, sa nevyznačuje znakmi žiadnej triedy, čo znamená, že môže slúžiť ako ideál. V tomto svete neexistujú zákazy ani ocenenia. Na druhej strane priestor Manetovej maľby je priestorom (modernej) imaginácie. Imagináciu chápem ako *realistickú* schopnosť, a preto radikálne odlišnú od fantázie – hoci stálou tendenciou modernej kultúry je spájať fantáziu s imagináciou. Svet

Olympie je teda svetom, v ktorom činy majú predstaviteľné účinky, v ktorom sa za potešenia platí, v ktorom telo trpí a v ktorom aj druhí ľudia majú myseľ.

V roku 1965 Michael Fried písal o Manetovi ako o „prvom maliarovi, pre ktorého je samo vedomie veľkou témou umenia“ (Fried, 1965, s. 774), a tak prepracoval slovník, ktorým Greenberg päť rokov predtým situoval Maneta na začiatok trajektórie modernistického maliarstva. Nemyslím si, že záleží na tom, či *Olympia* reprezentuje Manetovo vedomie alebo nie; či napríklad to, čo „vidíme“ pri pozieraní sa za klienta, chápeme ako maliarovu empatickú projekciu do *ženskej* roly. Ide o to, že forma pozornosti, ktorú si maľba vyžaduje a aj určuje, vyúsťuje do formy kritického vedomia: citlivého uvedomenia si nielen maľby ako objektu, ale aj bohatého, hoci pevne daného rozsahu metaforických významov, ktoré môže povrch tohto objektu v celej svojej dokonalosti a špecifickosti podporovať; môžeme povedať, že sebauvedomenia toho, čo je iné.

Zastávam názor, že maľba môže takto determinovať pozornosť diváka, v čom zrejme spočíva jej realizmus *aj* modernizmus. A neverím, že by bolo nejaké jednoduché alebo užitočné na tomto mieste rozlišovať, o ktorý z významov modernizmu presne ide. Môžeme iba povedať, že je to práve táto možnosť, ktorá dovoľuje Modernistovi chápať vkus ako eventuálne objektívny – možnosť, že pokiaľ je každá reakcia na umelecké dielo determinovaná samotným dielom, je kriticky určená *u každého človeka presne tým istým spôsobom*, nech už naň v skutočnosti každý reaguje po svojom. Ak totiž možno obraz považovať za konečného arbitra toho, čo je relevantné o ňom povedať, tak disponujeme kontrolou iba nad prejavmi vlastného záujmu. Pravdaže, zastávať názor, že umelecké dielo je konečným arbitrom relevantnosti našich zážitkov znamená uvažovať o tom, aký podstatný je „zážitok“ pre účely kritiky. Znamená to rozhodne nepripisovať umeleckým dielam také mysteriózne pôsobenie, ktoré by im umožňovalo ovládať interpretácie. A neznamená to ani tvrdiť, že všetky alebo niektoré *interpretácie* zážitku z daného umeleckého diela musia konvergovať do jedinej šablóny, ktorá je s ním izomorfná. Prečo by sme mali očakávať, že takáto konvergencia má byť tendenciou nášho rozprávania a písania o umení?

Podobne pre všetky umelecké diela neplatí, že môžu určiť, čo je relevantné o nich povedať. Stupeň ich úspešnosti v tomto bode vlastne môže byť signifikantný pre iné formy relatívneho úspechu alebo neúspechu. Predpokladám, že maľba, v ktorej sa úspešne spája realizmus s modernizmom, nadobudne aj schopnosť vymedziť pozornosť diváka. V zovšeobecnenej podobe by sme mohli povedať, že každé umenie – ak ho v istom opise chápeme ako zámerné – je oslabené do

tej miery, do akej jeho rôznym a oddeleným aspektom a vlastnostiam môžeme zvlášť pripísať buď modernizmus, alebo realizmus. (Týmto zovšeobecnením poukazujeme na to, že „jednota“ kompozície ani zďaleka nie je iba technickou záležitosťou.) Maľba, ktorá nespĺňa výzvu na stotožnenie realizmu s modernizmom, respektíve sa jej vyhýba, sa môže ľahko ocitnúť mimo významnej pozornosti *nasledujúcich* kritických záujmov. Hovoriť o konzervatívnom realizme alebo o antirealistickom modernizme znamená predstavovať si také formy umenia, ktoré sú schopné udržať si pozornosť diváka iba vtedy, keď jeho kritické a imaginatívne zručnosti sú z nejakého dôvodu oslabené alebo narušené.

Táto kapitola sa v prevažnej miere venovala maľbe, ktorá má dnes už vyše sto rokov. A čo nasledujúci vývoj? Mojm zámerom bolo naznačiť, že predpokladaná modernistická „orientácia na plošnosť“ a súvisiace Modernistické zúženie relevantnosti sa môžu interpretovať aj ako spôsob pripomenutia realistických podmienok sebauvedomenia moderného diváka. Táto myšlienka by sa dala povedať aj tak, že *pretrvávajúcou* funkciou modernistickej kultúry – „avantgardnej“ kultúry, ak si požičieme Greenbergovo rozdelenie – je konfrontovať príležitosti na fantáziu a rozptýlenie pozornosti s požiadavkami imaginácie a kritického sebauvedomenia. Obrazové scenáre, ako napríklad *Olympia*, patria *medzi* spôsoby, ktorými môže modernistické umelecké dielo vyvolávať neautentické druhy skúsenosti – mŕtve oblasti kultúry, ktoré zamýšľa kriticky diagnostikovať a oddeliť sa od nich. Ako sa však usiloval objasniť Greenberg a po ňom Fried, nech sa podobné scenáre javia akokoľvek pútavé, nech hocijako živo evokujú históriu a sociológiu, nie sú *nevyhnutné* pre úspešné splnenie modernistickej kritikej úlohy. To bolo rozhodujúcou lekciami abstraktného umenia na začiatku 20. storočia. Maliari ako Mark Rothko a Barnett Newman neskôr ukazovali, že farebné pole môže postačovať, pokiaľ sa stane príležitosťou na dialektickú hru medzi doslovným a metaforickým. Ukázalo sa, že všetko, čo je potrebné pre úspech modernizmu, je, aby umelecké dielo bolo porovnateľné s nejakým súčasným *spôsobom alebo štýlom* neautentického (idealizovaného, sentimentálneho, eufemistického v našej kultúre) a aby bolo schopné preukázať vlastnú kritickú výlučnosť, zreteľnú v zážitku imaginatívne zaujatého pozorovateľa. Hovorím „všetko“, ale tento úspech, samozrejme, nie je o nič jednoduchšie ani ľahšie dosiahnuť v takzvanom abstraktnom umení ako vo figurálnom diele. Z toho vyplýva, že v princípe neexistujú dôvody, pre ktoré by sa realizmus Rothkovho alebo Newmanovho diela nemal hodnotiť rovnako vysoko ako Manetov. Pokiaľ sa tí, čo sú označovaní za Modernistických kritikov, usilovali vysvetliť dané požiadavky, môžu sa oprávnene pokladať za kvalifikovaných reprezentantov

modernizmu v umení, no pokiaľ tieto požiadavky budú pre umeleckú tvorbu relevantné, spájanie Modernizmu s konzervativizmom môže vyžadovať isté prehodnotenie. O to viac sa môžu vyhlásenia o zániku modernizmu či Modernizmu ukázať ako účelové alebo predčasné, prípadne oboje.

POUŽITÁ A ODPORÚČANÁ LITERATÚRA

- Baudelaire, Charles. [1846] 1965. *Art in Paris, 1845 – 1862*. Oxford: Phaidon.
- . [1863] 1964. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Oxford: Phaidon.
- Bell, Clive. [1914] 1987. *Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Clark, T. J. 1985. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New York: Knopf.
- Fried, Michael. [1967] 1968. „Art and Objecthood.“ In: *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton.
- . 1965. „Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella.“ In: Harrison and Wood 2002.
- Fry, Roger. [1920] 1981. *Vision and Design*. Oxford: Oxford University Press.
- Greenberg, Clement. 1986–1993. „Avant Garde and Kitsch“ (1939); „Modernist Painting“ (1960); „Complaints of an Art Critic“ (1967). In: Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*. 4 vols. Chicago: University of Chicago Press.
- Harrison, Charles. 1997. *Modernism*. London: Tate.
- Harrison, Charles a Paul Wood, ed. 2002. *Art in Theory 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Simmel, Georg. 1902 – 1903. „The Metropolis and Modern Life.“ In: Harrison and Wood 2002. (Slovenský preklad: Simmel, Veľkomestá a duchovný život. In: *O podstate kultúry*, Bratislava : Kalligram, 2003.)
- Wilenski, R. H. 1927. *The Modern Movement in Art*. London: Faber.
- Wollheim, Richard. 1987. *Painting as an Art*. Princeton: Princeton University Press.

Avantgarda

Ann Gibsonová

Picassov ateliér od Faith Ringgoldovej z roku 1991 (obr. 14.1) – obraz číslo 7 v jej sérii *Francúzska zbierka* – je príkladom avantgardy, ale tiež toho, čo sa nazýva „antiavantgardným“ (Harvey, 1989, s. 59), „antiestetickým“ (Foster, 1983, s. XV) či jednoducho „postmoderným“ smerom. Ringgoldovej maľovaná prešivaná látka zobrazuje intelektuálny ikonoklazmus a hravosť zvyčajne spájanú s anarchistickým duchom avantgardy, nie však jeho charakteristický pocit „univerzálnej a hysterickkej negácie“ (Huysen, 1981, s. 30; Calinescu, 1987, s. 125, 140). *Picassov ateliér* je sebareflexívny: hovorí o definícii a ústrednom postavení avantgardy v histórii moderného umenia. Takto posúva premisy avantgardy na koniec 20. storočia tým, že potvrdzuje niektoré z jej charakteristík, zatiaľ čo iné kritizuje. Ako alegória avantgardnej tvorby, ktorá avantgardné stratégie využíva pre „antiavantgardné“ ciele, je toto dielo pre túto stať veľmi užitočné, pretože takto ponúka príležitosť na preskúmanie minulých aj súčasných koncepcií avantgardy.

Picassov ateliér je namaľovaný na rozkúskovanej, prešivanej a vy-pchatej látke. Umelkyňa vytlačila Picassa takmer na okraj a obklopila ho obrysom dekoratívne rozkúskovaného kvetovaného materiálu, prekrývajúcimi sa vzorkami pomaľovanej látky, znudenou, ale ostrážitou modelkou a jeho slávnymi *Avignonskými slečnami* z roku 1907. Na jednej strane obrazu sú početné skice abstraktnej ženskej postavy. Picasso – pravdepodobne najznámejšie stelesnenie avantgardy 20. storočia – stojí s nachystaným štetcom pred prázdny plátnom. Jeho modelka – imaginárne alter ego vymyslené Ringgoldovou – reprezentuje to, čím príslušníci avantgardy ako Picasso určite *neboli*: ženami neeurópskeho pôvodu, ktoré podľa Meyera Schapira boli častejšie „hmotným objektom“ umenia ako jeho tvorkyňami (Roth, 1992, s. 8; Schapiro, 1957, s. 38). Ako antipatriarchálna paródia, ktorá slúži na „prekonanie ideológie transgresívneho (avantgardizmu)“ (Foster, 1983, s. IX), nám rozpráva o avantgarde prostredníctvom „toho, o čom (ona) rozpráva“, teda väčšmi prostredníctvom jej „zásadnej revízie než jasnej formálnej oddanosti európskej avantgarde“ (Suleiman, 1990, s. 162, citujúc Spivaka, 1981, s. 1967).