

Náše anketa

Jak vnímáme moderní umění

Redakce revue Universitas otevírá anketu k problémům soudobého umění. Myslí se tím umění od počátku 20. století po současnost, problémy jeho vnímání, výkladu, poslání, smyslu. Otevíráme ji úvahami dvou aktivních umělců, Rudolfa Fily a Jiřího Valocha, dále zástupce mírně poučené laické veřejnosti prof. Jana Šmardy, odborníka na mediální problematiku doc. Jiřího Pavelky a vstupním zamyslením autora tohoto úvodu.

Hned na počátku bych chtěl připomenout filozofa Jeana Françoise Lyotarda a jeho knížku *Le différend* (Různice), která byla přeložena do češtiny, i když pod poněkud matoucím názvem *Rozepře*. V ní Lyotard vyložil svou koncepci postmodernismu a zdůvodnil jeho hlavní a podstatné momenty, především rozpad jednoty dosavadního vědění, tedy jednoty moderního myšlení, která se uskutečňovala prostřednictvím tří velkých metapříběhů (grand récit, meta-narace) vytvářených od osvícenství po postmodernu. Jsou to emancipace lidství – v osvícenství, teleologie ducha – v idealismu a hermeneutika smyslu – v historismu.

Byl to Dilthey, který navrhl využívat hermeneutiku také jako obecnou metodologii duchovních věd a podle něhož také umění musíme chápat dějinně. Podle Gadamera „naše dějinnost však není omezení, nýbrž princip rozumnění. Rozumíme a usiluje o pravdu, protože jsme přítom vedeni očekáváním smyslu.“ Umělec je vždy již postaven do historického světa, do něhož také tvořivě zasahuje, a tak reprezentantem příkladného rozvrhu skutečnosti je jeho dílo. Učí dívat se na skutečnost. Je názorným zástupcem života. Umělec však nepředstavuje stupňovanou subjektivitu, je spíše průsečíkem historických vztahů. Je ovšem nutné připomenout, že také divák je historicky určen, neboť i divák, který znovutvorbou staví dílo vždy do života, musíme považovat za determinované danou historickou situací. Opět připomeňme Gadamera: „Jsou to ději-

ny, které určují pozadí našeho hodnocení, poznatků, a dokonce našich kritických soudů. Často je to časový odstup, totiž odlišení pravých předsudků, za nichž rozumíme, od chybných, za nichž rozumíme špatně.“ A tak umělecké dílo, umělcův výtvar, který trvá, je relativně neobjektivnějším východiskem všech úvah o umění, i když právě ono čeká na přiměřený zážitek diváka mnohdy celá staletí.

I umění 20. století je třeba chápat v historických souvislostech. Charakteristickým znakem odlišujícím moderní umění (hlavně však v pozdějším stadiu vývoje) od umění minulých epoch je tzv. technický model myšlení, charakterizovaný experimentem. Dějiny tohoto modelu představují např. v malířství rozsáhlé proměny možnosti formálních prvků výstavby obrazu. Experiment doplněný novodobým subjektivismem a touhou po objevech zároveň neumožňuje návrat k tomu, co už bylo vyzkoušeno, jak to pochopil velmi dobře např. tašistický malíř Georges Mathieu, který řekl, že „umělec, chce-li být současný, musí rozvíjet styl, který je aktuální a všeobecně přijímaný“. Snad i proto tolik osobních modifikací, tolik ismů a hlavně estetik a konfesí, jakož i jejich poměrně rychlé střídání. Zároveň však i jistý determinismus experimentů pohybujících se vždy v určitém směru a navazujících na experimenty předchozí.

Už ve druhé polovině 19. století se začalo rýsovat, že v důsledku průmyslové revoluce rozvoj technických médií nemůže zůstat bez masového vlivu na tradiční uměleckou produkci. Avšak dalekosáhlé změny prošly kolem většiny zájemců o umění bez povšimnutí a někteří si je nechťejí připustit dodnes. Situaci soudobého umění komplikuje ještě ta skutečnost, že sedíme na obrovské haldě uměleckých děl, artefaktů, která se na světě nahromadila během staletí a o nichž v mnoha případech ani nevíme, a tak celé týmy odborných pracovníků v muzeích, galeriích, akademiích a na vysokých školách je stále ještě prozkoumávají, klasifikují, pořádají a snaží se je pochopit i vysvětlit. Mezitím však vznikají nové a nové artefakty, experimentální návrhy, ideje, tendence, hnutí a proudy, na které bylo právě 20. století tak bohaté, a hned zase

zapadají v zapomnění nebo se stávají mýty. Jiné jsou již opět tříděny a teoreticky zkoumány jako ty tradiční, a dokonce jsou ukládány fotograficky, elektronicky nebo digitálně do paměti moderních virtuálních boxů a složek.

Je jisté, že mimofádný vědecký a technický pokrok, který tak podstatně urychlil civilizační rozvoj 20. století, plně využil právě umění. Umělci postavili na hlavu dosavadní estetické konstrukce a snažili se jejich užitečnost prozkoumat z hlediska dneška nebo je úplně odvrhli. Přivlastnili si technická média, fotografie, film, video i computer jako výrazové prostředky a přenosná média. V poslední polovině 20. století a na počátku století 21. již pronikli do elektronického informačního systému, aby intenzivně zkoumali slibné digitální prostory, ve kterých se snaží uplatnit své tvůrčí záměry a cíle.

Zcela v duchu nových vědeckých objevů vystupují malíři konce 19. století a začátku 20. století proti naturalismu reprodukcí obrazu. Podle nového pojetí tvoří obraz samostatný, do sebe uzavřený celek, který chce ryze výtvarnými prostředky vždy něco evokovat, ne reprodukovat. Podobně ovšem jako v manýrismu jde i ve 20. století o rozpolcenou dobu, zmítanou strašlivými otevřenými válkami, společenskými zvraty a neustálou hrozbou nukleárního zničení světa. A tak i umění je rozpolcené, má dvojí tvář, reflektuje onu rozpolcenost, a proto je často i odpudivé. V rámci tohoto názoru je možné rozdělit umění podobně jako v dobách nejistot, například v manýrismu, na proud expresivní a racionálně formový. Stejně jako tam i zde existují vzájemné přechody, průniky a mezifáze. Vedle těchto dvou hlavních proudů moderního umění běží ještě třetí proud, charakterizovaný dozníváním objektivního a subjektivního naturalismu 19. století, klasické tradice i křýče.

Umělecké dílo se ve 20. století stává artefaktem, obraz nebo socha je zcela konkrétní věcí. Na této prosté skutečnosti spočívá např. myšlenka o tzv. konkrétním malířství. Myšlenky o konkrétním umění shrnul následujícím způsobem Theo van Doesbourg: „Naše malířství je konkrétní, a nikoliv abstraktní, protože my máme výzkumy a spekulativní

experimenty už za sebou. Při hledání poslední jistoty byli umělci donuceni nahradit přírodních formy, které zakrývaly ryzí obrazové prvky, umělými formami. Tedy konkrétní malířství, žádné abstraktní, protože nic není konkrétnějšího, nic není skutečnějšího než linie, barva, plocha. Je to konkretizace tvůrčího ducha.“ Stejnou ideu vyjádřil velmi výstižně Hans Arp u příležitosti výstavy pořádané v roce 1945 v Paříži v galerii Drouin a nazvané Art concert: „Chápu velice dobře, že kubistický obraz je nazýván abstraktním, neboť byl skutečně abstrahován od předmětu, který sloužil jako námět obrazu... Shledávám však, že obrazy nebo sochy, které nemají za námět žádný předmět, jsou zcela tak konkrétní a smyslové jako třeba list nebo kámen.“ Podobně ani architektura nevychází ze žádného předmětného vzoru. Je však uměleckým dílem a zároveň také konkrétní věcí. A ještě jeden příklad. Herbert Read v knize *Modern Sculpture* (1964) uvádí citáty anglického sochaře Henryho Moora: „Pro mě musí mít dílo na prvním místě zvláštní vitalitu. Nemíním tím reprodukcí skutečné živosti, pohybu, tělesného počínání, skákajících a tancujících postav, nýbrž spíše aby dílo mělo skrytou energii, intenzivní vlastní život, nezávislý na tom, co zobrazuje. Má-li dílo takovou mohutnou vitalitu, pak s ním nespojujeme pojem 'krása'. 'Krása' ve smyslu pozdně řeckého umění nebo renesance není cílem mého umění. Mezi krásou výrazu a silou výrazu je rozdíl funkce. Ona hledá zálibu ve smyslech, ta vlastní duchovní vitalitu, která mě silněji dojmá než ryzí smyslovost. Jestliže dílo nereprodukuje to, co vidíme, pak to není únik od života, ale naopak to znamená hlubší průnik do skutečnosti... výraz toho, co život vlastně je, pobídka k větší intenzitě života.“

Moore z hlediska dosavadního množství forem a způsobů zobrazení hledá naprosto nové možnosti tvorby a předznamenává nové formy. Sám k tomu podotkl: „Citlivý pozorovatel soch se musí také prostě naučit nové formy pročitit, a ne je stále pojmát jako zobrazení nebo jako vzpomínky... Od dob gotiky byla evropská plastika zarostlá mechem a býlím, nejnemožnějším houštím (dekoru), které zcela zastířelo formu... Moderní plastika v duchu rozvoje moderního

racionálneho myslenia 20. storočia musela odstrániť tieto nánosy a vyloupiť z nich základní, jasné a čisté tvary. To povedl už Brancusi.“ Z citátu vyplýva, že ten, kto chce porozumieť modernému umení, musí o ňom také niečo vedieť, musí se s jeho genezou, významom a cieľmi seznámiť. A estetika, ktorá požaduje Moor, sa už sama vzdala pojmu krásy ako ústredného pojmu a nahradila ho pojmom esteticky, samu estetiku umenia pojmom obecná veda o umení, pretože súčasne umenie balansuje často len na úzkom poli esteticky senzibility, estetického pocitu z nových foriem, barev, objektov, gest, akcií, performancií, environmentov, inštalácií, videoklipov, hypertextových konfigurácií, textov a konceptov.

JAROSLAV SEDLÁŘ

Šesťdesiate roky

Šesťdesiate roky získali asi v celom svete špecifický druh historickej aury. Ako zvyčajne, zasluženaj a nezasluženaj. Každé obdobie vstupuje do dejín s rôznou intenzitou a tá je potom pre vznik legiend rozhodujúca. Čo sa týka kultúry, estetiky, etiky a ďalšie „pridružené disciplíny“, na rozdiel od civilizáčného vývinu, ktorý môže azda sledovať onú vytúženú stúpajúcu špirálu, gradujú v dejinách iba hornými amplitúdami vývojovej vlnovky. Na jednu z nich história pravdepodobne položí aj šesťdesiate roky. Isteže, veľmi rozrôznené podľa národných či zemepisných okruhov, v tomto prípade v konotáciách so stupňom civilizovanosti.

Kultúru a najmä umenie zasahujú spoločenské explózie azda najcitlivejšie. V taklitných krajinách po období zdvíhu následoval celkom logicky trest, najmä pre tykadlá, signalizujúce krízu. Avšak všetko, čo sa odohráva v spoločenskej rovine kultúry – ktorú môžeme pokojne vyhlásiť za jej povrchovú, prvoplánovú oblasť – podstatne neovplyvňuje hlboký prúd kreativity, ktorá, ak je naozaj živá a nie iba živená, funguje pomerne autonómnymi cestami. Slúžiaci priemer a podpriemer, plávajúci po prúde, je mŕtvý už v stave zrodu. Tak to bolo vždy a ani šesťdesiate roky neboli v tomto ohľade výnimkou.

Výnimočnými sa stali pre nás, vtedy začínajúcich, uvoľňovaním kontaktov a spozitívňovaním rezonancie. Vonkoncom však nie masovej a tobôž nie oficiálnej. Zoznam laureátov z tých rokov by to dosvedčil. Takzvaný stredný prúd prevládal, ako vždy. Niekedy sa zviezli aj špičky. Uvoľnenie kritickosti však aspoň čiastočne eliminovalo služobnícky diletantizmus. Politici mali aj vtedy k náročnejšej kultúre ďaleko a slovesné prejavy i tých „najosvietenejších“ by dnes trhali aj menej citlivé uši.

Takzvané veľké dejinné udalosti ma síce vzrušovali, avšak korigens umenia, ktoré uznávam ako najsilnejšiu moralitu a považujem za nadovšetko pretrvávajúcu hodnotu, mi veľa udalostí eliminuje do oblasti žurnalistickej podenkovosti. Tento hodnotový filter nemilosrdne „cenzuruje“, a tak po nejakých sto rokoch nielenže nevieme, kto vyhadzoval Cézannove obrazy z parížskeho Salónu, ale už nás ani nezaujímajú, kto bol vtedy ministerským predsedom, cisárom či prezidentom.

Aby si človek usporiadal obrovský príval informácií, musí ich filtrovať. A používa na ich usporiadanie i rôzne paralelizmy. Pre mňa sa stali dokonca formotvornými. Premietal som si ich od konca šesťdesiatych rokov do gestiky, najprv homogénne abstraktnej a potom postupne v čase stupňovanej celospoločenskej kamuflážovitosti jako filter cez banality, citáty, fragmenty reálií, prvotných i reprodukovanych či artifiálnych. Dialogizmus takéto štruktúry mi umožňoval slobodnú komunikáciu v neslobode. Síce metaforickú alebo alegorickú, ale čo môžeme viac? Navrátať si, že zmení svet? Tak jako si to mysleli „revolucionári“ šesťdesiatych rokov a po čase sa z nich stali buď malomeštiaci, alebo, v lepšom prípade, disidenti a väzni? Na druhej strane však neuznávam ani umenie jako formu patetického alibi pred zodpovednosťou za bolesti ani za rojčenia subjektu i celého ľudstva.

Šesťdesiate roky si vážim pre výrazný rozmach erózie doktrín všetkého druhu. V našom prípade, po pritvrdení v sedemdesiatych rokoch, akcelerácia pokračovala najmä v druhej polovici osemdesiatych so známym vyvrcholením (tu by sa asi hodilo

slovo vyjadrujúce práve opak vyvrcholenia, jeho negáciu, ale takým pojmom optimisticky založený nedisponuje). Umenie naďalej zostáva „na praniéri“, ignorované davom a ostreľované povýšenectvom vládnucej technokracie.

Účinkovanie umelcov v politike opätovne podporuje iluzórnu predstavu o prioritie umenia v živote ľudstva. Šesťdesiate roky ju oživilo, napriek múdrym antickým výhradám Platóna, so všetkými sklamaniami na záver. Nedá sa nič robiť, z umeleckých aktivít iba časť stojí na spektakulárnosti, ktorá je čím ďalej, tým viac ústredným princípom verejného vystupovania. A nielen v politike. Tváří sa a nebyť je i podstatnou charakteristikou gýča. Patrí k tým, ktorým sklon k spektakulárnosti chýba a v divadle politiky preto zostávam radšej divákom.

RUDOLF FILA

(Otišeno z knihy: Rudolf Fila, *Cestou. Petrus*, Bratislava 2003)

Každý máme své hranice

Pro mne osobně otázka po nějakém odporu k modernímu umění či po nesouhlasu s nějakými jeho podobami má vlastně hodně specifický smysl – vyrůstal jsem s moderním uměním jako autor a zároveň jsem měl od raného mládí příležitost být jeho teoretickým vykladačem. Ještě během studií na gymnaziu se můj – již několik let trvající – zájem o tvorbu ve sféře moderní poezie proměnil díky nespokojenosti s tím, že v ní již (alespoň z mého tehdejšího hlediska) bylo vše podstatné vykonáno klíčovými osobnostmi světovými i československými. Tak jsem z nejnirnější vnitřní potřeby sám dospěl k realizacím, jež náležely do sféry vizuální poezie, jednoho z oněch typů intermedialní tvorby, jež se právě tehdy zase stávaly ve světovém měřítku aktuálními. Musím přiznat, že jsem měl štěstí: byla první polovina šedesátých let, informace o již historických avantgardách i o soudobých aktualitách byly pro toho, kdo se zajímal skutečně vážně, relativně bez potíží dostupné. Měl jsem tehdy – nikoliv neoprávněný – dojem, že v jiných uměleckých kategoriích

se již dávno pracuje metodami, které byly pro většinu tradičně, lineárně psané poezie s jejím dominujícím lyrickým subjektem ještě nepředstavitelné. Zejména to platilo o výtvarném umění a soudobé hudbě, obojí mě inspirovalo k mým vlastním cestám ve sféře poezie. Navazovat kontakty také nebylo obtížné, brzy jsem zjistil, že vizuální – jak se tehdy častěji říkalo – experimentální poezii pěstuje i prvními veřejnými přednáškami propaguje autorská dvojice Bohumila Grögerová – Josef Hiršal. Navázat s nimi kontakt bylo otázkou dnů, když mě pozvali do Prahy, seznámili mě s dalším protagonistou, Jiřím Kolářem, ten mě zase poslal do Třebíče za Ladislavem Novákem, takže zakladatelské osobnosti pražského okruhu nové poezie jsem poznal – a zrodila se z nich přátelství nadosmrti. K čemu tahle anamnéza? Především Kolář a Novák tvořili v té době již také ve sférách, jež můžeme charakterizovat jako výtvarná, navíc mě seznámili s výtvarníky, kteří mě velice zaujali, počínaje Vladimírem Boudníkem, jenž mě zase zavedl k manželům Janoškovým a k Lubomíru Příbylovi. A navíc všichni, Hiršal s Grögerovou, Novák a zejména Kolář, měli pro mne fascinující sbírky – byť různého rozsahu a zaměření. Ale u každého bylo možno vidět jak reprezentanty československého informelu v čele s Mikulášem Medkem, ale také třeba s Pavlou Mautnerovou a pro mne od počátku nesmírně důležitým Janem Kotíkem, komplementární přístup pak představovali představitelé nové vlny geometrické abstrakce, počínaje Zdeňkem Sýkorou, Vladislavem Mirvaldem a Radkem Kratinou. A své vizuální texty jsem si již vyměňoval s ostravským Eduardem Ovčáčkem, původně jedním z protagonistů informelu v Bratislavě, jenž zůstal fenomenem písma věrný „na doživotí“ jako klíčová osobnost českého lettrismu. Ovčáček byl tehdy prvním, kdo mě požádal, abych mu uvedl soubornou výstavu v ostravském Domě umění a napsal katalogový text: Pro brněnský Dům umění, resp. jeho Dům pánů z Kunštátu, mě poté o totéž požádal Vladimír Boudník. Milana Knížáka jsem si poprvé povšiml díky manifestu, publikovanému v Tváři. Mě jeho umění zaujalo tak dalece, že jsem jeho i celou tehdejší skupinu Aktual

pozval k veřejnému vystoupení do brněnského Domu umění pro tam tehdy fungující organizaci Mladých přátel výtvarného umění, čítající mnoho set členů. Nechci, ani nemohu popisovat celé své kontakty s žijícími výtvarnými umělci, ale jedno jsem viděl od počátku jasně. Jsou to – bez ohledu na názorové denominace a třeba bez ohledu na vzájemná odmítání jiné tvorby než vlastní (a ani to nebylo a není tak časté, jak by si většina laických zájemců myslela) – lidé, kteří velice intenzivně, doslova přinášejíce nejvyšší oběti časové, ekonomické a nevim jaké, sledují určitý problém, jenž je právě pro ně důležitý. Zainteresovaný divák vidí vrcholek plovoucího ledovce, divák nezainteresovaný, jenž nemůže proniknout k hlubším souvislostem, vidí náhodný útržek, těžko dávající smysl ... I ty věci, jež se na první pohled zdají být provokací, vznikaly z úplně jiného důvodu, jako pokračování určité cesty.

V celých dějinách umění dvacátého století – a jsou to již dějiny neuvěřitelně bohaté a diferencované – lze sledovat několik linií, samozřejmě s velikou dávkou zjednodušení. Třeba tu, na jejímž počátku byla prorocká gesta Marcela Duchampa, který do sféry umění transponoval utilitární, funkční předměty. Od té doby se celá řada umělců snaží vnést do kategorie umění stále nové kategorie – již nejen předmětů, jako tomu bylo u surrealistů ve třicátých nebo u protagonistů nového realismu v letech šedesátých, ale také nové informace, dokonce úplně zbavené estetické vizuální složky, jak jsme to mohli pozorovat u zakladatelů newyorského konceptuálního umění na samém počátku let sedmdesátých. Já jsem to chápal jako další možnost oné práce s jazykem, jež byla také mým tvůrčím problémem... Ale můžeme sledovat naopak některé linie, jejichž cílem je vždy nově zhodnotit obraz a barvu jako estetický a komunikační fenomén, počínaje nejradikálnějšími řešeními u Kazimira Maleviče či Alexandera Rodčenko v desátých a dvacátých letech minulého století. Od té doby vznikají nejen stále nové modifikace geometrické malby (a skutečně jsou pokaždé nějak nové, jiné), dokonce se doslova až do dneška odvíjí tak subtilní linie, jakou právě se zakotvením

v některých pracích obou těchto klasiků představuje monochromní malba. Její krajní oprostěnost může někoho provokovat, ale popravdě řečeno jsou to stále krásné obrazy (a přitom nové, neopakující již dosažené).

Někoho zase možná „provokovalo“ to, když umělci v šedesátých a sedmdesátých letech programově opouštěli tradiční materiály a chtěli tvořit v souladu s přírodou; bylo v tom velké přehodnocení geometrické tradice a její obohacení o nové kontexty. Přítomnost autora vlastního těla byla vždy součástí vzniku díla, zejména expresivního, ať malířského nebo sochařského, ať figurativního či abstraktního. Když potom Jackson Pollock vstoupil přímo do roviny obrazu, bylo jasné, že se samotné lidské tělo, ať autorovo či diváku, může stát součástí zase proměnlivého, ale relevantního díla. Škála byla přitom nesmírně široká, od tematizace existenciálního nebo politického ohrožení až po lyrické ozvláštnění. Zrovna tak závažná byla možnost demonstrovat něco vlastním tělem autora (přímo před přizvanými diváky nebo před fotografickou či filmovou kamerou) jako možnost učinit diváky aktivními účastníky určité činnosti, třeba v podobě sui generis hry.

Všechno ještě trochu zkomplikovala svým nástupem postmoderna v osmdesátých letech, i když se de facto ukázala být poslední z programových tendencí. Skutečným problémem ovšem je, že skutečně žijeme v postmoderní době, ať chceme nebo nikoliv. Takže společné programy či záměry již neexistují, ale kupodivu stále pracuje spousta umělců solóvé, jinak to již nejde. Jedinou výhodou je, že si mohou ze širokého rejstříku přistupů a koncepcí, jež přineslo dvacáté století, vzít poučení u těch umělců, kteří je nejvíce přitahují, a rozvíjet je dál. Pro nezavěšeného diváka to není lehké – škála je široká a žádné priority kromě kvality, jejíž rozpoznání vyžaduje určitou praxi nebo alespoň prostý zájem. Ale beznadějně to také není. Z vlastního okolí znám několik příkladů, třeba manželských dvojic, lidí, kteří neměli k současnému umění žádný vztah. Poté co se jim naskytl příležitost se s ním seznámit, až překvapivě rychle si je zamilovali a orientují se již solidně. To samozřejmě neznamená, že každý musí milo-

vat vše, co se v moderním a postmoderním umění objevilo – právě proto je jeho škála tak široká, aby si každý mohl vybírat, co je mu nejbližší. A něco jistě může zůstat i zasvěcenému vnímateli cizí. Mohu uvést příklady z vlastní praxe: Velice rád jsem měl tělové akce umělců, kteří „šli na doraz“ v nasazení vlastního těla, ať to byl můj přítel Petr Štembera nebo jeho přítel Marina Abramović či Chris Burden. Ale nikdy mě nezlákaly pozvánky od Hermana Nitsche, a bych shlédli in natura jeho Orgien-Mysterien-Theater. Pracuje se zabíjením zvířat, s jejich krví atd. Já respektuju, že je to jedna z linií akčního umění, jedna z podob Vídeňského akcionismu, ale mně z toho stačí kresebné projekty či fotodokumentace (i když vím, že u řezníka se s těmi zvířaty zachází hůř než u něj). Mám-li se přiznat, tak jako zainteresovanému divákovi mi připadá v posledních desetiletí jako nadměrná ta linie umění, která reflektuje sociální problémy, společenský status autora atd. Asi je to tím, že přesně takové věci nepatřily a nepatří do mého vlastního umění, které se odehrává v abstrakci jazykové fikce, a tohle mi někdy připadá jako příliš situováno na pomezí výtvarného umění a etnografie.

I když vím, že je to další pokračování duchampovské linie, snahy přenést zase určité typy informací ze „světa kolem nás“ do „světa umění“. Přitom je docela dobře možné, že právě toto propojení se sociální sférou bude pro řadu diváků přitažlivější než ony různé autonomní problémy světa umění, jimiž jsme se zabývali my...

JIRÍ VALOCH

K současnému výtvarnému umění (Hlas do diskuse)

Ze všeho nejdříve musím zdůraznit, že můj hlas je pouze hlasem mírně poučeného laika. Nejsm pro tuto diskusi (na rozdíl od jiných jejích účastníků) vyzbrojen ani odborným vzděláním v oboru výtvarného umění, ani profesionálními zkušenostmi, ba ani vlastním výtvarným nadáním. Nejsm proto povolán k tomu, abych čtenáře poučoval, či dokonce vychovával. V této diskusi zastupuji pouze lidi, kteří cítí, že umění – ve

všech jeho podobách (nejen výtvarné, nýbrž i slovesné, dramatické a hudební) – potřebují k životu.

Potřebují umění, protože mě obohacuje. Potřebuje je každý člověk, protože kultivuje emocionální složku jeho osobnosti. A čím více je lidský život ve své každodenní podobě – a nejen v práci – řízen její složkou racionální, tím naléhavěji cítí potřebu kompenzujícího vnímání emocionálního. A tady připadá vnímání uměleckých děl význam nezastupitelný – být v různém životním období působí na emocionální složku jeho bytosti i řada podnětů jiných, např. různé podoby lásky či žalu... Umění musí povznášet, obohacovat, přinášet racionálně nedefinovatelné vjemy a pocity krásna, vjemy toho, čím někdo jiný dovedl daleko lépe než my sami vyjádřit, co cítíme, jak nám je, ba dokonce pomohl nám ujasnit si, co cítíme, co potřebujeme, abychom pocítili závan krásy. Umělecké dílo tedy musí přinášet esteticky obohacující vjem, vjem, který nás činí citově bohatšími. Musí nás povznést – a snad i učinit nás lepšími.

Neoddělitelně tedy k uměleckému vjemu patří i určitý prvek překvapení, prvek neočekávaného. Skutečná krásna nás vždycky nějak zaskočí. (Na stejné estetické úrovni nás samozřejmě zaskočí i dokonalý útvar přírodní – maličká vločka sněhu na černých dívčích vlasech stejně jako scenerie horské doliny nebo západ slunce nad mořskou hladinou...) Krásný může být i člověk sám. I osobnost člověka, zračící se v jeho fyziognomii, může připadat jako umělecké dílo. Jistě tedy umělecký dojem obrazu (či plastiky) zvyšuje též náročnost techniky, kterou autor zvládl, třeba i v různých projevech a odnožích surrealismu až po pop-art. Vždy však od uměleckého díla očekávám onen emocionálně esteticky pozitivní náboj.

Nemohu tedy pokládat za umělecké dílo zobrazující (jakkoliv zdařile) cokoliv nehezkeho, neestetického, či dokonce odporneho, provokujícího nepřijemný až odpudivý vjem – byť třeba věrně vystihujícího nehezke až kontaminující prvky našeho každodenního života na tomto světě. Nelze udělat nic vizuálně příjemného z nehezkeých, nežádoucích prvků... Vzpomínám si na šokující, prostorově velký artefakt , kte-

rý jsem svého času viděl ve vídeňském výtvarném pavilonu Secession na Karlsplatz: celá prostorná hala byla věnována hromadě nových, leč neprodaných čísel recentních obrázkových časopisů – a na její svah byl vytažen rovněž nový, nablýskaný osobní automobil s pootevřenými dveřmi. Nebyla to propagace výrobku. Bylo to „originální umělecké dílo“. Neodpuovalo, působilo esteticky. Ale neobohacovalo, nebylo zdrojem vjemu krásy.

I v našich výstavních síních mívám stále častěji dojem, že současným autorům jde pouze o to, aby diváka překvapili, zaskočili a pořádně šokovali. Je otázka, kde v jejich díle zůstal estetický prvek, který by mohl diváka obohatit. Zřejmě chtějí, aby divák v něm krásu nehledal, neočekával. Nechci být osobní a záměrně nejmenuji. Ale snad mohu v této souvislosti užít citace. Malíř a sochař B. Bayer píše ve své monografii, věnované jeho dílu „Hledání (1958–2003)“, o nedávné výstavě kandidátů na cenu Jindřicha Chalupického v brněnském Domě umění: „Na podlaze v další místnosti jakési velkorozměrné stavební tvárnice, nastojato jakoby poskládané dětmi. A opět překvapení vymykající se předcházejícím – v kabině WC skutečné velikosti bílá porcelánová mísa a vedle ní po obou stranách v naturalistickém vyvedení obnažené panenky Barbie.“

Opakuji, že nemám žádné právo poučovat. Ale byl jsem požádán, abych řekl svůj názor. A můj názor je, že tudy cesta nevede. Chceme-li umělecky obohatit život člověka a chceme-li současně posloužit zájmu o výtvarné umění, pak tudy těchto cílů nedosáhneme, naopak budeme zvyšovat averzi vůči němu. Ať si povolání odborníci tento názor posuzují jakkoliv, není zdaleka jen můj.

Sám jsem kdysi vybudoval a asi 12 let provozoval Malou galerii Ant. Trýba na Lékařské fakultě MU, na Komenského nám. 2. A měl jsem tam i řadu výstav velmi moderních, včetně surrealistických, jež byly neslýchaným trnem v oku tehdy vládnoucí komunistické garnituře. Ale o výstavu podobného typu, jako jsem uvedl na příkladech, mne nikdo nepožádal.

Také bych ji byl nepřijal.

JAN ŠMARD A

Umění a masová média

Úvod

Lidské dorozumívání a lidská kultura, včetně jejich vrcholů – náboženství, filozofie, vědy a umění, mají společný základ, jsou utvářeny prostřednictvím tzv. technologií. Z těchto důvodů technologie, a mezi nimi zejména komunikační technologie, poskytuje přístupovou cestu k lidské kultuře. Jejich reflexe se jeví jako nezbytný předpoklad pro rozpletení vztahů a souvislostí mezi masovými médii a uměním. Omezený prostor, který zde této problematice mohu věnovat, mě nutí vyjadřovat se formou pracovních hypotéz a tezí a jen v minimální míře je dokládat na konkrétních příkladech, rozvíjet a zdůvodňovat.

Vznik lidské kultury a dorozumívání

Lidská kultura je ve svých jednotlivostech i jako celek produktem dorozumívání, tedy činnosti, která je umožněna a uskutečňována nástroji stvořenými a pěstovanými lidskými komunitami – médii. Z hlediska pohnutých dějin lidského rodu zřejmě nejstaršími médii jsou gesta, mimika, lokomoce (pohyby těla v prostoru) a neartikulované zvuky. Toto mediální vybavení lidský rod sdílí s mnohými jinými živočišnými druhy, není kulturně determinováno, ale má genetické základy.

Specificky lidským dorozumivacím nástrojem je mluva, tvořená artikulovanými zvuky a podřízená složitým konvencím (gramatické). Vznik jazyka je dokonce nejednou kladen na počátek lidské historie. Nejstarším, dochovaným, specificky lidským komunikačním médiem však není jazyk, ale ikonická zobrazení – rytiny (do kostí, klů, paroží), plastiky, nástěnné malby. Tato skutečnost vedla též k názorům, podle nichž ikonické, nikoli mluvné dorozumívání je nejstarším lidským komunikačním médiem.

Tyto názory neohrožily výsadní postavení jazyka v lidských dějinách ani v lidské kultuře. Je tomu tak proto, že jazyk se stal interpretačním nástrojem nejen lidského jednání, ale také univerza. Vyjadřuje to mj. rozčlenění lidské historie do dvou základních period – prehistorie a historie, tedy do

období bez nálezů a s nálezy fosilií jazykového dorozumívání. Jiným dokladem této dominance je skutečnost, že prehistorické ikonické „texty“, např. jeskynní malby, nedokážeme spolehlivě číst bez znalosti dobových duchovních světů zkonstruovaných ze slov.

Technologie, komunikační média a kulturní změny

Dorozumívání představuje nezbytnou, nicméně úzkou bázi pro pochopení vztahu mezi médií a kulturou. Tu nabízí až technologie. Technologie se jeví jako sociální praxe prověřené a stabilizované postupy lidského jednání (popř. instrukce reflektující toto jednání), které směřují k vytváření konkrétních produktů, k uspokojování konkrétních potřeb a k dosahování konkrétních cílů. Technologie považovaná za metodu či pracovní postup „není ničím jiným než permanentním, avšak dynamickým výrazem individuální kultury. Kultura může pouze vyjádřit sebe sama nebo přežít skrze technologii: alternativou je chaos.“⁴¹

To, co člověk pomocí technologií vyprodukoval, utvářelo a měnilo jeho životní prostředí, jeho sociálně kulturní svět. Technologie, zejména díky výrobním (chovatelským, pěstitelským, řemeslným) technologiím, a metodám poznání, které byly vymezovány jako jedna z forem či rovin spadající do oblasti technologií, lze považovat za hlavní klíč ke kultuře, neboť současně sloužily jako nástroje konstruující lidský svět. S jejich pomocí je již možné určit množství, členitost, podobu i funkční možnosti kulturních fenoménů vyprodukovaných, distribuovaných, užívaných a konzumovaných danými komunitami.

Účinky technologií jsou dlouhodobé a důsledky obtížně předvídatelné. Jejich užívání totiž současně formuje příslušné komunity i chování samotného člověka. Jinak řečeno, technologie, staré i nově vynalézané, se stávají nositeli tradice i kulturních změn. Vliv technologií na formování a na podobu jednotlivých kultur je zřejmý již ve vztahu k nejstarším dochovaným produktům pravěké lidské kultury. Technologie se totiž stávaly nástroji klasifikujícími nejstarší období hominidních dějin.

Technologie a jejich produkty jsou dynamizujícím faktorem společenského i lidského rozvoje. Každý nový objev, např. vynález kola, lodní plachty, spalovacího motoru, dynamu, dalekohledu nebo mikroskopu, podmínil a inicioval větší či menší změny. Klíčové místo mezi technologiemi zaujímají komunikační technologie. Ty představují výrazně stabilizující faktor společenského i lidského rozvoje. Podstatnou vlastností komunikačních technologií je totiž schopnost konzervovat prostřednictvím médií, a tedy pro budoucnost uchovat kterýkoli, i ten nejefemérnější kulturní fenomén, a také kteroukoli technologii, včetně technologií komunikačních. Komunikační média současně přinášejí „extenzi člověka“, rozšiřují jeho svět, a to nejen lidských smyslů jak v Gutenbergově galaxii (The Gutenberg Galaxy, Toronto 1962) vysvětloval M. McLuhan, ale všech typů mentálních aktivit.

Masová média a masová kultura

Knihitisk představuje vedle mluvy a psaní další přelomovou komunikační technologii, která změnila lidskou kulturu. Tato technologie přivedla na svět první masové médium – knihu a spolu s dalšími technologiemi (např. s fotografií a rozhlasovým a televizním vysíláním) umožnila vznik nových masových médií (např. periodického tisku, rozhlasu a televize) a rovněž nové, masové kultury. Prvním produktem masové kultury se stala kniha, která je současně považována za první komoditu nové společenské éry – kapitalismu.

Mezi technologiemi a kulturními a společenskými změnami existují nepochybně vazby a souvislosti. Nejsou ovšem tak těsné a bezprostřední, jak se domníval zakladatel Torontské školy H. M. Innis, který se ve své knize *Sklony ke komunikaci* (Bias of Communication, Toronto 1951) snažil industrializaci, utváření moderního individualismu, vznik nacionalismu a růst vzdělání vyložit vynálezem tisku – pomocí typografické extenze člověka. Kulturní a společenské změny jsou naopak výsledkem mnohem širšího komplexu. Nositeli společenských změn se stávají společenské instituce, příčiny ekonomické a politické a změny souvisí také s ideovým a znalostním (te-

oretickým) vybavením příslušných komunit.

Současně ale rovněž platí, „že nová média mají zvláštní společenské a kulturní „sklony“, směřující „k jistým důsledkům či účinkům“.² Jinak řečeno, použité komunikační médium ovlivňuje, formuje obsah zprávy, přizpůsobuje si jej vzhledem ke své epistemologii. Film jako médium může např. vyjádřit pouze některé obsahy vyjádřené románem (knihou). M. McLuhan to vyjádřil zkratkovitě tvrzením, že „médium je zpráva“. „Horká média“ jsou – podle jeho přesvědčení – orientována na jeden smysl (např. seriózní noviny), vyžadují od konzumenta větší aktivitu (tření), individuální a racionální vklad nutný k dotvoření komunikace, zatímco „studená média“ (např. televize) konzumenta spíše pohlcují, celkově okupují a ovlivňují, neboť působí především na jeho emoce, méně na jeho racionalitu. N. Postman toto stanovisko vyhotil v knize *Ubatv se k smrti* (podtitul *Veřejná komunikace ve věku zábavy*, Praha: Mladá fronta, 1999). Televize podle jeho mínění není uzpůsobena k myšlení, ale naopak k zábavě. Dané médium tenduje – a to i v pořadech s náboženskými, politickými, vědeckými anebo zpravodajskými náměty – k zábavě a showbusinessu. Výrazem těchto kulturních změn se stává „infotainment“, prostupování a okupování informativní funkce médií zábavnou a relaxační funkcí, a bulvarizace.

Zejména televize, která se od šedesátých let dostala do pozice dominantního prostředku masové komunikace, určuje podobu masové komunikace, a tedy masové kultury. Ovlivňuje rovněž ty formy dorozumívání, které byly tradičně určeny pro tzv. umění – literární, divadelní, koncertní, galerijní výtvarné dorozumívání.

Postmoderní kulturní paradigma

V poslední třetině 20. století dochází k podstatným strukturálním proměnám technicky vyspělých civilizací, signalizovaných jako přechod industriální společnosti k postindustriální společnosti³ a – v kontextu kulturních paradigmat – jako změna epochy moderny v nové období – postmodernu. Jde o propojené procesy, které lze

v ekonomice charakterizovat také jako přechod od „fordovské modernity“ k „flexibilní postmodernitě“.⁴ Jejich nositelem se stávají nové, zejména komunikační technologie.

Základním rysem industriální společnosti je výroba zboží, zatímco v postindustriální společnosti dochází k přesunu zájmu o jiný typ komodit, o služby a informace. Postindustriální společnost je společností závislou na nových, elektronických a digitálních komunikačních technologiích, založených na komputizaci a miniaturizaci a schopných shromažďovat a distribuovat informace. Informace se také stávají klíčovou komoditou na trhu. Nové technologie ovlivňují společenský život (např. výrobu, marketing, bankovníctví, školství, výzkum, vojenství, zábavu) a umožňují vznik nového trhu s informacemi (televizní a satelitní televizní vysílání, komputerové sítě, databanky, teletext, elektronická pošta, informační dálnice typu internet). Společným jménem těchto procesů je globalizace. Tyto procesy také zásadním způsobem určují vztah mezi masovými médii a uměním.

Digitální technologie a vývoj umění

Diskutovanou otázkou je, jakou roli v globalizačních procesech, jejichž plodem se stala komerční, masová anebo populární kultura,⁵ sehraává umění. Mnohé nasvědčuje tomu, že (vysoké) umění se v tomto stadiu svého vývoje vzdalo společensky integrujících funkcí. Tím, že vytvářelo odlišující se, individuální verze světa, stavělo se proti postupně se prosazující globální kultuře, která přicházela s jedním, univerzálním modelem světa. Umění bylo ke změně svého chování víceméně donuceno: společensky integrující (a rovněž unifikující) funkce začala plnit nová, masová média – denní tisk, rozhlas, film anebo televize, a to mnohem účinněji, než jak to kdy dokázalo umění.

Základním konstrukčním a programovým principem nového, postmoderního umění se stala pluralita. Postmoderna nejenže garantuje právo na mnohost, ale legitimizuje názor, že v umění je všechno dovoleno. Svým úsilím o získání co možná

největšího publika, a tedy přijetím kritéria okamžitě, dobové (ekonomické) úspěšnosti umělecké tvorby ovšem popírá východisko avantgardní estetiky, podle níž míra porušování dobových konvencí je úměrná uměleckému významu díla.

Modlou postmoderního umění se stává konzument, kterému se autor podřizuje. Konzument funguje jako spoluautor, který objektivuje a zakotvuje umělecké dílo v realitě. Jinak řečeno, „nové“ postmoderní umění podléhá masové komunikaci a diktátu publika a trhu. Proto je také ovládl – obdobně jako jiné oblasti kultury – princip hry a zábavy. „Nové“ umění není pouze pro vyvolené, již si neuzavírá cestu ke konzumentovi náročnou, uzavřenou formou nebo obsahovou výlučností (jako avantgardní směry), ale naopak snaží se přizpůsobit většinovému publiku. „Nové“ postmoderní umění hledá kompromis mezi elitním vysokým a nízkým masovým uměním, mezi exkluzivními, libivými i pokleslými hodnotami, mezi diktátem estetiky a diktátem trhu.

Sílu, která zasahuje a bude stále výrazněji zasahovat do vývoje současného umění, je komercializace a popularizace umění. Jde o dlouhodobý proces kultury, jejímž pilířem je schopnost uplatnit umělecké „výrobky“ na trhu masové komunikace. Jde – vyjádřeno vyhrcočně – o svého druhu macdonaldizaci umění.⁶ Ta je patrně také hlavní příčinou toho, proč i v následujících desetiletích budou v umění chybět „originály“ a proč zde budou převládat reprodukce, repliky, provokace, plagiáty i skryté parodie. Masová média budou s velkou pravděpodobností nadále preferovat a prosazovat koncept uniformní masové kultury, a tím budou potlačovat pluralitu uměleckých projevů. Následkem toho se od sebe – a to patrně ještě ostřeji než dosud – oddělí oblast prosperující masové kultury (populárního umění) a exkluzivního vysokého umění. Ovšem i v oblasti vysokého umění se uplatní především mediálně zdatní autoři, kteří mají schopnost přitáhnout pozornost umělecké kritiky a kurátorů galerií.

Nové technologie, které zrodily masová média, svět ohrožují, ale také světu globalizovaných hodnot přinášejí naději. Zatímco televize prosazuje uniformitu, nové digitální technologie, které daly vzniknout světovým počítačovým sítím, vytvořily prostor pro masovou komunikaci, ve které se mohou uplatnit a rozvinout také individuální koncepty světa, a tudíž i pluralita. To je šance pro umění. Dá se dokonce předpokládat, že internet se stane základním médiem umělecké komunikace blízké budoucnosti a že v jeho rámci vzniknou moderní formy kolektivního, lidového umění, jako např. „estetické“ aktivity flash mobs (bleskové davy).⁷ I tento vysoce specializovaný projev komunikativního jednání člověka ovšem vzhledem ke své přístupnosti bude dříve nebo později komercializován a kontrolován trhem.

- 1 Selin, Helaine, ed.: *Encyclopedia of the History of Science, Technology, and Medicine in NonWestern Cultures*. Dordrecht Boston London: Kluwer Academic Publishers, 1997, s. 946.
- 2 McQuail, Denis: *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 1999, s. 111.
- 3 Termín „postindustriální společnost“ se prosadil na přelomu šedesátých a sedmdesátých let zásluhou práce A. Touraina *La société post-industrielle* (Paris 1969) a D. Bella *A Coming of Post-Industrial Society* (New York 1973).
- 4 Viz Harvey, David: *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Ma.: Basil Blackwell, 1989, s. 339–342.
- 5 Srov. Strinati, Dominic: *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London – New York: Routledge, 1999.
- 6 Srov. Ritzer, Georgie: *Macdonaldizace společnosti: Výzkum měnící se povahy soudobého společenského života*. Praha: Academia, 1996.
- 7 Srov. např. <http://www.mobproject.com/>

JIRÍ PAVELKA