

3. Čas normálních a čas revolučních dějin umění

Knihy přibližující dějiny výtvarného umění se zpravidla opakovaně opírají o zlomové okamžiky vývoje, v nichž pozoruhodní tvůrci přicházejí s novými objevy. Výklad vývoje uměleckých stylů a směrů je pak členěn na různá období, pro jejichž ohraničení jsou nejčastěji užívány právě vývojové revoluční kroky, které umělci uskutečnili. Nejčastěji se jedná o změnu v používání výtvarných postupů a způsobů zobrazení, mnohdy je to ale změna volby zobrazovaných témat nebo změna způsobů, jakými jsou výtvarná díla předkládána veřejnosti. Dnes už jsme poučeni sledováním dlouhodobého vývoje, takže jsme si vědomi toho, že obvykle trvá určité období, než si veřejnost postupně „zvykne“ na nejaktuálnější umělecká díla. Z historie umění rovněž známe mnoho příkladů, kdy na nejaktuálnější umělecké výboje zprvu reagují záporně nejen běžní diváci, ale i specializovaní zájemci o výtvarné umění a umělci samotní. Mají revoluční změny v dějinách umění opravdu tak velký význam pro umění samotné? Nejsou to jen vhodné a velmi viditelné okamžiky, které lze dobře a důrazně interpretovat v teoretických výkladech. A jsou vůbec teoretikové schopni uměleckým dílům porozumět a odpovídajícím způsobem svých textech postihnout jejich skutečnou podstatu?

3.1. Jistoty a omyly slavného galeristy

Pokud sledujeme teoretickou reflexi revolučních uměleckých výkonů, neměli bychom zapomínat ani na bezprostřední reakce uměleckého provozu, tedy ani na tvorbu umělců, kteří na inovační prvky navazují svými vlastními díly. Vždyť dějiny umění jsou tvořeny uměleckými díly a teoretické texty jsou jen jejich doprovodem. V každém období do uměleckého vývoje vstupují mnohé inovace a ukazuje se, že podobnou závažnost, jakou vneslo do uměleckého dění samotné objevitelské dílo, mohou mít mnohdy i texty, kterými je dílo odborně interpretováno. Ptáme se tedy, jak citlivého odborného pochopení se dostává novátorským dílům a jakou mírou publicity jsou tato díla doprovázena, když pro jejich novost a neznámost často ještě chybí odpovídající vyjadřovací aparát. Jak nové prvky pronikají na výstavy? Muzejní a galerijní kurátoři, galeristé, kteří s uměním obchodují, výtvarní publicisté i představitelé oborové teorie, kteří soustavně sledují tvorbu umělců, nezbytně musí hledat nějaký vyvážený vztah mezi zájmem o uznané, spolehlivé a klasické hodnoty – neboť díla klasiků se vždy dobře prodávají a na jejich výstavy hojně přichází veřejnost, a mezi hledáním jmen a výkonů zcela nových a dosud neznámých a neuznaných. Vždyť třeba pro obchodníky s uměním jsou právě objevy ještě neznámých nových talentů tou největší šancí na úspěch a zisk. Pokud se ohlédneme do období, kdy se umělecký trh teprve rodil, uvědomíme si, jak nevhodně zjednodušující je kritické odmítání soukromých galerií jen proto, že s uměním obchodují, a jak nepřesné je konstatování, že umělecké dění vidí galeristé a obchodníci s uměním jen skrze komerční ukazatele. Realita je poněkud jiná. Soukromí galeristé, kteří dnes na uměleckých veletrzích mají hlavní slovo, bývají zpravidla velkými milovníky umění a mají mimořádný cit pro aktuální a výrazné hodnoty.¹ O tom, že obchod je jen jednou součástí provozu umění, přesvědčivě napovídá příklad jednoho z prvních velkých galeristů počátku dvacátého století. Pozoruhodně vysvětlujícím způsobem promluvil o poslání galeristů a obchodníků s uměním Daniel Henry Kahnweiler, který v Paříži navazoval na legendárního „obchodníka s obrazy“ Ambroise Vollarda a byl hlavním galeristou a propagátorem nastupujících kubistů. Už u Vollarda nacházíme poznámky o velmi zásadním podílu obchodníků na prosazování nových uměleckých směrů – Vollard ve svých vzpomínkách například uvádí nesmírně kritickou reakci „revolucionářů“ období impresionismu Renoira a Cézanna, kteří před jeho očima zásadně odmítli malby Vincenta van Gogha.² Galeristův

¹ Srov. Horáček, Radek: Art Antique 2014

² Vollard, Ambroise. Vzpomínky obchodníka s obrazy. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1965. 242 s. Originál vyšel v Paříži v r. 1948

dobový postřeh potvrzuje, že i mezi samotnými umělci dochází k nepochopení či odmítnutí některých nových tendencí. Přitom on sám se snažil zprostředkovat prodej obrazů nejen impresionistických, ale i obrazů malířů, kteří přicházeli s novými objevy později. Kahnweiler ve stejném roce 1907, kdy Pablo Picasso maluje první kubistický obraz Avignonské slečny, otevírá svou galerii a snaží se prosazovat právě kubistické malíře. V knižním rozhovoru z roku 1961 je mimořádně detailně rozkryto, jak nenahraditelný je přínos obchodníků s uměním právě pro nástup různých novátorských uměleckých projevů. Kahnweiler nejdříve kritizuje jiné obchodníky, „kteří dodávají zákazníkům zboží podle jejich přání,“ a dodává: „Já jako obchodník s obrazy jsem naproti tomu chtěl vystavovat, abych tak řekl, veřejnému obdivu malíře, které obecnost vůbec neznalo a kterým bylo třeba teprve razit cestu.“ /³ V tomto záměru vidíme nejen galeristovu významnou roli v uměleckém provozu při prezentaci nových děl a umělců, ale také z tohoto postoje jednoznačně vyplývá, že tento obchodník s uměním měl intuitivní cit pro kvalitu nové tvorby. Můžeme ho tedy považovat za určitý symbol role galeristů, kteří sice usilují o obchod a jsou motivováni i komerčními důvody, ale současně jsou excelentními znalci, kteří se dokáží orientovat i v tvorbě, jež dosud není teoreticky reflektována. Ale na stejných stránkách v knize *Mé galerie a moji malíři* se objevují i limity intuice, s níž se galeristé umění věnují, a slovutný obchodník s obrazy se podivuhodně příkře a odmítavě vyjadřuje o jednom z uměleckých proudů současnosti. Když se ho publicista Francis Crémieux ptá, zda si myslí, že dnešní poučenější publikum umí obrazům porozumět lépe, Kahnweiler odpovídá: „Nemyslím. Prázdnota, bezcennost malování, kterému se říká abstrakce nebo tachismus, je dokázána právě tím, že je nikdo neodmítá.“ /⁴ Slavný a uznávaný objevitel kubismu tedy v roce 1961 odmítá gestickou abstrakci jako „bezcenné malování“. V té době je to aktuální a nastupující umělecký proud – přesně takový, jakým byl v roce 1907 kubismus. Copak ztratil ve svých sedmasedmdesáti letech někdejší citlivost pro aktuální umění? Co by řekl na to, že v roce 2008 bude Jackson Pollock stejně drahý jako Pablo Picasso? Nebo tušil nějakou vývojovou souvislost, která se dosud neprojevila? Každopádně nás uvedený příklad nabádá, abychom k postojům a postupům dnešních galeristů přistupovali se vši vážností, ale současně i s obezřetností.

3. 2. Revoluce v umění nebo v myšlení o umění?

Název knihy *Umění bez revolucí*? jsme zvolili proto, že znovu a znovu zkoumáme otázku, s jak radikálním a převratným novátorstvím přicházejí jednotlivé osobnosti, o nichž se v encyklopediích učíme jako o průkopnících a objevitelích nových uměleckých směrů. V knize *Struktura vědeckých revolucí*, kterou Thomas S. Kuhn vydal v původním znění poprvé v roce 1962, nám tento teoretik předkládá metodologii, jejíž základ spočívá v rozlišení vědy na „normální“ a „revoluční“. „Normální“ věda probíhá v období, kdy příslušníci daného vědeckého oboru užívají ustálenou terminologii, známé a ověřené výzkumné postupy, řídí se společnými metodologiemi, mají společný publikační prostor pro prezentaci svých badatelských výsledků a opírají se o určité vědecké objevy a vědecká stanoviska, s nimiž jsou všichni obeznámeni. Podle přímého Kuhnova vyjádření „znamená ‘normální věda’ výzkum, který je založen přísně na jednom či několika výsledcích vědy, jež určité vědecké společenství jistým způsobem uznává po určitou dobu jako to, co poskytuje základ pro její další praxi.“ /⁵ A výsledky tohoto výzkumu, které jsou v době „normální“ vědy společně dále využívány, jsou dále tlumočeny v učebnicích, takže si je osvojují začátečníci i pokročilí, tedy širší veřejnost. Kuhn ještě dodává, že když se na počátku devatenáctého století začaly učebnice pro vědeckou problematiku výrazněji objevovat a rozšiřovat, těšily se značné popularitě. /⁶ Je

³ Kahnweiler, Daniel Henry. *Mé galerie a moji malíři*. Praha 1964, s. 23.

⁴ Kahnweiler 1961, s. 60

⁵ Srov. Kuhn 1997, s. 23

⁶ Srov. tamtéž

nepochybné, že jeho teoretická stanoviska můžeme vztáhnout také na způsoby, jak jsou „začátečníci“ i „pokročilí“ informováni o výtvarném umění a jeho historii a teorii. Přehledová literatura věnovaná teorii a dějinám umění mívá obvykle rovněž charakter svébytné učebnice, v níž se koncentrovaně dozvídáme informační zázemí k obrazům a jejich vývoji či smyslu. V době, kdy probíhá čas „normální vědy“, jejíž postupy příslušné odborné společnosti po nějakou dobu užívá, má věda ustálená paradigmatata. V roce 1962 výraz paradigma teprve začíná výrazněji do vědeckého jazyka vstupovat a v Thomasi S. Kuhnovi můžeme spatřovat průkopníka, díky němuž se o deset let později slovo paradigma vedle descartovského, ale nikoli descartovsky definovaného pojmu diskurs staly snad nejčastěji užívanými základními pojmy postmoderních teoretických úvah a textů. Kuhn ještě upřesňuje, že pod pojmem paradigma je zahrnut – v době „normální“ vědy – souhrn určitých ustálených zákonů, teorií, aplikací či přístrojů i terminologie, což napomáhá „soudržným tradicím vědeckého výzkumu.“⁷ Dokonce zjednodušeně uvádí přímou definici a píše, že „paradigma, v ustáleném významu tohoto slova, je nějaký přijatý model nebo schéma.“⁸ Když ovšem přichází čas „revoluční“ vědy, dochází ke změně paradigmat. A vědci se pomocí změněných výzkumných nástrojů a nových metodologických náhledů ocitají v novém výzkumném prostředí, „kde se důvěrně známé předměty ukazují v odlišném světle a kde se s nimi pojí předměty dosud neznámé.“⁹ Přitom mimo prostor laboratoře, tedy v laickém prostředí mimo rámec revolučně se měnících paradigmat „pokračují každodenní události tak jako předtím.“¹⁰ „Změny paradigmatu nicméně způsobují, že vědci vidí odlišně svět svého vědeckého působení.“¹¹ Pokud si takto formulované zjednodušení přeneseme do prostoru výtvarného umění, pak můžeme konstatovat, že například obrazy a prezentace obrazů obvyklá v určitém období už je neměnnou historickou skutečností, zatímco „revoluční“ změna paradigmatu, tedy výzkumného aparátu či metodologického přístupu najednou způsobí, že ty stejné a dlouhodobě známé skutečnosti začneme zasazovat do nových souvislostí a odkrývat jejich složky či hodnoty, které jsme dosud nevnímali. Příkladem třeba může být používání rentgenu k analýze historických obrazů, kdy dosavadní ustálené paradigma znaleckých postupů bylo revolučně změněno, což přineslo pro mnohá díla zcela jiné teoretické hodnocení. Objevily se podmalby či původní vrstvy obrazu, jejichž studium mohlo přinést nové poznatky o daném obraze. Ovšem samotný obraz, umístěný v některé ze stálých muzejních expozic, přitom zůstává stále stejný. Na něm se nezměnilo nic. Kuhn nás tedy svým metodologickým paradigmatem nabádá k citlivějšímu přístupu k proměnám s vědomím, že často jde jen o proměny paradigmatu a principu nahlížení a interpretování, nikoli o změnu samotné podstaty a podoby uměleckých děl. Svěbytným praktickým příkladem, kdy „revoluční“ věda, tedy změna paradigmatu, vede k novým faktickým definicím a objevům, je práce Američanky Svetlany Alpers, která ve spise Rembrandt jako podnikatel – jeho ateliér a obchod používá poněkud netypickou metodu bádání. Na rozdíl od mnoha a mnoha teoretiků a znalců, kteří se pokoušeli různými interpretačními postupy odhalit z podoby, rukopisu a barevnosti obrazů, jaký je na nich podíl slavného malíře a v jaké míře na nich pracovali malíři z jeho dílny, Alpers k interpretaci přidává výsledky analytické práce v archivech, kde zkoumá smlouvy a zachovalé platební doklady. Z těchto „marketingových“ dokumentací pak odvozuje míru autorství, například podle závažnosti objednávky, podle časových okolností či podle společenské pozice objednavatele. Nemusíme jistě zdůrazňovat, že tato nová zjištění

⁷ Srov. Kuhn 1997, s.23

⁸ Rov. tamtéž, s. 35

⁹ Srov. tamtéž, s. 115

¹⁰ Srov. tamtéž

¹¹ Srov. tamtéž

neznamenají změnu podoby obrazů, jakkoli v některých případech došlo i k radikálnímu upřesnění autorství. /¹²

Struktura vědeckých revolucí je ovšem podstatně rozsáhlejším metodologickým spisem, který přináší ještě další vrstvy úvah o povaze času „normální“ a „revoluční“ vědy. Proto i případná inspirace z Kuhnova spisu pro oblast teorie a dějin umění může být přínosná ve více směrech. Na rozdíl od jeho úvahy o normálním a revolučním čase vědy musíme při aplikaci pro dějiny umění uvažovat nejen o rovině ryze uměnovědného provozu, na němž se podílejí badatelé a teoretikové jako příslušná odborná komunita, ale musíme uvažovat i nad provozem a dějinami umění z pohledu širší veřejnosti, protože v umění více než v kterýchkoli jiných oborech je důležitá i účast laické veřejnosti a diváků. Umění totiž naplňuje svoje funkce jen tehdy, když se uplatňuje v onom dvojím kódování, o němž v roce 1977 mluví ve své studii *Jazyk postmoderní architektury* Charles Jencks. /¹³ Nejen postmoderní architektura, ale každé umělecké dílo má svou výpověď, ale také celou svou existenci namířenu stejně intenzivně směrem k odbornému společenství, jako k nejširší, s teorií a dějinami uměním jen minimálně obeznámené veřejnosti. Když Kuhnův původní výraz normální věda posuneme směrem k umění a budeme mluvit o normálních dějinách umění, musíme počítat hned s dvojím rozšířením tohoto pojmu. Výrazem dějiny umění tu nemáme na mysli pouze a jenom dějepis umění jako vědní disciplínu, v níž se skutečně pohybuje jen odborně školené společenství, ale myslíme tím historii uměleckých děl nejen z hlediska odborného bádání, ale i z hlediska společenského působení. Vždyť s gotickou výzdobou kostelů nebo s moderní architekturou se setkáváme všichni, na rozdíl třeba od laboratorních badatelských aktivit v jiných vědních oborech. A užijeme-li přívlastku normální dějiny umění, rovněž tím nemyslíme jen rovinu užití tohoto pojmu pro badatelské aktivity uvnitř odborného provozu. Máme tím na mysli i veřejnou funkci uplatnění uměleckého díla, které jako „normální“ označí neškolená veřejnost tehdy, když už se odborné vnímání natolik prolne s vnímáním laickým, že se určitý typ umění stane všeobecně známou a v zásadě přijímanou ustálenou normou. Tady je klíčový rozdíl. Zatímco Kuhn pojmem normální věda označuje ustálenost paradigmat známých a užívaných mezi vědci, případným výrazem „normální dějiny umění“ máme na mysli takové umělecké projevy a jejich definování v teorii a dějepise umění, které jsou celkově pro danou společnost již dlouhodobě známé a obvyklé. Hned v následující kapitole se budeme věnovat impresionismu, který je možná mimořádně vhodným příkladem pro potvrzení této teze. Dnes impresionistickou malbu všeobecně uznáváme. Od doby jeho vzniku však trvalo celé jedno století, než se impresionistická „revoluční“ malba stala v očích veřejnosti malbou „normální“.

A když nastane Kuhnem definovaný čas revoluční vědy, tedy v našem případě údobí revolučních dějin umění, opět nejde jen o proces, kterého se účastní v počátečním období pouze odborníci, ale už od prvního okamžiku je ona raná fáze revolučních dějin umění v přímém a bezprostředním kontaktu s veřejností. Ať v antické minulosti, v hloubi nevyrovnaných společenských seskupení středověku či ve vzdělané Evropě konce devatenáctého století se vždy nejaktuálnější projevy výtvarného umění téměř okamžitě v době svého vzniku dostávají současně do kontaktu s běžnou diváckou veřejností i s nejzaujatějšími odborníky. Rozlišení na „normální“ a „revoluční“ dějiny umění musíme tedy od počátku koncipovat ve dvou rovinách. Jinak pro odbornou komunitu v rovině vědeckého výzkumu a jinak v podobě veřejné prezentace uměleckých děl.

Nutně si ovšem uvědomíme, že chceme-li k takovému definování přistoupit, v žádném případě nevystačíme pouze s charakteristikami vlastních uměleckých děl a s uvažováním o záměrech umělců. Mohl by nám napomoci jiný termín z ještě vzdálenější minulosti, totiž

¹² Srov. Svetlana Alpers. *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*. 1989, originál *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. The University of Chicago, 1988

¹³ *The Language of Post-Modern Architecture*. Academy Editions, London 1977

výraz „Kunstwollen“ užívaný v druhé polovině devatenáctého století vídeňským Aloisem Rieglem ve smyslu určitého dobového uměleckého „chtění“ či „vůle“. Riegel tak definoval příčiny odlišností dobových uměleckých stylů a měl na mysli určitou zvláštní souhrn vlastních subjektivních záměrů umělce s vnitřními souvislostmi umění a dobovými společenskými souvislostmi. Do značné míry bychom mohli hledat určité propojení mezi Rieglovým výrazem „Kunstwollen“ a Kuhnovým pojmem paradigma. Alespoň v tom smyslu, kdy oba autoři myslí na určitý širší souhrn charakteristik, kterými je vznik a fungování „vědy“ či „díla“ určen, podmíněn či alespoň ovlivňován. Právě vědomí, že dějiny umění jsou dějinami současně odborné i širší veřejnosti, nás nutně vede k tomu, že vedle interpretace vlastních uměleckých děl musíme ve zvýšené míře sledovat celkové společenské souvislosti a komunikační účinek umění. Do těchto souvislostí patří především provoz umění jako souhrn několika vrstev vzniku, existence a působení uměleckých děl.

3. 3. Tvorba „prvoobjektů“ a tvorba „replik“

Pokud přistoupíme na metodologická stanoviska Thomase S. Kuhna, musíme se nově a jinak pokusit o definování inovačních kroků ve vývoji umění. Každá etapa v dějinách umění je v nejčastějších interpretacích hodnocena podle toho, jaké nové hodnoty se jí podařilo nalézt, definovat a prosadit do širšího povědomí. Rozhodují při tom různé aspekty a kvality, například okolnosti obsahové, formální, technologické, prožitkové či komunikativní. Právě pro moderní a současné umění je příznačné, že nejčastějšími kritérii jsou požadavky na původnost a novátorství. Do protikladu k této ustálené tradici či obvyklému přístupu ale vstupuje teze Zdeňka Neubauera, který říká: „Zdá se však, že právě tento jemný rozdíl byl hnací silou novověkého dramatu: vše moderní se prohlašovalo za pokrokové, a přitom chtělo být definitivní.“¹⁴ Právě snaha odhalovat nové hodnoty, uchopit podstatu jevů, najít vytříbený výtvarný postup a přinést obecněji platné nové kvality – to jsou postoje patřící modernismu. V Neubauerově formulaci ovšem okamžitě cítíme osten zpochybnění a uvědomíme si, že stejně jako inovační objevy nás ale na umění vždy poutaly právě ty ustálené hodnoty, které jsme si již osvojili. Okouzlují nás tedy současně „normální“ i „revoluční“ charakteristiky umění a jejich celková souhra. Linearita modernismu směřuje k obecným pravdám. Pluralitní vícehledovost postmoderny nás ale nabádá, že ony pravdy mohou být současně různé, ba někdy i protikladné, a přitom platné. Proto je umění zvláštní zónou na rozhraní. Do stejného místa můžeme vstupovat z různých stran. „Ukazuje se, že každá poznaná pravda je vždy jen pravdou toho, co nám umožňuje spatřit, a tím vždy zakrývá to ostatní,“ říká Zdeněk Neubauer.¹⁵ Tady je jedna z podstat umělecké tvorby – umělec nachází prostřednictvím detailů a dílčích sdělení velké pravdy světa, ale přitom si je vědom, že to je jen svět otištěný v jeho mysli, jeho vnitřní svět jako těkavé zrcadlení prožitků, poznání a úvah.¹⁶

Jedním ze znaků, jimiž si teorie umění pomáhá při definování rozdílů mezi postmodernou a modernou, je pojem originality. Ale dnes už cítíme zkreslující schematičnost vyhoceně protikladného tvrzení, že moderna požaduje originalitu a novátorství, zatímco postmoderna pojem originality odmítá a bez uzardění eklekticky cituje starší styly, díla i myšlenky jiných umělců. Welschův text Naše postmoderní moderna, v českém prostředí studie Josefa Hlaváčka Postmoderna a naše 60. léta i další teoretické náhledy nacházejí takové rysy, které modernu a postmodernu spíše sblížují. Nejde jen o obecné teze ideových a významových uměleckých záměrů, ale právě i o aspekt originality, který – jakkoli trochu schematičky – býval vždy užíván jako jeden z rozlišujících znaků. Když se ale spolu se Zdeňkem Pincem nad tímto protikladem zamyslíme, zjišťujeme, že kdesi v hloubi své

¹⁴ Zdeněk Neubauer. Přímlyuce postmoderny, 1994, s. 60

¹⁵ Tamtéž, s. 67

¹⁶ Srov katalog k výstavě Radek Horáček (ed.). Vladimír Havlík: Soft Spirit. Brno 2006

podstaty jsou moderna i postmoderna ve stejném prostoru. Tvorba totiž směřuje k vyslovení určitých podstatných stanovisek, což Pinc definuje jako hledání něčeho základního a dlouhodobě platného a dodává klíčový definiční náhled postmoderny, když od umění požaduje „ukazovat to v pluralitě nejrůznějších kontextů“ /¹⁷ Tvorba je tedy vždy formou interpretace a setkáváme-li se s umělcem – autorem, pak vstupujeme do dialogu s tvůrcem, ale v jedné osobě i s tlumočníkem – interpretem již existujících veřejně vlastněných skutečností a informací.

Pozoruhodný metodologický komentář k tolik citlivé otázce originality a revolučnosti, najdeme v opět v díle více než půl století starém, ve spise George Kublera *The Shape of Time*. /¹⁸ Kubler na příkladu některých konkrétních děl z dějin umění definuje pojem „prvoobjektů jako označení určité revoluční inovace, což spojuje například se zobrazením „usmívajícího se“ anděla na průčelí katedrály v Remeši či s Raffaelovými stanciemi ve Vatikánu, a k tomuto pojmu přidává označení „replika“ pro další varianty a další užívání původních „prvoobjektů“. /¹⁹ Jenže na rozdíl od obvyklého adorování originálu, tedy „prvoobjektu“, a kritiky plagiátorství, tedy vytváření „replik“, Kubler naopak vysvětluje, že pro umění jsou „repliky“ nezbytné, protože napomáhají potvrzení platnosti „prvoobjektů“, ověřují je v praxi a objevují jejich inovační varianty. Již v roce 1962 se tedy Kubler vyjadřuje v duchu postmoderní metodologie, když je schopen stejnou závažnost přiřknout prvotnímu dílu, které v roli „prvoobjektu“ otevírá cestu k novému uměleckému pojetí, k novému směru či proudu ve vývoji umění, ale i „replíce“, tedy dílu, které původní „prvoobjekt“ cituje, opakuje, inovuje či nově interpretuje. Téměř o dvacet let později se v teoretických textech spjatých s rozvojem postmoderny budou objevovat formulace, které budou pochybovat o absolutní pozici originálu a jeho nadřazenosti nad díly, která k němu vytvářejí různé variace či interpretace. A teprve v devadesátých letech dvacátého století se uskuteční řada výstav, které se budou věnovat apropriaci a budou obhajovat postmoderní eklekticismus, tedy různé citování a „používání“ cizích předloh. V Novém muzeu Weserburg v Brémách se například v roce 1999 uskutečnila výstava s komplikovaným názvem *Originály – opravdové – falešné*, která soustředila ukázky děl osmadvaceti umělců, kteří se ve své tvorbě zabývají různými formami zpracování cizích předloh v podobě citací, interpretací, ale také kopií a různých forem apropriace, tedy osvojení a nového použití. /²⁰ Jiří Ševčík v roce 2002 v diskusním programu v Domě umění města Brna prohlásil, že „kopie je mnohvrstevnatější a komplexnější než originál“. /²¹ Následně v roce 2004 rozpoutal novou vlnu diskuse o originalitě, apropriaci a nové produkci děl již dříve realizovaných tehdejší ředitel Centra současné tvorby Palais de Tokyo v Paříži Nicolas Bourriaud ve své knize *Postprodukce*. Jakkoli ovšem tento autor mluví s obdivem o citacích a „replikách“, které ve své tvorbě používali například Maurizio Cattelan či Mike Kelley a mnozí další, jakkoli vnáší do teorie umění pojem *dýdžeing* označující formu užívání a reinterpetování cizích děl, „prvoobjektivitelský“ přínos Kublerův ve své studii ignoruje. /²² Pokud bychom na tuto mírně rozpornou situaci vztáhli Kublerovu metodologickou úvahu o stejné závažnosti „prvoobjektů“

¹⁷ Zdeněk Pinc. Svět jako tvorba. In: Filozofické aspekty výtvarné výchovy, INSEA, Ústí n. L. 1992, s.16, srov. kapitola UVODDD

¹⁸ George Kubler. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, 1962, 136 s., ISBN 0300001444

¹⁹ Srov. George Kubler, 1962, s. 19, „A Prime Object is an original - whether that be an actual object or an idea. Replications are the reproductions of the Prime Object.“

²⁰ Originale echt/falsch – Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartkunst. Neues Museum Weserburg Bremen, 25. 7. – 24. 10. 1999 (Joseph Beuys, Mike Bidlo, Marcel Duchamp, Sherrie Levine, Richard Pettibone, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Sturtevant aj.)

²¹ Dílčí poznámky k principům apropriace v současném výtvarném umění uvádíme v naší knize v kapitole *Umění a zločin*, kde je připomenuta i výstava *Interpretace není zločin*, kterou s Jiřím Kovandou a Karlem Tutschem připravil v r. 2002 autor této knihy v Domě umění města Brna.

²² Srov. Bourriaud 2004, s. 6-11

i „replik“, pak bychom mohli konstatovat, že Kubler vytvořil čtyřicet let před francouzským teoretikem „prvoobjekt“ teoretického konceptu, který ovšem v širší známost vešel a širšího využití dosáhl až jako „replika“ ve spise Bourriaudově.²³

3. 4. Bronzová brána baptisteria jako vstup do nové doby

Jestliže Kublerův spis *Tvar času* přináší poněkud nezvyklý metodologický pohled na roli originality v dějinách výtvarného umění, jímž je všeobecná úcta k revolučním vývojovým krokům poněkud relativizována, v díle polského teoretika Jana Bialostockého nacházíme tento postoj v dalším a detailnějším metodologickém rozpracování. Kublerovy postoje Bialostocki konfrontuje s teoretickým konceptem francouzského teoretika Fernarda Braudela a jeho rozdělení historických časů na dlouhotrvající období, na čas středního trvání a čas krátkého trvání. Propojení náhledů těchto dvou teoretiků uplatňuje při interpretaci bronzových vrat Baptisteria sv. Jana ve Florencii, která jsou vedle Brunelleschiho stavby Ústavu nevíňátek uváděna jako „prvoobjekt“, tedy jako vstupní inovační dílo otevírající prostor k nástupu renesance. Bialostocki poukazuje na základní a charakterizující kvality Ghibertiho bronzových vrat a tyto charakteristiky poměřuje Braudelovou metodologií časů různého trvání. Uvádí například, že v kategorii vrat kostela musíme Ghibertiho dílo vnímat v horizontu času „dlouhého trvání“, protože je zde naplněna obvyklá funkce prostorového předělu, kterou splňují i vrata dávno před Ghibertiho epochálním dílem.²⁴ Čas „dlouhého trvání“ lze dle Bialostockého na Ghibertiho vrata vztáhnout rovněž z hlediska námětu, neboť zobrazení výjevů ze Starého zákona je rovněž dlouhodobě probíhajícím prvkem ve výtvarném umění. Čas „krátkého trvání“ ale polský teoretik vztahuje na dobu vzniku sledovaného díla. Víme, že Ghiberti po vítězství nad Brunelleschim pracoval na tvorbě bronzových vrat celých pětadvacet let. To je v tomto teoretickém konceptu krátký úsek. A ani zde nejde o revoluční vývojový zlom. Teprve použití iluze perspektivního zobrazení v sochařském reliéfu vidí Bialostocki jako inovační prvek, který má ale střednědobé trvání, protože na Ghibertiho objev či „prvoobjekt“ pak navazují v dalších obdobích i jiní umělci.²⁵

Přestože jsme metodologii Jana Bialostockého uvedli jen velmi schematickým a zkratkovitým způsobem, můžeme se nyní zabývat úvahou, jako by jeho způsob hledání vztahu inovativních a dlouhodobých prvků dopadl při interpretaci děl moderního a současného umění. Především nás zajímá, jaká by byla proporce mezi prvky dlouhodobými a prvky „krátkého trvání“. U tolik obdivovaného Pabla Picassa, který je s obrazem Avignonské slečny opakovaně interpretován jako tvůrce inovativního malířského postupu a jako průkopník nového uměleckého směru, bychom možná kriticky dospěli k poněkud netypickému stanovisku. Picasso neopouští klasický závěsný obraz ani užití malby jako zobrazovací techniky. Pokračovatelem tradice je i v tom, že na dvojrozměrné ploše plátna stylizuje zobrazení trojrozměrné předlohy – v tom je stejný, jako jeho předchůdci v dřívějších staletích. Čas „dlouhého trvání“ můžeme také vztáhnout na skutečnost, že malíř zde svým vlastním viděním zobrazuje stylizovanou podobu reálné předlohy, jejíž podobu abstrahuje, tedy určitým způsobem zjednodušuje, aby byla zobrazitelná malířskými prostředky na plátně. Teprve ve způsobu stylizace figurálních tvarů, v onom kubizujícím zjednodušení podoby lidského těla do určité geometrizující racionální struktury můžeme spatřovat Picassův „prvoobjekt“. Jenže pokud je inovativní rys jen v jedné jediné charakteristice, zatímco v dalších důležitých rysech sledované dílo „jen“ pokračuje v již ustálené tradici, pak se ptáme, zda skutečně můžeme mluvit o díle revolučním, o díle, které přináší novátorský vývojový

²³ Důkazem je ostatně skutečnost, že zatímco Kublerova kniha *The Shape of Time* z roku 1962 dosud do češtiny nebyla přeložena, český překlad Bourriaudovy publikace *Postprodukce* vyšel díky iniciativě Tranzit v roce 2004, tedy ve stejném roce jako originál.

²⁴ Srov. Bialostocki 1980, s. 52

²⁵ Srov. Bialostocki 1980, s. 53-54

zlom. Ostatně u Ghibertiho bronzových vrat nachází Jan Bialostocki také vlastně jen jediný rys, kterým se toto dílo vymklo dosavadnímu vývoji – iluzi perspektivního zobrazení. Ale byl tento novátorský „prvoobjekt“ důvodem, proč cech florentských obchodníků označil Ghibertiho jako vítěze a zadal mu životní zakázku? Pro ně jako zadavatele bylo hlavním důvodem Ghibertiho úsporné řešení odlití do bronzu pomocí jednodílné formy, čímž došlo k ušetření značného množství drahého bronzu. Přesto s jeho vraty vstupujeme do nové epochy.

3. 5. Plédování pro pluralismus aneb limity lineárního přístupu

Jedním ze základních rysů výtvarného umění je jeho rozmanitost. V minulosti i nyní. Lze ale s jistotou definovat či rozpoznat hranici, která odděluje dvě základní kategorie uměleckých děl? V jedné je tvorba jednotlivých umělců, která sice nese individuální rysy jejich rukopisu, ale celkově zůstává jen dílčím osobním řešením v rámci dobového společného proudu či dobové nálady, zatímco ve druhé jsou naopak taková díla, která pro jejich vyhraněnou jedinečnost a svébytné novátorství můžeme považovat za díla revoluční.

Pokusme se na několika významných součástech uměleckého provozu posledních desetiletí hledat míru novátorských výbojů, pokusme se právě ve jménu rozmanitosti umění pracovat s metodologickým paradigmatem moderny, která hledá zlomové inovační kroky a jejich programovou a tvaroslovnou soudržnost, ale vedle toho současně využíváme otevřenou metodologii postmoderny, která detaily, jedinečné odlišnosti i různé interpretující citace svobodně přijímá v jednom rozmanitém pluralitním proudu. Novodobá unitas multiplex se střetne s arte moderna, a z různých úhlů nám tak napomůže přemýšlet o kontinuálních a diskontinuálních prvcích ve vývoji umění. Můžeme dospět ke zjištění, že ve světle takového pluralitního pohledu zůstanou dějiny umění bez revolucí?

Princip lineárnosti můžeme v dějinách výtvarného umění nacházet opakovaně v různých obdobích i v různých pojetích. Dokonce jsme schopni jej určit v různých typech vlastní výtvarné práce umělců, ale také v jednotlivých interpretačních konceptech teoretiků a historiků umění. Chceme-li ale pro uchopitelnější orientaci použít základní zjednodušení, pak můžeme mluvit o linearitě zobrazení, jíž máme na mysli nejrůznější podoby přímého přepisu skutečnosti do podoby výtvarného díla, a o linearitě vývoje, což je pojetí dějin umění jako lineárního sledu po sobě jdoucích vývojových kroků. V rámci konceptu linearity zobrazení pak můžeme rozlišovat jednotlivé autorské přístupy, kompoziční a technologické principy, ale samozřejmě především zákonitosti vytváření vizuálních znaků jako výtvarných forem zobrazení skutečnosti. Koncept linearity vývoje v sobě zase může zahrnout nejobecnější poučení o klasickém pojetí dějin jako pojetí stylů, ale také obvyklý historický koncept přirozeného chronologického přístupu k vnímání vývoje.

Už od počátku ale víme, že oba tyto lineární koncepty můžeme uchopitelně definovat jenom tehdy, když skutečnou podstatu problémů přiměřeně zjednodušíme. Už renesanční koncept obsahu uměleckého díla, jak jej známe asi nejvýrazněji od Vasariho, v sobě nezahrnuje pouze onu prvoplánovou rovinu výtvarného přepisu reálné skutečnosti, ale také v něm nacházíme úvahy o vnitřních odbočujících podnětech, které tuto linearitu narušují. Jaroslav Vančát ve své práci *Tvorba vizuálního zobrazení* poukazuje na základy tradičního a tradicionalistického vnímání uměleckého zobrazení, když zdůrazňuje význam poznání principů perspektivního zobrazení a vycvičení schopnosti talentovaných malířů tohoto principu využívat. Tak podle Vančáta vzniká i tehdejší koncept vnímání krásy a řádu. /²⁶ Co je v souladu s perspektivním zobrazením, co je tedy věrným přepisem skutečnosti, je správné a krásné.

Také lineární pojetí vývoje je od počátku určitým schematizováním. Ostatně i v těch nejdogmatictějších konceptech – ať už u modernistů ve dvacátém století nebo u antických metodologů stanovících dobové nebo osobní kánony – vždy najdeme dostatek důkazů, že oni

²⁶ Srov. Vančát 1999, s. 37-44 *Lineární model vizuálního vnímání a zachycení světa*

sami si dobře uvědomují rozmanitost a neuchopitelnost umělecké tvorby. Příkladem za všechny mohou být poznámky Leona Battisty Albertiho, které ve svém technologicko kánonickém spise O architektuře z roku 1452 popisuje přesně stanovené stavební zásady, ale současně připouští možnost jejich nedodržení. Také Ernst H. Gombrich, když pětadvacet let před svým Plédování pro pluralismus ^{/27} psal ještě jako strůjce jednoho z lineárních modelů interpretace dějin umění předmluvu k prvnímu vydání svého proslulého Příběhu umění, jasně dává najevo snahu nezůstat sevřen nějakým nepropustným řádem. Svou obranu proti pravidlům, byť by si je stanovil sám pro sebe, sděluje svým typickým vypravěčským stylem a říká: „...mé poslední pravidlo bylo, že nechci dodržovat žádná pravidla, dokonce někdy poruším i svá vlastní, a čtenář se jistě pobaví, když na to přijde.“ ^{/28} Od nejstarších pramenů až po současnost se tedy setkáváme s důkazy, že lineární pojetí je použitelné jen dílčím způsobem, jinak při něm hrozí riziko násilného zjednodušování a schématického usměrňování. Tím ovšem není řečeno, že pluralitní model žádná sporná místa neobsahuje.

Přesvědčivou oporou k našemu novodobému plédování pro pluralismus jsou ovšem metodologická stanoviska Wolfganga Welsche. Jakkoli je tento německý teoretik především vnímán jako autor přehledných analýz vývoje postmoderny jako pojmu i uměleckého a teoretického postoje, vedle svých spíše historiografických rozborů je i nositelem pozoruhodných konceptů. ^{/29} Už název jeho hlavní publikace Naše postmoderní moderna ^{/30} napovídá, že autor není protagonistou či propagátorem postmoderny jako odlišného a inovačního metodologického postoje. Naopak v jeho textech opakovaně nacházíme úvahy, v nichž se pokouší objevit spojující prvky mezi modernou a postmodernou. ^{/31} Tento postoj není dán jeho smířlivostí či snahou oslabit nebo znevážit rozdíly obou historických konceptů, ale spíše je výsledkem Welschova zásadního paradigmatu, formulovaného v jeho hesle radikální pluralita. ^{/32} „Radikální pluralita označuje zintenzivnění plurality, které pramení jak z reálných procesů, tak ze silícího vnímání plurality samotné. Postmoderní pluralita jde až na kořen věci, týká se elementárních otázek, dotýká se všeho.“ ^{/33} Teoretik si je ovšem velmi dobře vědom, k jak výraznému znevážení a deformování principu plurality došlo v průběhu mnohdy zkreslující diskuse o postmoderně. Velmi lákavým a v povrchních textech žurnalistů atraktivně znějícím heslem byl slogan „anything goes“, kterým se zejména odpůrci postmoderny snažili deklasovat hledání jedinečných přístupů v protikladu k modernistickým jednotícím pravidlům. Tento pojem dle Welsche „ničící pluralitu, na kterou se odvolává, ba přímo ji hubí, protože libovolně kombinuje všechno se vším a směšuje tak to, co je rozdílné, do jedné indiferentní kaše. Zaměňuje respekt vůči všem formám mnohosti za lhostejnost.“ ^{/34} V publikaci Postmoderna - pluralita jako etická a politická hodnota Wolfgang Welsch do krátkého shrnutí sumarizuje základní poučení o historii pojmu postmoderna ze své dřívější knihy Naše postmoderní moderna, která v originále vyšla poprvé v roce 1987. V této poznámce také koncentrovaně definuje postmoderní model radikální plurality a říká: „Postmoderní fenomény existují tam, kde se uplatňuje zásadní pluralismus diskursů, modelů a

²⁷ Ernst H. Gombrich. A Plea for Pluralism. In: Gombrich, Ernst H. Ideals and Idols. Essays on Values in History and in Art. London. Phaidon 1979, s. 184-188 ale Plédování je z r. 1971

²⁸ Srov. Gombrich 1992, s. 8.

²⁹ V r. 1988 vydal Welsch antologii klíčových textů z diskuse o postmoderně Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-diskussion.

³⁰ Unsere postmoderne Moderne, 1988

³¹ Připomeňme si studii z českého prostředí Postmoderna a naše šedesátá od Josefa Hlaváčka, který se rovněž snažil – na konkrétních příkladech českých umělců – popsat spojující prvky moderny a postmoderny.

³² Přestože s pojmem pluralita pracuje Welsch dlouhodobě, nejpřesnější definice i nejzřetelnější interpretační formulace najdeme v drobné knížce Postmoderna. Pluralita jako etická a politická hodnota. 1993, originál Pluralität als ethischer und politischer Wert, Köln 1988

³³ Welsch 1993, s. 32

³⁴ Welsch 1993, s. 36

způsobů jednání, a to nikoli jen v různých dílech vedle sebe, ale v jednom a tomtéž díle.“³⁵ Osobitou zajímavostí pro české prostředí je, že v této rozsáhově drobné práci se autor při hledání předchůdců formování konceptu pluralitního paradigmatu odvolává na dvě meziválečné osobnosti pocházející z Brna. Welsch reprodukuje francouzského teoretika Gastona Bachelarda, který se v roce 1940 interpretoval matematika Kurta Gödela a jeho větu o neúplnosti z roku 1931, která podle něj objasnila, „že skutečná celistvost je nedosažitelná a že na místo toho je potřeba vsadit na pluralitu rozdílných systémů a způsobů chování“.³⁶ Dále Welsch cituje Roberta Musila z roku 1952, o němž říká, že „nepřekonatelným způsobem“ popsal nemožnost dosažení úplné jednoty, když literárním obrazným způsobem vyjadřoval, že po dosažení „univerzálního řádu lidstva“ by nastaly takové věci jako „smrt zamrznutím, mrtvolná strnulost, měsíční krajina, geometrická epidemie!“³⁷

Welschovo důkladné ohledávání teoretických kořenů nástupu pluralitního přístupu a jeho odůvodnění nám pomáhá uvědomit si onu propastnou polaritu, kterou diskuse přelomu osmdesátých a devadesátých let přinášela. Není divu, že „intentio lectoris“ – záměr diváka přinesl reakci mnohých milovníků umění v podobě velkého znepokojení i odporu. Postmoderna zbořila ideál jednoty, o který umění i teorie usilovaly od doby renesance. Výstavy a výtvarná díla koncipovaná jako skladba izolovaných jednotlivostí nebyla pro běžné publikum přijatelná, protože neodpovídala ustálené představě o podobě umění a o úkolech, které by umění mělo plnit. Rembrandt svým obrazem Vyvržený vůl z roku 1655, jehož syrovostí šokoval soudobé zájemce o umění, nezměnil vlastně vůbec nic. Možná onu touhu po harmonii, která umění od pradávna provází, ještě podpořil, ba vyburcoval. Znovu si připomeňme Gombrichovu úvodní poznámku, že lidé od obrazů a uměleckých děl očekávají to, „co by chtěli vidět ve skutečnosti“,³⁸ takže velmi těžce nesou ztrátu harmonie, kterou by pochopitelně chtěli vidět raději než vyvržené břicho dobytčete. Ostatně jakkoli Ztráta středu Hanse Sedlmayra byla míněna s jiným záměrem, její obecné vyznění může mít platnost i v této naší úvaze – diváci před výtvarnými díly potřebují své ukotvení, opěrné body, svůj „střed“, který je pro ně určitou jistotou. Sám Sedlmayr ve své další knize Revoluce moderního umění, která poprvé vyšla v roce 1955, říká, že poté, co ve své předchozí knize definoval, co umění celkově v posledních dvou staletích ztratilo, musí v nové knize nejprve sdělit, čím umění je a čím se stává.³⁹ I on tedy znovu naznačuje, že i v umění jsou nezbytné ustálené a poznané jistoty, k nimž se záměr diváků upíná. V knize Nové umění jako katalyzátor, v níž Angeli Janhsen na příkladu tvorby vybraných umělců sleduje inovační aspekty aktuálního umění, nacházíme znovu několik formulací, v nichž je diskurs současného umění prezentován jako průběžné časové pásmo, které je mezistupněm propojujícím dřívější umělecké předpoklady s výhledy do budoucnosti. Jsou zde interpretována díla takových uměkyň a umělců, jako jsou Sophie Calle, Marina Abramovič, Christian Boltanski či Erwin Wurm nebo Richard Long a v jedné z úvodních kapitol najdeme určité účelové či zúžené pojetí pluralitního pohledu v naléhavé formulaci: „Nové umění je stále vidět se starými předpoklady. Může být zkoumáno jen se starými předpoklady.“ V navazujícím odstavci je pak propojenost časů zkratkovitě naznačena formulací: „...každý čas myslí na svou vlastní budoucnost.“⁴⁰ Vzdáleně zde je připomenut Bialostockého důraz na vnímání času jako propojujícího faktoru, ale především můžeme celou knihu Nové umění jako katalyzátor vnímat jako jeden z příkladů metodologického postoje, při němž jsou nové umělecké projevy interpretovány jako navazující kroky propojené s uměním předcházejících období. Toto

³⁵ Welsch 1993, s. 21

³⁶ Tamtéž, s. 28-29

³⁷ Tamtéž, s. 35

³⁸ Gombrich 1992, s. 15

³⁹ Srov. Sedlmayr 1985, s. 7

⁴⁰ Srov. Janhsen 2013, s. 17

přirozené vnímání umění různých epoch jako jednotlivostí se vzájemnými vztahy je navazující formou Welschovy pluralitní teorie. I Sedlmayrovi ale koncept „radikální plurality“ může nabídnout odpověď. Na roztržité pravdy současného umění potřebujeme pluralitní kritéria, abychom ztracený pomyslný střed nacházeli v jednotlivostech, když univerzální pravda platná pro celek už není nikde k nalezení.