

Hans Belting
Konec dějin umění
MF, Praha 2000

1.
EPILOGY UMĚNÍ,
NEBO EPILOGY DĚJIN UMĚNÍ?

Kdo se dnes vyjadřuje k umění a dějinám umění, už předem považuje každou tezi, kterou by rád sdělil snad ještě existujícímu čtenáři, za znehodnocenou libovolným množstvím jiných tezí. Nelze už vůbec zaujmout stanovisko, které by již nebylo zastáváno v jiné formě. Nejlepší je rozhodnout se pro stanovisko vlastní, lpět na něm a hned od počátku počítat s tím, že je druží budou považovat za chybné, nebo pokud s ním budou souhlasit, patrně je špatně pochopili. Je doba monologů, nikoli dialogů. Společná témata samozřejmě dosud existují, zůstává však otevřenou otázkou, co jimi jejich zastánci rozumějí. K nim patří epilogy. Do módy přišly už dávno, takže by člověk nejradši napsal epilog na dobu epilogů. Není důležité, co ty epilogy říkají – zda nastal konec dějin, konec moderny nebo konec malířství. Důležitá je pouze potřeba epilogů, která charakterizuje určitou dobu. Kde se už neobjevuje nic nového a staré už není starým, bývá epilog vždy nasnadě.

Epilog je však dneska i maskou, v níž se dá rychle vyslovit výhrada k vlastním tezím, to abychom příliš nenamáhali toleranci čtenářů nebo posluchačů. Ať už mluvíme o „umění“ nebo „kultuře“, o „dějinách“ nebo „utopii“, dáváme každý pojem do uvozovek, abychom jej v žádaných pochybách mohli dál používat. Rovněž se předem počítá s jiným, rozdílným pochopením, ale rozhodně už ne s konsensem. Každý pojem má už svou vizitku, která uvádí toho, jenž jej používá, a tím se obecný pojem omezuje na individuální chápání. Mluví-li někdo o kultuře, dostane se mu rychle poučení, že

kultura *vlastně* už neexistuje, a z této preambule se vyjmají pouze ekonomika a média. Pojmy a teze dnes postihl stejný osud jako už dávno umění: jen s výhradou se ještě mohou legitimovat vůči vlastní výpovědi. Mnozí si samozřejmě vydělávají na živobytí změnou diskursu a ta je udržuje při životě. Ale vědomí je dnes, a z toho se rovněž stále skládají úcty, ve všech tématech a terminologii epilogické, stejně jako kdysi na počátku moderny bylo prologické, militantně bažící po budoucnosti a netolerantní vůči přítomnosti. Tenkrát se projevovala snaha dějiny potřít, dnes se však obáváme, že o ně přijdeme, protože z dějin se mezitím stala ona moderna, v níž se tehdy doufalo.

Epilog na něco, nač jsme se kdysi orientovali, poměruje přítomnost na modelech, jimž sama nemůže dostat. Tím je v našem případě kultura moderny, s níž se identifikujeme stejně emfaticky, jako se kdysi naši předkové identifikovali s vírou a národem. Tato duševní vlast se nenalézá na nějakém místě, ale spíš v jakémsi čase vykročení a utopií, v němž se všechny zračky upírají do ideální budoucnosti. Avšak ztráta takové perspektivy neznamena konec moderny, nýbrž spíš nemožnost ji ukončit, protože jinou alternativu za ni nemáme, ledaže s ní budeme zacházet kritičtěji nebo budeme nuceni změnit její rámec.

Moderna se proměňuje v tisíce podob, o nichž se potom přeme, zda v nich dosud žije, nebo zda se od ní už upustilo. I dějiny, které už dávno byly s pádnými důvody prohlášeny za mrtvé, se po celém světě znovu nepříjemně a nevídaně hlásí o slovo. A konečně klasická umění, s nimiž jsme se tak často slavnostně a definitivně loučili, existují jaksi proti veškerému očekávání dál, a právě z toho čerpají novou svobodu a sílu. To však neznamena, že dosud žijeme se starými úkoly a možnostmi, jež mívala klasická moderna. Každý pohled na *tuto* modernu může být jedině ohlédnutím, jež nám teprve dnes řádně ozřejmuje změněnou situaci a jinou kulturní zkušenost. Proto spor, zda si přítomnost tento starý profil takzvané moderny uchovala či

ne, je už dávno zbytečný. Jsme účastni rozšiřování pojmu moderny, tak jako jsme vždy rozšiřovali pojem umění, pokud jsme ho chtěli používat i nadále.

Nově vzniklé mediální umění, abych dal alespoň jeden příklad, reaguje na svět médií, která v klasické moderně, jak známo, ještě neexistovala. Média jsou od základu globální, a tím ruší veškerou regionální nebo individuální kulturní zkušenost. Zasahují každého a každému se přizpůsobují, přičemž hlavním cílem se jim stal konzum informací a zábavy na vysoké technické a nízké obsahové úrovni. Běžného pojmu umění se to však netýká. Každý ví, že umění se zatím rozplynulo ve spektrum odporujících si jevů, a my toto spektrum už dávno akceptujeme jako umění, aniž jsme si o něm utvořili pojem. A právě ztráta závazného pojmu umění nám brání zaujmout náležitou pozici k mediálnímu umění. To jen abychom zůstali u mého příkladu. Zde nejde o to, zda jsou média k umění způsobilá, ale o to, zda umělci chtějí s novými technikami ještě umění dělat.

Umění se tvrdošíjně váže na umělce, který se v něm osobně vyjadřuje, a na diváka, který je nechává na sebe působit. Tím je umění vskrytu protihráčem *techniky*, jejíž hlavní smysl spočívá v tom, že funguje tak, že je užívána, přičemž její informace se nevztahují na tvůrce, ale na uživatele. A proto tkví v technice už od počátku lhostejnost vůči každému obrazu *člověka* nebo *světa*, jak se vždy v umění odrážely. Technika, vyjádříme-li se nadsazeně, neinterpretuje svět, jaký nachází, ale vytváří *technický svět*, který je dnes, především v *médiích*, zcela důsledně *světem zdání*, v němž se ruší jakákoli fyzická a prostorová realita. Tím se dramatičuje krize individuality, která propukla v moderně a po vyčerpání buržoazní kultury. Filozofové už prohlásili člověka v textu za přebytečného nebo zastaralého a nové umělecké výtvoř, v nevysvětlitelném spolčenectví se světem konzumu a té nejbanálnější reklamy, se honosí heslem „posthuman“, za nímž se skrývá ten nejstrašnější, a doufejme nejmylnější epilogický slogan naší doby.

Zároveň však postupně sílí i protiběžný pohyb, neboť právě tato média zdání, která stále ještě žijí ze staré moderní víry v novou technologii, volají po návratu osobní a fyzické reality. *Tělo* představuje téma filozofických akcí a toto lidské tělo se ocitá v nových instalacích, jež z něj – jako u Garyho Hilla – dělají téma (obr. 23 a–d). Filmoví režiséři jako Peter Greenaway opouštějí svět náhražky, vzniklý na celuloиду, na videopásce a před monitorem, a pořádají výstavy, do nichž diváky fyzicky zatahují. Právě ta stará dobrá divadelní hra, která si dřív iluzi nárokovala pro sebe, je dnes útočištěm postrádané reality, neboť je mnohem skutečnější, než kdy mohou být všechna analogová a digitální média.

Problém reakce na nové techniky a na jinou estetiku provází ovšem diskusi moderny již od počátku. Tato diskuse vždy trpěla tím, že novátoři otevřeně brojili proti starému a druhá strana hájila každíčkou píď. Obě strany se pak při prosazování svého stanoviska odvolávaly na pověstnou logiku dějin. Analýzy přitom vždy rychle nabývaly charakteru epilogů, ale současně existovaly dvojí epilogy: jedni se radostně loučili a druzí volali k obraně starého. Bylo tomu tak ostatně vždy od doby, co existuje buržoazní kultura, která si musela vystačit sama se sebou, a přesto žila s historickými měřítky, jimž už nedokázala dostát.

Moderna žila z rozporu obou modelů, z nichž jeden byl zaměřen na budoucnost a druhý na tradici, a tak v sobě našla nutnou obranu proti svým vlastním utopiím. Jakmile se kulturní praxe zpolitizovala, způsobila v tomto století hluboké rány, takže každé vítězství se při zpětném pohledu jeví stejně sporné, jako se zdá ospravedlněná každá porážka. V dnešní době se sama moderna stala tradicí, a proto jsou její strážci okamžitě ochotni přinášet ji zpět alespoň v zářikavém epilogu, zatímco její protivníci podle osvědčeného modelu o to rychleji zvěstují konec moderny, již nikdy nemilovali.

Ať už šlo o „ztrátu aury“, v níž Walter Benjamin viděl historickou šanci pro nové umění, nebo o „ztrátu

středu“, již Hans Sedlmayr oplakával ve vyšinuté moderně: epilog byl vždy rychle po ruce. Totéž platí i pro ztrátu pojmu díla, která se ukázala na jevech jako Fluxus nebo konceptuální umění. Samo dílo, jež jako originál zaujímal ve vědomí publika pevné místo, podle všeho nahradila povrchní umělecká podívaná, u níž jsou už jen přihlížející a spoluúčinkující, ale žádní diváci. Když se v mediálním umění přehrají videopásky nebo zbourají instalace, vždy toto umění pomine. Tím se trvání, jež kdysi spočívalo v přítomnosti umění, nahrazuje dojmy, hodícími se k povrchnímu, prchavému charakteru dnešního vnímání. Už několik desítek let sílí inovační tlak v umění tou měrou, jakou ubývají možnosti inovace v klasických uměních. Rytmus, v němž se objevují umělecké novinky, se zrychluje, ale význam novinek klesá stejnou měrou, jakou se už neprosazuje žádný nový styl. Již dávno se připouštějí všechny styly vedle sebe a od té doby, co pokrok už nepředstavuje uměleckou produkci a střídá ho frivolní nebo letargický „remake“, je na umělci, jaké umění chce dělat. Institucionální kultura moderny, jež měla pokrok jako program identity, připomíná už jen klišé.

Při ohlédnutí za klasickou modernou, poměrujeme-li ji dnešní situaci, je nám nápadná řada zásadních změn, jež se zpěčují jakémukoli jednoduchému srovnání, jak mohou ozřejmit už sama následující hesla. *Univerzální nárok*, jenž moderna dříve vznášela, se z dnešního odstupu jeví jako eurocentrický pohled, který se nikdy neorientoval na globální rozšíření. *Osvobození se od tabu*, o něž tenkrát moderna bojovala, ztratilo svůj význam, když umění už nikoho neprovokuje. *Víra v ideál technického uměleckého světa* jako světa, v němž bude lidstvo žít, ustoupila strachu ze ztráty přírody. *Rukavice hozená* antiburžoazní *avantgardou* buržoazní kultuře, která modernu charakterizovala, ztratila smysl, když avantgarda přišla s buržoazií i o svého nepřítele. Spor o podobu *elitní kultury* odpadá na úrovni *masové kultury*, v níž si každý může vybrat, co chce. A nakonec *dějiny* jako místo identity nebo rozporu ztratily svou

autoritu stejnou měrou, jakou se staly všudypřítomnými a disponibilními. Tím odpadají i *dějiny umění* jako vzor naší historické kultury a dostáváme se tak k vlastnímu tématu.

2. KONEC DĚJIN UMĚNÍ A DNEŠNÍ KULTURA

Když jsem před deseti lety vydal esej „Konec dějin umění?“, připadalo mi, že se účastním výroby epilogů, ale neměl jsem v úmyslu hovořit umění nebo dějinám umění nad hrobem, nýbrž jsem chtěl pozvat k zamyšlení a ptát se, zda se umění a vyprávění o umění k sobě ještě hodí tak, jak jsme byli zvyklí. Příležitost zveřejnit dnes tento esej ve zcela přepracované verzi, ale v rámci starých tezí mě vyzývá k tomu, abych kriticky bilancoval a argumentaci přizpůsobil dnešní situaci – což je možné pouze jednotlivými myšlenkovými kroky, které činím v různých kapitolách tohoto nového textu. Výsledek revize – abych to zkrátil – spočívá v tom, že onen starý otazník za titulem může dnes odpadnout. Konec dějin umění neznamená, že umění nebo dějiny umění dospěly ke svému konci, ale registruje fakt, že se v umění jako v památnících dějin umění obráží konec jedné tradice, tradice, jež se nám od dob moderny stala v důvěrně známé podobě kánonem.

Tenkrát se tvrdilo, že ideál dějin umění s vnitřní logikou, které s takovou oblibou popisovaly styl doby a jeho proměny, zanikl: čím více se rozpadala vnitřní jednota autonomně chápaných dějin umění, tím více se rozplývaly v prostoru kultury a společnosti, k nimž se mohly počítat. Spor o metodu se otupil a interpreti nahradili jedny, přesvědčivé dějiny umění vícero dějinami umění, dokonce mnoha, jež v podobě metod existují vedle sebe podobně bezkonfliktně jako současné umělecké směry. Umělci se zase rozloučili s lineárním historickým vědomím, jež je nutilo k tomu, aby psali dějiny umění do budoucnosti a zároveň je v jejich do-

savadní formě nekompromisně potírali. Osvobodili se jak od předobrazu, tak od obrazu nepřítele dějin, který našli v podobě dějin umění, a opustili staré žánry a média, v nichž pravidla ustavičně předepisovala pokrok, aby hru udržela i nadále v chodu. Od této chvíle nemuseli umělci vytvářet umění pořád znovu, neboť bylo institucionálně a komerčně prosazeno: ostatně s přiznáním, že je a zůstává fikcí, čímž se odpovědělo i na otázku relevance pro život, tedy negativně. Interpreti umění tak přestali psát dějiny umění postaru a umělci upustili od vytváření takových dějin. Tím nastává ve starém kuse pomlka, pokud se už dávno nehraje kus nový, jež však publikum sleduje se starým programem – a tudíž jej chápe mylně.

Řeč o konci nesmíme zaměňovat se sklonem k apokalypse, ledaže toto slovo chápeme v původním významu jako „odhalení“ nebo „zjevení“ toho, co se v naší kultuře obráží jako změna. Neprobíhá to přitom bez pokusu znovu zrekapitulovat, o čem je řeč a kdo se na díle zvaném dějiny umění podílel. Umění, jak jsem již načtl v předmluvě, je třeba chápat jako *obraz* nějakého dění, jež mělo v dějinách umění svůj odpovídající *rámec*. Ideálem, jenž spočíval v pojmu dějin umění, bylo platné a uznávané vyprávění o smyslu a průběhu všeobecných dějin *Umění*. Autonomní umění si hledalo autonomní dějiny umění, jež nebyly kontaminovány ostatními dějinami, ale nesly svůj smysl samy v sobě. Jestliže se dnes obraz vyjímá z rámu, protože rám už nesedí, dosáhlo se konce právě oněch dějin umění, o kterých je zde řeč.

Rámcem či rámem měl jako kulturní výkon podobný význam jako samo umění, jež bylo v tomto rámci uzavřeno. Teprve rám spojoval vše, co obsahoval, v obraz. Teprve dějiny umění zasadily tradicí dochované umění do obrazu, v němž jsme se je naučili vídat. Toliko rám zaručoval vnitřní souvislost obrazu. Vše, co v něm našlo místo, se privilegovalo jako umění na rozdíl od všeho, co v něm chybělo, podobně jako v muzeu, kde se sbíralo

a vystavovalo jen takové umění, které již vešlo do dějin umění. Věk dějin umění se kryje s věkem umění.

Věk dějin umění? Opět je třeba si vyjasnit pojmy. Myšlenka univerzálních dějin umění se mimo užší umělecké kroužky prosadila až v 19. století, zatímco látka, již si postupně osvojovala, pochází ze všech předcházejících staletí a tisíciletí. Řekněme to ještě jinak. Umění bylo vytvářeno už dávno, ale bez představy, že naplňuje nějaké zvláštní dějiny umění. Zde se opět nabízí srovnání s muzeem. I muzea se naplňovala uměním, které vzniklo dávno předtím a bez ohledu na tuto instituci (obr. 1). Od té doby i umělci žijí s povědomím o muzeu a se zřetelem k ideji dějin umění nebo v rozporu s ní. Věk dějin umění můžeme odlišit od všech dob, které ještě neměly uzavřený obraz uměleckého dění, tedy neměly ještě rámeček. O tento rámeček v mém argumentu jde. Vypadá to tak, jako by po „vymknutí se umění z rámu“ následoval nový věk otevřenosti a neurčitosti, ba jakési nejistoty, která se přenáší z dějin umění na umění samo.

V této souvislosti je příznačné, že umělci od jisté doby chtějí opustit onen, jak říkají, „ztuhlý rámeček“ uměleckých žánrů, jímž se cítí sevřeni. Myslí si, že i publikum je nuceno ke „ztuhlému pohledu“ na nehybný obraz v rámu, i kdyby se jako ve filmu sebevíc pohyboval. Každý žánr je jako rámeček, v němž se rozhodovalo, co se může stát uměním. Ale význam rámečku, který udržuje diváka v odstupu a nutí jej k pasivnímu chování, se navíc rozšiřuje na všeobecnou situaci, v níž se kultura jako taková zažívá.

Zdá se, jako by od 19. století spočívalo v pojmu kultury kategorické chápání historické kultury, kterou lze při zpětném pohledu uctívat a pozorovat ji, ale stejně tak potírat. Boj o „umění a život“ je proto zrádný, neboť znamená, že umění nebylo nalezeno v životě, ale jaksi samo v sobě: v muzeu, v koncertním sále a v knize. Pohled milovníka umění na zarámovaný obraz byl metaforou pro postoj vzdělance ke kultuře, kterou už našel a kterou chtěl pochopit tím, že ji v duchu pozoro-

val, tedy kontemploval ji jako ideál. Vždy byl a zůstával publikem, zatímco umělci a filozofové kulturu „dělali“ nebo ji zprostředkovávali tak, aby ono pozorování vyústilo v poznání a pochopení.

Dnes si oproti tomu kulturu neosvojujeme v tichém pozorování jako pevně zarámovaný obraz, nýbrž ve zprostředkujícím provedení jako kolektivní podívanou. To může mít více důvodů, například ten, že stále méně svou kulturu vytváříme, zato vyvíjíme stále lepší techniky, abychom reprodukovali kulturu jinou. Se vzděláním rovněž ubývá trpělivosti ke kulturním povinnostem a rodí se přání, aby kultura byla zábava, která má překvapovat, a nikoli poučovat, a má vyvolat podívanou, v níž se účastníme něčeho, co už nechápeme. Umělci se této touze po „do it yourself“ přizpůsobují a předvádějí i dějiny umění podle hesla „remake“ tak náruživě a bezohledně, že se ztrácejí rozpaky, které vznikaly před neodvolatelně historickou tváří umění. Místo aby umění přesně a zdrženlivě reprezentovalo kulturu a její dějiny, podílí se na vzpomínkových rituálech nebo – podle úrovně vzdělání publika – na zábavních revuích, v nichž se kultura vytleskává před oponu.

Nové výstavní nápady potvrzují, že ve vztahu mezi kulturou a uměním dochází k posunu, který přispívá k dalšímu argumentu pro „konec dějin umění“ (obr. 28, 29). Jestliže bylo až dosud samozřejmé, že výstavy umění ukazovaly pouze umění a pořádaly se jen kvůli dějinám umění, tedy následovaly příkaz autonomního umění, nyní se množí výstavní plány upravovat kulturu (nebo dějiny) v určité tematické pro návštěvníka chvilového podívané, místo pro čtenáře knihy. Důvod organizovat výstavy pak netkví ani tolik v umění samém jako spíš v kultuře, která – aby ještě přesvědčovala –, musí se uměním zviditelňovat. Pro příští Bienále, tedy v roce 1995, Jean Clair neplánuje jako vždy, co se Bienále koná, ohlédnutí za moderním uměním v tomto století, nýbrž něco zcela jiného pod titulem: „Identita a ten druhý“ – jakousi synopsi idejí o člověku a jeho

podstatě, přičemž umění má být zrcadlem, v němž se odráží dramatická změna obrazu člověka.

A protože umění bylo vždy privilegovaným podřazeným pojmem kultury, mohlo si ve svém oboru užívat plné autonomie a cítit se tam svobodné nejen před tlaky společnosti, ale i před povinnostmi přebírat jiné úkoly kultury. Právě v tom přece spočívala hrdost kultury, že si mohla dovolit tolerovat svobodné umění a ponechávat je samo sobě. K přehmatům docházelo spíš zvenčí, když se umění ideologizovalo a politizovalo. Dnes však v kultuře narůstají majetnické nároky na umění a nejsou primárně ideologického nebo politického rázu. To spíš kultura sahá po posledních rezervách jak se prosadit a je vydána na milost a nemilost zprostředkování sebe sama, přičemž povolává i umění, aby předstoupilo jako její svědek.

To vše jsou všeobecné postřehy, které si zatím nevšímají toho, kdo se na dějinách umění podílí a kdo z nich těží. Umělci, historici umění a kritici umění nemají týž obraz dějin umění; ale všichni jsou zaangażováni podobně. Aliance umělců a spisovatelů zabývajících se uměním, kteří se jedni jak druzí podílejí na produkci dějin umění, byla dlouhý čas vystavena jakési nejisté zkoušce. Jedni byli kompetentní pro budoucnost, druzí pro minulost. Dějiny, které jedněm dávaly za pravdu (nebo jim pravdu upíraly), psali ti druzí, což už rovněž neplatí od té doby, kdy o tom, co se následně stane dějinami umění, rozhoduje tržní strategie galeristů. Dlouhou dobu probíhal spor mezi historiky umění a umělci u dveří muzea, jež jedni hájili před druhými. I to se změnilo od té doby, co se obě strany horlivě předstihují, aby si udržely v muzeu poslední slovo, a právě v chrámu dějin kupčí s uměním. Muzeum a veletrh umění se už nedají od sebe takřka odlišit, když se na veletrzích umění setkáváme se stejnými díly, která si jinde už našla cestu do muzea.

Umělci, kteří se tolik chtěli osvobodit od dějin umění, byli na druhé straně jejich komplici a poživateli.

Čím méně se ještě mohli vymezit svými díly, tím více se odvolávali na dějiny, v nichž vždy spočíval smysl umění. Sami dělali dějiny, když produkovali umělecká díla, a dějiny opět následovali, když z nich reprodukovali své vzory. Mnohdy se smysl nějakého díla vyvodí spíš z doby, na kterou se odvolává, než z doby, kdy vzniklo. Aby dnes umělci zachovali smysl umění, zaklínají se – formou jakési kulturní vzpomínky – proti nízkému umění (low art) a všednímu vkusu dějinami umění. Umění už dávno není záležitostí elit, nýbrž zástupně přejímá veškeré úlohy reprezentace kulturní identity, jež v institucích společnosti postupně zanikají. Kdo mluví o umění, nachází je ve všech možných funkcích, jež dnes plní. Kde umění tak jako tak vystupuje, je odborník zapotřebí už jen k rituálu, ale už ne k seriózní osvětě. Kde umění už nevyvolává konflikty, ale zaručuje bezkonfliktní prostor ve společnosti, tam se ztrácí touha orientovat se, jež se vždy řídila podle odborníka. Kde už není odborník, tam není ani laik.

Tato pozorování nevyvracejí každému známý fakt, že se jak umělecká scéna, tak věda o umění těší nikdy netušenému boomu. Když sáheme po statistice, pak jsme dosáhli vrcholu vývoje, kdy lavinovitě vzrostl počet umělců a uměleckých galerií. V New Yorku se rekonstruuje celé čtvrti, když se do nich stěhují umělci a galerie. Úspěch umění, jež sbírají i banky a jež se věší do pracoven politiků (přičemž jde vždy o nové, pokud možno současné umění), se nesnižuje nářkem nad jeho ztraceným nebo nejistým profilem. Pandořina skříňka nadělí každému, co jeho jest, takže finanční poradce střídá ve společenské prestiži interpreta umění. Úspěch umění závisí na tom, kdo je sbírá, a ne na tom, kdo je dělá.

Tento boom odpovídá boomu dějin umění a počet studentů je dnes v plánování německých nakladatelství tržním faktorem. Celosvětový vzestup zájmu o dějiny umění můžeme vidět v tom, když nakladatelství Macmillan Publishers Ltd. ohlásí lexikon umění, který má ve 34 svazcích obsahovat 533 000 hesel k světo-

vému umění. Z hvězdného nebe tizianovského obrazu září – jako bychom viděli titulky začínajícího filmu – úžasné sdělení, že „se spojilo 6 700 učenců, aby změnilo svět dějin umění“ (obr. 3). Vydavatelský kolektiv sestává pouze z dvanácti známých odborníků, z nichž jeden už zemřel; přesto musí dnes obec historiků umění značně přesahovat onen počet 6 700, o němž se zde mluví, protože neznám nikoho, sebe nevyjímaje, kdo na tomto díle spolupracuje. Svět dějin umění se velice zvětšil, tak zvětšil, že se může dorozumět už jen přes lexikony, a dosahuje tím předběžného konečného stavu, v němž vybledává vzpomínka na dřívější smysl a kulturní normu jediných a závazných dějin umění.

V podobné situaci se dnes nachází *teorie umění*. V naší kultuře, založené na dělbě práce, se dělí na tolik oborů a profesních skupin, že vypovídá mnohem víc o oboru, v němž se provozuje, než o umění, o němž pojednává. Ve filozofii umění se tak děje od té doby, co filozofická estetika přešla do rukou odborníků, kteří píší její dějiny, ale nepředkládají už nové koncepce. Těch pár koncepcí v našem století – jmenuji jen Jeana-Paula Sartra, Martina Heideggera a Theodora W. Adorna – vzniklo pouze v rámci nějaké osobní filozofie a jsou srozumitelné toliko v rámci této filozofie. Mohly dát základ vládnoucí teorii umění právě tak málo, jako bylo umění schopno vnitřní jednoty. Teorie umělců obsadily místo dřívějších teorií umění. Kde chybí obecná teorie umění, tam si umělci osobují právo na osobní teorii, již vyjadřují svým dílem.

Ve sborníku vydaném roku 1982 Dieterem Henrichem a Wolfgangem Iserem se dospívá k závěru, že už neexistuje integrující teorie umění. Namísto ní podle nich existuje vedle sebe řada teorií s ručením omezeným, které vyjmuly umělecké dílo z jeho estetické jednoty a rozložily je na „pohled z určitého hlediska“. Mnohdy se radši diskutuje o funkcích umění než o umění samém a už estetická zkušenost se spatřuje jako problém, který je třeba vyjasnit (Iser). Některé

z těchto koncepcí překvapivě harmonizovaly se „současnými formami umění“, které prý v uměleckém díle ruší „historickou symboliku“ a znovu se vážou na jednotlivé funkce „ve společenském procesu“ (Henrich). Autonomie je tedy to, co se zde postrádá, když dílo osciluje mezi pouhou *idejí* umění na jedné straně a *pouhým objektem* se všední podobou na straně druhé. Když se dílo změní v teorii nebo když naopak popírá estetickou fyziognomii, která umění vždy vydělovala z fyzického světa, pak se klasické teorii umění rychle podkopává půda pod nohama.

Problém, pokud tu ještě nějaký je, vzniká pouze tam, kde si filozofie umění dělá nárok na monopol, který se dá v moderně udržet stejně tak málo jako myšlenka lineárních a jednoznačných dějin umění. Proč by mělo být vícero druhů umění, jež se všechny spájejí v jedné jediné teorii? Teorie, díla a umělecké směry spolu soupeří na stejné rovině a myšlení nabývá hravé, polemické a umělecké podoby, na jakou jsme bývali dříve zvyklí pouze ze sochařské praxe. Nový sborník „Art in Theory“ o více než 1 100 stranách, který podává „umění v teorii“ tohoto století už jen v *chronologickém* pořadí, se svou barvitostí podobá samotným dějinám umění: má příhodný podtitul „An Anthology of Changing Ideas“ (Antologie měnících se idejí).

Současně s mým dřívějším esejem zveřejnil roku 1984 filozof Arthur C. Danto své teze o konci dějin umění, v nichž spojil argumentaci se zaujetím stanoviska k teorii umění. V druhé verzi, která vyšla v roce 1989 v časopise „Grand Street“, se tvrdí, že od té doby, co se umění samo táže, jaká je podstata umění, stává se „filozofií v médiu umění“ (*was doing philosophy*) a tím své dějiny opouští. Už ve své dřívější publikaci „The Transfiguration of the Common Place“ (Přeměna všednosti) se Danto ptal, co to znamená, že se umění od té doby, co se přestalo fenomenologicky odlišovat od užitkové formy v každodenním životě, dá nyní definovat už jen filozofickým aktem. Samozřejmě se jako všichni filozofové odvolával na Hegela, když prohláso-

val: „Umění dospělo ke konci tím, že se stalo něčím jiným, totiž filozofií.“ Od té doby jsou podle něj umělci osvobozeni od úkolu, aby sami definovali umění, a tím i od svých dosavadních dějin, v nichž by se museli věnovat dokazování, což za ně nyní mohou dělat filozofové.

Podávám tuto tezi vyhrcočně, abych odkryl filozofův ideál, jenž v ní dřímá. Ale tato Dantova otázka provází dějiny umění už dlouho, možná už tak dlouho, co se o umění vůbec uvažuje. Už dlouho stojí za touto otázkou tušení, že by mohla být řeč o jakési fikci. K „uzemnění“ tohoto preludu docházelo vždy jen tehdy, když v popředí stála „umění“ v plurálu uměleckých žánrů, jejichž dějiny se daly psát. Proto je u Danta také příznačné, že konec umění ve smyslu určitého vyprávění dějin umění („narrative of the history of art“) je myslitelné jedině v rámci interních dějin, protože mimo systém nelze nic předpovídat, a tudíž se nedá mluvit ani o nějakém konci.

Nyní je zřejmé, co dnes čerí hladinu, když umění v zrcadle všech svých žánrů, v nichž se dlouhou dobu uskutečňovalo, dospělo ke svému cíli. Pokrok, který vždy udržoval jednotlivá umění při životě v jejich médiu, zde ochabuje jako nutnost v dosavadním smyslu. Pokrok se vyměňuje za heslo „remaku“. Učinme ještě jednou to, co již bylo učiněno. Nová verze není lepší, ale ani horší – a rozhodně je reflexí staré verze, která takto reflektovat (ještě) nemohla. Žánry, které vždy nabízely pevný rámec, jež umění jistě potřebovalo, se rozpadají. Dějiny umění byly rámcem jiného druhu, který byl vyvolen k tomu, abychom umělecké dění viděli v perspektivě. Proto je konec dějin umění koncem jednoho vyprávění: buď proto, že se vyprávění mění, nebo proto, že v dosavadním smyslu už není co vyprávět.

Nemysleme si však, že je to jen záležitost starých médií, neboť i dnešní technická média narážejí na stejné úskalí, když se po nich chce, aby předvedla umění jako podívanou, a mají stejně silný sklon k rozpadu svého osvědčeného profilu. Peter Greenaway se v jed-

nom interview, které poskytl v roce 1994 v červnovém čísle „Film Bulletinu“, ospravedlňuje za to, že dělá stále méně filmů, zato více výstav. Chce tudíž „překonat“ situaci kina s jejím pevným rámcem, na který byl divák fixován už v malířství. Proto ho zajímá, že se některé jeho filmy adaptují na divadelní hry, třebaže i on chápe jeviště stále ještě jako omezení estetické zkušenosti publika. Jakýkoli moment řádu jej naplňuje neklidem. „Veškerá pravidla a veškeré struktury jsou pouze konstrukce“, z nichž se však lze jen velice pracně vymanit. Greenaway, historik umění a umělec v jedné osobě, studoval svou světelnou techniku nebo výstavbu obrazu vždy u starých malířů a absolvoval přitom historické cesty, aniž musel platit clo na hraničním přechodu moderny. Technika je pro něj výrazovým prostředkem, a tudíž trvalou, tedy nikoli teprve moderní podmínkou umění. Na jedné straně chce, jak přiznává v interview, vyvolat barokní všeumělecké dílo, v němž publikum prožije své přirozené okolí jako film, a na straně druhé točí tou dobou černobílý film, jehož „tématem je, že dějiny neexistují, ale vytvářejí je historici“.

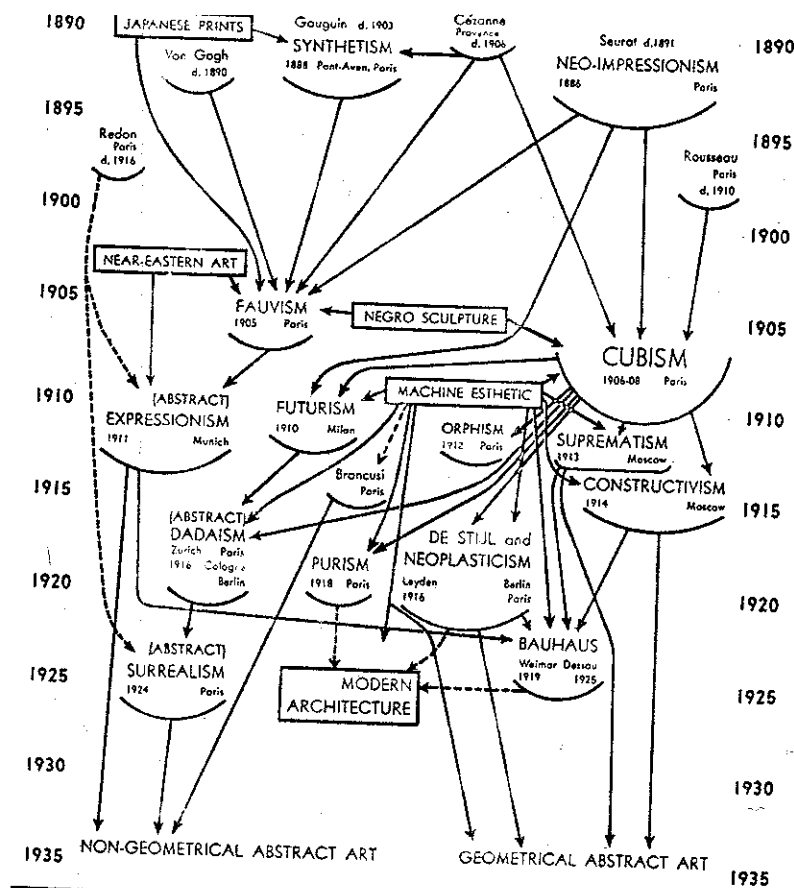
Greenaway se takovými projevy chápe jako protagonista v kultuře „posthistoire“, v níž se konec dějin umění zároveň naplňuje v jejich snadné prezenci. Věda o umění nemůže s tímto tématem zacházet tak svobodně, protože se musí strachovat o svou další existenci. Radši alegorizuje svou vlastní historiografii nebo provádí archeologii nahromaděného vědění, jak se dočteme v knize Donalda Preziosiho „Rethinking Art History“ (Přehodnocování dějin umění), v níž jsem v jednom mottu citován, ale v textu se nevyskytují. Kniha chápe sebe samu jako „řadu vzájemně propojených prolegomen, jež předcházejí dějiny, které je třeba napsat, chceme-li vědět, kam se směřuje“, tedy jako uvědomění si pravých dějin dějin umění, tak jak je vytvořila odborná literatura. V kapitole o paleolitickém „umění“, které, jak známo, nebylo nikdy předmětem oboru, se dochází k paradoxnímu závěru, že je dodnes sporné,

zda umění chápeme správně, když si uvědomíme, že umění v šerém dávnověku v našem slova smyslu neexistovalo. V závěrečné kapitole autor rozehrává slovní hříčku, možnou jen v angličtině, když ponechává na čtenáři, zda chce její titul číst jako „Konec dějin umění“, nebo „Účel (*ends*) dějin umění“. Text končí popisem athénské Akropole, jež byla nazírána „rámec“ Propylají, stejně jako lze pochopit dějiny umění pouze v rámci jejich vlastních dějin. Je to pořád též rámec, o němž se dnes mluví, protože jej náhle spatřujeme všude tam, kde jsme si ho předtím nikdy nevšimli. V našem případě je Preziosiho objev, že veškeré dějiny umění byly teorií dějin, objevem rámce.

Konec dějin umění se dnes uskutečňuje v množství knih, v nichž se o tomto konci vůbec nepíše. Jsou barevné, originální a – bez zábrán, ve smyslu pevné disciplíny vědění a argumentace. Kultura sama už přitom není ten přísný soudce, před nímž je třeba se zodpovídat ze své vědy, nýbrž krásná neznámá, kterou poznáváme při svádění. Jinak řečeno, každý si hledá svou cestu, aby se orientoval v labyrintu historické kultury, v němž se přetřhla Ariadnina nit. Přitom jde stále znovu o počátky toho, co zatím zažíváme v nejasném tušení konce. V knize o „Winckelmannovi a původu dějin umění“ (Winckelmann and the Origins of Art History), jak zní její podtitul, vydané v roce 1994, klade Angličan Alex Potts zneklidňující otázku, proč fascinují nahá mramorová těla, neboli otázky o „Těle a ideálu“ (Flesh and the Ideal), jak se tato kniha jmenuje. Je zodpovězena už homoerotickým detailním záběrem Antinoova těla ve vatikánském Belvéděru: onoho Antinooa, kterého prý kdysi miloval císař Hadrián. Ale historiografický odstup vůči homosexuálnímu autorovi Winckelmannovi a jeho archeologii se pečlivě zachovává, teprve když je dáno slovo Walteru Paterovi – který roku 1867 zveřejnil v Anglii esej o Winckelmannovi –, aby se vyjádřil k „teorii o perverzní sexuální zkušenosti sebe sama v kulturním vzdělání a kritice“, jak napsal, i když se „bezpohlavní kráse řeckých soch“



1. Grande Galerie v Musée du Louvre, Paříž, fotografie z 19. století



8 Diagram k vývoji evropské moderny, přebal k: Alfred H. Barr Jr., katalog výstavy „Kubismus a abstraktní umění“, Muzeum moderního umění, New York, 1936, New York 1936

vlastně podivoval. A Potts pokračuje: „Bylo by anachronismem domnívat se, že Pater zkoumá homosexuální identitu, přesto ho ale zažíváme na prahu moderního sebeuvědomění sexuality jako podstatného faktoru při definici sebe sama.“

3. UMĚLECKÝ KOMENTÁŘ JAKO PROBLÉM DĚJIN UMĚNÍ

Problém osvědčeného obrazu dějin se v naší kultuře ukázal už dávno v tom, jak zachází literatura o umění s modernou. Metody oboru, které se vytříbily na studiu starého umění, se dnes pramálo hodí k tomu, aby vykreslovaly rozporný profil moderního umění se všemi krizemi a zlomy moderního světa. O pokusy skutečně nebyla nouze, ale moderní umění z nich většinou vycházelo v tak pozmeněné podobě, že se dalo bez potíží zasadit do nacvičeného způsobu vyprávění dějin umění, ale přestalo se podobat samo sobě. Potřeby umělecké historiografie a její osvědčené recepty si na všechny pochyby odnesly snadné vítězství. Nyní už můžeme mluvit o „dějinách dějin moderního umění“. Jako nepochybné vědění jsme akceptovali psané dějiny, nikoli dějiny, jež se udály.

Když jsem problém svého času viděl v nedostatečných metodách oboru, jak zacházet se současným uměním, pak dnes, když jsme udělali zkušenosti se všemi možnými metodami, bych to viděl jinak. Ideál správné metody není pro akademickou disciplínu, jež se zabývá „nespoutanou“ svobodou uměleckého díla, beztak nikdy splnitelný. Interpret chce buď nějakému dílu posloužit tím, že ochotně dodá požadovaný výklad, nebo je naopak ovládnout tím, že dílu vnutí takový výklad, na kterém záleží jemu. Problém se neřeší tím, že si interpret osobeje svobodu umělce nebo že s uměním soupeří ve svém umění výkladu. To umění lépe básníci a spisovatelé, kteří, jak je známo, bývali první-

mi interprety umění. Nikdy nevyšla z módy stará dobrá ekfrasis, již už se v antice vlastními slovy dotvářelo popisované umělecké dílo. Ostatně dnes zde mají hlavní slovo spisovatelé nebo filozofové, nikoli odborníci na historické umění. Konečně umělci sami se stali mocnými slova a v rozhovorech, které ochotně poskytují, rádi přispívají ke kýženému výkladu. Jiní však objevili umění jako poslední doménu, která jim ještě dává volný prostor, aby se v dnešní společnosti vzmohli ke svobodě velké vize a k nespoutanému jazykovému projevu. Umění mnohdy působí jako rezervace minulosti a literatura o umění jako jeho starý rituál, který tak rádi zažíváme znovu.

V problému metody jde o vztah uměleckého komentáře k uměleckému dílu. Umělecký komentář se ustavičně pokoušel odstranit svou odlišnost od díla a zaujmout jeho místo, usiloval tedy o mimetický vztah k dílu – komentář jako umění. Pokušení k tomu narůstalo tou měrou, jakou umění ztrácelo svou uzavřenou podobu jako dílo a dalo se zprostředkovat už jen prostřednictvím komentáře, který soupeřil se samým uměním. *Kritika* umění převzala úkoly *teorie* umění od té doby, co filozofové a literáti psali manifesty uměleckých skupin, Filippo Marinetti jménem futuristů a André Breton jménem surrealistů, za něž mluvil a na jejichž kázeň dohlížel, abychom jmenovali z dlouhé řady jen ty první. Neustále narůstající produkce nových teorií redukovala každou jednotlivou teorii na heslo, za nímž se umělecká skupina houfovala ke společnému boji a nutila každé jednotlivé dílo, aby naplňovalo společnou teorii. Tím bylo dílo v zásadě vázáno na teorie, jež musel pozdější interpret respektovat. Umění jako by se v zásadě scvrkávalo v jednotlivé svobodné zóny, jejichž hranice vytyčovaly teorie. Historici umění měli na tomto dění, které již nacházeli, jen nepatrný podíl. Jejich metody sloužily nakonec spíš vlastní odborně vědecké praxi, než aby ozřejmovaly samo umělecké dění.

Vztah komentáře a díla se sice s narůstajícím náro-

kem přeteoretizované umělecké kritiky posouval, ale ještě více se tak dělo od doby, kdy do toho začali mluvit teoreticky fundovaní umělci. Jejich texty, jež psali samozřejmě vždy, získaly novou kvalitu díky Marcelu Duchampovi, který své dílo vyjadřoval v textech, jež se brzy nedaly odlišit od díla a působily více hlavolamů než dílo samo. A tak první texty, jež později sloužily jako komentář k „Velkému sklu“, psal už v době, kdy toto stěžejní dílo ještě vůbec neexistovalo (obr. 4). Joseph Kosuth byl toho názoru, že Duchamp vrátil umění jeho skutečnou identitu, když „položil otázku, jaká je jeho funkce“ a objevil, že „umění [není nic jiného] než definice umění“.

Ve svém eseji o „Šatu nevěsty“ jsem se pokusil odhalit komentář v Duchampově díle a dílo v jeho komentáři, ale bez vymezování hranice, již nevymezil ani Duchamp. „Velké sklo“ veškeré komentáře, jež mu byly věnovány z druhé strany, a priori omezilo na jedinou možnost – být komentáři ke komentářům umělců, s nimiž bylo dílo spřaženo: možnost, již André Breton, který toto dílo tenkrát sám vůbec neznal, využil ještě neproduktivněji. Duchamp přehrál takřka všechny varianty uměleckého komentáře, když své dílo sám vydal a po desetiletí je stále znovu interpretoval, čímž dějiny recepce, jež dozrávají všechna známá díla, nejen určoval, ale i mystifikoval. A tak se místo „Velkého skla“ v dějinách umění tohoto století nedá odlišit od jeho místa v dějinách recepce (nebo jeho pozvolného ústupu z nich). Dílo a text se během tohoto procesu staly tautologií. Tradiční věda o umění má z takové situace pramálo užitku, protože se musela omezit na to, že zpravovala o vzniku (a dokončení) díla, líčila tedy události, jež v tomto případě působily už jen sekundárně.

Otázka, jaká je role komentáře, se opět změnila, když na kolbiště vstoupili konceptuální umělci a dosud známé umění ve velkolepém zjednodušení označili za „formalistické“. Mluvili už jen o „pojmovém“ umění, které mělo pojem umění jako takové za téma a svým

„návrhům“ (*propositions*) dávali přednost před díly. Jak v roce 1969 zdůrazňoval Joseph Kosuth v textu „Art After Philosophy“ (Umění po filozofii), nechtěli už tvořit díla, nýbrž pouze klást otázky. Dělat umění pro ně znamenalo umění zpochybňovat a vyrábět komentáře pojednávající o umění. Vrcholu této nové kampaně se dosáhlo, když roku 1969 ve svém časopise „Art and Language“ přetřásali otázku, zda i úvodník spadá „do kategorie uměleckého díla“ – stačí k tomu přece pouze rozšířit pojem umění a text vystavit v galerii. S naprostou vážností uvažovali, zda jejich konceptuální umění nedělá tradiční teorii umění zbytečnou.

V instalaci, která se stala proslulou, vystavil Kosuth v roce 1965 třikrát jednu jedinou židli (obr. 5): jednou reálnou židli, jednou židli na obraze a jednou židli, jak ji vysvětluje heslo v lexikonu, tedy židli jako princip. Konfrontace obrazu a popisu je záludná, protože směřuje k egalizaci obrazu a textu a k nivelizaci jejich tradičního rozdílu: i obraz se zde redukuje na pouhou definici. V celkovém pohledu zde vítězí komentář nad dílem, a dílo tak mizí. Řešení nemožné úlohy přesto nedopadá bez nesnází. Vystavený, na zdi připevněný text zabírá místo obrazu, jež mu nepřísluší. Kosuthova instalace byla teze, jež se dala vyjádřit kdykoli, tedy i před sto lety. Ale teze se mohla prezentovat jako umění jen jednou, teprve v 60. letech – a je tímto aktem tak pevně datovaná, že každá podobná teze, která by se dnes vystavila jako umění, narazí na tento první případ z roku 1965. Z tohoto hlediska náhle působí dějiny umění podivně netělesně a libovolně. Dávám se proto vyprovokovat k tomu, že Kosuthovu instalaci, možná plně v jeho smyslu, nezobrazuji v „originální fotografii“, jak vypadá, když se vystaví dnes, nebo jak vypadala, když byla vystavena poprvé. Radši ji podávám podle průvodce uměním Roberta Atkinse, kde už náhle neznamená židli ve své trojjedinosti, nýbrž něco zcela jiného, heslo z novějších dějin umění: konceptuální umění.

O několik let později uvedl kritik umění Germano

Celant svou knihu „Art Povera“ dvěma stránkami tezí, které převracejí roli, a místo aby dílo jako u Kosutha redukovaly na text, přeměňují text v dílo (obr. 6). Tam, kde se dříve nějaká skupina umělců sjednotila na nějakém manifestu, je nyní kritik umění, který diktátorsky uvádí celý umělecký směr vlastními tezemi. Kniha, v níž Celant vybral umělce a díla, „se nepokouší o objektivitu, protože vědomí objektivit je vědomí falešné“. Čtenář se může ptát, v čem tedy spočívá informace, kterou lze od takové knihy očekávat. Hned v následující větě Celant „kritiku“ (*criticism*) jako zrcadlo umělecké produkce zpochybňuje. Pak už je jen logické, když autor „odmítá“ (*refuses*) fotografie a díla na nich jazykově komentovat. Kniha, již předkládá, je podle něj určena pro kulturní konzum, ale nemůže nahradit návštěvu výstavy, ba dokonce se už svou knižní podobou co možná nejvíce odlišuje od „umělcova díla“. To jsou ovšem otřepané pravdy, ale jsou podávány tak afektovaně a tak provokativně, že už sám tento komentář se uplatňuje jako umělecký produkt. Již v typografii, a o to víc v dikci, se prozrazuje ambice textu, aby sám vystupoval jako umění.

Není pak divu, když Celantův rival Achille Bonito Oliva (str. 196) chápe své texty jako uměleckou prózu, splňující spíše literární požadavky než povinnost informovat o uměleckém prostředí. Z obálky své knihy „Sen umění“ se sám usmívá na čtenáře, namalován jedním ze „svých umělců“, který s ním vystupuje v portrétu jako komplic (obr. 7). Jestliže se tedy hranice umělecké kritiky posunou k umění, pak je v tom jen ohlas na transformaci umění v umělecký komentář, o níž byla řeč. Obraz Johna Baldessariho, který zevrubně popisuje dále (obr. 32, str. 191), tuto situaci vyhrocuje, když vystupuje už jen jako nosič uměleckého komentáře, a to v podobě uměleckého díla: umělecké dílo jako médium uměleckého komentáře. Komentář najdeme v krátkém epigramu: „Vše až na umění je z tohoto obrazu odstraněno. V tomto díle se neuplatnily žádné myšlenky.“

Ony frivolně hravé komentáře, o kterých byla řeč, jsou mi vlastně mnohem milejší než tony bezduchého tlachání o umění, jež vždy počítá s tím, že je čtenář zamění za informaci. Nejde však o hodnocení uměleckých komentářů, nýbrž o to je vnímat jako problém akademických dějin umění. Dějiny umění jsou jako model samy komentářem, totiž komentářem historickým, a proto je problematické představit si dějiny umění komentářů – ledaže by se změnil v dějiny idejí. K tomu bude možná na místě obecná reminiscence. Komentáře, jež provázejí umělecké dění, sledují něco jiného než historické texty, jež na toto dění pohlížejí zpětně. Komentáře dávají tomuto dění současný smysl, historické texty zase smysl historický: právě ty druhé texty chtějí čtenáře ujišťovat o tom, že vše, co se událo, událo se přesně tak, jak to popisují, a že to mělo ten smysl, o němž dějiny umění hovoří.

Pomalu už s určitým pobavením sledujeme, že tytéž osoby píší nejdříve komentáře a teprve potom – s náležitým časovým odstupem – historické texty, přičemž používají své tehdejší komentáře, nebo ještě jednodušeji, zhodnocují své vzpomínky jako materiál dějin umění. „Vzpomínám si, že tomu bylo tak a nejinak.“ Faktum, informace a výklad splývají v jedno a autoři používají, ostatně stejně jako to dělají umělci, své vlastní zdroje. Pak už můžeme brát s jistou shovívavostí, když zase jiní autoři, kteří nemohou být zdrojem, ztrácejí potěšení z historického skládání účtů, ba z informací „tout court“, a vytvářejí své vlastní teorie, aby ještě získali příležitost k osobnímu vystoupení na tržní tlačenici literatury o umění. V každé teorii je i část agresivity nebo bezmocnosti – odhlédneme-li už od užitku pro vlastní akademickou kariéru. Budeme-li upřímní, mnohem radši bychom věděli, jak to všechno bylo, a pochopili naši kulturu, než abychom s úžasem a pochybami naslouchali koncertu teorií, jež vždy charakterizují pouze svého autora.

4. NEVÍTANÉ DĚDICTVÍ MODERNY: STYL A DĚJINY

Pochopení moderny, o níž nevíme, zda je již minulostí nebo ještě současností, se váže i na argument psaných dějin umění, které jako vědecký předmět jsou zase produktem moderny. Ta začala pojmem *dějin* a doplnila jej o pojem *stylu*. Pojem dějin byl dědictvím 19. století, pojem stylu výdobytkem přelomu století. Styl byl ona vlastnost umění, pro niž chtěli prokázat zákonité dějiny nebo vývoj. Alois Riegl založil roku 1893 v knize „Stilfragen“ (Otázky stylu) vědu o umění, jež se upsala čisté formě, a zabýval se v ní právě ornamentem, u něž podle něj odpadaly veškeré otázky významu. „Kunstwollen“ čili umělecké chtění, v němž se pokoušel uchopit dynamiku dění, bylo nakonec vyhlášením stylu. Slavná kniha Heinricha Wölfflina „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ (Základní pojmy dějin umění) z roku 1915 má příznačný podtitul „Problém vývoje stylu v novém umění“. „Nové umění“ bylo však pro Wölfflina umění renesance a baroku, právě v něm viděl svébytnost umění. Tím vychází najevo rozpor v založení vědy o umění, který měl dalekosáhlé důsledky. Vznikla sice v moderně, svůj předmět však hledala ve starém umění a našla v něm vědecká pravidla, jak vůbec s uměním zacházet. Podíváme-li se pozorněji, můžeme sice najít u umělců a uměnovědců vždy také analogii pohledu, kdy umělci ve svém umění osvědčují stejný pohled, jaký jejich současníci, historici umění, upírají na staré umění. Hesla „impresionismus“ nebo „optický subjektivismus“, jimiž psané dějiny umění tehdy charakterizovaly dokonce i pozdně antické umění, jsou toho zrádnou indicií. Nicméně setrvává rozpor, že moderní věda o umění věnovala svou energii starému umění.

Proto člověk jako Max Raphael (1889–1952) nikdy nenašel možnost udělat kariéru v oboru. Roku 1913 Heinrich Wölfflin odmítl jako dizertaci jeho prvotinu

„Von Monet zu Picasso“ (Od Moneta k Picassovi). Jako téma byla příliš moderní a ve formulaci problému se dostatečně nezaměřovala na dějiny stylu, nýbrž podnikla „pokus o založení tvůrčího“, jak je nadepsána teoretická část. Přesto vyšla knižně, roku 1919 už ve třetím vydání, a byla přijata mimo obor. Ve dvacátých letech, kdy Raphael učil na lidové univerzitě v Berlíně, se seznámil se sociálním hnutím a začal se zajímat o marxismus, třebaže i nadále lpěl na estetice umělecké autonomie. V emigraci, jež začala roku 1933, už své uměleckoteoretické spisy až na jednu výjimku publikovat nemohl. V New Yorku, kde rovněž neuspěl, je rozšířil o studii o Picassově „Guernice“ a teprve roku 1968, tedy šestnáct let po jeho smrti, vyšly v anglickém překladu pod titulem „The Demands of Art“ (Požadavky umění), roku 1984 konečně v německém originálu s mezitím už zastaralým a příliš didaktickým titulem „Wie will ein Kunstwerk gesehen sein“ (Jak chce být umělecké dílo nahlíženo), tedy skoro půl století po době, na niž mělo působit. Tento tragický životopis je pochopitelně výjimečný případ, ale mohlo se tak stát jen proto, že proti němu stála pravidla oboru, v němž moderna ještě dávno nebyla tématem.

Modernu svým tématem udělali pouze někteří outsideri (především spisovatelé). Postupovali však přitom v souladu s přesvědčením ostatních, že umění má jakési „vnitřní dějiny“ a ty že byly vždy dějinami stylu. Jak jsem ukázal u Julia Meiera-Graefeho, ale jak jsem dokázal i u Wenera Weisbacha, nadále psali takřka plánovitě probíhající dějiny umění v jejich vlastní přítomnosti a měli na to ten nejprostší možný recept. Staré umění, jak tvrdili, bylo zaprvé a především „stylem“ a zadruhé se nacházelo v nezadržitelném toku „dějin“, jež plynule pokračovaly do moderny. Jestliže se redukovaly na styl, v němž se formy vždy vyvíjejí dál, pak ani ztráta předmětnosti nebyla skutečným zlomem, neboť styl vítězil právě v abstrakci. Styl už ani nebylo třeba abstrahovat od obsahu, neboť se stal sám svým obsahem. Historici moderního umění měli tehdy,

ať už duchovně stáli kdekoli, vždy jeden a týž cíl: chtěli udržet nárok jediných dějin umění mimo rozdíl mezi starým a novým. Zároveň jim šlo o to, aby své čtenáře zbavili strachu z dotyku tehdejší přítomnosti a aby veškeré nově vznikající umění provázeli na cestě pokroku, jež oslavovali jako „zákon dějin“.

Projekt raných dějin umění je umíněně a skoro paradoxně spojován s projektem moderny. V pojmové dvojici dějin a stylu se ukazuje pravá tvář moderny, již se dnes vyčítá, že měla jednostranný obraz dějin a tyranskou vůli ke stylu, což je nepopiratelné. Velká politická hnutí načrtávala svým způsobem budoucnost, právě tak jako to zcela jiným způsobem dělala umění. Obě hnutí provázely utopie, jež je chtěly přeměnit v budoucí realitu. Společenská a estetická vůle k činu se prosazovaly pospolu. Obě hnutí měla důvod k tomu, aby zapřela historismus 19. století, v němž spočívaly jejich kořeny, a ohlašovala „nové dějiny“ nebo „nové umění“.

To, co z toho vzešlo, nazýváme dnes modernou. Imperativní logika dějin byla stejně jako „opravdový“ styl umění více než pouhý pojem. Stojí za tím ideály, s nimiž se společnost mohla identifikovat nebo proti nimž mohla vyrazit do útoku. Tato okolnost dodala vlastní profil „ikonoklastu“ v umění 20. století, který jsem před chvílí popsal. Naděje v nové umění, jež mělo razit nový životní styl, vyvolávaly v protivnících obavy, nebo vedly – když ztroskotaly – ke zklamání ve vlastních řadách, neboť tyto utopie se umění vlastně netýkaly. Když se začalo volat po „novém umění“, byly to architektura a design, jež jako symboly nové společnosti měly změnit životní prostor, v němž, jak se doufalo, se změní i člověk.

Všechny tyto věci se vždy znovu ochotně vyprávěly, nejsou však vůbec tak neškodné, jestliže je nepoužíváme jen jako informace o vzniku velkolepě moderního umění, nýbrž odhalíme-li problémy, jež v duchovním postoji rané moderny cíhají za krásným ideálem. Styl

a dějiny tenkrát rychle dostaly nejen polemickou, nýbrž i militantní notu, jež v idealizovaném ohlédnutí do minulosti působí příliš snadno nevinně. Vidíme výsledky umění, ale rádi zapomínáme na tehdy rozhodující vůdčí ideje nebo závidíme tehdejší době euforii rázného vykročení. Proto chci v exkurzu nanést na obraz čistého umění a pravého stylu několik barev.

Přeneseme-li se do doby před vypuknutím první světové války, odráží se ve vědomí současníků – podle toho, kde stáli – buď jako doba vykročení, nebo zániku, u všech zúčastněných však jako doba utrpení, za níž revolucionáři tušili velkou změnu. A tak italská futuristická skupina při návštěvě metropole umění Paříže v roce 1912 pózovali pro skupinovou fotografii, jako by chtěli k posílení údernosti předvést živoucí manifest (obr. 10). Uprostřed, větší než ostatní a náležitě sebevědomě, stojí Marinetti, literát a textař, jenž je taky zapřisáhl ke společnému programu. Třebaže futuristické obrazy a sochy vyhlížejí stále ještě moderně, ba mnohdy moderněji než všechno to, co může nabídnout dnešní umění, pak je tomu jinak, když tyto pány pozorujeme. Byli tenkrát ještě mladí, ale už jejich oděv prozrazuje, jak moderna zatím zestárla. Vypadají totiž oblečení poněkud nevhodně, neboť nosí módu oné buržoazní společnosti, jíž vyhlásili boj. Tím se však čas, jenž od té doby uplynul, nijak neumenšuje.

Futuristickou ideu, již lze v bibli moderny nalézt v první kapitole, nemusím vykládat. Snad stačí pár slov pro připomenutí hesel, v nichž jsou „dějiny“ stále mobilizovány proti nenáviděné „tradici“, „technika“ má vystřídat humanistickou „kulturu“ a nový „styl“, jenž vznikne a bude působit kolektivně, nahradí člověka a „individu“ buržoazní doby. Nadšeně se přitakalo i nadcházející válce, protože se tak společnost rychleji otrěse v základech. „Mona Lisa“, která byla tenkrát ukradena z Louvru (jaké to omen!), symbolizovala statickou kulturu, jíž futuristé chtěli ukázat dveře – přičemž se zapletli do rozporů, když i nadále vytvářeli obrazy a sochy, v nichž se symbolicky vzpíná interní pohyb doby.

O rok později vydal Julius Meier-Graefe, který byl vždy bojovným obhájcem moderny, dvě volání na poplach o stavu kultury a umění, jež shrnul pod titulem „Wohin treiben wir?“ (Kam spějeme?; obr. 11). Tento spis varuje před podobným provoláním každého, kdo se dnes pokouší o prognózy, neboť z dnešního pohledu naše moderna tenkrát přece teprve začínala, zatímco autor viděl zanikat svoji modernu. Snadno můžeme dospět k závěru, že Meier-Graefe, který tenkrát ještě psal své slavné „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ (Dějiny vývoje moderního umění), už době nerozuměl, a tudíž v tomto spise nepůsobí seriózně. Přesto výtky, jež má vůči své době, obsahují i pozorování, jež nám dnešním už nejsou přístupná: ozřejmují však aspoň stav diskuse, jež si zaslouží zrekonstruovat, mluvíme-li o moderně.

Znepokojuje ho rozbití tradice, neboť se v něm z jeho hlediska odráží zánik ideálu tvůrčího individua, které on, jenž vyrostl v buržoazní společnosti, uctíval. A tak s nepotlačitelnou nostalgií vzpomíná na své první cesty do Paříže před dvaceti lety. „Tehdy byl Manet už dávno mrtev, Cézanne dávno passé, Degas zatrpklý pouštevnick. Z těch mladších van Gogh nedávno zemřel, Gauguin trčel u divochů. O to víc byla vidět jejich díla. Bylo to celé panorama a na dosah ruky. Každý den přinášel nový článek řetězu, každý týden nový řetěz.“ Přítomnost sdílená s kubisty, které bral Meier-Graefe na vědomí spíše s nechutí, se s takovým ohlédnutím zpět nemohla srovnávat. Kladl si spíše otázku, zda nejdeme vstříc zániku kultury, jak se už jednou stalo v pozdní antice, „kdy antický svět vystřídali barbari a starý myšlenkový svět, jenž stvořil bohy, vystřídal svět naprosto nový“.

Jen trpělivost, říkám nyní čtenáři, jenž pozvedává obočí a chce mě přistihnout, že sám doznávám: kolorit doby není ještě úplný. Nejdříve dám ještě jednou slovo Meieru-Graefovi, který oplakává svou dobu: „z obrazů se stala hesla“ a „pojmy jsou tak duté a tak ledabyly

vytvořené, že připomínají divadelní rekvizity“. A: „Protože v dílech starých umělců postrádáme styl, stáváme se stylisty“, a tak je Paul Cézanne – opominutím všech jeho ostatních myšlenek – brutálně redukován na pouhou „logiku jeho koloristického systému“. Působí opovážlivě, když autor hovoří o „planosti pojmu“ a o tom, že u díla vidí jen „plošné umělce“, „povrchní jako lidi“. Možná se toto laciné plísňení dá vyvodit z nějaké zkušenosti, kterou už dnes nemáme k dispozici: ze zkušenosti, o co vše se při očistě umění přišlo a o kolik se ochudilo umění, když se chtělo zcela očistit.

K dalšímu neklidu došlo, když se v nové době hledala „osobnost“ a „lidství“, jež ve staré době platily za ideály nejvyšší. K tomu patřil i pojem tragického génia, s nímž tenkrát nastalo halasné loučení. Thomas Mann mu věnoval zpěv na rozloučenou, když roku 1912 navštívil Lido v Benátkách a napsal novelu „Smrt v Benátkách“, v níž hrdina, umělec Gustav Aschenbach, má rysy Gustava Mahlera, neboť „o jeho vznešeném umírání v Paříži a Vídni“ se dalo tenkrát číst denně v novinách. Thomas Mann si na to vzpomněl, když v roce 1940 napsal v americkém exilu esej „On myself“ (O sobě). V něm se dočteme i to, že se takové melancholicko-ironické ztvárnění dekadentního umělectví hodilo k velkému přelomu epochy, v němž se vyčerpala „veškerá problematika osobnosti buržoazního věku ústícího v katastrofu“.

První světová válka ukončila diskusi o tom, která strana vyhraje. Dadaistům se starý pojem umění zesměšňoval už snadněji, ale ještě horlivější byli ve vymýšlení textů, z nichž zmizel výraz a smysl buržoazního individua. Raoul Hausmann vytvořil v roce 1921 „Mechanickou hlavu“, již nazval „Duchem naší doby“ (obr. 9). „Duch kohokoli ve své omezenosti,“ napsal o tom později, a vždy „schopen jen toho, co mu náhoda zvnějšku přilípla na lebku“. Být dadaistou znamenalo pro něj „vidět věci, jaké jsou“. K tomu patřilo, že „lidé nemají charakter a že jejich obličej je pouze obraz stvořený kadeřníkem“. Byla to antiteze a perzifláž jedním

dechem a spiritualisté a abstraktní tvůrci s tím pranic nesouhlasili, leč ctili „styl“.

V Holandsku se jedno hnutí pojmenovalo „De Stijl“ a roku 1918 v druhém ročníku stejnojmenného časopisu zveřejnilo „První manifest“, z něhož ve „Třetím manifestu“ opět vyškrtlo něco, co v první formulaci vyznívalo jasněji a srozumitelněji. Bylo třeba zabránit „nadvládě individuálního“, ba ji „zničit“, aby mohlo zvítězit „univerzální“ – ale to se už nedalo definovat tak jasně: byla to formule pro všeobecnou a abstraktní jasnost, v níž se všechny věci stejně jako city měnily v ryzí „formy“. „Tradice“ se svým bohatstvím a dědičným zatížením, i s hojností konkurujících si idejí a historismů, měla padnout za oběť této ideální chudobě, rovněž tak každá „přirozená forma, stojící v cestě ryzímu uměleckému výrazu“. „Dějiny“ měly, a to za jakoukoli cenu, začít znovu a napomoci k vítězství univerzálnímu „stylu“, v němž člověk už nebude hrát žádnou roli.

Ve „Třetím manifestu“, který vyšel roku 1921, se mluví o „duchu“, což je překvapující, když se duch spojuje s individuem. Není však míněn tento duch, už vůbec ne duch socialismu a rovněž ne duch kapitalismu, nýbrž „internacionála ducha, jež je vnitřní“. Nové náboženství ducha, po němž se tolik toužilo, má vyhlásit nadvládu „ducha“ nad světem a jednotlivci. Z pozadí chladného racionalismu, jenž se podílí na projektu nové formy umění pro novou společnost, vystupují teozofické ideje, které už dávno zapustily kořeny nejen u jednotlivých členů De Stijl. Utopie má i svou temnou stránku, jejíž anály opět odkryl Beat Wyss: Mýtus počátku je nepřitelem tradice. Mystika a technika vstupují v podivné spojenectví. Kazimír Malevič, který ve 20. letech zanechává v Berlíně svůj manifest o suprematismu jako text, který neměl být uveřejněn bez jeho souhlasu, je jak mystik, tak bojovník za kulturu, když říká: „Umění předmětné reprodukce je dvojnásobně mrtvo, neboť jednak představuje zahnívající kulturu, jednak zabíjí skutečnost tím, že se ji pokouší zobrazit.“

I z textů vědy o umění se vytrácí předmětné a biografické nebo anekdotické se obětuje „zákonům stylu“ a „proměnam formy“. Historické vědění, získané v 19. století, se zdá náhle přebytečné, protože dějiny umění se učíme odečítat z pouhých forem. Umělci a jejich život dodávají nanejvýš ještě informace, jež vcházejí do dějin stylu, ale nevytvářejí již témata. „Styl“ je i v tomto případě protipólem individua a ubezpečováním se ryzím viděním, jež je u všech lidí stejné a zřejmě se nijak neváže na nějaké předchozí kulturní znalosti. Analogie hovoří samy za sebe. Kupodivu se i tato věda o formě stala opět místem utvrzení identity, jakým se stala i moderna, když stárla a přitom vyvolala první velké kontroverze: kontroverze, v nichž dvě hnutí s univerzalistickým nárokem, „nové umění“ a „nová politika“, spolu zápolily o vítězství ve společnosti.

Dokud se vedly veřejné diskuse o umění, odrážely očekávání, jež vždy přesahovala kompetence umění. Sovětští Rusové byli zděšeni, když umění nepostihovalo obraz nové společnosti, jak jej chápali oni: připadalo jim, že konstruktivisté sledují pouze cíle čistého umění, a nikoli už cíle strany. Nacionální socialisté byli zas naopak zděšeni, když umění ve svém zrcadle zachytilo šerednou tvář moderny: realisté a expresionisté se vzpírali jakémukoli estetizování politiky a života, v němž se oslavoval fašistický stát (obr. 12). Všemocná strana chtěla v obou případech ideál, i kdyby jej měla dostat v kýči. Jestliže přítomnost byla „chorá“, pak aspoň umění mělo zobrazovat přítomnost tak zdravou, jakou by byla, kdyby se jen společnost dala převychovat. Mluvili o „ideálu umění“ a měli na mysli ideál svého světového názoru, právě tak jako se naopak, a podobně militantně, v uměleckých kruzích mluvilo o „nové společnosti“ s cílem prosadit v ní „nové umění“.

Tato diskuse se brzy přenesla z umění i na psané dějiny umění, jimž – pod tlakem veřejnosti – připadlo za úkol, aby žádoucí umění zdůvodnily ve „správných“ dějinách umění. Umění a dějiny umění byly brzy mnohotvárným a matoucím způsobem zahrnuty do reálné-

ho průběhu moderny, třebaže se mnohdy zdá, že umění se pouze chovalo podle svých vlastních zákonů a dějiny umění předkládaly pouze bezúhonný stav poznání své disciplíny. Vrcholu diskuse se dosáhlo, když ve třetí ríši stejně jako už předtím v Sovětském svazu bylo moderní umění zakázáno a zákaz postihl i psané dějiny umění, v nichž se tato nežádoucí moderna již neměla vyskytovat.

Mezi hesly umělců a tématy historiků umění se dají vždy odhalit překvapivé vztahy. Mezi „abstrakcí“, která se odloučila od jakékoli mimoumělecké skutečnosti, a formální analýzou, jež zanedbávala obsahy, existuje podobná souvislost jako u „konkrétního umění“, v němž reálné byly už jen formy a barvy, a už ne předměty nebo témata ze života. Leč čisté umění stejně jako pouhý styl byly brzy navráceny na půdu významů a tezí. Realisté se kriticky podívali na svou společnost, aby ztvárnili „nahou skutečnost“, zatímco uměnovědci se zaměřili, a to s pohledem na staré umění, na sociální dějiny. Surrealisté se zase dali do hledání nevědomého, aby ztvárnili „vnitřní skutečnost“. Ve vědě o umění zkoumali brzy nato ikonologové symboly, ale místo nevědomého si vybírali zásadně kulturní vědění a místo k iracionálním snům osoby se tvrdošijně obraceli k racionálním myšlenkám v tradici.

Psané dějiny umění tedy nevznikaly pouze v separovaném prostoru čisté vědy a nesledovaly jen, jak tomu tak rádi věříme, vnitřní vývoj svého oboru, ale zachycovaly diskusi své současnosti, třebaže nepřímou a rozpornou. Přitom se v rané moderně vždy upínaly na abstraktní obraz zákonitě probíhajících dějin umění a podobaly se tím sebechápání umělců, kteří, ať již dělali cokoli, chtěli vést do budoucnosti objektivní a univerzální umění. Historici umění i umělci byli stejně poslušni kolektivního ideálu moderny. Pouze ten, kdo v tom se mnou souhlasí, může dnešní otázku umění a dějin umění, kterou zde sleduji, považovat za smysluplnou.