

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

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

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

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

Clement Greenberg

## MODERNISTICKÁ MALBA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# Michael Fried