

Napsal Petr Wittlich

(E*forum, 22. 06. 2022)

Historik umění **Petr Wittlich** oslavil 23. května devadesátiny; den nato též *symposiem* s příznačným názvem Českost a světovost moderního umění v Čechách (1848–1948). Ideje – osobnosti – instituce, konaném v Ústavu dějin umění FF UK. Tvůrce legendární České secese (1982; 3., pozměněné vyd. 2020) svým nepředpojatým, objevujícím myšlením a objevným pojetím moderního umění ovlivnili jako vysokoškolský pedagog (nejen) kunsthistoriky několika generací. Je mj. autorem zásadních knih a studií Sochařství české secese (2000), Horizonty umění (2010, tam i bibliografie jeho prací od Polany Bregantové), Malíři české secese (2012), O sochách a sochařích (2022), přehledu Literatura k dějinám umění (1991; 2., upr. a doplň. vyd. 2008), monografií či katalogů o Edvardu Munchovi (1985), Janu Preislerovi (1988, 2003), Alfonsi Muchovi (1994), Pavlu Nešlehovi (2004), Janu Štursovi (2008), Bohumilu Kafkovi (2014), Augustu Rodinovi (2021) ad. Je rovněž spoluautorem množství projektů a publikací, např. Důvěrný prostor / nová dálka. Umění pražské secese (1997), Antonín Slavíček (1870–1910) (2004), !Křičte ústa! Předpoklady expresionismu (2007), Sváry zrění. Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století. 1890–1918 (2008), Neklidná figura. Exprese v českém sochařství 1880–1914 (2016). K obrazu dějin českého a světového moderního umění Petr Wittlich podstatně přispěl hledáním prostorů tvořivosti, nalézáním jeho smyslu, překračujícím hranice dobových omezení. Jeho svěbytný výklad modernismu v širších – i literárních – souvislostech je pozoruhodně inspirativní. Dokladem budiž následující úvaha otištěná v Literárních novinách v roce 1993 (č. 15, 15. 4., s. 10; poté ve sb. Modernismus před a po / Le modernisme ante et post, Praha 1994).

lm

Petr Wittlich: Věčná moderna

Byly časy, kdy být moderní něco znamenalo. Znamenalo to především odmítání toho, co bylo, a potřebu vyznávat vše nové. Od té chvíle, kdy Arthur Rimbaud řekl, že je třeba být absolutně moderní, nastaly v této věci velké závody, které musely logicky vyústit v kult ultramoderní budoucnosti s nutně silnými utopickými rysy. Karel Teige, okouzlený v dvacátých letech sovětským konstruktivismem, tehdy napsal: *Nejdůležitějším faktem kulturním, za nějž intelektuální a revoluční avantgardy celého světa vděčí veliké a slavné komunistické revoluci, jest, že dnes stojí před našimi vraty obsáhlá a úplná, všestranná revoluce, v tomto smyslu pravá revoluce umění, která neznamená jen vystřídání dvou mód, dvou škol, dvou generací: opravdová*

metamorfóza umělecké práce a její organizace, která prostě umění v dosavadním historickém, romantickém a individualistickém smyslu hází nemilosrdně přes palubu do kalných, stojatých vod (Sovětská kultura, Praha 1927, s. 63).

Tento revoluční patos, mámivě strhující představou nulového bodu a absolutního počátku, byl ve svém jádru demaskován až Lyotardovou kritikou takzvaných „**velkých vyprávění**“ a rozbořen jejich zvláštní úlohy v novodobých kulturních ideologiích. Jestliže jejich posláním vždy bylo legitimovat společenskou institucionalizaci toho, co se v praxi mnohonásobně a živě dělo, z hlediska obecného „smyslu dějin“, pak všechny tyto projekty a programy vydatně překračovaly své oprávnění a nutily živou kulturní práci ulehnout do neúprosného Prokrustova lože; useknutím nožiček ji zbavily toho, co globálního ideologa musí vždy znepokojovat: možnosti vlastního pohybu.

Nelze však modernost vykládat také poněkud pozitivněji, jako právě bytostný odpor ke vsí regulaci a omezování? Tato nota je dnes živá ve všech kritikách jak „moderního“, tak už i „postmoderního“ reglementování. Jsme svědky toho, jak jsou zdařile zpochybňovány teoretické výkony, které ještě nedávno byly bernou mincí a zdály se velmi přesvědčivě vysvětlovat cíle moderního kulturního úsilí. Vzpomeňme jenom na slavného amerického výtvarného kritika Clementa Greenberga. Jeho apoteózu abstraktního malířství jako vrcholu moderního umění, která byla tak příznačná pro celkové hodnocení výjimečné pozice abstraktního umění po druhé světové válce, zásadně napadali Greenbergovi krajané, když vykročili na cestu k „postmoderně“.

Snad nejzajímavějším bodem této kritiky bylo, když Rosalinda Kraussová prohlásila, že Greenberg je označován nepřesně za formalistu, kdežto ve skutečnosti jeho strategie „sebekritiky“ moderního umění, vrcholící očistěním malířského média pomocí tzv. abstrakce, je bytostně „historicistická“. Greenberg se stal podezřelým z toho, že sice vidí v umění nadčasovou hodnotu, ale chápe ho v podstatě jako organismus, a že se tedy nedívá na všechny prvky tradičního historismu, například na estetickou intenci, biografický kontext, psychologické modely tvořivosti, z hlediska operativní metody, ale vychází z hodnotového soudu, jímž se při všech změnách potvrzuje myšlenka stálé kontinuity umění. Greenberg skutečně napsal ve stati *American Type Painting*, že v malířství přetrvává avantgarda, protože ještě nedosáhlo toho stupně modernizace, kdy se nemusí odmítat zděděné konvence, aby nepřestalo být uměním.

Tato kritika propojila nový přísný odsudek tzv. modernismu s tím, co již mnohem dříve napsal Karl Popper o „**bídě historicismu**“, a co v teorii výtvarného umění převzal od něho E. H. Gombrich již začátkem šedesátých let, když kritizoval tradiční umělekohistorické „umělecké chtění“ v teorii stylu jako specifickou odlihu Hegelovy filozofie dějin.

Kraussová sama zdůraznila strukturalistické stanovisko, v duchu Saussurova chápání jazyka jako čisté difference v synchronním systému. A právě tak jako svůj feminismus pojala i toto pojetí jazyka v radikálně konstruktivistickém duchu.

Jestliže od konstruktivismu odečteme utopický rozměr, práci pro budoucnost a pochopíme také jeho nechuť k minulosti, zbude z něj **prezentismus**, který věc staví na představě aktuální současnosti. Ale taková představa nemůže být souvislá, protože by ihned nabírala vztahy k minulosti nebo budoucnosti - výsledkem je tedy zásadní **fragmentace**, rozpad celku do různorodých jednotlivostí, které navzájem nesouvisí, vůbec nejsou vzájemně souměřitelné, nanejvýš vytvářejí nějaké skupiny. Jejich účast v takových skupinách je ale čistě náhodná, nemá žádný skutečný důvod. Velké přehlídky současného umění, jako byla IX. Documenta v Kasselu loni, jsou výbornou ilustrací této situace. Divák se zde marně ptal po smyslu celku, mohl se jen vyjadřovat k jednotlivým dílům a ty buď chválit, nebo hanět, popřípadě vlažně vyplivovat.

Tento nynější stav věcí se obvykle brání pod hesly „pluralismus“, „názorová otevřenost“ a podobně. I když musíme být rádi, že jsme se zbavili závazných „vývojů“ a nikdo už nechce vodit diváky za ručičku, nevzbuzuje ovšem ani nová pluralita se svou svobodnou arbitrérností uměleckých her nakonec valné nadšení. Umění by přece jen mělo rádo vážnější důvod ke své existenci, chtělo by být něčím platnějším než jen vhodnou komoditou trhu s uměním.

Právě ti umělci, kteří si nejmíc uvědomují současnou situaci a neutíkají se do přežívajících klišé nebo do konjunkturalistického boje o kus valutové skývy a slávy, **pocítují silně, jak jsou fatálně tlačeni do zvláštního exhibicionismu**. Nejde přitom o to, že musí všemi neodbytnými prostředky upozorňovat na sebe, ale že pocítují touhu silně upozorňovat na umění - na to, že ještě existuje a že je schopno oslovovat současného člověka.

Škodolibý pozorovatel by k tomu mohl poznamenat, že tak jako malířství muselo v devatenáctém století soutěžit s fotografií, tak dnešní výtvarníci musejí soutěžit s obrazovou reklamou. A měl by vlastně v jistém slova smyslu pravdu, protože umělci se dneska neutkávají s nějakými programovými nebo ideologickými hranicemi uvnitř umění - na tomto poli vládne vskutku pověstné „everything goes“ - nebo to v každém případě není nic dobově příznačného. Svou novou bezmoc a trýzeň pocítují naléhavě právě v těch oblastech, kde se jim mají nabízet zvláštní šance, v oblasti masových obrazových sdělovacích médií s jejich suverénním vlivem na všechny stránky veřejného i soukromého života.

O vztahu umění a komunikačních médií se dnes rovněž obsáhle a vášnivě teoretizuje a jako obvykle, i zde se debatující rozdělili na optimisty a pesimisty. Ale od doby MacLuhanova futurologického a utopického optimismu, spoléhajícího na transparentnost a informační všeobsáhlost těchto médií, přibylo valně hlasů spíše pesimisticky laděných. Za nihilistu se tu sám označuje Jean Baudrillard, který se po rozboru fenoménu simulace soustředil na sledování šířících se procesů virovosti, rozkládajících současné systémy a napadajících nikoli jejich formy, ale samotné formule, vzorce těchto forem. **Není vyloučeno, že v dnešním umění už bují specifické virové procesy**, těžící z nefunkčnosti dosavadních operačních, spíše ideologických a formalistických systémů. Je to stav, kdy umění, tak jak tomu ostatně

vždycky bylo, ohlašuje paradoxně jakousi „**komunikační katastrofu**“, které simulační systémy reklamy ještě odolávají, i když už také často jen melou z posledního.

Jde o to, porozumět smyslu takové „katastrofy“. Baudrillard v ní spatřuje dokonce jakousi novou naději pro lidstvo. Doufá, že celá nákaza vzniká nikoli jen ze subjektivních a vnějších pohnutek, ale že je totální, vychází z objektů a vyskytuje se všude, od ekonomie přes politiku až k biologii. Tyto události ovšem nemají žádný cíl, není zde žádná teleologie účelu, jsou to objektivní procesy, na nichž se lze jenom podílet.

Umění tak může mít určitou strategii, aniž by ji muselo formulovat a programově hlásat. Rozevírá se před ním vějíř tvořivosti, chápané právě jako nový způsob účasti na realitě. Pro teorii umění to znamená zase krizi jejího filozofického konstruktivismu, včetně radikálních sémiologických stanovisek, protože arbitrárnost kódů je virovými procesy zásadně zpochybňována. Mluví se v této souvislosti o nové, zvláštní **patologii**. Pokud budeme chápat toto slovo záporně, pak bychom si měli uvědomit, že se za ním objevovaly vždy věci neobvyklé, to, co se vymykalo normálně průměru, co ale většinou sehrálo významnou roli při rozvíjení lidského poznání. Bylo tomu tak i před sto lety, kdy francouzská „**nouvelle psychologie**“, na kterou navázal přímo i S. Freud, položila základy k úplné přestavbě modelu lidského vědomí. Experimentálním způsobem upozornila na význam těch vrstev lidské psychiky, které byly pro svou iracionálnost považovány za patologické, ale jež z velké části tvořily základ pro reálné psychické procesy. Právě pro ty jejich průběhy, jimiž moderní člověk reaguje na složitost novodobého sociálního světa a které mu umožňují v náročných podmínkách přežít. Pravidelné demonstrace v léčení hysterie a sugesce, jež pořádal slavný Charcot v La Salpêtrière s výkvětem literární a umělecké Paříže, obrátily pozornost k psychofyzickým souvislostem. Tyto zájmy byly souběžné s intuicemi umělců, jako byl kupříkladu Auguste Rodin, který tak mohl realizovat úplně nové pojetí sochařské figury, otevírající nové výrazové možnosti moderního umění.

Pojem modernosti nelze objasnit tím, že se odhalí jeho vazba s proměnou „velkých vyprávění“, ať už katastroficko-revolučního, utopického nebo historicistického druhu, a proti tomu se postaví postmoderna jako něco „opravdu nového“. Sám J. F. Lyotard, který tak významně přispěl k rozdmýchání diskusního požáru kolem postmoderny, nastínil ve svých pozdějších korekturách jinou strategii. Navázal totiž na kantovskou estetiku sublimního-vznešeného, na předjímající nihilismus a perspektivismus F. Nietzscheho. **Moderní krize zobrazování je přímo spojena se základním přehodnocením pojmu skutečnosti, a tady všude moderní umění v mnoha svých obdobách stále pracuje na problému, jak zobrazit nezobrazitelné.** Odtud pochází všechna jeho expresivita i experimentální sklony. Tvořivost, to je zde stálé hledání vhodných operátorů, umožňující dostat vizuální sdělení na úroveň opravdového jazyka, s nímž bychom mohli porozumět nekonečnému počtu i zcela nových vět.

Tvořivost - to je také snaha o univerzálnost, ale jiného druhu, než je ta, jež

vychází ze silného systémového kódování. Zahrnuje i Baudrillardův cíl „prokázat nějaký malý, ale neproniknutelný bod nekomunikovatelného, neprůhledného nebo fatálního, inscenovat malou hromadu takových fatálních strategií“. Moderní umění bylo nejtvůřivější právě tam, kde mohlo uplatnit svou negativitu, kde objevovalo prázdný prostor, který obsahuje všechny virtuality.

www.ipsl.cz