

americké produkční společnosti upravovaly v exportní verzi svých filmů nápisy, které by u mexických diváků mohly vzbudit negativní reakci.

Velmi užitečným doplňkem sborníku je bibliografie prací o nápisích v němém filmu, připravená mezinárodním týmem pod vedením Claire Dupréové la Tour (s. 441 – 455).

Na závěr ještě dodejme, že o důležitosti a zajímavosti problematiky nápisů svědčí fakt, že na udinské setkání navázala další konference, která se pod názvem *Intertitre et film. Histoire, théorie, restauration* (Mezititulek a film. Historie, teorie, restaurace) uskutečnila v březnu 1999 v Paříži.

Petr Mareš

V Čechách je teď více teorie

Tomáš Pospiszyl (Ed.): *Před obrazem.*
Antologie americké výtvarné teorie a kritiky.
 OSVU, Praha 1998, 191 stran, náklad neuveden.

Výber zo súčasného angloamerického myslenia o výtvarných dielach, ktorý vyšiel pod názvom *Vizuální teorie*,¹⁾ uviedol jeho zostavovateľ a prekladateľ slovami V. V. Štecha: „V Čechách bylo teorie málo...“. O znížovanie tohto deficitu sa výrazne okrem Kesnerovho výberu zaslúžila aj nová antológia americkej výtvarnej teórie a kritiky, ktorú zostavil a z angličtiny preložil Tomáš Pospiszyl. Samotný názov antológie *Před obrazem* je ambivalentne znepokojivý. Na jednej strane nám naznačuje, aby sme si všímali to, čo sa deje s nami, keď stojíme pred *obrazom*. Na druhej strane môže poukazovať k tomu, aby sme si všímali to, čo je *pred* obrazom, teda to, čo predchádza obraz a čo sa nemôže stať obrazom v zmysle zrkadlového, fotografického obrazu, porovnávaného s pred-obrazom, teda s nejakým *modelom*, *originálom* či *objektom*. Obidve tieto lektúry potvrdzujú samotné texty antológie, takže asi túto významovú ambivalenciu nemá zmysel rušiť, skôr naopak, jej energiu treba využiť na udržiavanie plurality, vládnucej medzi jednotlivými textami. Táto pluralita v tomto prípade nie je len formálne proklamovaná, ale aj teoreticky potvrdzovaná, napríklad v rozhovore medzi Peterom Schjeldahlom a Robertom Storrom, a jej nespochybniteľným indexom je aj rôznorodosť žánrov, v ktorých sú jednotlivé texty antológie „odlievané“.

Na začiatku – chronologicky i metaforicky – stojí esej **Clementa Greenberga** s priliehavým a zároveň asketickým názvom *Modernistická malba*. Táto esej bola napísaná na objednávku rozhlasovej stanice Hlas Ameriky v roku 1960. V tomto roku bola aj odvysielaná, ale v krajinách určenia mala veľmi malý vplyv. Bolo to pochopiteľné, v časoch neobmedzenej vlády komunistického Veľkého otca a jeho vzorného Malého syna, zvaného aj socialistický realizmus, o tieto úvahy nebol záujem, pretože príklon k tomu alebo inému umeleckému smeru nebol len záležitosťou súkromného vkusu, ale vyjadrením lojality alebo nelojality k vládnucej režimu. Esej však našla svojho vnímavého adresáta a tým bol severoamerický kontinent. Toľko k osudom eseje a teraz sa venujme avizovanej problematike.

1) Ladislav Kesner (Ed.), *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Praha 1997. Recenzi na tuto antologii viz Peter Michalovič, „V Čechách bylo teorie málo...“ „Iluminace“ 10, 1998, č. 4, s. 187 – 190.

Podľa Greenberga „modernismus zahrnuje víc než jen výtvarné umění. 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 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.“ (s. 35). Greenberg bol presvedčený, že Kant bol prvým modernistom a mimochodom o tom bol presvedčený aj Michel Foucault, ktorý vznik modernej epistémy taktiež vyznačoval menom Immanuel Kant. Modernizmus zasahujúci všetky oblasti sa prejavuje preexponovanou sebakritikou, kritikou vlastných kritických prostriedkov. Keď aplikujeme to isté na oblasť výtvarného umenia, môžeme povedať, že modernistický obraz, na rozdiel od obrazu starého majstra, nie je pokorným služobníkom v službách reprezentácie, nevyčerpáva sa tým, čo je na ňom zobrazené, ale predovšetkým upozorňuje na seba samého a tým vlastne vždy nanovo kladie otázku: Čo je maľba, aké sú pravidlá maľovania? Tradičné chápanie maľovania sa totiž zakladalo na tom, že „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 posunovány dál a dál, až obraz přestane být obrazem a změnil 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 komplexností, jelikož opakují tento obrys s takovou důsledností“ (s. 39).

Modernizmus sa zakladá na prebujnenej inovácii pravidiel maľovania, ale to neznamená, že popiera minulosť. „Modernismus nikdy neznamenal odklon, narušení tradice, ale to znamenalo její další evoluci. Modernistické umění pokračuje v minulosti bez přerušení, ať skončí kdekoliv, nikdy nebude nesrozumitelné z historického pohledu“ (s. 41).

Esej Clementa Greenberga patrí medzi klasické práce americkej výtvarnej teórie a kritiky a na Greenbergovo teoretické dielo v mnohom nadväzuje kritik a historik umenia **Milton Fried**. Jeho štúdia *Umění a objektovost* (1967) je vlastne polemikou s minimalistickými umelcami konca šesťdesiatych rokov, reprezentujúcich Minimal Art, ABC Art, Primary Structures a Specific Objects. Tieto iniciatívy označuje súhrnným pojmom literalistické umenie. Podľa neho literalistické umenie je motivované výhradami proti modernistickej maľbe a modernistickému sochárstvu. Na maľbe im najviac prekáža nesebestačnosť skoro celého maliarstva a všadeprítomnosť obrazovej ilúzie. Modernistickému sochárstvu vyčítajú to, že je vytvorené z častí, pridávaním a skladaním. Socha je celkom, ktorý pozostáva z prvkov, a práve to im najviac prekáža. Literalizmus sa chce sústreďovať na *celistvosť*, *singularitu* a *nedeliteľnosť*, skrátka na *tvar*. Nejde mu o popretie objektovosti, ale o to, aby objavil objektovosť ako takú, ktorá sa dá prezentovať. Lenže práve problém prezencie je tým, čo literalizmus približuje do tesnej blízkosti s divadlom. Prezencia je niečo ako prítomnosť na javisku. „Je to nejen naléhavostí, a často dokonce agresivitou literalistického díla, nýbrž i zvláštní spoluvinou, kterou toto dílo vymáhá na pozorovateli. Řekneme-li o něčem, že to má přítomnost či prezenci, pak je to tehdy, jestliže to požaduje, aby s tím pozorovatel začal počítat, aby to bral vážně – a jestliže naplnění tohoto požadavku spočívá prostě v tom, že si dílo uvědomujeme, a tak říkájíc jednáme podle toho“ (s. 54 – 55).

Pôsobenie divadla, respektive divadelnosti, sa dá identifikovať v samotnom literalistickom umení. Po prvé v tom, že literalistické diela rešpektujú rozmery ľudského tela. Po druhé v tom, že to, čo sa najviac približuje jeho ideálu, sú iné osoby. A po tretie, „očividná dutost väčšiny literalistických děl – jejich kvalita spočívající v tom, že mají vnitřek – je takřka křiklavě antropomorfní“ (s. 55 – 56).

Milton Fried je presvedčený, že divadlo a divadelnosť viedli vojnu nielen s modernistickým umením, ale s umením ako takým. Túto jednoduchú propozíciu rozvádza v nasledujúcich troch bodoch:

„1. Úspech, dokonca prežití umění, začalo stále více záviset na jeho schopnosti zvítězit nad divadlem. To je pravděpodobně nejevidentnější v divadle samotném, kde se potřeba zvítězit nad tím, co jsem nazval divadelností, projevila především jako potřeba vytvořit drasticky odlišný vztah k publiku. (Relevantní texty jsou samozřejmě texty Brechtovy a Artaudovy.)[...]

2. Umění degeneruje, když se blíží podmínkám divadla. Divadlo je společným jmenovatelem, který pojí dohromady velkou a zdánlivě disparátní různost aktivit, a to odlišuje tyto aktivity od radikálně odlišných záležitostí modernistického umění. [...]

3. Pojmy kvality a hodnoty. Do jaké míry jsou tyto pojmy pro umění centrální a pro samotný pojem umění mají význam. Anebo svůj plný význam mají v rámci jednotlivých disciplín umění. To, co leží mezi disciplínami umění, je divadlo“ (s. 63 – 64).

Čo je na tejto štúdii fascinujúce? Predovšetkým schopnosť argumentácie v našej kunsthistórii temer nevidaná a potom samotný tón (zbavený afektívneho nádychu), ktorým sa vedie polemika s inou koncepciou umenia.

Tretím v poradí je text **Roberta Smithsona** s názvom *Průvodce po uměleckých památkách města Passaic* (1967). Keď porovnáme tento text s predchádzajúcimi dvoma, tak na prvé čítanie je evidentné, že nemá nič spoločné s písaním, ktoré sa pestuje na konzervatívnych univerzitách, strážiach posvätenú tradíciu akademického diskurzu. Je to text, ktorý je výsostne osobnostne ladený, má nepochybné beletristické kvality. Svoju inakosť nepotvrdzuje len spôsobom písania, ale aj témou, ktorej sa venuje. Smithson, dnes už uznávaný predstaviteľ land-artu čitateľovi približuje svoje putovanie po štáte New Jersey. Zmyslom tohto putovania nie je prejsť z jedného bodu do druhého, ale sugestívne nám predstaviť rozostavanú diaľnicu, parkovisko ako umelecké dielo. Gesto provokácie je však v tomto prípade znásobené aj tým, že pokiaľ sa pohybujeme na dolnej hranici významovosti, tak potiaľ je všetko jednoznačné a zdá sa, že autor je vyslovene na strane obhajoby industriálnej krajiny ako umeleckého diela. Keď však začneme balansovať na hornej hranici významovosti, tak táto naša istota začne byť subverzovaná jemnou iróniou, ktorá všetko prečítané začne štiepiť medzi póly vážneho a nevážneho. Keď mám byť úprimný, v tom prípade ani tak nejde o definitívne rozriešenie sporu medzi vážnym a nevážnym, ako o pokus rozšírenia hraníc pojmu umenie. Keď ho chápeme v tomto zmysle, tak potom má hodnotu aj pre súčasné myslenie o umení a je veľmi dobré, že sa ocitol v tejto antológii.

Antipódom Roberta Smithsona môže byť historik umenia **Leo Steinberg**. Jeho klasický akademický rukopis sa vyhyba extravaganciám, to však neznamená, že by sa v jeho tkanive objavovali škvrny ako spoľahlivé indexy pokročilej staroby.

Steinberg sa v štúdii *Jiná kritéria* (1972) odhodlal ku kultivovanej polemike s Clementom Greenbergom.

Svoju štúdiu začína komparáciou dvoch článkov o umení, ktoré vyšli v ekonomickom časopise *Fortune*. Prvý bol napísaný v roku 1946 a autor v ňom v závere na adresu obyvateľov a obchodov a umením v umeleckej štvrti na 57. ulici v New Yorku, ktorá je podľa neho „jedným z nejvykútenejších a najrafinovanejších bazarů na světě“ (s. 89).

Druhý článok je z roku 1955 a jeho štylistickým modelom je burzová správa. „Dozvíme se, že v daném období vykazuje General Motors bilanci o trochu lepší než Cézanne, ale zdaleka ne takovou jako Renoir“. A Vermeer přednedávnem utržil, jak se v prepočtu ukázalo, „1252 dolarů za čtvereční palec“, zatímco hodnota stejně velké plochy čtverečního palce pozemku firmy Morgan na Wall Street je jen pro porovnání pouhé 2 dolary 10 centů“ (s. 89 – 90).

Ani nie desať rokov uplynulo medzi vyjdením prvého a druhého článku a aká obrovská zmena k umeniu. Podobné radikálne zmeny možno vidieť aj v rámci samotného umenia. Umenie v zmysle

obrazu začína nahrádzať umenie v zmysle udalosti. Činy, akcie, konanie, fascinácia ne-umením, anti-umením, vyhľadávanie škandálov zachvátilo americké moderné umenie. „Každá generace amerických umelcov obrací naruby stav umění, se kterým se setkává. Každá přináší novou vlnu radikálních změn a názorů, s jejichž pomocí se zbaví stárnoucích obdivovatelů“ (s. 93).

Na radikálnu inováciu pravidiel umeleckej tvorby, porovnateľnú s Kantovou logikou definovania vlastných hraníc upozornil už Greenberg. To je v podľa Steinberga v poriadku, lenže čo nie je v poriadku, že je až príliš zjednodušujúca Greenbergova predstava pred-modernistického umenia. Diferencia medzi nim a modernistickým umením sa nedá zredukovať len na diferenciu v ilúzii a plochosti obrazu, pretože tieto obidva prvky sú prítomné v obidvoch štýloch, samozrejme v každom má dominanciu iný prvok. Túto tézu potom Steinberg v texte detailne rozvádza a podporuje presvedčivými argumentami. Pre mňa je fascinujúci spôsob, akým sú vybrané ukážky interpretované a ako sa interpretácia diel starých majstrov nenápadne posunula až k mágom modernistického umenia. Tento pohyb je totiž taký plynulý, že si ani neuvedomujeme, kedy sme prekročili hranicu medzi týmito regiónmi umenia.

Peter Schjeldahl je v tejto antológii zastúpený hneď dvoma textami. V prvom – *Jen propojit: Bruce Nauman* (1982) – sa venuje interpretácii, dnes už klasika postmoderného umenia, Brucea Naumana. Autor sleduje genézu Naumanovej tvorby, od jeho ranej fascinácie estetických možností nových technológií (video, film, fotografia, holografia) až po jeho vrcholné obdobie. Nebudem sa detailne zaoberať všetkými aspektami Schjeldahlovho textu a radšej selektívne upozorním len na vynikajúci interpretačný výkon Naumanovej dvojitej výstavy *Violins, Violence, Silence* (Husle, násilie, ticho).

Druhý text *O umění a umělcích* (1982) je rozhovorom, v ktorom Peter Schjeldahl odpovedá na otázky **Roberta Storra**. Je to zvláštny rozhovor o kritike a umení v situácii radikálnej plurality, ktorá podľa Schjeldahla robí problémy drtivej väčšine kritikov, navyknutých vytvárať taxonometrické systémy. Zvláštnosť tohto textu znásobuje aj implantát v jeho tkanive, ktorým je báseň.

Úvahou pojednávajúcou o múzeu sa predstavuje **Douglas Crimp**. V texte *Na ruinách muzea* (1983) sa zaoberá základnou inštitúciou, sprostredkujúcou umenie. Základnú stratégiu skúmania múzea a jednej disciplíny zvanej dejiny umenia bola inšpirovaná Foucaultovými analýzami mocenských inštitúcií ako väzenie, útulok a dokonca aj klinika. K týmto inštitúciám podľa Crimpa treba priradiť aj múzeum, ktoré je, v rozpore s tradovanými názormi, taktiež mocenskou inštitúciou. Túto, pre väčšinu kunsthistorikov odchovaných na odkaze klasického humanistného myslenia a dejín ideí (krúžiaceho okolo pojmov tradícia, vplyv, vývoj, evolúcia a zdroj) šokujúcu tézu potom podrobne rozvíja a podopiera argumentami, ktoré však už korenia vo Foucaultovej metodológii výskumu diskurzu a ktoré sa zakladajú na sérii pojmov diskontinuita, prerušenie, prah, limit a transformácia. Táto štúdia je pozoruhodná ešte aj tým, ako sa v nej dôsledne nerešpektujú hranice medzi filozofiou, teóriou výtvarného umenia a samotným umením. Autor plynule prechádza z jedného diskurzu do druhého a keď náhodou by hrozila porážka vypovedateľného, do hry vťahuje príklady z oblasti vizuálneho. Skrátka, jedná sa o štúdiu, ktorá svojimi parametrami môže byť súputníkom filozofických textov postštrukturalistickej proveniencie.

Zdá sa, že súčasný diskurz o umení začína čoraz intenzívnejšie komunikovať s filozofickým diskurzom a výsledkom tejto komunikácie sú obojstranné zisky. Na jednej strane v súčasnosti nie je raritou, aby filozof napísal štúdiu či dokonca knihu, venovanú výtvarnému umeniu, spomeniem aspoň Michela Foucaulta, Jacquesa Derridu, Jeana Baudrillarda, Gillesa Deleuza a Jean-Françoisa Lyotarda. Na druhej strane zase výdobytky filozofie teória výtvarného umenia začína transformovane modifikovať na výtvarné umenie a výsledkom sú zaujímavé interpretačné výkony. Signifikatným príkladom tejto spolupráce je **Rosalind E. Kraussová**, ktorá sa predstavuje záverečnou kapitolou z knihy *Optické nevědomí* (1993).

O čom vlastne je táto kapitola? Predovšetkým je pokusom zachytiť teoretickým jazykom, a keď to nestačí, tak aj jazykom krásnej literatúry závažný bod zlomu v dejinách výtvarného umenia a to prechod od *objektu* k *poľu*. „[...] Místo iluze věcí je nám nyní nabízena iluze způsobu dění: jmenovitě to, že hmota je netělesná, nehmotná a existuje jen opticky jako fata morgána“ (s. 148). Tento zlom možno aj signovať, jeho signatúrou je Jackson Pollock, ktorý sa ako prvý pokúsil zbaviť maľby ako pocitu prítomnej reálnosti. Vôbec prítomnosť, prezencia sa stáva podozrivou, vytráca sa z nášho života a túto nedôveru potvrdzujú už aj také banality, akými sú graffiti. „Graffitista príjde ke zdi. Udělá znak. Můžeme říct, že ho dělá proto, aby označil svou přítomnost, intervenuje do prostoru jiných, aby proti nim zaútočil se svou vlastní deklarací ‚jsem tady‘. Ale to bychom udělali chybu. Pokud je totiž jeho deklarací znak, je nevyhnutelně strukturován momentem *po* jeho vytvoření, a dokonce i tehdy čas infikuje jeho vytváření, budoucí moment, který nedělá ze svého vlastního vytváření víc než minulost, minulost, která říká: ‚Byl jsem tady, tady *byl* Kilroy.‘ A tak dokonce i v momentu graffitistovy akce je tato akce minulostí; vstupuje na scénu jako zločinec a ví, že znak, který vytváří, na sebe vezme formu důkazu. Dopravuje svůj znak do budoucnosti, kde sám nebude přítomen, a tak jím vytvořený znak odřezává jeho vlastní přítomnost od jeho samotného, rozděluje ji na to, co bylo předtím a co bylo potom“ (s. 157 – 158).

Okrem výtvarnej dekonštrukcie „metafyziky prítomnosti“ je v tejto štúdii zaujímavé aj uvažovanie o túžbe, ktorá je vždy „okopírovaná z touhy niekoho iného; každý objekt touhy je zakoreněný v srdci toužícího subjektu tak, že byl poprvé zpozorován jako objekt hledání někoho druhého – prostředníka. Proto je vždy ve vesmíru metafyzické touhy nutný následující triumvirát: subjekt, objekt a prostředník. Dokonce i v případě sexuální lásky mezi dvěma lidmi je tento triumvirát přítomný. Milující a milovaný touží po stejném objektu, po těle milovaného, který pro oba slouží jako prostředník touhy toho druhého“ (s. 166).

Posledným textom je text **Dave Hickeya** *Světly okamžik / shovívavý soulad* (1995). Na rozdiel od tradičných teoretických textov, ktoré, povedané slovami Umberta Eca, preferujú rekonštrukciu určitého sveta, tento preferuje rozprávanie. Hickey v prvej polovici textu opisuje zážitok s novou susedkou Magdou, Židovkou, ktorá emigrovala do USA pred nacistami. Túto susedku zobrali na jazz session, ktoré prebiehali v sobotu. Skúsenosť s touto novou hudbou pre Magdu bola hrozná. Podľa Hickeya „byla rozrušená až k smrti. Bylo téměř možné slyšet, co si myslí: ‚Pane jo, tak až sem jsem se dostala z naší Birkenstrasse! Jsem na Divokém západě – na americkém jazz sessionu s černochoy, co kouří marihuanu!‘“ (s. 182) Skúsenosť židovskej emigrantky Magdy je pre Hickeyho príkladom, ktorý má dokumentovať diferencie medzi kultúrami, medzi jednotlivými umeleckými tradíciami. To, že je niečo iné, ešte neznamená, že je to niečo, čo je hodnotovo nižšie. Preto je načase problematizovať hierarchickú opozíciu vysoké umenie – masové umenie. Treba zabezpečiť, aby svoje miesto dostali aj maľby Normana Rockwella, ilustrátora časopisu Saturday Evening Post, „kterého snad můžeme přirovnat k americké kombinaci Mikoláše Alše a Josefa Lady nebo k čelnímu představiteli ‚kapitalistického realismu‘“ (s. 178).

Krátka správa o jednotlivých textoch antológie *Před obrazem* by mohla byť ukončená, ale nebude, pretože treba spomenúť vynikajúci suplement v podobe úvodnej štúdie Tomáša Pospiszyla *Umění z druhé strany oceánu*. Táto štúdia nielenže prezrádza dôvernú znalosť danej problematiky, ale jej hodnota spočíva predovšetkým v tom, že pôsobí ako kontext k jednotlivým textom, ako nevyhnutné pozadie, ktoré umožní hlbšie pochopenie situácie moderného a trúfam si povedať, že aj post-moderného amerického výtvarného umenia a teoretického myslenia o ňom. Bez zbytočných rétorických ozdôb si dovoľm tvrdiť, že je to kniha, ktorá pomáha zaceliť ruptúru medzi našou a americkou výtvarnou teóriou a kritikou.

Peter Michalovič