

Unavené umění

Barbora Kundračiková; b.kundracikova@mail.muni.cz, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3254776>

Při porevoluční rekonstrukci Akademie výtvarných umění v Praze inicioval Milan Knížák, její tehdejší rektor (1990-1997), vznik paralelních typů školních ateliérů – vedle sebe měly fungovat a navzájem se vyvažovat ateliéry *klasické* a *nové*. (Kotalík, 1999) Tento systém nyní pomalu končí – poslední existující dvojici jsou Ateliéry grafiky I a II, první (*klasický*) vedený Daliborem Smutným (do roku 2017 Jiřím Lindovským), druhý (*nový*) Vladimírem Kokoliou. Jedním z těch, o nichž se však vždy hovořilo – a pochybovalo – nejvíce, byl Ateliér klasických malířských technik vedený Zdeňkem Beranem (do roku 2012). Beran sám tuto pozornost přitahoval, tím spíše, že směřování ateliéru spojoval s budoucností malby jako takové. (Beran 1994) Jeho absolventi, familiárně nazývaní „beranovci“, byli a stále jsou chápáni jako zpátečníci, tradicionalisté, kteří vyměnili kreativitu a volnost uměleckého myšlení za bezpečí řemesla a popisnosti – jako lidé, kteří se vrací pro svou vlastní nedostatečnost do dob dávno minulých a trvají na hodnotách, které jsou stejně dávno mrtvé. Tento problém je samozřejmě daleko obecnější – a když na konci devadesátých let Milena Slavická připravovala katalog pro výstavu *Poslední obraz*, která současnou klasickou malbu představovala, neodpustila si právě proto řečnickou otázku: „Proč obraz malovat?“ (Slavická, 1998, s. 7) Výstava se také dočkala rozporuplného přijetí – přece jen, devadesátá léta se nesla na masivní vlně konceptu, globálního zájmu o české, potažmo stredoevropské umění a – s ohledem na estetiku a uměleckou kritiku – byla vedena snahou o co nejrychlejší adoptování pravidel západního „světa umění“. (Horová, 1998, s. 16) Ani v jednom z těchto ohledů česká klasická malba neobstála – byla buď příliš povrchní (tj. málo konceptuální), příliš místní (tj. málo globální) anebo zastaralá a neautentická (tj. nejen mimo svět umění, ale mimo tento svět vůbec). Byla prostě příliš *unavená*.

O třicet let později jsme tentýž opis – *unavený* – zvolili pro název konference pořádané českou Společností pro estetiku na jaře roku 2018, jež se věnovala „kompetencím tvůrčím a kritickým“.¹ Důvod, proč zmiňuji právě klasickou malbu a končící systém akademického vzdělávání, je ten, že hodnotový chaos, v němž se v současné chvíli nacházíme, úzce s tím, že jsme obraz malovaný rukou v určitém momentu jako překonaný odmítli, souvisí. Což rozhodně neznamená volání po jeho rehabilitaci. Klasická malba nicméně stále je jednou z limit světa umění a představuje také přirozený svorník obou dvou základních a nosných typů kompetencí. A to, i když se místy zdá, že ty tvůrčí lze redukovat na řemeslné a kritické jsou spjaty spíše s reflexí jejího referentu (tj. skutečnosti), než výsledného obrazu. Odtud také nakonec zprofanovaná otázka: „Jak dlouho vám to trvalo vytvořit?“ (Kundračiková, 2017)

Současný svět umění je produktem „krátkého“, o to více však relativizujícího dvacátého století. Nejistota, s níž se nyní potýkáme, je přitom plodem hned jeho prvních desetiletí. Jestliže totiž dnes John Elkins hovoří

¹ *Unavené umění. Kompetence tvůrčí a kritické. 1. bienální konference Společnosti pro estetiku*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 15. – 16. 3. 2018.

Záznamy přednášek jsou k dispozici on-line:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLPNjTICLanCFL2dIdjYde_i2mGRwhYQlc (cit. 26. 5. 2019)

o kritice jako „produktu tisíců lidí, jež nemá žádný společný základ,“ a dokonce ani publikum, (Elkins, 2003, s. 9) neříká nic jiného, než svého času Walter Benjamin:

„Začalo to otevřením rubriky ‚Dopisy čtenářů‘ a dnes to vypadá tak, že téměř neexistuje v Evropě člověk v pracovním procesu, který by v principu neměl možnost publikovat pracovní zkušenosti, nesnáze, reportáže a podobně. Rozlišení autora a publika tak přestává být zásadní věcí. Je pouze funkční a může se případ k případu měnit. Čtenář se může kdykoli změnit v pisatele. Jako odborník, kterým se chtít nechťe musil stát v nanejvýš diferencovaném pracovním procesu – být i odborník na nepatrném úseku – získává přístup k autorství [...] Literární kompetence se nezískává specializovanou, nýbrž polytechnickou přípravou, a stává se tak obecným vlastnictvím“ (Benjamin, 1979, s. 31).

V kultuře, která na straně jedné adoruje přístup DIY a amatérismus chápe jako projev „čistého vidění“ či nefalšovaného zájmu o věc, na té druhé však volá po odbornících a expertech všeho druhu a možné specializace, musí existovat poměrně zásadní napětí. V jeho středu se nachází muzeum, muzejní instituce, v níž se také konference příznačně konala – probíhala totiž atypicky v Muzeu umění Olomouc, resp. Středoevropském fóru Olomouc. Podobně jako klasická malba, také koncept muzea je zoufale zastaralý. Navíc je i vnitřně rozporný – opírá se sice o descarteovskou jistotu myslícího já, podmiňuje ji však identifikací podstaty poznávané věci, na jejíž „správnou“ interpretaci apeluje.² Obojí, klasická malba i muzeum, představuje svět vnímaný a pojímaný celistvě, z jediného pevného bodu a na něj se zpětně omezující. Jejich reduktivnost a manipulativnost kritizovala vedle Sigfrieda Kracauera a Paula Valéryho v průběhu posledního sta let celá řada umělců, historiků i filosofů umění. Proč, vysvětluje Theodor Adorno: „Německý výraz ‚museal‘ (museální) má nepřijemný podtón. Označuje objekty, k nimž již pozorovatel nemá živý vztah, a jež jsou proto v procesu umírání. Za své zachování vědí spíše historickému respektu, než potřebám současnosti“ (Adorno, 1967, s. 175). K čemuž Jean-Paul Martinon dodává: „Muzea žádnou budoucnost nemají,“ protože se nadále nemohou řídit představou, která již neplatí – byla totiž nahrazena jakousi koncepcí „neklidu“. (Martinon, 2006, s. 59) Tím, v co tato kritika ústí, je současná přiznaně sebe-reflexivní pozice muzejní instituce, která ví, že stojí nad systémem, stejně dobře si je ale vědoma toho, že je jeho součástí. A totéž platí také pro současnou klasickou malbu – která ví, že taková je. Uvádím na to konto komentář Daniela Pitína:

„Otázkou, kterou jsem si kládl, bylo, jestli bych se mohl z toho sevření všech způsobů, které mám ve své mysli, nějak vymanit. To znamená, jestli z toho, co jsem se naučil, z toho, co byl impresionismus, expresionismus a podobně – s tím, že uděláte tab na plátně a říkáte si, to vypadá jako Kokoschka, s tímhle nemůžu pokračovat – vede cesta ven. V tomto smyslu bylo malířství skutečně prozkoumané. A řekl jsem si, že tuto cestu hledat nebudu a že všechen jazykový repertoár, který mám k dispozici, použiji, protože je to tradice a já díky ní nemusím donekonečna objevovat jazyk nový. Myslím, že to je pro současné malířství důležité – už neukazujeme nové způsoby, jako tomu bylo ve 20. století, ale můžeme používat všechny ty, které již máme. Musíme jen vědět, jakým způsobem a proč.“³

Olomoucká konference sice byla věnována estetice, vzhledem k okolnostem a tématu ji však uvodila dvojice mimo-oborových přednášek (emeritních) profesorů olomoucké Univerzity Palackého a Akademie výtvarných umění v Praze, historika umění Ladislava Daniela a grafika Jířího Lindovského. Daniel ve svém příspěvku připomněl událost z roku 1912, kdy vedle sebe v Paříži paralelně probíhaly Salon lelectví a Podzimní salon (umění) a nad exponáty obojího typu se scházeli „moderní“ řemeslníci s umělci. Svěžest a

² Muzeum je komplexní v tom smyslu, že pracuje s materiálem, který zároveň konceptualizuje, přičemž se neobejde bez abstraktní teorie, také ale zcela konkrétní pedagogické praxe. Zosobňuje navíc estetický soud v praxi a reprezentuje hodnotové nastavení společnosti, kterou zároveň podrobuje zkoumání. Tato rozpornost je evidentní na všech úrovních jeho existence a činnosti – a opět vyplývá z celosti konceptu.

³ Rozhovor s Danielem Pitínem byl veden 31. července 2017.

esprit nových přístupů, které právě tento moment nabídl, se podle něj v průběhu let vytratil – a právě jeho promarnění je jedním z důvodů současného „velkého návratu“ rukodělnosti a krásy, což demonstroval mj. na příkladu prací Jana Knapa, některých hyperrealistů, Venduly Chalánkové a současných keramiků.

Lindovského příspěvek se týkal možností umění učit. Z jeho celku vybírám úvodní pasáž, v níž se autor vyrovnává s možnými námitkami a velice případně poukazuje na vztah umění a řemesla:

„Cvičená mysl ví, jakého účinku dosáhne zmnnožením čehokoliv 10x nebo 100x v prostoru nebo v jedné ploše. Vím, co ‚udělá‘ bromada z takto namnožených předmětů, co rozprostřenost, co rastr. Z těchto předmětů se dá také postavit místnost, ‚prostor v prostoru‘, nebo se dá jedním a tímž pokrýt vše, strop i nábytek jako dekorem. To vše jsou spolehlivé vědomosti a nikdy nezradí. [...] Zaměřím-li kameru na jedno místo a nechám ji zaznamenávat nahodilý, neplánovaný děj, je to ‚řemeslo‘. Vždy to dobře dopadne! [...] Zvětším-li fotku a něco na ni domaluji nebo změním digitálně, je to účinek, který jen málokdy dopadne špatně. Vždy se dá spolehlivě použít. Je to ‚řemeslo‘. [...] Řemeslem všech řemesel je učení komplexních slobových schémat, dobových klišé anebo momentálních myšlenkových vzorců. Právě posledně jmenované se často učí pod názvem ‚učit se myslet‘. [...] Dostatek času pro učení, zkoumání, pochybnosti, tápání, mylné cesty, beznaděj, riskování. Dostatek času pro krize, pády a nové vzestupy atd. Bez tobo se jen velmi těžko kdokoliv stane v našem oboru hluboce vzdělaný a skutečně profesionální. Zážitek, prožitek i pochopení jsou časové záležitosti. [...] Z předešlého mi vyplývá, že amatér je vlastně ten, kterému nebyl dán dostatek času, času kvalitně kontrolovaného, pro jeho vnitřní vzdělání a sebeuvědomění v dialogu s danou materií. Tento člověk, amatér, neměl možnost a čas poznat zvolenou materií a sebe v ní. Je naprosto lhobestjné, zda se jedná o materií papíru, slova, kamene, počítačového programu, barvy, těla, filmu, pohybu, zvuku a čehokoliv jiného na tomto světě. Platí vždy a stále: ‚Snadnost je buďto mistrovství, nebo podvod!‘“ (Lindovský, 2007 / 2018).

V novém filmu Floriana Henckela von Donnersmarcka *Werk ohne Autor* (2018) vystupuje enigmatická postava profesora Kunstakademie Düsseldorf Antonia van Vertena alias Josepha Beyuse. Ten je upřímně zaujat způsobem uvažování (!) svého žáka Kurta Barnerta alias Gerharda Richtera. To, co však uvidí v jeho ateliéru, jej hluboce zklame. Své studenty se totiž snaží vést k umělecké rehabilitace svého vnitřního já – své osobní a nenahraditelné zkušenosti, a jediné, co mu je schopen Barnert ukázat, je dobře odvedené řemeslo. Zajímavé je, že Barnert do Düsseldorfu přichází jako malíř, pevně etablovaný v kontextu východoněmeckého socialistického realismu. Střet se svobodným akademickým prostředím mu samozřejmě působí šok. Zejména tehdy, když zjistí, že principem zdejší výuky je nalezení „nápadu“. Že jím může být i klasická malba, pokud bude on sám vědět, proč se jí věnuje, je samozřejmě spouštěčem katarze, tím větší, že se film přiznává k inspiraci skutečnými událostmi.

Zmínil-li se kompetence, tím spíše, má-li být řeč o těch tvůrčích i kritických, jedná se o problém snad až přespříliš komplexní. Způsob, jak s ním zacházet, je dvojitý – zúžit jej a pozornost koncentrovat na jeho vybraný segment, respektive neustoupit a pokusit se jednotlivé domény akcentovat rovnoměrně, právě proto, že na sebe navzájem reagují. Nakonec jsem se, stejně jako v případě konference samé, přiklonila k variantě druhé, protože shodná nejistota panuje na všech frontách, a toto číslo časopisu Espes jsem koncipovala globálně. Zahrnuje stat' Lukáše Makkyho věnovanou definici umění, při čemž se její autor opírá o Weitzovo slavné „rozbití systému“ apelováním na neevidentní rodinnou spřízněnost uměleckých děl, jež tak nemusí splňovat totožné podmínky ani sdílet stejné vlastnosti. Značná pozornost je přirozeně věnována také kritické praxi a roli odborníků – a to jednak, v návaznosti právě na Makkyho, ve stati Davida Skalického, reflektující samy možnosti klasifikace a obracející pozornost k procesu hodnocení; jednak v polemické studii Terezy Hadravové, reflektující současný trend neuroestetických výzkumných záměrů, opírajících se stále častěji o poučené či přímo expertní referenty. Hadravová poukazuje na zásadní odlišnost znalosti a zkušenosti, přičemž proces estetického hodnocení přirozeně kombinuje obojí. Lenka Lee s

Michaelou Paštěkovou se věnují už konkrétním příkladům umělecké tvorby či kreativity – v prvním případě malbě (na příkladu Cye Twombleyho), v tom druhém amatérské fotografii. Právě o stat' věnovanou fotografii jsem velice stála – přece jen, byl to do značné míry její impulz, který vedl k zásadní změně tvůrčích a hodnotících standardů.

Pro obojí, kompetence tvůrčí a kritické, zjevně platí totéž – ve své vrcholné podobě sdílejí vnitřní kvalitu, jíž lze jen stěží teoreticky uchopit, byť usilovat o to, je naprosto nutné. *Je ne sais quoi*, respektive, (připomíná Lenka Lee) jak řekl explicitně právě Twombley, když se pokoušel vysvětlit, co to znamená namalovat obraz: *vzít „všechno, co je ve vaší hlavě, všechno, co je ve vašem bříše, všechno, co je ve vašem těle, a všechno, co víte o světě, a to tam dát“* (Lee, 2019, s. 45).

Literatúra:

- [1] ADORNO, Th. (1967): Valéry Proust Museum. In: *Prisms*. Londýn: Neville Spearman, s. 174-185.
- [2] BENJAMIN, W. (1979): Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: R. Grebeníčková (ed.). *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 17-47.
- [3] BERAN, Z. (ed.), (1994): *Podoba a smysl malby v současném umění*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze.
- [4] ELKINS, J. (2003): *What happened to Art Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.
- [5] HOROVÁ, A. (1998): Poslední obraz. In: *Ateliér*, 3, s. 16.
- [6] KOTALÍK, J., T. (1999): Historie Akademie výtvarných umění v Praze. In: *Akademie výtvarných umění*. [Cit. 2019-04-27]. Dpístupné z: <<https://www.avu.cz/document/historie-avu-%E2%80%93-text-ji%C5%99%C3%ADho-t-kotal%C3%ADka-z-r-1999-822>>
- [7] KUDRAČIKOVÁ, B. (ed.), (2017): *Fascinace skutečností. Hyperrealismus v české malbě*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc.
- [8] LEE, L. (2019): Paskvil, nebo umění? Nový diletantismus jako zdroj unaveného publika. In: *Espes*, 8/1, s. 37–46. Dostupné z: <<https://espes.ff.unipo.sk/index.php/ESPES>>
- [9] LINDOVSKÝ, J. (2019): *Dá se učít?*. [Cit. 2019-04-27]. Dostupné z: <<https://jiri-lindovsky.info/texty.html#Text1vice>>
- [10] MARTINON, J. – P. (2006): Museum and Restlessness. In: H. H. Genoways (ed.). *Museum Philosophy for the Twenty-first Century*. Lanham: Altamira Press, s. 59-68.
- [11] SLAVICKÁ, M. (1998): *Poslední obraz*. (kat. výst.) Praha: Rudolfinum.

Mgr. Barbora Kundračková, Ph. D.
 Masarykova Universita
 Filosofická fakulta
 Seminář estetiky
 Olomouc/Česká republika
 b.kundracikova@mail.muni.cz

<https://espes.ff.unipo.sk/>
