

THE OUTLINE OF ART

© Rubato, 2021

Texts © Pavel Büchler & Karel Haloun, 2021

ISBN 978-80-87705-82-7

1. listopadu 1999

Milá Elizabeth,

tvůj dopis jsem našel po návratu z cesty. Ležel na hromadě pošty, většinou asi pozvánek a tiskových oznámení na výstavy, které jsem už promeškal. Přestože si nemohu být jistý, co vlastně obsahují, posílám ti tyto neotevřené obálky, jako svůj příspěvek do tvého projektu – a budu ti dál přeposílat všechny takové podezřelé zásilky, jak dojdou ode dneška až do 31. března 2000.

Ty (nebo kdokoli jiný) můžeš doručenu poštu otevřít, pod podmínkou, že uděláš to, co odesílatel očekává – dostavíš se na vernisáže, předplatíš si časopisy nebo (jestliže takové věci k tobě proniknou) uložíš do banky šeky a zaplatíš moje účty.

Obálky budou adresovány tvým vlastním rukopisem. Reprodukoval jsem jej z adresy, kterou jsi mi kdysi napsala do notesu. Razítko s adresou ti pošlu 31. března k uložení do archivu.

Pavel Büchler

Pavel Büchler & Karel Haloun

*O umění,*  
zjednodušeně řečeno





Milý Pavle,

když jsme se před časem domluvili, že si budeme z nedostatku příležitostí posedět u nápojů a mluvit o tom, co nás zajímá, alespoň psát, byli jsme si vědomi, že vedle různých blbostí budeme mluvit také, velmi zjednodušeně řečeno, *o umění* a pokusíme se rozvinout témata, která při řídkých osobních setkáních vždycky nakousneme, aniž bychom měli příležitost je nějak uzavřít. Navíc kvůli naší oboustranné řečnosti a frenetickému průběhu takových hovorů je většinou nemožné je na místě podložit potřebnými argumenty, které se většinou nedostávají v potřebný okamžik, a to nejen vinou našich již poněkud opotřebovaných myslí.

Korespondence takovému způsobu dokončení myšlenky nahrává, neboť prodlužuje čas na adekvátní reakci, nebo přinejmenším na pokus o ni. Chce to čas na soustředění, kterého máme oba málo (proč, to není třeba zdouhavě rozvíjet), který nám paradoxně poskytla až koronavirová epidemie se všemi omezeními veřejného i jiného života. Proč tedy nevyužít nečekané nabídky a nezačít právě teď. Něco zlého pro něco dobrého, říkávala moje babička, a ať už tím myslela cokoliv, jsem hotov si to vysvětlit jako pobídku.

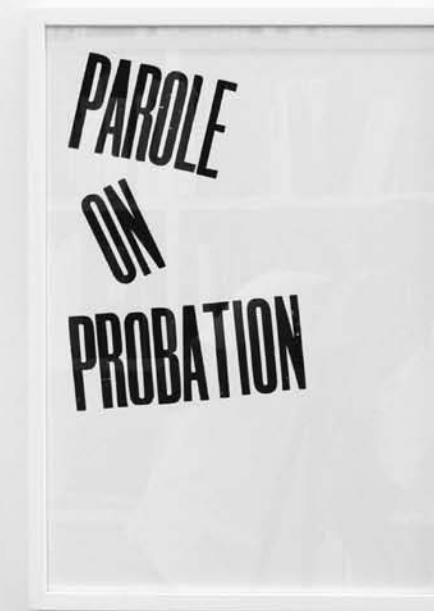
Začnu zdánlivou oklikou. Na konci první dekády letošního března jsem byl na vernisáži výstavy soch našeho kamaráda Petra Císařovského, kterou uspořádal k blížícím se sedmdesátinám. Uváděl ji renomovaný kunsthistorik důstojného věku i vzezření. Podmanivým hlasem splétal copánek z banálních frází a profesní hantýrky a jakýchsi pro mě nečitelných apelů. Tvářil se při tom vážně a mluvil dlouho. Slova umělec, dílo a tvorba používal často, bez zjevných rozpaků a v souvislostech, které by se bez nich snadno obešly. Je doufám zřejmé, že nehaním přítelovu práci, ale kunsthistorikův výkon. Ostatně uměleckým historikům není dnes co závidět – je to nevděčná práce. Často musí říkat (ti chytřejší) hlouposti a tvářit se, že to žádné hlouposti nejsou. Nejlépe jsou na tom pak jedinci, kteří to nejsou schopni rozpoznat a jsou se svými vývody a témbrem hlasu spokojeni. Ale ruku na srdce, zajímalo by tě, že se někdo takový vyjadřuje o tvé práci, byť by tě chválil? Pro pořádek dodávám, že rozhodně neházím všechny kunsthistoriky do jednoho pytle.

Shodneme-li se pro začátek na tom, že na rozdíl od dávného a dosud uspokojivě nevyřešeného sporu, zda bylo nejdříve vejce a pak teprve slepice, či obráceně, že byl nejprve umělec a až potom jeho vykladač, dostaneme se rázem ke třem zásadním otázkám: kdo je umělec, co je umělecké dílo a zda je nutné ho vykládat. Přeskočím celé epochy, kdy bylo i bez výkladu zjevné, co má umělec na mysli, a zastavím se až ve století, v němž jsme se narodili, nebo lépe v jeho druhé polovině. Zdá se, že umělec je ten, kdo to o sobě dovede dostatečně hlasitě prohlásit a přesvědčit o tom jistou část veřejnosti. Z toho pak plyne, že vše co produkuje (viz např. *Merda di Artista*), je umělecké dílo. Pozice vykladače je zdánlivě jasná – jeho úkolem je takovou hypotézu potvrdit, nebo fundovaně vyvrátit. Jsem ale přesvědčen, že si v duchu musí často pokládat otázku: „Jak to mám, kurva fix, vědět?“ Anebo: „Do jakých sraček jsem se to, já vůl, zase namočil?“

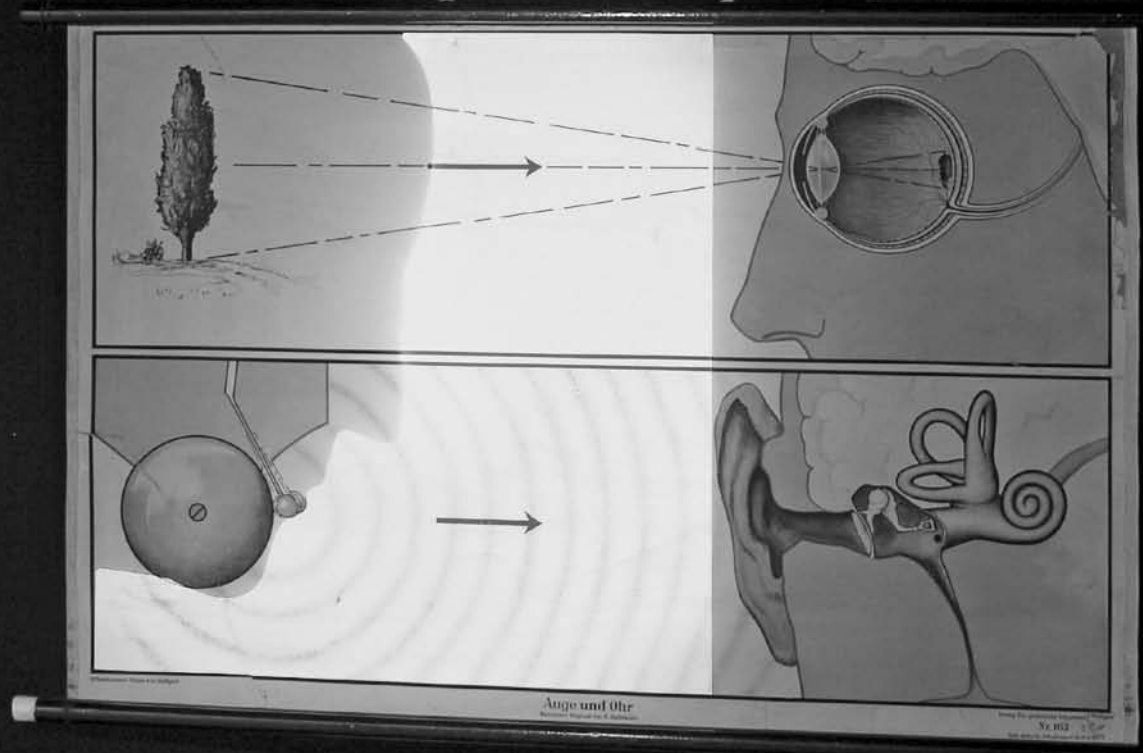
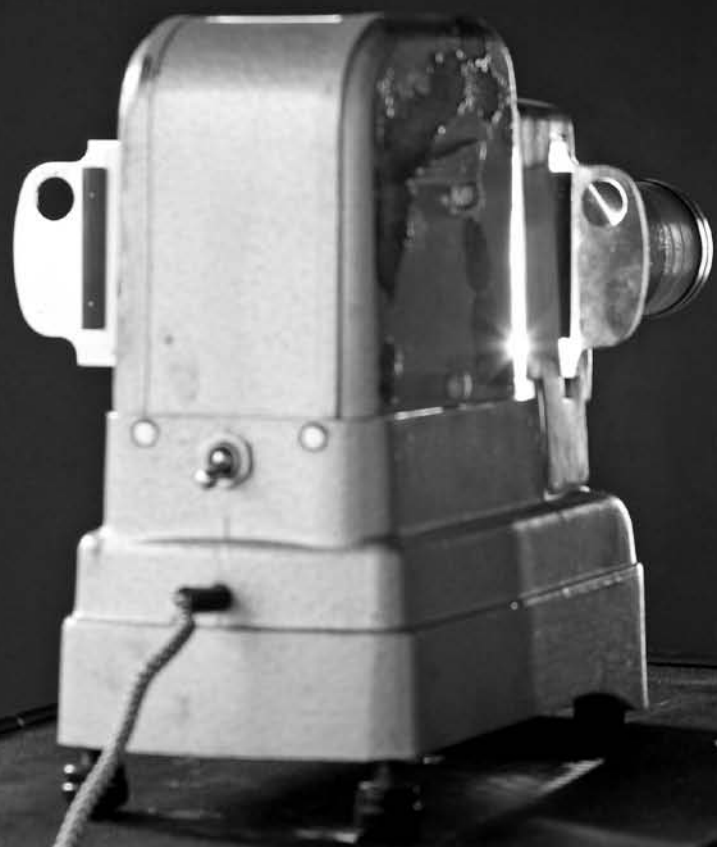
Protože do osobních pohnutek a zamýšlených dopadů práce soudobých, neřkuli multimediálních umělců je těžké proniknout, stalo se pravidlem, že se jejího výkladu ujímají sami, nevybaveni teoretickými základy, zato však v pevné víře, že jen oni sami si můžou nejlépe rozumět. Mluvím tu pochopitelně o výkonech, které se, na rozdíl od tradičního pojetí zobrazivého umění, bez výkladu pro publikum, a to i zasvěcené, neobejdou. Se značnými rozpaky (a přiznávám, že i s jistou dávkou zlomyslnosti) poslouchám občas takové explikace a žasnu. Speciálně jeden z uznávaných českých umělců, jehož práce si celkem považuji, říká obvykle takové koniny, že se jeho výkony v mých očích v nepřímé úměře k délce jeho proslovů téměř viditelně zmenšují. Navíc má ve zvyku řeč čas od času přerušit, nejspíš proto, aby mohl se zavřenýma očima v duchu precizovat formulace. Snažím se mu uvěřit, přestože v těch chvílích vypadá, jako by se soustředil na blížící se defekaci. Připouštím, že je to primitivní reakce, a proto od ní spěchám k tématu, od něhož stále odbíhám.

Po třech řečnických otázkách a „popovém“ pokusu o odpověď na poslední z nich, přicházím s otázkami skutečnými: Kdo je tedy dnes umělec? Co je umělecké dílo? a Jaký význam přiřkládáš jeho kunsthistorickému zhodnocení bez časového odstupu, tudíž tzv. soudu doby?

Zdar!



Les Ombres (Idea for a project, 1958), 2007



Nazdar Karle,

jak by začal kunsthistorik, již Salvador Dalí se řídil pravidlem „ať o mně píš, i kdyby o mně měli mluvit v dobrém“. S ohledem na kariéru dával jeho postoj smysl. Kdybych já měl nějakou kariéru, na kterou bych se mohl ohlízet, asi by mi tedy bylo fuk, kdo se o mé práci veřejně vyjadřuje a jak, pro mě za mě třeba i renomovaný odborník. Pokud ale jde o hodnocení tvorby jejich současníků, historici umění to opravdu jednoduché nemají. To proto, že jim to nedovolí mluvit či psát jako historici a v jistém smyslu je to nutí se zapírat.

Dějiny jsou pohledem *nazpět* a úkolem historika je nám zpřítomnit minulost, aby se tak přítomnosti dostalo *ponaučení dějin*, jak se říká. K tomu je zapotřebí nejen časový odstup, ale také určitá objektivní nezávislost na zkušenosti současného stavu věcí. Nebo řečeno jinak, historik se zabývá zkoumáním příčin a následků, které směřují z minulosti do přítomnosti a které jsou zjevné teprve *post factum*, ale přítomnost samotnou dějiny nemohou znát – a profesní povinností dějepisce, který je s přítomností nevyhnutelně z vlastní zkušenosti obeznámen, je ji pokud možno zapomenout. Každé umění patří nějak své době a každá doba má svoje místo pro svoje umění. Otázky pro historii plynou z toho, jak se doba a umění retrospektivně k sobě kdy vztahovaly a jakou roli umění mělo v životě lidí. Soud o tom, jak je tomu v přítomnosti, však není doménou historie, ale kritiky. Dalo by se ale říci, že takový soud má váhu a autoritu tehdy, když doba rozpozná svou vlastní tvář, která se na okamžik zableskne v zrcadle minulosti (jak nějak by to možná formuloval Walter Benjamin). *Soud doby*, jak to nazýváš, je tedy taky reflexe.

Moje nejoblíbenější definice *současného umění* je, že se jedná o díla, jejichž smysl a potenciál nebyl ještě úplně vyčerpán interpretací, bez ohledu na to, kdy vznikla, a která si zachovávají něco, co přes veškeré snahy kunsthistoriků, kritiků a teoretiků bezprostředně konfrontuje divákovy vlastní pocity a jeho vlastní vnímání světa kolem. Tedy umění, kterému nerozumíme beze zbytku. Obecně se ale za současné umění považuje produkce našich současníků, která pro nás separuje naši dobu od oněch věků, které už se staly předmětem dějepisu, a především pak takové umělecké praxe, které se do nějaké viditelné

míry vzdalují historickým vzorům a tradici. Jestliže téměř všechna umělecká díla vytvořená dnes nebo v poslední době mohou být paušálně označena jako projevy současného umění, je to nepochybně proto, že už nějakou dobu neexistují žádná jednotná měřítka nezbytná k identifikaci uměleckého díla, která by byla vlastní výlučně umění, a tedy ani žádná shoda v tom, jak by to umění současnosti mělo vypadat, co by mohlo být, jak se na něj dívat, jak mu rozumět, jak se v něm zhlédnout atd. Zdá se, jako by jediným společným jmenovatelem toho všeho, co se dnes jako umění naší doby nabízí, byla bezbřehá rozmanitost přístupů a forem a nezařaditelnost do jakýchkoli pevných kategorií, což také znamená, že díla umění naší doby jsou obecně doslova k nepoznání.

Arthur Danto píše o umění po konci umění (*Art After the End of Art*). Má tím zhruba na mysli to, že při setkání se současným uměním se již nelze spoléhat na historii umění. Ta historie je pro Danta uzavřena. Umění dnes je pro něj cosi, co se „vynořuje z éry umění“, která započala renesancí a skončila někdy v 70. nebo 80. letech minulého století. Je to něco, co už nepatří k příběhu historického umění, ale co to všechno znamená, nám není ještě jasné. Víceméně jasné ale je, že umění každé doby je přesně to, čemu se v té době umění říká, i když to někdy vypadá, že nevíme, o čem mluvíme. Pojem umění je tedy něco jako kolektivní stav mysli. A totéž platí pro to, co ta která doba za skutečné umění neoznačuje, například to, čemu se říkávalo a snad dodnes někdy říká *kyč* anebo tzv. naivní umění atd., zkrátka všechno to, co ani nijak významně nepřispělo k historickému narativu vývoje umění, ani se z toho vývoje neponaučilo, anebo s ním alespoň nedrželo krok a zbloudilo z cesty.

Dnes se každý ubírá svým vlastním směrem. Vystává tedy otázka, co lze z umění vyloučit. Částečná odpověď je snad, že lze z pojmu umění spolehlivě vyloučit to, o čem ti soudný rozum nedovolí jako o umění mluvit. Na hajzlu v hospodě tě asi nenapadne mluvit o právě používaném mušli jako o uměleckém díle, přestože se nijak zjevně neliší od té, kterou jsi viděl na Duchampově výstavě v muzeu. A jestli tě to napadne, což bych v tvém případě nechtěl úplně vyloučit, pak asi ve svém diskurzu moc daleko nedojdeš.

Danto se domnívá, že jedna z dvojice těchto napohled naprosto totožných věcí má filozofický obsah, je o *něčem*, o čem lze mluvit, kdežto ta druhá o *ničem není*. Dále věří, že tento rozdíl není dán pouze situací (není jen kontextuální) ale tím, že dílo umění možnost filozofické interpretace – „Proč jsem já umělecké dílo?“ – také záměrně ztělesňuje. Z těchto dvou komponentů také sestává výzva uměleckého díla kritikovi: zaprvé, určit o čem dílo je, a zadruhé, vysvětlit, jak je

obsah prezentován. Dnes, kdy umělecké dílo může mít formu téměř jakéhokoli běžného předmětu nebo akce, musí mít tento kritický úkol na mysli také umělec jako vlastní záměr tvorby. Danto proto tvrdí, že dnešní umělci jsou sami sobě nejlepšími kritiky tím, že ti vysvětlí, co chtěli říci a proč.

V tomto posledním bodu se s Dantem rozcházím. (A soudě podle tvého výstižného popisu jednoho vzorku takové sebeanalýzy, ty bys s ním asi taky nesouhlasil – i s rizikem, že polemizovat s filozofem Dantova kalibru se nemusí v psaní vyplatit.) Myslím si totiž, že stejně tak jako historik musí zapomenout na současnost, aby se mohl vrátit do minulosti, umělec musí zapomenout, co chtěl říci, aby viděl, čeho dosáhl. Jako divákovi je mi informace o umělcově záměru zřídka ku prospěchu a ve své vlastní umělecké praxi se řídím pravidlem, ověřeným zkušeností, že věc je hotová v momentu, kdy jí sám přestanu rozumět a kdy se jí jaksi podaří uniknout z dosahu mých původních intencí. A pokud mě ta věc překvapí něčím, co bych od ní nebyl nikdy čekal a co nemohu nijak ospravedlnit, tím lépe a tím spíše jsem si jist, že ji mohu pustit do světa. Když pak mám občas vykládat o tom, co dělám, pokouším se toho ujmout jako vypravěč, který rekonstruuje prožitek tak, jak se věci odehrály, a nechá pointu z příběhu vyzplynout. Vysvětlování teoretických předpokladů pro běh a logiku událostí a jejich podíl na úspěchu nebo neúspěchu mého snažení a bloudění ochotně přenechám kritikům, neb ti jsou za to placení (jako občasní kritikové víme oba, že dost mizerně).

Druhý důvod, proč nesdílím Dantovu důvěru v umělecké sebehodnocení, je, že to téměř povinné vysvětlování není zřejmě známkou nějakého filozofického vhledu do podstaty umění, o jaký se pokoušela první generace konceptuálních umělců a možná jejich bezprostřední následovníci, ale jen tendence vševládajícího individualismu, jak v umění, tak ve společnosti. Dokud byla kritická reflexe součástí nějaké historické návaznosti, sedávali umělci po kavárnách a psali společně manifesty. Stojí za to si připomenout, že i avantgardy – dokonce zvláště avantgardy – se ve svých programových proklamacích ohlížely do historie, byť i jen tím, že se domáhaly zániku všeho, co jejich představy o umění, jeho formě a funkci předcházelo. Dnes, kdy soudobé umění náleží k nějaké nové, dosud neznámé historii, sedí každý sám v soukromí svého ateliéru a píše svoje umělecké prohlášení. Přesto, že skoro každý *artist's statement*, jak se tomu univerzálně říká po anglicku, zní na jedno brdo („moje praxe se zabývá výzkumem...“), souhrnně z nich nevyplývá nic, co by nám pomohlo si ujasnit kolektivní stav mysli a mluvit o současném umění jako o jednotném fenoménu. Je v tom skrytý paradox:

přesně proto, že je nutno mluvit o každém díle zvlášť a že žádné dílo ani praxe nejsou pro dnešní umění typické, je také možno v každém díle zahlédnout něco z podstaty umění a dělit se o naše postřehy.

O této možnosti nás ale nepřesvědčí ani sebehlasitější prohlášení umělce, jak to ironicky popisuješ, ani to nelze prokázat nebo vyvrátit teoreticky. Jenom naše vlastní setkání s jednotlivými díly mohou být dostatečně přesvědčivá, včetně pocitu, že věc přesahuje naše porozumění.

(Vnucuje se mi sem někde slovo *rozbor*, jak se uplatňuje v kritickém žargonu. Ten, kdo něco dá dohromady, je sice nejlépe povolán to znovu rozebrat, problém ale je v tom, že po takové demontáži nám zbyde jen hromada součástek. Abychom viděli, jak něco funguje, nestačí věc rozebrat. Je třeba také znalost mechaniky, a tu má v umění na starosti nejspíš teoretik. Ale k tomu, abychom se dověděli, zda věc vůbec funguje, je v první řadě zapotřebí ji uvést do chodu, než se v ní začneme vrtat teoretickým či kunsthistorickým šroubovákem – a to je snad zčásti úkol pro kritiku, a rozhodně úkol pro diváka.)

Vidím, že jsem se ještě ani nedotkl otázky, kdo je dnes umělec. Nevím, jestli na to mám uspokojivou odpověď. Nevím taky, jestli na to mám v půl čtvrté ráno sílu.

Nechám to napříště.

10  
**Sorry**

MAIDEN

HYUNDAI  
0800 051 501



Ideal  
for the city.  
More  
people will  
see it.

THE NEW ATOZ MIDAS.

MAIDEN



# FIVE WORDS IN A LINE

Ahoj Pavle,

když jsem si dnes sedl k počítači, abych odpověděl na tvůj mail, vybavilo se mi, že na podobné téma nenarážíme poprvé. Doložitelně jsem se ho dotknul v roce 2010, když jsem zahajoval tvoji výstavu v komorní galerii Gambit, která byla jakýmsi appendixem tvé retrospektivy v DOXu, nazvané *Marná práce*. Myšlím, že nebude od věci tu text připomenout.

AUTOR AUTOROVI AUTOREM

*Kontemplativní skromnost, ani druhdy mocně vzývaná síla tichého hlasu, nemají dnes v uměleckém provozu dobré jméno. Za nezpochybnitelného autora bývá obvykle považován ten, komu se jistě myšlenky, obrazy či zvuky podaří představit na veřejnosti dříve, nebo alespoň hlasitěji než ostatním. Rád posloužím flagrantním příkladem. Když teď řeknu, že:*

*„Úkolem umělce je nejspíš všimnout si věcí a souvislostí, které v běhu každodenního života přecházíme bez povšimnutí. Můžeš to snad přirovnat k nějaké povrchní archeologii, kdy místo vykopávání někdy o něco náhodně zakopnu a teprve pak si všimnu, co jsem to vlastně chtěl hledat, ale já se spíš vidím jako nekompetentní elektrikář, který namátkou propojuje kabely, až se mu podaří způsobit zkrat. Fascinuje mě, jak málo stačí k tomu, aby nějaká ta jiskra přeskočila tam, kde jsi ani netušil, že bylo nějaké napětí. V životě jsem neměl jediný nápad (věř mi, že bych si to pamatoval) a inspirace u mne nikdy není na začátku. Inspirace je něco, k čemu směřuji a při troše štěstí nakonec dojdou. Někdy se takový moment skrývá těsně pod povrchem, jindy si najednou uvědomíš, že to na tebe civělo celý život. Nejvíce mě potěší, když slyším, že by to mohl udělat každý. To je většinou naprostá pravda. Je taky ale pravda, že se k tomu či onomu doposud nikdo neměl a nějak to padlo na mne, abych s tím něco udělal. Bylo by hezké, kdybychom nemuseli umění kategorizovat. Určitě si vzpomínáš, jak jsme kdysi ve Slavii koukávali na ty černobílé fotky, na kterých byly takové věci jako stůl s psacím strojem nebo klacek opřený o zed, a představovali jsme si kdovíco. To konceptuální nedorozumění spočívalo v tom, že*

*nám (nebo mně) nedocházelo, že ony nové možnosti v umění si vynutilo hledání nových obsahů a nové sémantiky. Stačilo nám, že nám ty nové formy dávaly licenci něco dělat, což nám, v tom komunistickém blbinci, kde většina lidí věřila, že se nic dělat nedá, dávalo dost smyslu samo o sobě.“*

*(Konec flagrantního příkladu.)*

*V duchu úvodem zmíněné dobové optiky jsem tedy beze vší pochybnosti autorem předchozí krátké úvahy a jen málo na tom může změnit fakt, že je ve skutečnosti sestavena ze dvou Büchlerových odpovědí na moji otázku. Jednu z těch, které mu pokládám v 79 čísle Revolver Revue, v rozhovoru nazvaném O půdě pod nohama. Protože zmíněné periodikum dosud nevyšlo, je věc celkem jasná. Pro ty z vás, kteří by přesto z nedostatku informací o současném uměleckém světě mohli mé počínání omylem považovat za krádež, mám pádnou odpověď: Dávám zde Pavlovi na oplátku k dispozici svoji otázku. Když vám ji teď dostatečně nahlas přečte, stane se jejím autorem on:*

*„Tvá práce vychází z jakýchsi archeologicko-inscenačních principů. Baví tě stavět nalezené věci do nových souvislostí a upozorňovat na významy, které jsou překryty funkcí, zvyklostmi a banalitou nebo jedním slovem řečeno užitečností. Nezastíráš, že plán a úvaha o budoucí práci je pro tebe přinejmenším rovnocenná materializovanému výsledku. Neděsí tě ani literárnost, od které se mnozí výtvarníci distancují v domněnku, že se jim tak podaří být většími umělci. Co bys řekl o své práci ty sám?“*

*Vážený přítomní, milí přátelé! Tato uvážlivá slova považuji za pěknou, slavnostní a inteligentní tečku za krátkým úvodem dnešního setkání. Vítám vás tedy srdečně na další ze svých výstav, kterou jsem pro tentokrát sestavil z prací Pavla Büchlera.*

*Tímto ji můžete považovat za zahájenou.*

Ale zpátky na konec tvého mailu. K odpovědi na otázku, kdo je dnes umělec, máš naštěstí dost času. Podle množství témat, kterých bychom se chtěli dotknout, se dá počítat s dlouhými měsíci. Takže nespěchat bude dokonce dobré, protože pohled na tenhle „problém“ se v čase může dost výrazně měnit. A navíc, je ho opravdu těžké verbalizovat. Někdy mám pocit, že umělcem je každý, kdo si to o sobě myslí a neváhá nám to sdělit. Což má ovšem jeden háček – potom by nám totiž nezbývalo, než uvěřit také všem Caesarům, Napoleonům a Einsteinům, jaksi plošně a bez ohledu na to, ve které psychiatrické léčebně právě pobývají.

Než mi do „problému“ vneseš jasno, budu pracovat s pomocnou hypotézou, že umělec je (dnes, včera i předeviděm, zkrátka kdykoliv) ten, kdo vytváří umělecká díla. Velcí umělci pak vytvářejí velká díla a jen nemnozí z jejich hloučku díla mistrovská. Za ně se ovšem nedá paušálně označit všechno, co vytvoří. Mám důvodné podezření, že většině z nich se podaří vytvořit jedno jediné mistrovské dílo a pak už produkují, byť s puncem nezpochybnitelného umělce, pouze velká díla, nebo v horším případě už jen samé blbosti.

Není ovšem žádoucí se utvlpkovat k smrti jen proto, že je ráno a mám dosud dostatek sil, proto spěchám tam, kam jsem měl od začátku namířeno, totiž k několika úryvkům z knihy Gertrudy Stein *Mluvit a naslouchat*. V eseji *Co jsou to mistrovská díla a proč je jich tak málo* píše:

*Celé tohle léto jsem přemýšlela a psala o tom co jsou to mistrovská díla a proč je jich tak málo nakonec je z toho jakási rozprava o provázanosti lidské přirozenosti identity a mysli. Postupně totiž zjistíte, že člověk v tvůrčím aktu nemá žádnou vlastní identitu. Identita je vědomí, jste si vědomi toho kým jste protože vy sami a ostatní si uvědomujete kým jste ale uprostřed tvůrčí práce přestanete toto vědomí mít. Jsem tím kým jsem protože můj psík mě zná, avšak umělecky řečeno tvořivost ničí to že váš psík ví kým jste a že jste si vědomi toho že to ví. (...) Picasso jednou poznamenal je mi jedno kdo mě ovlivnil anebo ovlivňuje pokud to nejsem já sám.*

Přes veškerou zamotanost jazyka bez interpunkce se mi zdá, že řeč Gertrudy Stein nemůže být jasnější – odpovědnost rozpoznat a doporučit umělecké (nebo dokonce mistrovské?) dílo ponechává na akreditovaném divákovi, přesněji tedy na kunsthistorikovi, který obecného diváka v dialogu s umělcem zastupuje, a samotného autora ze zmíněné zodpovědnosti zcela vyvazuje. Nebo snad ne? Co má na mysli, říká-li o kousek dál:

*Každý ví něco každý má svou vlastní znalost věcí a není to tato znalost díky které vznikají mistrovská díla. Vůbec ne vůbec ne a ne. Ti kteří jsou schopni rozpoznat mistrovská díla říkají že tohle je ten důvod že každý má svou vlastní znalost věcí ale není tomu tak. To jak Hamlet reaguje na ducha svého otce není tím co dělá z této hry mistrovské dílo. Shakespeare jej mohl nechat reagovat jinak podle celé řady dalších možných scénářů a všichni by byli stejně ohromeni jeho psychologií.*

Pootočí-li takto stanoviště, ze kterého situaci pozoruje, říká nám Stein: umělec je vždycky napřed před svým publikem. Musí toho „vědět“ a „vidět“ víc než ono, dokonce i než ta jeho část, která je mu nakloněna a ráda by jeho pohled na svět přijala za svůj, kdyby jí ho někdo uměl přehledně vysvětlit. Což je dobrá šance pro kunsthistorika, pokud ovšem není hloupější než vstřícně naladěné publikum. Zbývá konstatovat, že umělec, který jen předstírá, že ví víc než publikum a je schopen řadit věci do souvislostí, které by ostatní nenapadly, je podvodník. A také dodat, že většina osob pohybujících se obratně a s úspěchem v takzvaném „uměleckém provozu“ beze vší pochybnosti podvodníci jsou.

Než tedy přikročíš k odpovědi na otázku, kdo je dnes umělec, rád bych do našeho digitalizovaného rozhovoru vnesl ještě jedno téma, a sice *žánr*. Je doufám zřejmé, že tenhle pojem neztotožňuji se žánrovými obrázky, jen bych rád rozšířil prostor, v němž můžeme umělce hledat. Pro méně bystré čtenáře našeho rozhovoru bych si dovolil *žánr* v životě umělce přirovnat k houbařovu oblíbenému *lesu* a dodat, že on i umělec si mohou tu a tam oblíbit „les“ jiný. V knize předčasně zesnulého režiséra, scenáristy a esejisty Pavla Juráčka nazvané *Případ pro začínajícího kata* jsem nedávno narazil na tuhle zajímavou pasáž:

*Možná, že se vám tyhle úvahy budou zdát zbytečné, ale já považuju žánr za strašně důležitou věc, protože žánr je řád, protože žánr jsou pravidla, podle nichž se hraje hra (...) Já velice věřím na nezbytnost smluvených pravidel. Svoboda, která je nechce respektovat, není svobodou, ale blbostí. Ta nekonečná záplava jepičích a nudných obrázků ze života, kterou film plevelí, pramení z nepochopení zásadní věci. Neboť co by to byl za vola třeba hrnčič, který by se rozhodl, že udělá něco, co svět neviděl, a vyrobil by hrnec bez dna. (...) Napadla mě nyní běžná banalita, že způsob musí přijít sám od sebe, že stačí vědět, co chci říct, a pak až to budu říkat, dostaví se způsob jaksi samozřejmě.*

Taková úvaha silně koliduje s představou umělce bořícího mosty mezi minulostí a novým dílem, o to víc ovšem konvenuje praxi užitého umělce a jeho potřebě jakýchsi nepsaných pravidel, podle kterých mohou informovaní snadno rozpoznat, jestli svou práci dělá dobře či nikoliv. Víím dobře, o čem mluvím, už víc než čtyřicet let jsem, slovy českého génia Járy Cimrmana, „průmyslovým básníkem“, totiž výtvarníkem, nebo jak se dnes říká grafickým designérem, což prý zní mnohem víc sexy. No budiž, jak mi to ale pomůže s orientací, říká-li Juráček hned vzápětí:

*Já se nechci rozhodnout ani zavázat, protože nechci nic předem vylučovat: nemohu ostatně dnes vědět, co mě napadne zítra...*

Touhle větou se od proklamované potřeby řádu odhlašuje a míří plnou parou k principům volného umění. Ostatně, rozdíly mezi uměním volným a užitým jsou rovněž zajímavou otázkou, která by měla mít místo v našem pokusu definovat, kdo je umělec a co je umělecké dílo. Navíc by nám přibyla otázka, je-li umělcem také užitý umělec, pokud takové označení nevychází z představy, že tak můžeme nazvat každého, kdo něco umí.

Na pražské UMPRUM, kde jsem poměrně dlouho působil jako pedagog, se čas od času vedly debaty o synergii volného a užitého umění, kterým jsem se obvykle musel smát. Ti, kteří o takové synergii halucinovali nejzapáleněji, jako by si nebyli schopni uvědomit, že volné a užitě umění sledují naprosto odlišné cíle. Nebyl jsem to schopen dost dobře vysvětlit, dokud jsem se nesetkal s tvou argumentací, kterou dodnes používám. Zjednodušeně cituji tvůj postřeh, že volný umělec vyhledává místa zkratů (pokud je dokonce cíleně nevytváří) a snaží se na ně upozornit, zatímco umělec užitý taková místa skrývá pod vrstvou estetické izolace. Tak se celá synergie náhle rozpadne a zbude pouhá estetická povrchová úprava, podléhající navíc dobovému vkusu, a dokonce i právě panující módě (nezapomeňte, že barvou letošního podzimu může být starorůžová, neapolská žluť, námořnická modř etc. ad lib.).

Sám jsi začínal jako propagační grafik, dnes jsi respektovaný umělec s nesporným vlivem. Já jsem se zprvu domníval, že se budu věnovat volnému umění. Když se mi podařilo někdy kolem mých třicetin poprvé na delší dobu vystřízlivět, všiml jsem si, že se zabývám převážně užitou grafikou, a byl jsem tím překvapen. Až když jsem se na začátku devadesátých let z alkoholového operu probral podruhé (a doufám, že naposledy), došlo mi, že jsem grafický designér a že jsem v té roli spokojený – přestože jasně vidím negativa téhle profese a upozorňuji na ně tak často, že to vzbuzuje podezření, že ji nesnáším. Jaký je tvůj vztah k profesi umělce bez přívlastku? A jsi jím vůbec? Předpokládám, že to bych se mohl dozvědět jako *side effect*, až mi odpovíš na otázku, kdo je vlastně dnes umělec.

To by mohlo pro dnešek stačit.



Nazdar Karle,

než se vrhnu na Gertrudu (obrazně řečeno) a pustím se do mistrovských uměleckých výkonů (taky přeneseně), do otázek žánru a volného versus užitého umění, chci se přece jen vrátit k tomu, kdo je dnes umělec. Z tvého instinktu, že „umělcem je každý, kdo si to o sobě myslí a neváhá nám to sdělit“ a z tvé pracovní hypotézy, že „umělec je (dnes, včera i předevcírem, zkrátka kdykoliv) ten, kdo vytváří umělecká díla“, si k tomu účelu zkombinuju hypotézu vlastní, totiž že *umělcem je každý, kdo si to o sobě myslí a neváhá nám to sdělit tím, že vytváří umělecká díla*. Pokusím se zamyslet nad tím, zda a jak ta hypotéza platí právě pro dnešek.

Kdo tedy je dnes umělec? Snad je možno odpovědět dvojím způsobem: s ohledem na funkci umělce ve vzniku uměleckého díla a s ohledem na jeho funkci ve společnosti. Pokud se lze shodnout na tom, že přes veškerou naši nejistotu s identifikací děl současného umění přece jen nakonec nějak víme, kdy máme co do činění s takovými díly, a kdy ne, pak umělec je zkrátka ten, kdo je autorem dané věci, tj. ne nezbytně ten, kdo předmět sám vyrobil, ale ten, na jehož jednání se daný předmět odvolává ve své funkci jako umělecké dílo, ten, kdo opravňuje věci, aktivity a situace, aby působily jako umění. To neznamená, že umění je cokoli, co umělec dělá. Znamená to naopak, že cokoli potřebuje autorizaci umělce, abychom mohli věc pojmut jako dílo umění.

Podobně bychom se mohli ptát, kdo je dnes kritik nebo teoretik nebo filozof. V každém případě bude odpověď záviset na tom, co je zapotřebí ke vzniku kritického, teoretického nebo filozofického díla. Karl Marx to viděl jako otázku dělby a komodifikace práce v podmínkách kapitalismu. Jak je možná až příliš dobře známo, měl za to, že historická nevyhnutelnost nás jednou povede do světa jakéhosi všeobecného amatérismu, kde nikdo nebude otrokem žádné výlučné sféry činnosti, ale bude se volně věnovat „jedné věci dnes a jiné zítra“: budeme lovit, rybařit a zabývat se kritizováním literatury, jak se nám zamane, bez toho aniž bychom tak jednali z povolání a bez toho aniž bychom vůbec měli nějakou profesi. V polovině devatenáctého století bylo ale víceméně jasné, co je literární kritika a kdo je literární kritik (stejně tak jako bylo a zůstává jasné, co

je rybaření, i to, že ne každý, kdo chytí rybu, je rybář). Dnes, kdy některé věci už tak jasné nejsou, se můžeme dohadovat například, v jakém smyslu je Arthur Danto filozof. Rozhodně ne ve stejném smyslu, jako byl filozofem Marx, který zas nebyl filozofem v témže smyslu jako třeba Hegel. Spočívají rozdíly mezi nimi v tom, že se změnila metodologie, nástroje a technika oboru (což lze říci o lovu i rybaření), nebo v tom, že se snad rozšířilo pole působnosti filozofie (na rozdíl od lovu a rybaření)? Anebo je naopak můžeme všechny tři a mnohé další přes zjevné rozdíly hodit do stejného pytle proto, že se moc nezměnilo to, co od práce filozofů (a lovců i rybářů) očekáváme?

Ať už je to jakkoli, filozof je zřejmě ten, koho je zapotřebí ke vzniku filozofického argumentu. Je to ten, kdo svou prací vytváří podmínky pro určitý způsob myšlení a čtení. Rozumí se samo sebou, že takový potenciál filozofického čtení musí být nějak záměrně ztělesněn v textu, aniž by se ale při tom daný text musel tvářit jako filozofie nebo řídit nějakou řeholí filozofického psaní.

S uměním je to stejné, a podle tohoto vzoru by se tedy dalo říci – a nebyla by to úplná blbost – že umělcem je dnes ten, jehož práce vytváří *umělecký argument*, vyvolává jej, je jeho zdrojem a podmínkou. Stejně jako včera i předevčírem, zkrátka kdykoliv, je i dnes umělcem ten (nebo jen ten), kdo svou prací přispívá do diskurzu umění. Sdělení úmyslu přispět však samo o sobě nestačí.

Druhá odpověď, která se nabízí je trochu složitější. Jestliže je zapotřebí umělce k tomu, abychom my mohli vnímat určitou věc jako umělecké dílo, pak by se mohlo zdát, že jeho funkce ve společnosti je dostatečně zdůvodněná naší rostoucí neschopností rozlišovat mezi jednou a druhou věcí na základě jejich vnějších charakteristik. Tuto neschopnost ale zapříčiňuje samo současné umění, jeho postupy a formy, a tedy by pak bylo možné namítat, že umělce potřebujeme jen proto, že už je máme, nebo dokonce že nevíme, jak se jich zbavit.

Napsal jsem kdysi (a byl jsem za to pochválen i kárán), že společnost potřebuje umělce víc než jejich díla, že je potřebuje pro to, kdo jsou, víc než pro to, co vytváří. Teď už o tom nejsem úplně přesvědčen, ale tehdy jsem svou tezi hájil vnitřním konfliktem, který plyne z naší koncepce kultury a dává umělci rozpornou identitu. Umělci existují ve společnosti jako experimentátoři s konvencemi kultury, oprávnění tradicí a konsenzem k tomu, aby si určili parametry svých experimentů a cílů nezávisle na dynamice, kterou se řídí změna v konvencích, které převládají v téže kultuře obecně. Současně je existence umělce také sama o sobě něco jako společenský experiment, podléhající autoritě konvenčních předpokladů, přesvědčení a očekávání. Na jedné straně má být každá

jednotlivá umělecká praxe svou povahou jedinečná, a tedy nereprezentativní pro kulturu obecně, zatímco na druhé straně všichni umělci a jejich praktiky sdílejí v očích veřejnosti určité ideální rysy (např. kreativitu, kritickou imaginaci, tvůrčí nezávislost atd.), a tyto společně určují, jaké místo má umění v sebevědomí společnosti. Koncepce kultury je pak méně produktem experimentálních snah umělců – jejich děl, komentářů, výroků, postřehů, nápadů – než je výsledkem postojů společnosti k hodnotě umělcovy nereprezentativnosti pro sociální experiment umění.

Napohled se umělci dnes svou prací a produkcí příliš neliší od ostatních pracovníků v oblastech kultury, rekreace, zábavy nebo znalostní ekonomie (*knowledge economy* – nevím, zda tento terminologický patvar už pronikl do češtiny). Sledují podobné flexibilní pracovní režimy a podobné imperativy volného podnikání, jako jsou iniciativa a kreativita. Existuje trh pro díla, která vytvářejí, a poptávka po zábavě nebo kritice, kterou poskytují. Jejich nástroje a jejich dovednosti už nemusí být konkrétně umělecké a jejich díla se mohou zevně podobat jiným produktům. Obsah jejich děl často připomíná informace a jako takový je přijímán. Společnost, jak se zdá, nepotřebuje jejich díla o nic víc než všechny ty ostatní vymoženosti, o kterých jsme my spotřebitelé nikdy netušili, že bychom je vůbec chtěli – a přes to všechno je umělecká produkce stále vnímána jako činnost, která je kulturně a psychologicky osvobozena od instrumentálních vztahů, které spojují jednotlivce se společností.

Čím méně umělecká práce vybočuje z toho, jak se účastní na společenské produkci kde kdo, tím spíše je taková svoboda považována za nezasloužené privilegium. Tím ale také zřetelněji vstupuje do zorného pole role umělce jako aktéra. V této roli má umělec prokázat, že mezi synchronizovanými a koordinovanými zájmy a funkcemi moderní společnosti stále ještě přetrvávají vztahy, které jsou neodůvodnitelné a nereprezentativní.

Tuto roli nemůžeš na sebe vzít nevědomky, takže je asi pravda, že umělec si o sobě musí myslet, že je umělec. Důležité ale je, že musí být schopný okolnímu světu ukázat, jak takové vztahy fungují – a to lze jedinečně prací. (Název méj výstavy v DOXu – *Marná práce* – naznačuje, jak se k tomu v praxi stavím já.)

To, že umělec je umělcem tehdy, když hraje svou roli, asi měla na mysli také Stein, když psala, že „člověk v tvůrčím aktu nemá žádnou vlastní identitu.“ Usuzuji tak z toho, že když nám sděluje „že váš psík ví, kým jste“, asi si nepředstavuje, že ji její čokl znal coby spisovatelku. Musí si umělec být také vědom toho, co v roli umělce dělá? Stein to zjevně nepovažuje za nutné a já s ní souhlasím. Souhlasím

také s tebou v tom, že umělec musí „vědět“ a „vidět“ víc než jeho publikum, pokud ty uvozovky, do nichž jsi vědomost a vizi zarámoval, naznačují, že ví a vidí věci jinak, z jiné perspektivy. Vlastně to je slovo „víc“, které si zaslouží uvozovky. Ten rozdíl není kvantitativní a z toho, co člověk ví a zná, rozhodně nevznikají mistrovská díla. Stein má pravdu. Znalosti a postřehy jsou nezbytné jen k tomu, aby člověk vůbec mohl pracovat, ale mistrovské dílo se asi začne rodit teprve ve chvíli, kdy jeho vědomosti – bez uvozovek – přestanou jeho práci ovlivňovat, abych parafrázoval Picassovu poznámku.

Kdo je nebo by měl být soudcem v otázkách mimořádných uměleckých výkonů, je těžko říct. Pavel Juráček věří na pravidla hry, podle kterých je v jednotlivém uměleckém žánru možno rozlišit mezi smyslem a volovinou. Umění jako takové je ale hra, jejíž pravidla sestávají pouze z výjimek a dodržují se tím, že se v průběhu hry mění (Juráčkovy „nechci předem nic vylučovat“), a v níž není nijak určeno, kdo jsou hráči a kdo je rozhodčí. Ti, kdo předstírají, že dovedou z dosavadního průběhu hry anticipovat její příští fázi, prostě předbíhají (ve smyslu švindlování) a ti, kteří se pokoušejí sestavit z výjimek přece jen nějaká stabilní pravidla, prostě hru nehrají. Z té druhé skupiny bych ale omluvil kunsthistoriky, teoretiky a jim podobné, jen bych je poslal hrát na jiné hřiště. Tak jako ve sportu, komentář není samo utkání nebo závod. Posloucháme jej, abychom lépe věděli, co se na poli děje, a doprovod komentátora může přispět k našemu zážitku. Průběh hry a její výsledek na něm ale nezávisí. Ve hře umění platí totéž, aniž bychom mohli kdykoli výsledek měřit, natož vědět, zda bylo dosaženo rekordu, tj. mistrovského díla. A pokud má historie tendenci přece jen taková díla s nějakým ospravedlněním identifikovat, je to proto, že je schopná s odstupem ukázat, jaké nové cesty a možnosti, prostory a pohledy otevřelo dílo a jeho tvůrce ostatním – jak umělcům, tak publiku. To je, podle mne, jediné přijatelné měřítko skutečné velikosti.

Pravidla a pravda žánru ale neplatí jen v užitém umění. Tzv. volné umění má také svoje žánry, kde si umělci věnující se malbě, sochaření nebo fotografii říkají malíři, sochaři, fotografové, drží se určitých postupů, materiálů a tradic a věci, které vytvářejí, mají určité charakteristiky, které si navzájem nekonkurují. Sama o sobě však tato pravidla žánrů nemají nezbytně nic společného s uměním, stejně jako jej nemá výtvarná kvalita užitého umění. Být malířem neznámá automaticky, že zmíněný je umělcem, byť si tak i říká, a být designérem znamená, že dotyčný umělcem není. (Spěchám podotknout, že rozdíl mezi jedním a druhým samozřejmě není hierarchický.) Užitečnost nebo užítkovost designu

je opravdu měřítko, podle kterého může uživatel posoudit, jak dobře designér svou práci odvedl jako designér. Podobná kritéria kvality existují také v oborech volného umění: jak dovedně je obraz na plátně proveden, například. Umění je ale něco, co přesahuje pravdu žánru. O umění lze mluvit jen tam, kde nelze mluvit o užitečnosti nebo kvalitě (jak „kvalitní“ je psaní Gertrudy Stein?). Z tohoto důvodu se domnívám, že o umění lze mluvit jediné bez přívlastku.

Říkám, domnívám se – jsem si tím naprosto jistý. Kdybych si jistý nebyl, sotva bych se asi dokázal přinutit dělat, co dělám. Marná práce je totiž docela lopotina a já jsem od přírody lenoch.

P. S. Předchozích pár myšlenek mi proběhlo hlavou včera, kdy jsem podle Pavla Juráčka nemohl vědět, co mě napadne dnes. Teď po ránu mě napadá, že přívlastky, které nám ve výrazech jako *užité umění* nebo *umělecká řemesla* komplikují život, nám také samy napovídají docela dobrá vysvětlení. Co vlastně říkají? Dalo by se jim rozumět tak, že v díle užitého umění někdo *použil* umění jako nástroj, který pak odložil, tak jako odkládáš jakýkoli nástroj, když je práce hotova. Tak jako v mnohých jiných pracovních procesech, práce je obvykle hotova ve chvíli, kdy po výrobních prostředcích nezůstávají viditelné stopy. Výraz *užité umění* má pak oproti grafickému designu (nebo průmyslovému básnictví) tu přednost, že ti dovoluje použít nástroj – umění – v hotovém díle připomenout. V uměleckém řemesle se zas jedná o soubor dovedností, které tradičně používali a někdy stále používají v práci umělci. Dílo uměleckého řemesla třeba demonstruje, že takové dovednosti je možno využít i k jiným cílům než čistě uměleckým, podobně jako umělci mohou využít také řemesla jiných k realizaci svých uměleckých záměrů. I díla užitého umění a uměleckého řemesla mohou být vnímána jako umění, pokud v nich jde o to, co ztělesňují (podle Dantovy užitečné definice lze mluvit o tom, o čem jsou), třebaže jsou vždy zároveň i něčím jiným. Dílo umění (bez přívlastku) ztělesňuje umění a ničím jiným být nemůže.

Pavel Büchler & Karel Haloun  
O umění, zjednodušeně řečeno

Redakce Jaroslav Tvrdoň  
Jazyková korektura Petr Janus  
Obálka Jaroslav Tvrdoň  
Sazba a grafická úprava podle předlohy Pavla Büchlera Jaroslav Tvrdoň  
Vydalo nakladatelství RUBATO v Praze roku 2021  
Vytiskla TISKÁRNA PROTISK, s. r. o., České Budějovice  
První vydání  
ISBN 978-80-87705-82-7

RUBATO  
Sarajevská 8  
120 00 Praha 2  
www.rubato.cz  
studio@rubato.cz

*Pokud není uvedeno jinak, pocházejí veškeré fotografie z archivu Pavla Büchlera a jsou případně reprodukovány s laskavým svolením galerií Tanya Leighton, Berlín, annex14, Curych, Tommy Simoens, Antverpy a Vistamare, Pescara.*

Prozatím, 2016

Diamant trvale vsazený do okenní tabule v aule historického gymnázia Atheneum v Antverpách.

