

Nepopísaná tabuľa

Steven Pinker

Začiatkom sedemdesiatych rokov rozšírila misiu modernity rad štýlov a filozofií nazývaný postmoderna. Postmoderna bola ešte agresívnejšie relativistická, keď trvala na tom, že na svet je veľa hľadísk, no žiadne privilegované. Dokonca ešte dôraznejšie poprela možnosť významu, poznania, pokroku a spoločných kultúrnych hodnôt. Bola marxistickejšou a omnoho paranoidnejšou, vyhlasujúc, že nároky na pravdu a pokrok sú taktikou na politickú nadvládu, ktorá zvyhodňuje záujmy heterosexuálnych bielych mužov. Tvrdila, že masovo vyrábané tovary aj médiami rozširované zobrazenia a príbehy sú navrhnuté tak, aby znemožnili autentickú skúsenosť.

Cieľom postmoderného umenia je pomôcť nám uniknúť z tohto väze-

nia. Umeni sa snažia zabrániť kultúrnym vzorom a technikám reprezentácie tým, že uchopia kapitalistické ikony (ako reklamy, dizajny obalov a fotky z časopisov) a zohavia ich, zveličia alebo predstavia v čudných kontextoch. Najrnejšími príkladmi boli Warholove maľby

štítkov polievkových konzerv a jeho opakujúce sa obrázky Marilyn Monroe v chybných farbách. Z novších je to výstava „Čierny muž“ vo Whitneyho múzeu a fotografie groteskne zostavených obojpo-

hlavných figurín Cindy Sherman. (Videl som ich ako časť výstavy MIT, ktorá sa zaoberala „ženským telom ako dejiskom rozporuplných túžob a ženskostou ako napnutou sieťou sociálnych očakávaní, historických predpokladov a ideologických konštrukcií“.) V postmodernej literatúre

**Postmoderna bola ešte
agresívnejšie relativistická,
keď trvala na tom, že na svet
je veľa hľadísk, no žiadne
privilegované.**

sa autori vyjadrujú k tomu, čo píšu, počas písania. Postmoderná architektúra dáva dohromady materiály a detaily z rôznych druhov budov a historických období tak, že do seba nezapadajú, napríklad markíza z pletiva na plot na noblesnom nákupnom stredisku alebo korintské stĺpy, ktoré na vrchu lesklého mrakodrapu nič nepodpierajú. Postmoderné filmy obsahujú prešibané narážky na proces filmovania alebo na skoršie filmy. Irónia, narážky odkazujúce na seba a predstierané, že prácu neberú vážne, majú vo všetkých týchto formách jediný zámer, a to pritiahnúť pozornosť na samotné reprezentácie, pri ktorých nám (podľa tejto náuky) hrozí, že si ich zameníme so skutočnosťou.

Len čo rozpoznáme, čo moderna a postmoderna spôsobili špičkovému umeniu a humanitným predmetom, hneď nám bude jasné, prečo nastal ich úpadok a pád. Tie hnutia sú založené na chybných teóriách ľudskej psychológie, na nepopísanej tabuli. Zlyhávajú pri aplikovaní svojej najvyzdvihovanejšej schopnosti, a to odkrývať pretvárku, na seba samých. A umenie zbavujú o zábavu!

Moderna a postmoderna sa držia teórie percepcie, ktorá bola už dávno odmietnutá: že zmyslové orgány predstavujú myseľ s výjavom základných farieb a zvukov, a že všetko iné v percepčnej skúsenosti je naučená sociálna konštrukcia. Zraková sústava mysle pozostáva asi z päťdesiatich oblastí, ktoré prijímajú nespracované zrakové body a polahky ich usporadúvajú na povrchy, farby, pohyby a trojrozmerné predmety. Ten systém nedokážeme vypnúť a získať bezprostredný prístup k čistej zmyslovej skúsenosti, rovnako ako nedokážeme prebrať ovládanie svojich

žalúdkov a hovoriť im, kedy majú uvoľniť svoje tráviace enzýmy. Zraková sústava nás navyše neomámi do halucinačných predstáv, ktoré by nesúviseli so skutočným svetom. Vyvinula sa tak, aby nás krmila informáciami o závažných vonkajších veciach, ako sú skaly, útesy, zvieratá a iní ľudia so svojimi zámermi.

Vrodená organizácia sa navyše nezastaví pri pochopení fyzickej štruktúry sveta. Zafarbuje tiež naše zrakové skúsenosti všeobecnými emóciami a estetickými pôžitkami. Malé deti uprednostňujú krajinky z kalendára pred obrázkami púští a lesov a už trojmesačné batolátá zízajú dlhšie na peknú tvár než na všednú. Batolátá uprednostňujú harmonické hudobné intervaly pred disharmonickými, a keď dvojročné deti zapoja do hry predstavy, začína celoživotné vytváranie a uznávanie vymyslených historiek.

Keď vnímame výsledky správania iných ľudí, vyhodnocujeme ich svojou intuitívnou psychológiou, svojou teóriou mysle. Neberieme prúd reči alebo vytvorený výrobok či umelecké dielo ako dané, ale snažíme sa hádať, prečo s nimi tvorcovia vyšli a ako to malo na nás zaúčinkovať. Ľudia by pravdaže mohli naletieť šikovnému klamárovi, ale nie sú uväznení vo falošnom svete slov a zobrazení a nepotrebujú záchranu od postmoderných umelcov.

Moderným a postmoderným umelcom sa nedarí brať na vedomie ďalšiu črtu ľudskej prirodzenosti, ktorá poháňa umenie: hlad po spoločenskom postavení, obzvlášť ich *vlastný* hlad po spoločenskom postavení. Psychológia umenia je zapletená so psychológiou úcty, lebo si váži to, čo je zriedkavé, honosné, virtuózne a oslnivé. Problémom je, že vždy, keď ľudia hľadajú zriedkavé veci, podnikatelia nimi zaplavia trh a vždy, keď sa oslnivé predsta-

venie napodobňuje, stáva sa všednou vecou. Výsledkom je večné obracanie štýlov umenia. Psychológ Colin Martindale zaznamenal, že každá umelecká forma naberať na komplexnosti, výzdobe a citovou náboji, až kým sa evokatívny potenciál štýlu úplne nevyčerpá. Potom sa pozornosť obráti na štýl samotný, čo je bod, v ktorom štýl ustúpi novému. Martindale prisudzuje tento kolobeh na stranu publika, ktoré si privyká, ale pochádza tiež zo strany umelcov a ich túžby po pozornosti.

Hľadanie nového vyústilo v umení 20. storočia do zúfalstva kvôli ekonómii masovej výroby a blahobytu strednej vrstvy. Keď sa stali dostupnými fotoaparáty, umelecké kópie, rádiá, nahrávky, časopisy, filmy a brožované knihy, bežní ľudia mohli kupovať umenie na tony. Je ťažké vyniknúť ako dobrý umelec alebo vyberavý znalec, keď majú ľudia až po uši materiál, ktorého veľká časť má obstojný prínos. Pre umelcov nie je problémom, že populárna kultúra je taká zlá, ale že je taká dobrá, aspoň nejaký čas. Umenie si už viac nedokázalo prepožičať prestíž prostredníctvom zriedkavosti či jedinečnosti samotných diel, tak si ju musí prepožičať prostredníctvom zriedkavosti síl uznania. Ako upozorňuje Bourdieu, iba osobitá elita novícov môže pochopiť nové umelecké diela. A keď tlačiarenské stroje a nahrávacie spoločnosti chrlia krásne veci, výrazné diela nemusia byť krásne. Naozaj, radšej by ani neboli, pretože teraz by mohol mať krásne veci hocijaký chmuľo.

Jedným z výsledkov je, že modernistické umenie sa už neusiluje zaujať zmysly. Práve naopak, *opovrhlo* krásou ako presladenou a povrchnou. Kritik Clive Bell (švagor Virginie Woolf a Quentinov otec) vo svojej knihe Umenie (Art) z roku 1913 tvrdil, že krása nemá v dobrom umení

miesto, pretože korení v neohrabaných skúsenostiach. Píše, že ľudia používajú *krásu* v spojeniach ako „krásny lov alebo streľba“, či dokonca sa zmieňujú o krásnych ženách. Bell si osvojil behaviorálnu psychológiu svojej doby a tvrdil, že sa začali tešiť z umenia procesom Pavlovovho privykania. Maľbu si ľudia vážia, iba ak zobrazuje krásnu ženu, hudbu, iba ak vyvoláva „emócie podobné tým, ktoré vzbudzujú mladé dámy v muzikálových fraškách“, a poéziu, iba ak podnecuje podobné pocity ako sme kedysi pociťovali k farárovej dcére. O tridsaťpäť rokov neskôr abstraktný maliar Barnett Newman súhlasne vyhlásol, že impulzom moderného umenia je „túžba zničiť krásu“. Postmodernisti sa správali ešte pohrdavejšie. Vravali, že krása spočíva v štandardoch, ktoré svojvoľne predpisuje elita. Zotročuje ženy tým, že ich núti riadiť sa nerealistickými ideálmi a podlizuje sa trhovu orientovaným zberateľom umenia.

Aby sme modernizmu nekrivdili, zahŕňa mnoho štýlov a umelcov, a nie všetci z nich odmietali krásu a iné ľudské city. Moderný dizajn prinajlepšom zdokonalil vizuálny vkus a estetiku formy-podľa-funkcie, čo boli vítané alternatívy viktoriánskych čačiek a okázalých prejavov bohatstva. Umelecké hnutia sa otvorili novým stylistickým možnostiam vrátane motívov z Afriky a Oceánie. Beletria a poézia ponúkli vzpružujúce duchovné cvičenia a čelili sentimentálnemu romantizmu, ktorý pokladal umenie za spontánny prebytok umelcovej osobnosti a emócií. Problémom modernizmu bolo, že jeho filozofia neuznala spôsoby, ktorými apeloval na ľudské pôžitky. Keď sa preň odmietanie krásy stalo ortodoxiou a jeho estetické úspechy si privlastnila komerčná kultúra (ako napríklad minimalizmus v grafickom dizajne), modernizmus ne-

dal umelcom priestor, aby sa niekam pohli.

Quentin Bell navrhol, aby potom, ako sa variácie v rámci žánru vyčerpajú, ľudia pre seba prijali odlišný kánon statusu, ktorý pridá na Veblenov zoznam. V „okázalom rozhorčení“ sa zlí chlapi (a dievčatá) chvastajú svojimi schopnosťami, aby im prešlo, že šokujú buržoáziu. Nekonečné ťaženie postmoderných umelcov pritiahnúť pozornosť znudenej verejnosti pokročilo od mätenia obecnstva ku konaniu všetkého možného, len aby ho urazili. Každý počul o notorických prípadoch: Robertove Mapplethorpeove fotografie sadomasochistických úkonov, Andresov Serranov *Piss Christ* (Oštatý Kristus) (fotka krucifixu v pohári s umelcovým

močom), Chrisova Ofiliho maľba Panny Márie zamazanej v sloňom truse, a deväťhodinové predstavenie „Flag Fuck (w/Beef) #17B“, v ktorom Ivan Hubiak tancoval na pódiu s americkou zástavou ako plienkou a pokrýval sa surovým mäsom. To posledné sa v skutočnosti nikdy neudialo. Vymysleli ho spisovatelia pre satirické noviny *The Onion* [Cibuľa] v článku s titulkom „Umelec predstavením šokoval USA z apatických driemot“. Ale stavím sa, že ste mi uverili.

Ďalším výsledkom je, že elitné umenie už nemožno chápať bez podporného tímu kritikov a teoretikov. Oni umenie nielen vyhodnocujú a interpretujú ako filmoví kritici či literárni recenzenti, ale zaobstara-



30. П. БРАНДЛ (1668–1735), АВТОПОРТРЕТ.



31. Я. КУПЕЦКИЙ (1667–1740), АВТОПОРТРЕТ.

li mu tiež zdôvodnenie. Tom Wolfe napísal *The Painted Word* (Maľované slovo) po prečítaní umeleckej recenzie v *New York Times*, ktorá kritizovala realistickú maľbu, pretože jej chýbalo „niečo kľúčové“, a síce „presvedčivá teória“. Wolfe vysvetľuje:

Vtedy a tam som zažil záblesk známy ako fenomén *Aha!*, a pochovaný život súčasného umenia sa mi prvý raz odkryl. ... Po celé roky som ja, ako aj mnohí iní, stál na čele tisícky, dvoch tisícov, bohvie koľkých tisícov Pollockov, de Kooningsov, Newmansov, Nolandov, Rothkov, Rauschenbergov, Juddsov, Johnsesov, Olitskisov, Louisosov, Stillsov, Franzov, Klinov, Frankenthalerov, Kellyov a Frankov Stellaov, tu žmúrim, tu vyvalujem oči z jamiek, tu vstupujem, tu sa približujem - čakám, čakám, navždy čakám na... to... aby som na to zaostril, menovite na vizuálnu odmenu (za toľkú snahu), ktorá tam musí byť, o ktorej každý (*celý svet*) vie, že tam je - čakám, že niečo bude vyžarovať priamo z malieb na týchto nemenne čistých bielych stenách, v tejto miestnosti, v tomto okamihu, do mojej vlastnej optickej chiazmy. Skrátka, po celé tie roky som sa domnieval, že ak nikde inde, tak v ume-ní vidieť znamená veriť. Nuž - aké krátkozraké! Napokon teraz, 28. apríla 1974, som uvidel. Mal som to po celý čas za chrbtom. Nie „vidieť znamená veriť“, ty mumák, ale „veriť znamená vidieť“, to sa pre *moderné umenie stalo úplne doslovným: maľby a iné práce jestvujú iba na ilustrovanie textu.*

Ešte raz, postmoderna zaviedla túto krajinu ešte do väčšej krajnosti, v ktorej teória zatičila predmet a sama sa stala žánrom prezentácie umenia. Postmoderní učitelia, ktorí sa odpútavajú od kritických teoretikov Theodora Adorna a Mi-

chela Foucaulta, nedôverujú nárokom na „lingvistickú transparentnosť“, lebo ona obmedzuje schopnosť „myslieť svet radikálnejšie“ a vrhá text do nebezpečenstva, že sa zmení na tovar pre masový trh. Tento postoj z nich spravil pravidelných víťazov každoročnej Súťaže v zlom písaní, ktorá „oslavuje štylisticky najžalostnejšie pasáže v odborných knihách a časopisoch“. V roku 1998 putovala prvá cena uznávanej profesorky rétoriky na Berkeley, Judith Butler, za nasledujúcu vetu:

Pohyb od štrukturalistického opisu, ktorý chápe kapitál ako štruktúrujúci spoločenské vzťahy pomerne homologickými spôsobmi, k stanovisku hegemonie, v ktorom sú mocenské vzťahy podriadené opakovaniu, zblížovaniu a opätovnému artikulo-vaniu, priniesol do myslenia o štruktúre otázku časovosti, a predstavil posun od tej formy althusserovskej teórie, ktorá pokladá štruktúrne celky za teoretické predmety, k tej, v ktorej nahliadnutia do podmienenej možnosti štruktúry uvádzajú na scénu obnovené ponímanie hegemonie ako zviazanej s podmienenými dejiskami a stratégiami opätovnej artikulácie moci.

Dutton, ktorého časopis *Filozofia a literatúra* (*Philosophy and Literature*) súťaž sponzoruje, nás uistuje, že toto nie je satira. Pravidlá súťaže ju zakazujú: „Zámernú paródiu nemožno dovoliť na poli, kde je neúmyselná sebakaródia taká rozšírená.“

Posledným slepým miestom ľudskej prirodzenosti je neschopnosť súčasných umelcov a teoretikov dekonštruovať svoje vlastné morálne aspirácie. Umelci a kritici sú dlho presvedčení, že uznanie elitného umenia zošľachťuje a hovoria o kultúrnych nevzdelancoch tónom, kto-

rý je bežne vyhradený pre tých, čo obťažujú deti (ako vidíme na dvoch významoch slova *barbar*). Častou tejto tradície je pretváarka sociálnej reformy, ktorá modernizmus a postmodernu obklopuje.

Aj keď morálna dômyselnosť vyžaduje uznanie dejín a kultúrnej diverzity, nie je dôvod myslieť si, že elitné umenie je, v porovnaní s priemernou realistickou beletriou či tradičným vzdelávaním, obzvlášť dobrým spôsobom, ako ju vštepiť. Je púhym faktom, že to, ako sa ľudia vo svojom voľnom čase zabávajú, nemá žiadne zjavné morálne dôsledky. Presvedčenie, že umelci a znalci sú morálne vyspelí, je kognitívnou ilúziou, ktorá pramení z faktu, že naša sústava morálnych obvodov je prepletená so sústavou obvodov pre status. Ako upozornil kritik George Steiner: „Vieme, že človek môže večer čítať Goetheho či Rilkeho, môže hrať Bacha a Schuberta, a ráno ísť do práce v Osvienčime.“ Naopak, je mnoho nezdedaných ľudí, ktorí darujú krv, riskujú svoje životy ako dobrovoľní hasiči alebo si adoptujú postihnuté deti, ale ich názor na moderné umenie je: „To mohla spraviť aj moja štvorročná dcéra.“

Na súhrne dosiahnutých morálnych a politických výkonov moderných umelcov nie je nič, na čo možno byť hrdý. To, ako niektorí viedli svoje osobné životy, bolo opovrhnutiahodné, a mnohí prijali fašizmus či stalinizmus. Modernistický skladateľ Karlheinz Stockhausen opísal teroristické útoky z 11. septembra 2001 ako „najohromnejší predstaviteľný umelecký výtvor v celom vesmíre“ a závistlivo dodal, že „aj umelci niekedy zájdu za hranice toho, čo je uskutočniteľné a mysliteľné, tak, že sa zobudíme, tak, že samých seba otvoríme inému svetu“. Ani teória postmoderny nie je osobitne pokroková.

Odmietnutie objektívnej skutočnosti nie je priateľom morálneho pokroku, pretože bráni povedať, že napríklad otroctvo či holokaust sa skutočne udiali. A ako upozornil Adam Gopnik, politické odkazy väčšiny postmoderných kúskov sú načisto banálne ako „rasizmus je zlý“. Ale oznamujú ich tak náznakov, že to divákov núti cítiť sa morálne nadradene pre schopnosť prísť na ne.

Čo sa týka výsmechu buržoázie, je to druhácke driapanie po statuse bez nároku na morálnu či politickú cnosť. Je faktom, že hodnoty strednej triedy - osobná zodpovednosť, oddávanie sa rodine a susedstvu, vyhýbanie sa machovskému násilliu, uznanie liberálnej demokracie - sú dobré veci, nie zlé veci. Väčšina sveta sa chce pridať k buržoázii a väčšina umelcov patrí k nej, má dobré postavenie a osvojila si niečo z bohémskej pretvácky. Pri dejinách 20. storočia možno buržoázii ťažko zazlievať neochotu pridať sa k masovým utopickým povstaniam. A ak si chcú nad svoju pohovku zavesiť malbu červenej stodoly alebo uplakaného klauna, nie je to, dofrasa, vôbec naša vec.

Dominantné teórie elitného umenia a kritiky v 20. storočí vyrástli z militantného odmietania ľudskej prirodzenosti. Jedným dedičstvom je škaredé, mätúce a urážajúce umenie. Ďalším povýšenecká a nezrozumiteľná učenosť. A sú prekvapené, že ľudia sa im hífne vyhýbajú?

z anglického originálu preložil Andrej Čierny