

Novost

Akcentace všeho nového se zdá být dnes samozřejmou součástí rétoriky prodeje, výzkumu i umění. Adorno k tomuto tématu velice trefně poznamenává: „Kategorie nového je však od poloviny devatenáctého století, od doby vrcholného kapitalismu, centrální, nicméně ve shodě s otázkou, zda nějaké nové vůbec kdy bylo.“⁶² Adorno také tvrdí, že tato změna kategorie novosti s sebou nese i proměnu uvnitř kategorie tradice. V novosti se zaplétá „uzel individuality a společnosti,“ novost podle něj implikuje kritiku individua.⁶³ Ve společnosti zaměřené na své vlastní historické sebedefinování se novost vyjevuje jakožto nezbytný komplementární pohyb. V období moderny vzniká tedy aporie – požadavek nového umění koreluje s historickým charakterem společnosti (zakládání muzeí, vznik nových humanitních věd aj, inklinace k vývojovým schémátům dějin, národní sebeidentifikace na základě vlastní tradice).

Novost samu můžeme určit za klíčový jev modernity, která přetrhává vazby s dosavadní tradicí umění. Nejde o novost jakožto variaci žánru nebo obnovu metod v rámci umělecké řady (které se objevovaly i v předmoderním umění a společnosti), nýbrž o revoluční akt nového paradigmatu, kdy moderní koncepce umění je nezbytně svázaná s ekonomicko-společenskou situací dané doby, o radikální novost. Moderna podle Adorna ratifikuje buržoazní princip v umění.⁶⁴ Umění dostává charakter zboží,

62 Theodor Adorno. *Estetická teorie*. Přeložil Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997 [1. vyd. orig. 1960], s. 33.

63 *Tamtéž*, s. 35.

64 *Tamtéž*, s. 35.

čímž na něj zároveň klade požadavek tuto společensko-ekonomickou rovinu kriticky odhalovat. Adorno vidí roli moderního umění v negaci účelově racionální společnosti. Geuss shrnuje, že pro Adorna je „[...] plně radikální forma umění taková, která úspěšně vštěpuje lidem vhodně kognitivně podložený negativní postoj k jejich vlastní společnosti.⁶⁵ Touto společností míní především zbožní společnost, kdy pod záminkou novosti je nám nabízeno stále stejné či jen lehce upravené zboží. Podle Adorna může umění přesáhnout trh, pokud jeho zákony subverzivně využije, pokud zvěcnělé jevy vtáhne do své autonomie. „Novost není subjektivní kategorie, nýbrž je vynucena věcí, a nemohla jinak přijít k sobě samé a bránit se heteronomii.“⁶⁶

Přestože svazující a strnulé momenty lidského života lze podle něj v umění protrhat novými formálními prostředky (nemusí tedy jít o přímou referenci k politice či výrobě, jak ukazuje na příkladu nové hudby),⁶⁷ může se zdát poněkud reduktivní, když Adorno (v duchu marxistické estetiky) rámuje celek lidské zkušenosti výrobními vztahy a za smysl umění považuje jejich kritiku. Jistě si lze představit, že umění může proměňovat způsoby percepce či konstruovat imaginativní světy, aniž by primární osou nového díla byla negace žánru, média, instituce či tržního mechanismu. Kolize smyslu i absurdita vytrhávají člověka ze snadného porozumění. Toto vytržení však nemusí nutně směřovat k protispolečenskému postoji. Může zprostředkovat dosud neznámý vjem či pocit, nechat zakusit svět naruby, uvnitř či vně, nás ohlušit, vytvořit mžitky před očima, stvořit nového hrdinu, komunitu

65 Raymond Geuss. „Art and Criticism in Adorno's Aesthetics“. *European Journal of Philosophy*. 1998, roč. 6, č. 3, s. 307.

66 T. Adorno. *Estetická teorie*, s. 37.

67 Theodor W. Adorno. *Filosofie nové hudby*. Praha: NAMU, 2018 [1. vyd. orig. 1949].

či novou řeč ad. Umění reaguje na stereotypy nikoliv pouze proto, aby je vystopovalo, nýbrž také aby nabídlo novou vizi, obraz. Z limitů naší imaginace, z oněch Lippmanových dosazených představ, se konstruuje naše každodenní jednání a vnímání. Pokud umění (i zdánlivě zcela nepolitické) reorganizuje limity naší mysli, tak otevírá i další možnosti ve skutečném životě.

Pakliže jádro tvůrčí novosti budeme hledat v lidské zkušenosti, pomůže nám vysvětlit inovaci stylů v předmoderním umění i novost v takovém umění, které odmítá kategorii umění anebo v takovém umění, které se zdá být tradiční, ovšem reprezentuje něco nového. Bude funkční i po opuštění představy vývoje umělecké instituce nebo primátu určitých uměleckých médií. Náznak takové myšlenky nalezneme například u Rosalind Krauss. V její *Originalitě avantgardy* tvrdí, že avantgardní směry přicházejí s koncepcí „nového“ umění vycházejícího z tvořivosti subjektu (*self-creation*), nikoliv z estetické tradice (či jejího překračování) předchozího umění. Přicházejí s pojetím sebe sama jakožto původce originality.⁶⁸ Subjektivita inovace zároveň neznamená nemožnost ji sdílet a uchopit, ba právě naopak – novost by neexistovala bez tradice, bez stereotypního myšlení, vnímání i jednání, bez klišé, tedy bez jevů strukturovaných, popsatelných a viditelných. Stejně jako lze ukázat mechanismus metaforické inovace v myšlení, lze demonstrovat i mechanismus inovace v umění.

Stereotypnost a klišé se neprojevují pouze ve stylu uměleckých děl. Samotný závod v inovativnosti má svoji konzervativní rovinu, a to směr, v němž očekáváme, že budou díla přinášet něco nového. Nejčastěji jde o způsob jejich výstavby, o rozšíření rejstříku uměleckých technik či reflexi aktuálních společenských jevů. Tímto

68 Rosalind Krauss. *Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA – London: The MIT Press, 1986, s. 151–170.

způsobem například poměruje desáté Berlínské bienále Tereza Stejskalová.⁶⁹ Charakterizovala ho jako tradiční (dokonce konzervativní) co do stylů, metod i míst prezentace a vznesla otázku, zda-li nechuť experimentovat je kritickým postojem, či jen rezignací. „Když jsem procházela prostory Akademie der Künste, přišlo mi, že tahle výstava tu klidně mohla být před deseti či dvaceti lety. Je tato nechuť k experimentům kritickou reakcí na umělecký provoz, který se věčně honí za novými trendy, jež se proměňují čím dál rychleji, a způsobují tak všeobecný bolehav? Veskrze konzervativně se bienále projevuje i ve vztahu ke svým výstavním prostorům.“⁷⁰ Bienále s názvem *Nepotřebujeme dalšího hrdinu* (We Don't Need Another Hero) představilo zvláště díla umělkyň a umělců jiných identit – ať již díky barvě pleti, národnosti, náboženství nebo sexuální orientaci. Kurátorce Gabi Ngcobo nešlo o znovunastolování tématu postkoloniální situace, zajímalo jí zprostředkovat perspektivy těch, kteří například už pouhou svou tělesnou konstitucí vzbuzují politické otázky. Přesto, že leckdy žijí v dané zemi již několikátou generaci a mají stejné vzdělání jako ostatní, ovšem nikoliv stejné příležitosti. Přesto, že žijí ve své zemi a mezinárodně vystavují. Přesto, že nevystavují, protože nemají prostředky či možnost. Přesto, že nemohou vystavovat apoliticky. Bienále tak vytvořilo imaginativní prostor jejich společné zkušenosti. Tereza Stejskalová vzhledem k tomuto silnému tématu vytýká přehlídce nedostatek edukativního a demokratizujícího rozměru: fakt, že bienále neexpanduje do města a nevysvětluje každé dílo z hlediska kulturních i osobních souvislostí chápe coby

69 Tereza Stejskalová. „Hrdinky potřebujeme aneb polemika s Berlínským bienále“ [online]. *Artalk.cz*. 16. 7. 2018. [cit. 7. 8. 2018]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2018/07/16/hrdinky-potrebujeme-aneb-polemika-s-berlinskym-bienale/>

70 *Tamtéž*.

kurátorský nedostatek, nevstřícnost vůči divákům a oslabení politického potenciálu přehlídky. Není ale právě očekávání, že díla bílých umělců mohou být vystavena sama o sobě, zatímco práce „těch jiných“ potřebujeme překládat a vysvětlovat, jedním z limitů zdánlivé neutrality i představy progresu současného umění?

Hypotézu Stejskalové o nechuti k experimentům letošního Berlínského bienále lze také chápat jako sedimentaci výrazu experimentální tendence. V běžné mluvě význam tohoto termínu dnes vágně osciluje mezi novým vizuálním stylem a novým médiem. V této logice bylo předchozí Berlínské bienále zaměřené na postinternetové umění skutečně novější. Samotný pojem experimentálního umění je nicméně vhodnější chápat historicky, jako označení dekonstruktivních, vědeckých a intermediálních tendencí počínajících v 50. letech 20. století. Příklon k výzkumnému jazyku a neuměleckým metodám umožnil transformovat stereotypní představy toho, co je umění, i reflektovat pozice subjektu uvnitř daného politického a sociálního rámce. Například experimentální poezie v tehdejší Československu získala politický charakter díky tomu, že politicky zneužívaný jazyk rozbila a učinila ho nesrozumitelným. Jan Wollner k rozvíjení literárního experimentu umělci v československém prostředí dodává, že „[h]lavní motivací této jejich práce byla snaha vyrovnat se se zneužitelností jazyka, který komunistická moc diskreditovala notorickým opakováním bezobsažných ideologických frází. Rozbitím konvenčního významu slov se vymanili z pravidel řeči komunistické moci.“⁷¹

Nikoliv nepodobně popisuje Ngcobo kurátorský záměr bienále. Uvádí, že „[n]ás spíše zajímá platforma, která intervenuje do prostoru, pokouší se formulovat nové otázky a není na první pohled rozeznatelná.