

Paskvil, nebo umění? Nový diletantismus jako zdroj unaveného publika

Lenka Lee; 23720@mail.muni.cz, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3255299>

Abstrakt: Mezi funkce nových médií patří vzdělávání a podpora kreativity. Konzumenti mohou snadno využít řady nástrojů, díky nimž vytvářejí nejrůznější produkty různé umělecké kvality. Díky tomu někdy nabývají mylného dojmu, že se sami – z nově nabyté pozice tvůrců – mohou stát kritiky umění, aniž by si uvědomili komplexnost tvůrčího procesu. Na příkladu amerického malíře Cy Twomblyho se pokusím ukázat, že některá na první pohled snadno kopírovatelná, a tedy zdánlivě méně umělecky hodnotná díla jsou ve skutečnosti výsledkem autorovy erudice, nadání, péle a především jasného záměru, nikoli nahodilosti. Twomblyho umělecká tvorba je spojena s otázkami znaku a znakovosti obecně, schopností dešifrovat, konfrontace apollinského a dionýského principu či dichotomie Erótu/Thanatu. Na několika vybraných dílech budu demonstrovat způsob, jakým adaptoval antické motivy. Přiblížím také několik přístupů k možné interpretaci Twomblyho děl (Barthes, Bird, Serra).

Klíčová slova: Cy Twombly, unavené publikum, znak, čmáranice, Roland Barthes.

Abstract: Education and the support for creativity are some of the functions of the new medias. The users utilize a lot of e-tools to create products with varying art quality. Because of this new ability to create they, fallaciously, consider themselves – from their new positions of becoming artists - having also become art critics but they fail to understand the complexity of creative process. We intend to exemplify with the art of the American painter Cy Twombly, that some works of art which seem to be easy to copy and therefore not worth enough are in fact a result of the author's erudition, talent, diligence and clear intention. Twombly's works are connected with topics such as sign, ability to decipher, Apollonian and Dionysian principles and the dichotomy Eros/Thanatos. We will present the artist's original non-copiable way of taking inspiration from classical mythological stories and some interpretative approaches (Barthes, Bird, Serra).

Keywords: Cy Twombly, tired audience, sign, scribble, Roland Barthes.

Publikum autodidaktické

Jedním z důsledků rozvoje nových médií je rozšíření nabídky instrumentů podporujících kreativitu. V první řadě se jedná o snadný přístup k mnoha zdrojům inspirace v podobě různých webových stránek a databází, dále jsou to stejně jednoduše a často zdarma dostupné nástroje tvorby, programy, výukové moduly a v neposlední řadě e-shopy, v nichž si můžeme snadno opatřit potřebný materiál. Připomeňme také filozofii DIY, která tyto snahy podporuje. Tak se například na Pinterestu na tři prokliky naučíme složit origami jeřába (pochopitelně k tomu použijeme speciální papír objednaný z Japonska), prohlédneme si nejvýznamnější díla kubismu a projdeme tutoriál *Jak malovat jako van Gogh*. Svě výtvořiny samozřejmě můžeme vyfotit a upravit v Picase a následně publikovat opět na Pinterestu nebo některé ze sociálních sítí.

Snadná dostupnost těchto nových nástrojů tvorby pak může vést k přesvědčení, že onen dobrý úmysl, nebo spíše jen úmysl, záměr tvořit, vyjádřit svoji kreativitu je pomocí těchto nástrojů poměrně snadno realizovatelný, což vede k masové nadprodukci diletantských výtvořin, „diletantských“ zde v původním slova smyslu, tedy odvozeném od italského *dilettante* (a to zase z latinského *delectare*) označujícího toho, kdo v něčem nachází zálibu, potěšení. Ostatně i amatér, výraz někdy používaný ve stejném významu, pochází z latinského *amare*, mít rád, milovat.

Tyto výtvořiny pak obývají, ba přímo zahlcují (nejen) virtuální prostor, v němž se bez varování mísí s díly považovanými za umělecky hodnotná (jejich definici zde ponechme stranou). Právě skutečnost, že velké

množství děl různé kvality a rozličného druhu/řádu existuje vedle sebe „bez ladu a skladu“, aniž by byla zřetelně oddělena či opatřena komentářem, tedy bez daného kontextu odůvodňujícího jejich výskyt právě na onom konkrétním místě, působí na publikum vícero účinkem. Nové publikum je totiž publikem přísným, neboť má k dispozici obrovské množství matric, díky nimž může recipované artefakty srovnávat a hodnotit, na druhé straně je ale pochopitelně ze stejných důvodů publikem unaveným, otupělým, přezíravým a přesyceným. Zároveň se díky výše uvedeným důvodům leckdy stává publikem – tvůrcem, které se samozvaně pasuje do role odborníka – hodnotitele, což může být značně problematické. Ostatně všichni známe alespoň jednu historku o tom, jak člen (například grantové) komise posuzující umělecké výtvary začal svůj projev slovy: „*Víte, já vlastně taky tak trochu fušuju do kumštu* [...]“. Ponechme stranou herojské výkřiky z páté cenové skupiny o tom, co by kdo taky zvládl, mé přednášky navštěvují nejčastěji univerzitní studenti (převážně) humanitních oborů, kteří se dnes spolu s námi ocitají v nelehké roli Buridanova osla, jenž však před sebou nemá dvě, nýbrž statisíce kupek sena.

Pro příspěvek na konferenci věnované kritickým a tvůrčím kompetencím jsem si proto vybrala umělce, na němž bych ráda demonstrovala, že tvořit v jeho stylu není ani v dnešní době tak snadné, jak se na první pohled může zdát, a můj výběr se mi potvrdil, když jedna absolventka oboru estetiky vyjádřila své mínění slovy: „*Když vidím jeho obrazy, připadá mi to jako díla psychopata*.“ V tu chvíli jsem věděla, že má volba byla správná a že dílo Cy Twomblyho je vhodné pro moji obranu umělce.

Twombly (ne)kopírovatelný

Cy Twombly, celým jménem Edwin Parker Twombly, byl americký malíř, grafik, sochař a fotograf. Narodil se roku 1928 v jižanské Virginii v Lexingtonu, ale od konce padesátých let žil a tvořil v Itálii, především v Římě (kde také v roce 2011 zemřel) a v přímořském městečku Gaeta, které leží 80 km nad Neapolí. Většina odborných textů připomíná jeho studia v Black Mountain College v Severní Karolině a přátelství s mediálně známějšími uměleckými kolegy Robertem Rauschenbergem a Jaspersem Jonesem. Jeho tvorba je nejčastěji charakterizována pojmy grafismus, čmáranice, dětský styl, nápisy a antika.

Proč tento autor? Protože při pohledu na jeho portfolio nás daleko více než třeba u Williama Turnera (s nímž ovšem bývá TW – jak ho tituloval Roland Barthes – občas srovnáván) napadne, že „tohle bychom dokázali taky“ (Serra a Varnedoe, 1995, s. 173). A nenapadá to pouze nás. Zmíněný Roland Barthes ve stati *Moudrost umění* (Barthes, 1991b) příznává, že za deštivého rána 31. prosince 1978, povzbuzen k tomu, aby se chopil malířského náčiní poté, co si prohlížel Twomblyho kresby, brzy zjistil, že při pokusu jeho dílo napodobit, či alespoň malovat v podobném stylu, si jakožto divák, který se rozhodl stát se též tvůrcem, musel uvědomit svoji neschopnost na straně jedné a um výtvarníka na opačné (Barthes, 1991b, s. 192).

„*Zjistil jsem, že nebudu nikdy schopen reprodukovat tyto předlohy [...] Dokonce ani nevím, jak vznikly*“ (Barthes, 1991, s. 193). Navzdory svému neúspěchu však nadále prohlašoval, že Twomblyho umění nás nutí k tomu, abychom byli schopni věci vidět. Tím ovšem neměl na mysli rozpoznat námět, obsah, ale to, co nazývá alchymistickým výrazem *materia prima* – támhle šmouha růžové, onde kaňka hnědé, soustředíme se na stopu tahu štětcem, nános barvy. Barthes nás varuje před snahou hledat Italy na obraze nazvaném *Italové* (*The Italiens*, 1961) či poušť na obraze *Sahara* (1960) a tvrdí, že základní metodou Twomblyho tvorby je čmáraní po neposkrvněném povrchu papíru či plátna (srov. Barthes, 1991b, s. 184). Jiní teoretikové upozorňují na eleganci přítomnou v jeho obrazech a jedna z Twomblyho prvních větší výstav byla okomentována básníkem Frankem O’Harou, vůdčí osobností umělecké skupiny New York School,

následovně: „*Je to, jako by ptáček proletěl skrz náos barvy s výkřikem krémové barvy a trpkou stopou křídla*“ (citováno dle Bird, 2007, s. 488).

Další neúspěšný pokus o reprodukci Twomblyho obrazu popisuje Jon Bird, profesor Middlesexské univerzity, který je nejen teoretik a kurátor umění, ale také aktivní výtvarník. V článku *Indeterminacy and (Dis)order in the Work of Cy Twombly* líčí svoji doslovnou anabázi s Twomblyho kresbou z roku 1983 (srov. Bird, 2007, s. 499-502). Proč doslovnou? Bird si totiž ke kopírování vybral kresbu nazvanou *Anabáze* (*Anabasis*) odkazující na slavné literární dílo řeckého historika Xenofóna o expedici Kýra Mladšího proti jeho bratrovi, perskému králi Artaxerxovi II. Centrálním motivem barevné kresby o rozměrech 100 x 70 cm je nepravidelný modrohnědý kruh s loukotěmi přecházaný černými čarami. Název díla ANABASIS je vepsán v horní části červenými kapitálkami, pod ním je umístěno ne zcela čitelné jméno XENOPHON následované autorovou signaturou a datem (C T Nov 20 83). Na první pohled vsutku nic komplikovaného. Jon Bird ovšem líčí, že při reprodukci začal centrálním motivem, kruhem, ale již při jeho překreslování nebyl zcela úspěšný. Uvědomil si, že Twomblyho pohyb při práci musel vypadat úplně jinak, ladně, jako choreografie. Kruh s loukotěmi je zřejmě kolo, které symbolizuje cestu či bitvu. Objevuje se i na souboru obrazů *Padesát dní u Iliu* (*Fifty Days at Ilium*, 1978), který charakterizoval malíř Francesco Clemente výrokem Itala Calvina: „*Antické Řecko nebylo takové, jak nás v něj naučili věřit Němci, antické Řecko páchlo opicemi, bylo to místo plné opic a koz*“ (Varnedoe a Serra, 1995, s. 166).

Twombly vyrostl v prostředí zašlé jižanské slávy, Lexington je sídlem Virginia Military Institute, nejstarší vojenské školy ve Spojených státech. Ve svých vzpomínkách zmiňoval, že jeho dětství se hemžilo vojenskými frčkami, téma mu tedy bylo blízké. Kýrova anabáze popisovaná Xenofóntem (který se výpravy osobně účastnil) pro perského prince nedopadla dobře, byl totiž zabit v bitvě u Kúnax poblíž Babylónu. Název Twomblyho kresby *Anabasis*, doslova cesta vzhůru (původně v geografickém významu – od moře do vnitrozemí), zřejmě měl také odkazovat na malířova otce. Právě po něm totiž zdědil svoji přezdívku Cy, již jeho otec, baseballový nadhazovač, který se ale ve skutečnosti jmenoval stejně jako syn, tedy Edwin Parker, zase získal po slavném nadhazovači Red Sox Cy Youngovi (i v jeho případě to byla přezdívka), a ono záhadné přízvisko Cy je zkratkou jména Cyrus, tedy anglické verze starořeckého jména Kýros.

Ale zpět k Birdovi. Po více než dvoustránkovém popisu svého neúspěšného snažení, především neschopnosti napodobit měnící se intenzitu zdánlivě dětských čmáranců, ale i barevné škály (která je při pozorném zkoumání kresby daleko pestřejší, než se zdá na první pohled), Bird vyvozuje, že z experimentu s kopírováním lze ukázat na provázanost tvůrčího procesu se smyslem výtvarného umění a na důležitost oné *materia prima*, na materii, látku, substanci. Dodává, že Nelson Goodman se v *Jazycích umění* zastává souhry emocí a intelektu při procesu pochopení uměleckého díla, když říká, že „*To, co uměním poznáváme, pocítíme až do morku kostí, v nervech i svalech stejně jako ve svých myslích, veškerá vnímavost a citlivost se účastní tvorby a interpretace symbolů*“ (Goodman, 2007, s. 197). Tento závěr v podstatě koresponduje s Barthesovým postřehem, že pro TW nepředstavuje malířský nástroj pouhý instrument, nýbrž fakt a materiál není prostředkem, nýbrž „*absolutní substancí projevenou v celé své slávě*“ (Barthes, 1991b, s. 178).

Čmáranice, kresba, písmo

Anabasis patří mezi Twomblyho díla dokládající jeho práci se znaky v nejširším slova smyslu. V životopisech se v souvislosti s grafismem a využíváním textu na jeho obrazech uvádí především vliv studií na Black Mountain College v Severní Karolíně, kam se na naléhání Rauschenberga zapsal. Tato škola

založená v roce 1933 a formovaná myšlenkami Johna Deweyho se stala kolébkou amerických umělců jako byli William Carlos Williams, Jackson Pollock, Mark Rothko, John Cage a další. Jedním z témat tamních mladých umělců se stal vztah mezi obrazem a textem, vznikaly tu tak zvané palimpsesty (nové obrazy překrývající vyškrábané předchozí náměty) a autory spojoval zájem o symboly a symbolismus původního amerického obyvatelstva, kromě mayského písma se tu oblíbě těšily i čínské znaky. Nesmíme zapomínat ani na vliv dalších autorů, v souvislosti s Twomblym se připomínají jména jako Picasso, zmiňují se Dubuffetovy kresby Sahary, Paul Klee a jeho *Pedagogisches Skizzenbuch* vydaný v rámci edice Bauhaus v roce 1925. Twomblyho kolegové jsou označováni jako abstraktní expresionisté, sám tuto nálepku (většinou) nedostává, ale stejně jako oni se v počátcích inspiroval také surrealismem a metodou psychického automatismu, což je dobře vidět například na sérii kreseb *Bolsena* (1969). Čmáranice vzdáleně připomíná kótování tesaře nebo výkres architekta či stavaře, podobných obrazců a klikyháků ale bývaly také plné bločky položené u telefonních aparátů. Twombly tu zachytil ten moment, kdy se naše mysl soustředí na něco jiného – telefonní hovor, přednášku ve škole, poradu v práci – zatímco ruka si kreslí nejrůznější obrazce. Je to ten prchavý polovědomý okamžik, kdy nejsme zcela zaujati výkladem (jinak bychom si dělali poznámky či nepsali nic), trochu se nudíme, ale zároveň se nemůžeme věnovat kresbě něčeho smysluplného. Je to jakási stopa, doklad bloudící myslí, ne zcela vědomého stavu. K tomuto tématu by bylo možné připomenout Freudovu *Psychopatologii všedního života*, analýzu zdánlivě nevědomého jednání a jeho spojitosti s podvědomím, chybné výkony a přepisy.

Twombly ve svých dílech často osciluje mezi psaným projevem a kresbou/malbou a stejně tak recipient musí přepínat mezi pozicemi diváka a čtenáře, jenž se snaží zorientovat v bludišti dichotomie *mythos/logos* (srov. Jones, 2005, s. 57). Je tak nucen dešifrovat onu změt' čar a nápisů, které spolu na první pohled příliš nesouvisějí (*Anabasis* představuje výjimku). Není bez zajímavosti, že Twombly sloužil v padesátých letech krátce jako kryptograf v americké armádě a kromě jiného se tu naučil psát potmě (což je mimochodem další zdánlivě snadná dovednost, která ovšem stojí za vyzkoušením). Sám ovšem později přiznával, že se v této pozici příliš neosvědčil, protože jeho výsledky byly poněkud vágní, a tento výrok by mohl posloužit jako varování pro příliš analytické výklady jeho děl. V souvislosti s tímto způsobem práce s obrazem a textem připomeňme obraz *Mars a umělec* (*Mars and the Artist*, 1975). Zde se totiž dostáváme do abstraktnější polohy – nápis MARS v pravé horní části sousedí se změtí barevných čar, v nichž lze sotva spatřit jakýkoliv byt' jen náznak atributů boha války, slovo Artist uprostřed plátna je umístěno vedle piktogramu květiny. Jak připomíná Barthes, v případě klasického obrazu byla analogie ztvárněná na plátně reduplikována analogií v názvu (srov. Barthes, 1991b, s. 183), zatímco u Twomblyho se divák může cítit frustrovaný, ba podvedený, protože hledá to, co si na plátně - v modu čtenáře - přečetl, ale nachází jen samotný obraz, čmáranice, piktogramy. Barthes ovšem tvrdí, že ačkoliv nenacházíme žádnou figuru analogickou k referentům – názvům, přesto nějak cítíme, že na těchto obrazech „není nic, co by si protřečilo s jistou přirozenou ideou Sahary či Italu“, poněvadž Twomblyho realizace následují jistý záměr (*telos*), ačkoliv autorův způsob práce počítá s určitým zásahem náhody (*tyché*). Barthes to vysvětluje francouzským pojmem „jeté“, protože pokud umělec „háže“ barvu na plátno, ocitá se v momentě, kdy na jedné straně plně odpovídá za své rozhodnutí, za svůj čin, nicméně nemůže stoprocentně předjímat jeho výsledek (srov. Barthes, 1991b, s. 181). Takový postup tedy nelze v žádném případě pokládat za aleatorický právě kvůli zmíněné teleologii. *Italové* tak mohou zastupovat celý italský národ, každého jediného Itala v každém jeho okamžiku, v davu nedělního korza na hlavních ulicích měst, na srpnové hromadné dovolené, při ranní kávě na baru v sousedství, u talíře domácích těstovin. Twomblyho *Sahara* není pustá, siluety kopců a dun se střídají s obdelníkovými objekty, i tam někde mezi nekonečnými zrny písku přece žijí lidé oblečení v pestrých šatech.

V souvislosti s posledně jmenovanými obrazy připomeňme Twomblyho studijní cestu po Středomoří, kterou podnikl společně se svým kolegou a přítelem Robertem Rauschenbergem v letech 1952-53. Po několika měsících strávených v Římě, kde se Twombly věnoval především studiu uměleckých děl, se oba přátelé přesunuli do severní Afriky. Právě Maroko, cesty přes pohoří Atlas, Saharu, Marakéš a Casablancu tehdy ovlivnily jeho tvorbu více než pobyt v samotné Evropě. S arabskou kulturou se blíže seznámil i díky tomu, že pracoval na archeologických vykopávkách. V Tangieru pak vytvořil sérii tapisérií s africkými motivy, které se bohužel nedochovaly, existuje pouze skromná Rauschenbergova fotodokumentace (srov. Cullinan, 2008, s. 465), k dispozici jsou ale čtyři skicáky, které obsahovaly studie (autorem později označované za „voodoo things“) k obrazům, jež později namaloval ve Spojených státech. Tato první cesta do zámoří přispěla také k dalšímu charakteristickému rysu Twomblyho prací, jímž je prostornost, vzdušnost. Jeho obrazy nás nechávají nadechnout se, malíř nezakouší *horror vacui*, dokonce ani v pozdním období charakterizovaném velkými plochami červených obrazců je nezapomíná obklopit prázdným prostorem. Ten lze zažít při návštěvě africké pouště i římských paláců, na Svatopetrském náměstí (nikoliv během nedělní bohoslužby), takové jsou sicilské interiéry uvězněné většinu dne do temnoty bránící se prudkému slunci. Objekty jsou na plátně roztroušeny, poněkud ledabyle rozházeny.

Rarus vs. Gauche

Tento styl trefně vystihuje latinské adjektivum *rarus* (srov. Barthes, 1991b, s. 182), které znamená vzácný ve smyslu řídkého výskytu, ale také kyprý, nadýchaný, ojedinělý. Ve východní kultuře mu odpovídá japonský estetický koncept *ma* poukazující na interval, prostor mezi objekty, prázdné místo, čas mezi zahráním dvou za sebou následujících not. Jeho znakem v japonské abecedě je slunce uprostřed dvoukřídlé brány, což má ukázat důležitost meziprostoru. Například šálek je sice vyroben z hlíny, ale ta jen vymezuje prázdný prostor určený pro nápoj, stejně tak dům není tvořen pouze zdmi, podlahou a stropem, ale i prostorem mezi nimi (srov. Aragüez, 2016, s. 89). Ačkoliv západní svět vykládá tento koncept především teoreticky, *ma* – vycházející z tradice taoismu, šintoismu i zen buddhismu (srov. Akama, 2015, s. 265) - znamená pro Japonce spíše praktickou filozofii a estetiku každodennosti, jež se zakládají na schopnosti odstupu, nadhledu, zklidnění. Princip *ma* se zrcadlí v umění - hudbě, poezii, aranžování květin (ikebaně), architektuře, lze sem i zařadit nyní tolik populární Marii Kondo, nejznámější současnou specialistku na umění úklidu. Také tušové malířství cítí zásady *ma*, pracuje s podobnými technikami jako kaligrafie a klade důraz na prázdný prostor mezi namalovanými obrazci. V případě Twomblyho však marně hledáme ladné tahy štětcem, nápisy jsou kostrbaté, někdy těžko čitelné, těžkopádné či naopak jakoby psané v chvatu. Jeho styl je někdy přirovnávám k dětskému kreslení, ale to je opět jen zdání. Skoro všichni jsme přece do tří let dokázali kreslit jako jeskynní lidé z Altamiry, ale co nyní, v dospělosti? Twomblyho styl je „childlike“, ovšem rozhodně nikoliv „childish“. Připomíná dítě, které se snaží okamžitě zhmotnit, zpřítomnit přicházející impulsy, nutkání, zatímco dospělí mu často kontrují svojí racionalitou podepřenou systémem pravidel (srov. Oliva, 1994, s. 114).

Slova, která čteme/luštíme na jeho obrazech a kresbách, vypadají, jako by je psal nedominantní rukou, v jeho případě levou. Právě v severní Africe se poprvé setkal s kulturním konstruktem arabských zemí, kde jsou funkce levé a pravé ruky rozděleny nehledě na vrozené dispozice - zatímco pravá ruka je určena k jezení a potírání, levá, nečistá, se používá k očišťování po vykonané potřebě. Twombly tedy někdy maluje „jako levák“, dětsky, jako by se snažil smazat veškeré stopy akademické průpravy (srov. Cullinan, 2008, s. 469). Na pravou ruku je ovšem orientována i naše západní společnost. Latinské *sinister* neznámá jen levý, ale i neobratný, zvrácený, nepříznivý či nešťastný. Čestnou výjimku představují věštecké

promluvy augurů, kde je konotace pozitivní (u Řeckých věštců je tomu ale už zase naopak). Roland Barthes při popisu obrazů TW používá slovo *gauche* (levý, neohrabaný), které nahradilo zastaralé *sénestre* (srov. Barthes, 1991a, s. 163), a ukazuje, jak se malíř záměrně touto technikou/taktikou vylučuje z majoritní skupiny, jak odkazuje k dětem, postiženým, nevidomým (či spíše ne-správně vidoucím), čímž se zase vracíme k jeho zkušenosti psaní poslepu. TW není podle Barthes jako malé dítě, ale to již školou povinné, před kterým leží arzenál psacích pomůcek (srov. Barthes, 1991a, s. 164), jenž používá způsobem sobě vlastním. Ono dítě je asi spíš školák než školačka, protože na Twomblyho plátnech a kresbách nenacházíme úhledně linkované okraje, tento školák směle přetahuje, ba co víc, on si žádné okraje ani nenalinkoval, prázdná plocha je výzva k zaplnění, čmárání, gumování a přepisování, výsledné dílo je nejen objektem, ale i časoprostorovým dokumentem procesu tvorby, již zmíněným palimpsestem nesoucím záznamy o všech změnách stejně jako datové servery.

Čeština se k levoruké menšině chová úplně stejně, sousloví „je levej“ se může týkat i těch, kteří píší pravou rukou. Právě výše zmíněná problematika leváctví/levosti v Barthesově textu zaujala Bohumila Hrabala, v jehož pozůstalosti se našel pětistránkový text nazvaný *Poznámky k poznámkám Rolanda Barthesa k pracím To Twomblye*, který je v podstatě excerptem Barthesovy stati o TW *Non Multa Sed Multum* (v této studii je citovaná dle anglického překladu jako *Cy Twombly: Works on Paper*, pozn. aut.). Hrabalův text vznikl někdy mezi lety 1979 (kdy byl Barthesův text o TW poprvé publikován) a 1981 (kdy Hrabal napsal krátkou esej *Atomová mašinka značek Perkeo*, která dokládá jeho obeznámenost s Barthesovou statí). Jak se k textu český spisovatel dostal, není známo. Ani není jisté, zda si jej překládal sám (francouzsky trochu uměl), nebo mu pomáhal někdo z přátel. Hrabal nikde neuvádí zdroj, vypisuje si věty, někdy jen slova, ale z neznámých důvodů zpracoval jenom asi polovinu originálního textu. Přesto je evidentní, že studii porozuměl a zaujaly ho podobné problémy, které sám řešil v souvislosti se svým psaním na přelomu 70. a 80. let minulého století – tělesná dimenze tvorby, síla umělcova gesta (srov. Petra James, 2016). Tam, kde si Barthes vystačí se třemi slovy „...scratching, clumsy, childish“ (Barthes, 1991a, s. 157), Hrabal rozvíjí: „čmáranice, levárna a levota, to jest psaní levačkou, je to na levačku, infantilita“ (Hrabal, 1996, s. 108). Jeho text se tak nezáměrně stal asi nejlepším důkazem správného pochopení Barthesova teoretické studie o Twomblym, protože následuje/kopíruje malířův styl a je jakousi koláží, skládačkou, která však obsahuje jádro výpovědi.

Twombly mediteránní

Hrabalova zdánlivá ledabylost tak připomíná Twomblyho domnělou lenost, nepořádnost, nedisciplinovanost. Jenže on byl ve skutečnosti velmi houževnatý a organizovaný. V pamětech přátel a současníků působil trochu jako z jiného světa, vzdělaný, zábavný, občas neurotický, charakterizovaly ho vybrané způsoby, vytříbený vkus, často tvořil poslouchaje vážnou hudbu (srov. Varnedoe, 1994, s. 31 1994). Sám v jednom rozhovoru přiznal, že takto byl vychován: „*You know, my parents were from New England. It's very funny, but when I grew up you always had to say, 'Yes, ma'am' and 'Yes, sir'. And you were never to talk about yourself. Once I said to my mother: 'You would be happy if I just kept well-dressed and [had] good manners,' and she said: 'What else is there?'*“ (Nikolas Serota, 2008). Cesta do Evropy a Afriky pro něj byla iniciační v tom smyslu, že velkou část jeho další tvorby zahrnující více než padesát let lze charakterizovat adjektivem „mediteránní“. Následující Twomblyho žádost o stipendijní pobyt v Evropě sice nebyla úspěšná, nicméně roku 1957 se do Říma odstěhoval a o dva roky později se oženil s italskou šlechtičnou Tatianou Franchetti, jejíž bratr Giorgio byl známým mecenášem umění. Rezidencí novomanželů se stal palác na Via Monserrato a tímto happyendem začíná nová etapa v Twomblyho uměleckém i osobním životě. Je třeba říci, že odejít do stále ještě válkou zdevastované poválečné Itálie v polovině minulého století vyžadovalo

jistě odvahy, zvláště pro mladého Američana, protože zdaleka ne v celé Itálii panovala prozápadní nálada. Nicméně Twombly se trefil do vlny zájmu italských teoretiků a sběratelů umění o nové americké výtvarníky (srov. Varnedoe, 1994, s. 25-30) a díky podpoře manželčiny rodiny se mohl věnovat výhradně své tvorbě. Koncem padesátých let začíná malovat obrazy s náměty z antické kultury, jež jsou stejně zastřené, skryté, nezřetelné jako v případě zmíněných *Italů* či *Sahary*. Mohli bychom je charakterizovat dichotomií Eros a Thanatos či zápasem dionýského a apollinského principu. A lze též citovat amerického sochaře Richarda Serru, který se k Twomblyho výstavě v Muzeu moderního umění v New Yorku na podzim 1994 vyjádřil následně:

„But paintings like *Leda and the Swan*, *Bay of Naples*, and *Galatea*, are really ejaculation as activity and sexual analogy as creation. And I don't mind that at all. I mean, if Picasso's got his *Minotaur*, bravo, and Twombly does it in spades, particularly between 1961 and 1967. There are in the exhibition about six paintings like that, that are really full of cocks and come, tits and shit, in the best sense of the word. And no one talks about it“ (citováno dle Varnedoe, 1995, s. 169).

Jeden z prvních obrazů tohoto období, *Zrození Venuše* (*The Birth of Venus*, 1963), je živelnou ilustrací mýtu, podle kterého se bohyně lásky zrodila z mořské pěny oplodněné uříznutými genitáliemi boha Úrana, jehož vykastroval Zeus. Obraz je samozřejmě reminiscencí na Botticelliho stejnojmenné dílo, s cudně halící se dívkou na mořské lastuře má však společného jen pramálo, spíše zachycuje živelný moment zrození z tryskajících vln, již dříve popsány v básni Paula Valéryho *Naissance de Vénus*. Twombly totiž připojuje antickou mytologii, Homérem počínaje přes Vergilia a Ovidia, k Botticellimu, Rafaelovi a následně k básníkům Rilkemu, Valérymu a Keatsovi, jejichž verše pak vpisuje do svých obrazů. Barthes mluví doslova o „*zlatém trojúhelníku spojujícím malíře, básníky a antikvu*“ (Barthes, 1991b, s. 186). V případě děl s antickou tematikou se tedy jasně jedná o intelektuální hru, šachovou partii, kterou Twombly s diváky/čtenáři rozehrává. Ti totiž nejprve musí znát příběh, který jej inspiroval, aby ho byli schopni dešifrovat. V případě *Zrození Venuše* snad rozeznají proud mořské pěny nesoucí zrozenou bohyni, kolo *Anabasis* možná připomene válečnou vřavu, ale obraz *Vergilius* (*Virgil*, 1973) sestávající v podstatě pouze z básníkovy jména se v celé své síle dnes odhalí jen před nemnohými, kteří se s verši latinského básníka seznámili ještě ve věku, kdy si zapisovali poznámky ručně do sešitu. Pak totiž *Vergilius* (respektive Vergilius) symbolizuje onu dlouhou a klikatou cestu seznámení se s klasickou kulturou, která začíná napsáním jména římského klasika soustředěným písmem do sešitu a pokračuje přečtením *Aeneidy*, diskuzemi o založení (a pádu) Říma, studiem středověkých autorů v období *aetas Vergiliana*, Dantovy *Božské komedie*, poslechem Purcellovy opery *Dídó a Aeneas*, přemýšlením o roli mecenášů napříč dějinami umění, aby se nakonec zastavila u obrazu, na němž je stejně naškrábané ono první jméno, jenom v daleko větším měřítku a opatřené decentní sedmi- až osmimístnou cenovkou (v dolarech, pochopitelně).

Podobně akčně jako *Zrození Venuše* je vyveden také obraz *Léda s labutí* (*Leda and the Swan*, 1973). Vyprávění o teofanii záletného Dia tentokrát v podobě labutí, která se zmocnila Lédy, se stalo oblíbeným námětem mnoha malířů, a to navzdory „technickým“ obtížím při ztvárnění milostného aktu ženy s operěncem. Stačí rychlý pohled do internetového vyhledávače, abychom se přesvědčili, že bezradní autoři se v tomto případě snad více než jinde uchylují k rozpačitému kýči, protože in „natura“ se výjev nikdo vyobrazit neodváží. Twomblyho styl naopak malíři umožnil vyobrazit milostný zápas, při němž létá peří, neuměle namalovaná srdíčka se mísí s červenou barvou, jsme svědky extatického spojení, které později fatálně ovlivnilo celé řecké dějiny a bez něj bychom si nemohli číst verše *Iliady* a *Odyseie* (ze spojení Lédy s Diem v labutí podobě vzešla Helena Trójská). To, že příběh vešel do známosti, může symbolizovat okno v pravém horním kvadrantu, které naznačuje možného svědka, jenž se o svůj nevšední zážitek podělil se

světem. O deset let starší triptych *Héro a Leandros* (*Hero and Leander*, vznikal postupně mezi lety 1981 a 1984) vypráví o nešťastné lásce a tragickém utonutí mladíka překonávající rozbourené vlny na cestě ke své lásce. Na levém panelu vidíme vysokou vlnu připomínající Turnerovy obrazy, která plavce smrtelně zasáhla, aby se poté na dvou následujících zklidnila a rozplynula ve vodní mase jako vrah, který mizí beze stop.

Cykličnost – vlnění, střídání ročních období, opakování motivů – je jedním z charakteristických znaků Twomblyho tvorby (srov. Wolfová, 2008, s. 83). Dionýská tematika se objevuje od konce 70. let (*Bacchanalia* v roce 1977, triptych *Bacchus* o čtyři roky později), mezi lety 2005 a 2008 však vzniklo několik velkoformátových sérií nazvaných *Bacchus*, případně *Bez názvu*. Kompozičně připomínají Twomblyho blackboardy, bíle počmárané černé tabule, jimiž ohlásil na začátku šedesátých let svůj „návrat“ do Spojených států (kam ale již nikdy natrvalo nepřesídlil). Plátna těchto obrazů mají rozměry zhruba 5 x 3 metry a jejich extaticky červené čmáranice odkazují nejen k zálibě tohoto bujarého boha v oslavách a červeném vínu, ale také na jeho orgiastický konec, kdy byl rozsápán bakchantkami v rauši, aby později opět ožil jakožto symbol koloběhu života a smrti. Twombly plátna maluje na prahu osmdesátky, ale v rozhovorech z té doby říká, že některá starší díla (např. *Padesát dní u Iliu*) by nyní zvládl lépe, protože po tvůrčí stránce se cítí daleko zdatněji. Zároveň přiznává, že fyzické obtíže jej nutí si tato velká plátna dopředu lépe rozvrhnout, protože by bylo komplikované opět pracovat dřívější palimpsestovou metodou. Rozměrné spirály maluje pomocí štětců připevněných na dlouhých tyčích a ještě tekutou barvu klidně nechává stékat na podlahu ateliéru (srov. Cullinan a Serota, 2010, s. 614). Bacchem se Twomblyho dílo vrací zpět na jeho začátek a zároveň uzavírá, malíř umírá v roce 2011. Jak ale můžeme vidět, ani na konci života se nebojí výzev v podobě velkých formátů; připomeňme ještě pivoňkový cyklus z přelomu let 2006/2007, který dokazuje, že namalovat květiny „čekající na svoji defloraci“ (Whitfield, 2002, s. 703) lze i na více než pětmetrovém plátně. Jakoby v chvatu malované velké květy, na nichž ještě nestačila zaschnout barva, jsou doprovázeny vepsanými japonskými haiku - pivoňky v Asii symbolizují vznešenost a hojnost. Tyto poslední dvě série ukazují, že se autor nestal epigonem sebe sama, ale stále usiloval o překonání předešlých úspěchů, což jak víme, se ne každému umělci podařilo (ovšem stejně jako v případě pozdního Picassa se i v souvislosti s Twomblym ozývaly kritické hlasy zpochybňující opodstatněnost výstav jeho pozdních děl ve světových galeriích, srov. Wolfová, 2008, s. 85).

Závěr

Roland Barthes v eseji *Moudrost umění* rozděluje Twomblyho obecnost na pět skupin (diváckých/čtenářských) subjektů – kulturní subjekt, který zná souvislosti, symboly, příběhy, s nimiž Twombly pracuje, autory, jimiž se inspiroval či které cituje; dále subjekt specializace, který dokáže přednášet o místu TW v dějinách umění. Subjekt potěšení, který mlčí, ale mohl-li by mluvit, vykřikoval by samé nadšené ovace; následuje paměťově orientovaný subjekt, jemuž dílo připomíná to, co se již stalo, a který si zároveň dokáže zpětně vybavit dílo i asociace s ním spojené. Pátým je pak subjekt produkce, který se pokusí dílo reprodukovat (srov. Barthes, 1991, s. 191-192). Právě touha tvořit, ač dle předlohy, je jedním z prostředků na probuzení unaveného publika. Jak jsem ukázala, je dobré si to vyzkoušet právě na někom, kdo se na první pohled zdá snadno kopírovatelný. U Michelangela by to většina vzdala hned, Twombly je výzvou. Ale již zdánlivě snadno reprodukovatelná *Anabasis* či série *Bacchus* ukázaly, že skutečný umělec musí být schopen svůj výkon zopakovat, nesmí se jednat o ojedinělý výkřik, ono štěstí začátečníka. V souboji Eróta a Thanata vyhrál v případě Twomblyho díla ten první. Umělce hnala touha a zvědavost, otevřenost k novým formám. V souboji apollinského a dionýského principu je třeba říci, že extatické

čmáranice jsou podloženy rozvahou, pilným studiem a následují určitý záměr. Právě toto jsou ony nenapodobitelné ingredience. Nicméně Twombly, který se nebál poskytnout vyžádanou radu, v jednom rozhovoru návod na malování prozradil: „*I think he (Twombly, pozn. aut.) answered an aborigine, once, who had asked him, 'How do you make a painting?' He said, 'You take everything that's in your head and everything that's in your stomach and everything that's in your body, and you take it, and everything you know about the world, and you put it there'*“ (Serra a Varnedoe, s. 178). Jak prosté, že?!

Literatúra:

- [1] AKAMA, Y. (2015): Being awake to *Ma*: designing in between-ness as a way of becoming with. In: *CoDesign. International Journal of CoCreation in Design and the Arts*. 11/3-4, s. 262-274 [Cit. 2018-12-14]. Dostupné z: <<https://tandfonline.com/doi/full/10.1080/15710882.2015.1081243>>
- [2] ARAGÜEZ, M. (2016): In the Name of MA. Interpretations of an Untranslatable Japanese Character. In: *LOBBY*, 5, s. 89-90 [Cit. 2018-12-14]. Dostupné z: <https://www.academia.edu/35134139/In_the_Name_of_MA._Interpretations_of_an_Untranslatable_Japanese_Character>
- [3] BARTHES, R. (1991a): Cy Twombly: Works on Paper. In: *The Responsibility of Forms Critical Essays on Music Art And Representation*. 1st California Paperback Printing. Transl. Richard Howard. Berkley and Los Angeles: University of California Press, s. 157-176 [Cit. 2018-12-14]. Dostupné z: <http://www.academia.edu/32031590/Barthes_Roland_The_Responsibility_of_Forms_Critical_Essays_on_Music_Art_And_Representation>
- [4] BARTHES, R. (1991b): The Wisdom of Art. In: *The Responsibility of Forms Critical Essays on Music Art And Representation*. 1st California Paperback Printing. Transl. Richard Howard. Berkley and Los Angeles: University of California Press, s. 177-194. [Cit. 2018-12-14]. Dostupné z: <http://www.academia.edu/32031590/Barthes_Roland_The_Responsibility_of_Forms_Critical_Essays_on_Music_Art_And_Representation>
- [5] BIRD, J. (2007): Indeterminacy and (Dis)order in the Work of Cy Twombly. In: *Oxford Art Journal*, 30/3, s. 486-504 [Cit. 2018-10-02]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/4500075>>
- [6] CULLINAN, N. (2008): Double Exposure: Robert Rauschenberg's and Cy Twombly's Roman Holiday. In: *The Burlington Magazine*, 150/1264, s. 460-470 [Cit. 2018-10-02]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/40479801>>
- [7] CULLINAN, N. a SEROTA, N. (2010): 'Ecstatic impulses': Cy Twombly's 'Untitled (Bacchus)', 2006–08. In: *The Burlington Magazine*, 152/1290, s. 613-616 [Cit. 2019-02-01]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/25769752>>
- [8] GOODMAN, N. (2007): *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Přel. Tomáš Kulka. Praha: Academia.
- [9] HRABAL, B. (1996): Poznámky k poznámkám Rolanda Barthese k pracím To Twomblye. In: V. Gardavský, V. Kadlec, C. Poeta (eds.): *Bohumil Hrabal. Ze Zapisníku zapisovatele. Sebrané spisy Bohumila Hrabala. Svazek 18*. Praha: Pražská imaginace, s. 108-112.
- [10] JAMES, P. (2016): “Nůžkami a arabigumou sestavit zraňující svět.” Bohumil Hrabal a Roland Barthes o díle Cye Twomblyho. In: R. Kanda (ed.): *Trhliny světa. Kniha studií o Bohumilu Hrabalovi*. Praha: stav pro českou literaturu AV ČR, s. 146-160.

- [11] JONES, A. (2005): The "Occasional" Graphics of Cy Twombly. In: *Art on Paper*, 9/5, s. 54-57. [Cit. 2018-10-02]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/24556790>>
- [12] OLIVA, A. B. (1994): Cy Twombly. In: E. Lachnit (ed.): *Malfiguren*. Francesco Clemente, Jörg Immendorff, Per Kirkeby, Malcolm Morley, Hermann Nitsch, Cy Twombly. Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, s. 113-115.
- [13] SEROTA, N. (2008): I work in waves. In: *The Guardian*, 3.6. 2008 [Cit. 2018-10-02]. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jun/03/art1>>
- [14] SERRA, R. a VARNEDOE, K. (1995): Cy Twombly: An Artist's Artist. In: *RES: Anthropology and Aesthetics*, 28/Autumn, s. 163-179 [Cit. 2018-12-14]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/20166936>>
- [15] VARNEDOE, K. (1994): *Cy Twombly: A Retrospective*. New York: Museum of Modern Art. [Cit. 2018-12-14]. Dostupné z: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_435_300293636.pdf>
- [16] WHITFIELD, S. (2002): Cy Twombly. Edinburgh. In: *The Burlington Magazine*, 144/1196, s. 703-704 [Cit. 2019-10-02]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/3100539>>
- [17] WOLFOVÁ, V. (2008): Poezie v malbě. Cy Twombly v Tate Modern. In: *Art & Antiques*, s. 82-85.

Mgr. Lenka Lee, PhD.
 Masaryková Univerzita
 Filozofická fakulta
 Seminář estetiky
 Brno/Česká republika
 23720@mail.muni.cz

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

A Scribble or The Art? New Diletantisms as a Source of Tired Audience

Resume: New medias together with the DIY method are the sources of inspiration and manuals for how to create decorative and art objects. Their makers believe sometimes that because of newly gained abilities they are able to evaluate or criticize works of art with the new author-critic position. The work of an American painter and sculptor Cy Twombly proves that even motives that seem to be easy to copy require studies, talent and clear intention. Some art theorists – Roland Barthes and Jon Bird – tried to copy his works, but both of them failed. Twombly was influenced by his studying at Black Mountain College in North Carolina (where he met Robert Rauschenberg and Jasper Jones) and also by his stay in Europe and North Africa. A kind of clumsiness (which interested also Bohumil Hrabal), graphism, childlike style, scribbles are the main characteristics of his style. Roland Barthes explicates his way of work using the Japanese ma – concept of in-between space. Twombly operates on the border between a sign and a letter, his audience must be capable to switch between the reader and spectator position and to decipher his message. During his later years Twombly created sets of big pictures (Bacchus, Peony Blossom Paintings) which echoed his „blackboard style“ from the 60’s.