

Arnold Gehlen o umění, společnosti a posthistoire

Daniela Blahutkova; dblah@kfi.zcu.cz, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3632463>

Abstract: The use of the term posthistory in Arnold Gehlen's writings can be traced back to as early as the Fifties. It occurs also in his work *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (1960/1986), where his theory of the art-historical development of pictorial rationality and his notion of 'peinture conceptuelle' are formulated as key tendencies of modern painting. Focusing on both Gehlen's notion of modern art's aesthetics and on his 'theorem' of posthistory (as a crystallization of socio-cultural structures), my attempt in this paper is to highlight the contribution of the so-called "conservative thinker" with regard to contemporary debates in art and art history.

Keywords: Arnold Gehlen, posthistory, sociological theory of art, aesthetics of modern painting.

Úvodem

V textech z posledních desetiletí se již běžně setkáváme s termínem posthistorické umění či tezemi o posthistoričnosti umění. Vyjadřují ve zkratce vědomí nepoužitelnosti koncepcí, problémů, pojmového aparátu a hodnot tradice a odkaz k svobodě dnešního umění vůči jhu dějin. Nesou v sobě perspektivy, které pro naši dobu formulovali Arthur Danto, Hans Belting a jiní v diskurzu o konci (dějin) umění. Za ním se ovšem schovává i téma obecnějšího vývoje či stavu civilizace, ve které žijeme – jak zmiňuje v reflexi Dantova myšlení Adrian Kverka (2018, s. 32), „otázkou je ale charakter posthistorické společnosti, která 'plodí' posthistorické umění“. V následujícím se chceme ohlédnout za dílem jednoho z klasiků myšlení posthistoričnosti, německého filozofa a sociologa Arnolda Gehlena (1904–1976), který se zabýval logikou civilizačního vývoje a ve vztahu k tomu také otázkami vývoje umění, zejména moderního malířství (podal inspirativní interpretaci avantgard, koncem života intenzivně reflektoval situaci jejich vyčerpání). V jeho myšlení 60. a 70. letech 20. století se obecnější téma posthistoričnosti prolínalo i s úvahami o konci či nekonci umění.

Gehlenovo jméno evokuje obvykle především filozofickou antropologii – tezi o zvláštním postavení člověka v přírodě, o člověku jako bytosti nedostatků, oproti jiným živočišným druhům slabě vybavené, ale v kompenzaci tohoto vynalézavé, jednající, obklopující se svým vyráběním a vytvářející mezi sebou a přírodou jakýsi meziprostor: „nepřirozená přirozenost“, jednání a „odlehčování“ života technikou a vytvářením kultury jsou tomto pojetí charakteristiky, které s člověkem putují jeho dějinami. Po II. světové válce se v Gehlenově myšlení projevuje obrat k sociologii, téma člověk a technika je dále rozvíjeno v analýzách vysoce industriální civilizace. Zejména v 60. a 70. letech jsou tyto úvahy mezi sociologií a filozofií v některých ohledech blízké kritické teorii Theodora Adorna; v dnešní literatuře německé provenience jsou připomínány například v sousedství s koncepcemi Pierra Bourdieua či Niklase Luhmanna (Magerski, 2011). Jde však celkově o zdrženlivou reflexi, na Gehlenovi leží stín kariéry za nacismu.¹ V češtině mohlo v poválečném období vyjít jeho dílo *Die Seele im technischen Zeitalter* (orig. 1957,

¹ Gehlenovo nejslavnější dílo *Der Mensch* vyšlo r. 1940. V této době rozvíjel Gehlen akademickou kariéru, byl i členem NSDAP. Po II. světové válce se mu uzavřel přístup na významné německé univerzity, působil na Vysoké škole správní ve Speyeru a později na technické vysoké škole v Cáchách. Po vydání *Zeit-Bilder* (1960) se k dílu

česky *Duch ve světě techniky* 1972), víceméně stranou pozornosti zůstalo jeho myšlení estetické.² V následujícím připomeneme teorém posthistoire, jak byl Gehlenem prezentován ve studiích a přednáškách z 50.–70. let (*Post-histoire, Ende der Geschichte?* aj.) a paralelně vypracovávaný pohled na situaci umění a jeho (ne)končení. V této souvislosti představíme také širší kontext jeho úvah o moderním umění, zejména spis *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (1960/1986).

Konec dějin?

Ve vlivné knize 90. let *Naše postmoderní moderna* uvádí Wolfgang Iser (1993, s. 27): „*Posthistoire*, teorém 'doby poddějinné', znamená, že nadále nelze očekávat žádné inovace. Dějinné možnosti jsou vyčerpány a průmyslové společnosti přijaly formu reprodukce, která nové koncepty, nové hodnoty a nové impulzy ani nepotřebuje, ani je nemůže brát v úvahu, pokud by se objevily. Co běží jako na drátkách, je socioekonomický aparát zásobování neustále narůstajících mas lidí. Všechno ostatní – od velkébo zásadního postoje až k místnímu protestu – je iluze... Hybné síly jsou pouze institucionálně-technického druhu, síly kulturně duchovní jsou jen divadlem.“ Welschova pasáž končí ujištěním, že „s teorémem 'posthistoire', jak ho v padesátých letech rozvíjel především sociolog Arnold Gehlen, nemá postmoderna nic společného.“

Welschův takřkájící slovníkový odkaz stačí, aby ilustroval nevalnou pověst úvah o posthistoričnosti, které ovšem mají kořeny ve filozofickém a sociologickém myšlení 19. a 20. století a mohly by nás vést k myšlení Hegela, Nietzscheho, M. Webera, Kojěva a dalších, na které bychom naráželi i v ohlížení za zdroji postmoderního filozofování. Gehlenův pohled na fúzi průmyslu, ekonomiky a administrativního aparátu ve vyspělém světě a předjímání atmosféry globalizace ostatně dnešního čtenáře patrně neurazí, byť dění neprožíváme s pesimismem Gehlenova stříhu. Pohledme blíže, jak vypadá „post-histoire“ v jeho podání, s jakými kulturně-filozofickými akcenty a s jakými přesahy k otázkám umění se pojí.

V textech z 50. a 60. let 20. století se Arnold Gehlen zpravidla opírá o myšlení inspirátorů a předchůdců sociálněvědné orientace. V přednášce z r. 1962, publikované posmrtně pod názvem „Post-histoire“, zaznívají jména jako Hendrik de Man, Roderick Seidenberg a Jacques Ellul: jejich tématem je proměna a určitý druh stabilizace civilizace v éře techniky, jejíž pojem je však třeba rozšířit tak, aby zahrnovala i techniku ekonomickou a organizační („*strojní technika kráčí víc a víc ruku v ruce se sociálně organizační technikou, která nás nakonec překryje jako souvislost průmyslové produkce, do níž se narodíme a z níž se vymaníme až úmrtím*“ [Gehlen, 2004, s. 352]). Za společného předchůdce a klasika takového myšlení Gehlen označuje francouzského matematika a ekonoma Antoina A. Cournota (1801–1877), který předjímal „sílicí racionalizaci lidstva“ a zestejšňování životních podmínek. Mimo jiné předpokládal i jakýsi konečný stav, kdy dějiny „*ustanou tváří v tvář pravidelnému chodu stroje výroby a správy, budou zbytečné*“. A tento stav „*by podle Cournota mohl být v podstatě nekonečný, nemusel by znamenat odumírání, jak v četných případech říší a královských korun, jež se považovaly za věčné*“ (Gehlen, 2004, s. 355).

Cournot používal údajně k vyjádření vztahu mezi dějinami a konečným stavem příměr k řece využitě zavlažovacím systémem (místo původního toku je voda rozváděna do ramen, kanálů, sítí – proud řeky se

vstřícně vyjádřili mj. Theodor Adorno a Helmuth Plessner, Adorno také r. 1966 vystoupil s Gehlenem v rozhlasové debatě „Soziologische Erfahrungen an der modernen Kunst“. Posmrtná recepcí Gehlenovy osobnosti a díla se pohybuje v širokém spektru od diagnózy „postfašistického intelektuála“ (Niethammer 1989), přes „konzervativního myslitele“ (např. Belting 2000) až po uznání Gehlena za významného představitele filozofické antropologie či jednoho z klasiků sociologizující teorie umění. (Na podnětnost jeho málo známých analýz moderního umění upozorňuje např. Rehberg 2016, doslov).

² Česky dnes lze číst studii *O některých kategoriích od potřeb oproštěného chování, zvláště estetického* z r. 1950 (vyšla v r. 2003).

ztrácí, ale zavlažuje se široký region). Lutz Niethammer v kritické reflexi Gehlenova zacházení s cournotovskými inspiracemi v této souvislosti podtrhuje, že v případě post-histoire šlo o původně optimistickou vizi, vyjadřující naději na překonání dějinného nepokoje a zmatku; má pozitivistické a raně socialistické zázemí a vlastně i vazbu na program osvícenství (Niethammer, 1989, s. 27–28). Gehlen toto pozadí nezmiňuje a ve výkladu teorému dává přednost méně optimistické metaforice – krystalizace, eroze... Cournotovské inspirace a úvahy Ellula a Seidenberga vedou Gehlena začátkem 60. let k přesvědčení, že vynalézání a pokrok míří všemi směry, ale techniky výroby, provozu, sociální organizace jsou v určitém smyslu na konci – „*obecná linie procesu je daná, smysl spočívá v účinku: že se víc a víc lidí udrží při životě za lepších podmínek. Přitom nebude možné existovat vně technické souvislosti, v dohledné době člověk vůbec nebude moci změnit prostředí, [...] základní struktury budou přístřeškem pro lidstvo a budou víc a víc tubnout, jako si už dnes v německém systému sociálního zabezpečení dovedeme představit jen reformy, ale ne změnu základních plánů [...] A snad má Seidenberg právo říkat, že pak ustane historické vědomí – to by bylo pouze vnitřní zrcadlení procesu – a ovšemže bude dále možno pěstovat historickou vědu*“ (Gehlen, 2004, s. 353).

V článku *Ende der Geschichte?*, který vyšel roku 1975, tj. rok před Gehlenovou smrtí, je téma shrnuto do několika tezí. Naše civilizace je přibývajícím měrou stacionární v tom smyslu, že: budoucí makropolitický vývoj připouští už jen přehledné alternativy (už nejsou barbari, kteří by nás mohli přepadnout z vnějšku); je dána báze industriální společnosti na celosvětové úrovni; budeme už marně čekat na nějaký velký apel, který by vyvolal nadšení a bojovnost na poli ducha, hlavními tématy budou do budoucna výživa a bydlení nekonečně rostoucí masy lidí (a související sociální úkoly oblastí jako pojišťovnictví, doprava, zajišťování práce, zdravotnictví...); zelenou má nadále pokrok přírodních věd, techniky a medicíny – jejich výsledku budou včleněny do velkého systému industriální kultury a budou zhodnotitelné pro sociálně-správní oblast. – V mnoha ohledech realistická prognóza. Pesimistický akcent není její jedinou složkou, ovšem na pojmu post-histoire ulpěl nejzapamatovatelněji: „*žádná bláznivá, skvělá víra, žádné otevřené horizonty, žádná fata morgana, žádné dechberoucí utopie – nýbrž odvíjení se, penzum*“. Tak je očekavatelný stav, „*který už několik let označují výrazem post-histoire*“ (Gehlen, 2004, s. 345–347).

Ve studiích z poválečného období se objevuje celá řada výrazů, specifikujících kvalitu ohlašujícího se stavu, který se Gehlen také snažil uchopit i jako součást procesu vývoje lidstva vůbec. Mezi nimi lze na prvním místě uvést výše zmíněný pojem kulturní „krystalizace“ (používaný již italským sociologem V. Paretem), který pomáhá vyjádřit představu ustálení a zpevnění nosných struktur industriální kultury (srv. Gehlen, 2004, s. 346, 304).³ Související popis tohoto prostředí jako „superstruktury“ – propojení techniky, vědy a ekonomiky v systém průmyslu a správy, pokrývajícího stále větší část světa a zajišťujícího potřeby rostoucího počtu obyvatel planety, je rozvinut také v již zmíněném díle z r. 1957 *Die Seele im technischen Zeitalter*. Kontrast k evokované komplexitě a stacionárnosti pak Gehlen, který registroval nepřehlédnutelnou pestrost a pohyb společenského a kulturního dění včetně umění poválečné éry, zohledňuje a interpretuje pod heslem „Unaufhörlichkeit“ (neustálost, nepřestávání, nekončení). Pojem převzatý od spisovatele Gottfrieda Benny⁴ zaznívá v širokém okruhu úvah, v nichž Gehlen za dominantní způsob našeho zacházení s realitou označuje experimenty, transformace, multiplikace a související rozšíření těchto postupů z vědy do různých oblastí kultury, která se demokratizuje, zpřístupňuje a umožňuje hravý rozběh ve všech představitelných směrech. Téma je v řadě textů rozváděno zejména

³ Tento pojem zní v titulech dvou Gehlenových článků z 60. let: *Über kulturelle Kristallisation* a *Die gesellschaftliche Kristallisation und die Möglichkeiten des Fortschritts*.

⁴ K původu pojmu u Benny srv. Gehlen, 2004, s. 345.

s ohledem na umělecké projekty, nová média, zmnožující se informační podněty a zároveň konformismus mas, sdílejících rámec existence v industriální superstruktuře.

V několika textech Gehlen upozorňuje, že post-histoire nemíjí jako finále existence lidstva, spíše jako součást představy dějin, v nichž se střídají dlouhá údobí, z pohledu vývoje lidstva spíše stacionární, s prudkým vývojem v „historické“ etapě, kterou umožnil rozvoj agrárních společností a která ve 20. století končí zásadní proměnou charakteru západní civilizace, nyní průmyslové a globalizující se. V tomto smyslu explicitně rozlišuje předhistorickou, historickou a posthistorickou epochu (Gehlen, 2004, s. 356–357).

Obecné teze o kulturní krystalizaci a posthistoričnosti jsou v textech, za kterými se zde ohlížíme, podkládány příklady a reflexí „kultury v užším slova smyslu“, tj. úvahami o situaci filozofie, náboženství a také umění. Právě do problematiky umění se Arnold Gehlen v posledních desetiletích života ponořil nejhluběji. Dříve než se v této souvislosti obrátíme k rozsáhlému spisu *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, zůstaňme ještě chvíli u (hegelovské) trojice filozofie, náboženství, umění. V mnoha drobných zamyšleních a prognózách vyvozovaných ve vztahu k ní působí Gehlen trefně a právě dnes srozumitelně. Při výkladu fenoménu kulturní krystalizace se například ohlíží za nesmírnou politickou a společenskou silou filozofie ještě začátkem 19. století („*jak obtížný byl vztah Sókrata, Descarta, Kanta, Fichtebo k náboženství své doby či jak kriticky se Platón, Hobbes nebo Hegel stavěli k politickým silám své doby, o Marxovi ani nemluvě*“), zatímco dnes jsme zvyklí na „snadnost, stravitelnost filozofie“, jejíž část ostatně již vplynula do „krajiny techniky a přírodních věd“ (Gehlen, 2004, s. 357–358). V náboženství se přizpůsobení době projevuje přesuny akcentů: problémy jako predestinace, vykoupení, askeze „už současníky v zásadě nezneklidňují“, nenastolují se v plné vážnosti a uvolňují místo zejména sociální etice, učíme se svobodě „*či jsme zvyáni k jakési všeobecné lásce k člověku, takže nikdo nedokáže říci, co je ne-morálka*“ (Gehlen, 2004, s. 359). V umění a literatuře se jako ústřední moment ukazuje svobodné experimentování; aniž by docházelo k objevování nových stylových kategorií, vzniká dojem nesmírné pohyblivosti a „*v modu proměn je umění, literatura a hudba stále k dispozici nesmírnému aparátu, který denně hovoří, muzicíruje a promítá na všech vlnových délkách. [...] malba, lyrika nemohou přestat, ačkoli by je dnes nikdo nevynalezl, kdyby zde již nebyly; umění našlo životní formu zastavení v modu pohyblivosti, jímž vchází do post-histoire a může být provozováno nedohledně dlouho*“ (Gehlen, 2004, s. 359–360).

Gehlen zemřel r. 1976, v posledních desetiletích života mapoval ve svých analýzách i oblasti jako volný čas, sport, mobilita, luxus, soukromí, estetizace všedního života. I zde se vztahoval k post-histoire, například když dovozoval, že kultura a její tradiční oblasti fungují přibývajícím měrou jako kulturní dědictví a předmět správy, že škála kulturních prvků, s nimiž žijeme, se rozšiřuje, ale za cenu pouze relativní důležitosti („*bezpočet prvků japonského či arabského životního stylu se teď i v budoucnu prosadí nebo přímo rozšíří, byť už nebudou samurajové nebo harém [...] to platí o náboženství, o vědě, všudypřítomné v témže smyslu, stejně jako o vzorech abstraktního malířství, jež se objevují na tapetách a na kravátách*“ [Gehlen, 2004, s. 360]). Nejvíce se obracel k situaci umění, zejména malířství – při jeho studiu projevil rozhled a intenzivní snahu pochopit estetické, sociologické a kulturně-historické aspekty toho, čím prochází ve 20. století, ve vzájemných vztazích. Volali Hans Belting v *Konci dějin umění* po někom, kdo by si kladl otázku kulturního významu umění v dějinách a otázku úlohy obrazů, jsou-li používány v rámci své kultury, kdo by nám dokázal říci, „*co znamená umění v technickém světě a jak se v této éře mění*“ (Belting, 2000, s. 182), nebyl by Gehlen sice oním vítězem, „postmoderním Benjaminem“ s vizí pro budoucí generace, ale nepochybně právě zde byla půda jeho zkoumání a mnohé nahlédl, vymezil, nabídl k diskusi.

Zeit-Bilder: umění a obrazová racionalita

K problematice výtvarných umění publikoval Arnold Gehlen soustavněji od r. 1956, většina jeho příspěvků vzniká v 60. a na začátku 70. let. V díle *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, poprvé vydaném r. 1960 (a dnes čteném ve verzi aktualizované r. 1972), ústí široce pojatý pohled na umění a logiku vývoje tzv. obrazové racionality v dějinách opět v rozsáhlou úvahu o vztahu mezi moderním malířstvím a „mentalitou průmyslové společnosti“; vztah mezi nimi ukazuje Gehlen jako nepřímý – ovšem studium moderního malířství „*může snad být k užítku, chceme-li rozumět dalekosáhlým transformacím kultury vůbec*“. Gehlen hned úvodem avizuje perspektivu přesahující oborové hranice a zdůrazňuje „použitelnost sociologických představ“. Převést téma v sociologii umění mu pomáhá „vůdčí idea obrazové racionality“, na základě které je v *Zeit-Bilder* historický vývoj umění západní tradice představen jako proces redukce obsahu, redukce jeho vrstev (ideje, předměty, forma). Sled způsobů či paradigmat zobrazování v západní tradici je představen ve spleťtých vztazích ke kulturně-historickému vývoji, kdy 1. věčné pravdy filosofie a náboženství dovolovaly pochopit umění klasické doby (umění zpřítomňující ideje), 2. příroda, její důstojnost a autorita podněcovala moderní realismus a naturalismus (umění zobrazující vezdejší, opakovatelné, zkušenostní) a 3. reflektovaná subjektivita vytvořila vztažný bod modernistických experimentů, v nichž odpadá rozpoznávání a dominuje forma v užším slova smyslu (umění objevující „*v podstatě stále jen sebe, své možnosti, metody, procedury*“). Gehlen, jak bylo řečeno, tento vývoj nepodkládá logikou imanentní umění samému, ale spojuje jmenované etapy se společenským prostředím dominujících institucí církve a aristokracie, s novověkým rozvojem přírodních věd a vzestupem měšťanstva a konečně s prostředím industriální společnosti ve 20. století (srv. Gehlen, 1986, s. 15–17).

Právě poslední fázi a související interpretaci avantgardismu, zejména abstrakce, je věnována významná část *Zeit-Bilder*, ve vazbě k éře techniky, době sílící matematickosti a modelování ve vědách, moderního života v rytmu velkoměst, odpoutání od „dané skutečnosti“. Plocha, linie, barva – nové cesty experimentování, nekompromisní změny, jichž se odvážily avantgardy, toto Gehlen v 60. a 70. letech interpretuje jako výsledek proměny vztažného systému umění, proměny dosud poslední. Téma dominance subjektivity spojuje s myšlenkou krize institucí typu stát, morálka, náboženství. Slovy Jana Patočky, jednoho z mála českých interpretů Gehlenova myšlení, je také moderní výtvarné umění „*v podstatě velká racionalizace tohoto revolučního subjektivního žívu, racionalizace, která je tím důležitější, čím jsou prvky uměleckého projevu samy méně smysluplné a racionální. Dát subjektivitě pole tvůrčího uplatnění znamená zároveň umožnit racionalizaci iracionálního, dát funkci nefunkčnímu, cíl bezcílnému*“ (Gehlen in Patočka – Vojtěch – Chvatík, 2004, s. 211).

Gehlen v *Zeit-Bilder* analyzuje avantgardu a její cesty pod hesly „reflektovaná subjektivita“ a „*peinture conceptuelle*“. Připomíná, že umělcova subjektivita se v obsahu obrazu projevovala vzrůstající měrou zhruba od klasického impresionismu, byť ideové zázemí této tendence vidíme již v romantismu. Obrat k subjektivitě se přitom ukázal „*zpočátku jen v tom, že vnímatel byl otráven ve svých zrakových návycích a přiveden k reflexi své vlastní schopnosti vidět*“ (Gehlen, 1986, s. 57). Zájem nalomit a reflektovat vědomí Gehlen připomíná také vedle rozvoje psychologie jako vědy. Rozvíjející se proces, kdy „*začíná končit panství předmětu a vzrůstá působnost obrazové plochy*“ a zároveň „nastupuje velké téma konceptuální malby“, je v *Zeit-Bilder* podrobněji komentován přibližně od Seuratova pointilismu, s důrazem na průlomové období cca 1905–1925. Interpretace avantgardních směrů a umělců, kteří skoncovali s tradicemi realistické malby (expresionismus, Kandinského abstrakce, dada a surrealismus, Klee, Mondrian) a kteří jsou bez ohledu na Gehlenova různá zhodnocení uznány za módy nového a podoby „*peinture conceptuelle*“, je „*nesena vůlí k důkazu, že v nich je všude subjektivita různě pojímaná výkladovým principem, klíčem k porozumění. Kubismus je optická parabola k novokantovsko-busserlovské konstrukci předmětu v našich subjektivních názorových syntézách. Klee*

objevil svým výtvarným dílem všechny podstatné zákonitosti tvarové psychologie. Kandinsky tvoří ve vizuálních šifrách fonémy pro jazyk, v němž vede své optické monology. Mondrian zjišťuje, že jediná abstrakce je s to vyjádřit subjektivitu, jejímž je výtvořem, na rozdíl od daných přírodních forem [...]“ (Patočka, 2004, s. 212).

V Gehlenově teorii je ústředním, protože krajním, extrémním vyjádřením této paradigmatické změny obrazové racionality abstrakce – přinesla, obecně řečeno, ochuzení rozsahu malovatelného, významových obsahů, ale zvýšenou suverenitu estetična, samostatnost nových cest, sebezdůraznění. S tím, jak se umění odvrací od předmětu a mizí moment rozpoznávání, však obraz takřkajíc umlká. U moderního umění „*roste míra mlčenlivosti, tato zvláštní zadrželivost a klid, všude, u Seurata, Cézanna, u Juana Grise, u Matisse. Dřívější umění dokázalo nevyslovitelné přeskocit pomocí slov; dnes se toho paradoxně zmocnilo oko, negativ, prázdná významová forma na pozadí mlčení [...]“ (Gehlen, 1986, s. 187). Jak parafrázuje Konrad P. Liessmann (2000, s. 170), „moderna přestává být výrazovým uměním, je uměním sebezradlení a ironického rušení.“ Zároveň se usazují okolo obrazů „jako druhý rám“ komentáře.⁵ Ovšem „*heroická doba moderny, v níž tyto procesy měly smysl jako získávání estetické suverenity, byla však již i pro Gehlena minulostí.*“*

Gehlen v *Zeit-Bilder* předpokládá, že dědictvím avantgard je nadále konceptuální povaha výtvarnictví a potřeba komentářů. Zatímco u velkých událostí moderního malířství, jako je kubismus či obrazy Kleea a Kandinského, patřila do procesu vzniku obrazu jaksi bezprostředně i systematická teoretická reflexe (odtud Gehlenův a Kahnweilerův pojem „*peinture conceptuelle*“), v dalším vývoji si umění s otázkou, co je legitimuje jako umění, pohrává; fascinuje, irituje, ale hra se také balancuje na hraně frašky; do této souvislosti patří i mlhavý lyrismus či rétorický patos komentářů, které ovšem posilují komunikativní moment uměleckého dění, jakési produktivní nedorozumění. Gehlen se v *Zeit-Bilder* snaží analyzovat „velmi jemný problém“ umění po avantgardách, že totiž toto reflexivní umění, žijící bytostně v „médiu dvojznačnosti“, takový vývoj samo provokuje (srv. Megerski, 2018, s. 42).

Modům dvojznačnosti, pohybu mezi abstrakcí a figurací, fenoménům jako zrakový klam, kryptogram, stopa, hyperrealismus a jiné jsou v *Zeit-Bilder* věnovány četné rozbory. Gehlen se také ptá, kdo vlastně o záhadné obrazy provázené rétorikou komentářů stojí – a mluví o „*stesku po mystériu v realitě, která se stává velmi přehlednou.*“ Jemu vychází vstříc dílo a jeho záhada, kterou nelze úplně rozluštit. Publikum a komentátory spojuje přesvědčení, že obrazy – i nepředmětné – nesou výpověď, poselství; umění pak funguje jako „fascinace a prostor touhy, svobody, nadechnutí“ či „útočiště pro exkurze vědomí“ (Megerski, 2018, s. 42). V posledních slovech zaznívá echo úvah z *Die Seele im technischen Zeitalter* o tom, že funkcí umění v industriální společnosti je vytvářet „prostor úlevy od objektivních služebností, funkčností, požadavků průmyslové civilizace“, vytvářet „oázu subjektivní svobody“ – jak dodává Jan Patočka, „*za tu cenu, že člověk přijme za své a promění v subjektivní hru formy, normy a požadavky této civilizace. Neboť splnění těchto požadavků je právě 'metoda' moderního umění: experimentace, zdařilé nálezy proměněné v principy [...]“ (Patočka – Vojtěch, Chvatík, 2004, s. 212).*

⁵ srv. Gehlen, 1986, s. 54. K tématu srv. i Gehlen, 1986, s. 54: „*Komentáře, které se máme v již nepřehlédnutelných manifestech, kritikách, knihách, brožurách, textech k výstavám, přednáškách atd. je třeba chápat jako zásadní součást moderního umění samého. Toto umění běží nadále takřkajíc ve dvou proudcích, optickém a rétorickém – jedinečný fenomén. Ovšemže vždy existovala literatura o umění jako filozofie umění, estetika, didaktika či kánon, jako dějepis umění atd., ale ještě nikdy v dnešním smyslu, jako verbální výklad smyslu malířství vůbec, jako legitimování obrazu, který o sobě nic nevypráví, legitimování jeho bytí a jeho bytí tak a tak.*“

Přirozenost a proti-příroda

Experiment jako umělecký postup a jako symptom duchovního ovzduší průmyslové éry – toto téma opírá Gehlen v *Zeit-Bilder* mimo jiné o pohled na kulturní „impregnaci“ a historickou proměnlivost vnímání přirozenosti: normy přirozena a normálna jsou při vyšší stabilitě společenských institucí prostě „tady“, jako něco, „čehož jinakost si ani není možno představit“. Již od osvícenství probíhá ovšem destabilizace tradičních institucí (stát, morálka, náboženství), do 1. světové války jaksi zevnitř kultury, ve 20. století se přidávají kolektivní otřesy, které společnost zasahují i zvnějšku. Rozpad konvencí a dosavadních „normalit“, s jehož vycit'ováním a artikulací souvisí také průkopnické počiny umění od 2. poloviny 19. století, však Gehlen vysvětluje ještě déle působícím procesem. Výše zmíněnou představu změny vztažného systému umění (od přírody k subjektivitě) sleduje sice od impresionistických experimentů, ty však přirovnává ke „karteziánskému obratu“ – jako se už Descartem filozofie obrátila k „idées simple“, k elementárním datům vědomí, na ně rozebrala starou myšlenkovou tradici a začala stavět novou. Osвобоzení se od daných praktických a morálních účelů i světonázorových rámců trvalo v přírodovědách a v technice velmi dlouho, umění se s tím vypořádalo později, ale rychleji. Ve všech oblastech však postupně dominuje metoda, myšlenkový model a experimentální přístup. Trend k proveditelnosti dovoluje chování, aby se emancipovalo od zaměřenosti k cíli, a dává prostor konstruktivním, bezpředpokladovým a antinaturalistickým funkcím ducha. Společným rysem všech modernismů je podle Gehlena důraz na „jak“ se chováme, na experimentální podněty myšlení a jednání. S tím souvisí např. zhodnocení náhody, ale i opouštění představy obrazu jako uzavřeného systému, užití kalkulatelných forem technické dovednosti jaksi nerozlišitelně od inspirace, konstruktivní pozitivismus, kterému se smývá rozdíl mezi uměním a vědou (obojí je umění). Vědec i umělec tak mají co činit s estetikou „nové reality“, nové skutečnosti, která je vlastně „mezi světem kulturního milieu, které nám dnes zastupuje přírodu“. Nikoli vedle ní, ale vedle „nesčetných aktivit industriální kultury“ dnes stojí umění jako „Kleinsymbol dieses Systems“ (Gehlen, 1986, s. 190–192).

Umění tedy – a Gehlen se neustále obrací konkrétně k malířství a výtvarné oblasti – přebírá hlavní znak vědecko-technického procesu, sám procesuální charakter: ne-hotovost díla, kruhový proces, malování jako akce („*pointa slavné 'action-art' není v tom, že 'píše obrazy celým tělem' [...] Ve skutečnosti se jedná o zavedení kruhového procesu i sem*“ [Gehlen, 1986, s. 192]). Vznikají série, obraz přechází ve stěnu, model začíná fungovat a je podrobován zkušenostní kontrole, přičemž se sám za pochodu obměňuje a takřkajíc se obehává jeho základní forma. „*Lepší efekt vytlačuje slabší, vhodnější materiál obvyklý, elegantnější metoda těžkopádnější [...]. Umění nabrala týž styl a neměli bychom se nechat myslit pojmem 'vývoj', už rovněž zastaralým, že umělecky vyřízené stupně se stávají 'historickými' – spíše zastarávají*“ (Gehlen, 1986, s. 193).

Odklon od „přírody z první ruky“, proměnu kvality vnímání, nepřímé vztahy a přece takřka „stenografický realismus“ umění ve vztahu k duchu technické éry lze dle Gehlena registrovat např. na uměleckém užití umělých a nových materiálů a efektů neomateriálna. Dochází k „*obohacení senzibility obrazem, který již 'neznamená' předmět, nutí [...] k interpretaci látkovosti, která je ale také neudržitelná: obraz pak přece zase něco 'znamená', jako by v sobě tajil realismus, představuje 'imaginární substanci' s přesností, která má příchut' satiry. Zvyšuje se také cit umění pro nekontrolovatelné, jež nabývá kouzla přírodnosti (vadnutí, odkvétání, korodování, tlení, zbarvování...)*. Tvorba některých umělců vede k naturalismu druhého řádu, tj. zájmu o náhodu, hru a zhodnocování různých procesů „*zvnějšku*“ (zvětrávání, mikroskopie) např. ve „*strukturách*“ a sugerovaných imaginárně-technických souvislostech. Technický duch se ovšem projevuje také v tom, že efekt legitimuje příčiny: „*Máme-li opsané, precizní, nesporné působení, nikdo už se neptá, proč jsme toto dřív nepotřebovali. Nevzniká, otázka smyslu*“ (Gehlen, 1986, s. 201).

Post-histoire a konec umění?

V posledních kapitolách knihy *Zeit-Bilder* nacházíme reflexe uměleckého dění začátkem 60. let (1. vydání), v polovině 60. letech (2. vydání) a ještě začátkem 70. let (3. vydání). Arnold Gehlen registroval reprízování témat a stylů a mediální tematizaci únavy z abstrakce – a sice dál se zájmem uvažoval o dílech autorů jako Francis Bacon, André Masson, Antoni Tàpies či Joseph Albers, zaznamenával energii amerického pop artu, happening, přesun obrazů ze zdí a rámců do veřejného prostoru, dematerializaci umění s nástupem nových médií – ale sledování aktuálních uměleckých projektů ho v interpretaci celkové situace navracelo k pojmům a tónu svých kulturně-kritických úvah: krystalizace, ritualizace (proměna avantgardismu v establishment), institucionalizace (svět umění).⁶ Jak připomíná Christine Magerski, „krystalizaci“ Gehlen již dříve definoval jako stav, *nastupující* v nějaké oblasti kultury tehdy, když jí ‘dané možnosti jsou v zásadě již všechny rozvinuty’. Pro oblast umění to znamená od avantgard. Vývoj od 30. let 20. století nahlížel Gehlen jako rozvádění, obohacování, experimentování, svobodu pohybu jako program, který je však právě dán či dovolen. Přesun zájmu na metodu, techniku, na výběr prostředků a efektů i logika vývoje v antitezích a zrychlujících se proměnách až k permanenci revoluce nesou „řešení“, pohyb vynucují i znemožňují. Ve 12. kapitole *Zeit-Bilder* Gehlen prohlašuje: „*Od nynějška už není imanentního uměleckého vývoje. Někjaké smysluplné, logické dějiny umění jsou pryč, i s konsekvencí absurdna, vývoj je za námi a co teď bude přicházet, už tu máme: synkretismus, směs stylů a možností, post-histoire*“ (Gehlen, 1986, s. 206).⁷

Ke společenské situaci umění „mezi včerejškem a zítřkem“ patří jak svoboda věnovat se nadále čistě uměleckým problémům v určité izolaci, tak tlak kulturního průmyslu. Patří k ní pokračující chronická sebereflexe umění, které již nenastolí velký styl, „*protože subjektivita nemá auctoritas, je z podstaty nestabilní (...), nemůže sama ze sebe prosadit žádnou kvalitativní převahu, i kdyby ji měla*“.⁸ Ale zároveň umění získává nové zaštitění – „sekundární institucionalizování“. Gehlen také naráží na fakt, že umění podléhá obecnějšímu společenskému trendu demokratizace ve smyslu odbourávání privilegií a nároků; zároveň však společnost nemá zájem, aby se umění vytratilo, definitivně umlklo nebo se rozplynulo v šumu masmediálního konzumu a kutilství.⁹ A tak situaci označuje jaksi zároveň za pohyb i stav: „Unaufhörlichkeit“ – nekončení, protože nechceme.

Gehlen se zájmem pohlížel na proces „sekundární institucionalizace“ umění, jak ukazuje např. Günter Seubold: k fungování společnosti už umění nepotřebujeme, máme lepší možnosti, jak ozřejmit to, co je, lepší možnosti jak socializovat, integrovat, koordinovat jednání. V sociologickém ohledu slouží umění spíše „sebenalézání“ v distanci k masovým, unifikujícím tendencím každodennosti. V této roli je atraktivní, zároveň by se však nedokázalo udržet. Tím, že došlo k vytvoření relativně pevné sítě obchodníků, muzeí, sběratelů, kritiků, knižního trhu, přežilo umění zánik tradičních zadavatelů. Gehlen tuto situaci neztotožňoval jen s kapitalizací uměleckého provozu, v zásadě ji nezavrhoval.¹⁰ Ovšem konkrétní projekty

⁶ Klíčový význam těchto pojmů pro Gehlenovo pozdní myšlení o umění dokládá v *Theorien der Avantgarde* Christine Magerski (2018), s. 32-37.

⁷ Srv. Magerski (2018), s. 32–34. Post-histoire mimochodem Gehlenovi neznamená, že se neobjeví žádná výrazná nová cesta, ale Gehlen si ji představuje jako něco možného, ale jaksi mimo proud, z celkového kontextu nepravděpodobného.

⁸

⁹ K tématu demokratizace kultury u Gehlena srv. Magerski (2018, s. 144–146), která odkazuje na parlamentní iniciativy a veřejné diskuse pojmu „kultura“ v Německu 70. let.

¹⁰ Seubold (nedat.), s. 12. Podobně zdůrazňuje Magerski (2011, s. 36–37), že Gehlen narozdíl nepohlížel na propojení umění s trhem a médii jako ohrožení jeho autonomie a vlastně existence (jako po něm např. P. Bürger, P. Bourdieu, N. Luhmann), ale spatřoval v něm právě ukotvení, zajištění dalšího trvání umění (byť se musí jinak klást otázka jeho autonomie).

„světa umění“, jmenovitě např. německá *Documenta 3* (1964) a *Documenta 5* (1972) ho závěrem života utvrzovaly v pesimismu. V *Zeit-Bilder*, které naposled aktualizoval právě r. 1972, píše: „*Bobužel nelze potlačit myšlenku, že doslova a radikálně demokratizovatelné je výhradně umění neodadaismu, ideologie odpadků a harampádí. Zde už opravdu není potřeba nic, jen začít*“ (Gehler, 1986, s. 232). A článek *Das Knäckebrötchen aus Eisenguss* (1972) končí větami: „Je to ještě umění?“ – „*Ano, protože tradiční pojem umění se rozpadl; ne, odmítáme-li prostě jen absurdnost. Dál už bude uměním to, o čem obchod s uměním prohlásí, že je*“ (Gehlen – Rehberg, 2017, s. 492).¹¹

Post-histoire v Gehlenově pojetí je tedy krystalizace moderní, technické, avangardou vyznačené kultury, synkretismus stylů a neustálost tvůrčí produkce. Jak připomíná Seubold, vyznění *Zeit-Bilder* nelze redukovat na diagnózu post-histoire, Gehlen byl přesvědčen o aktualitě tázání po hranicích umění a doufal nadále v umění reflexe („peinture conceptuelle“), umění schopné „dialektiky estetické hranice“, aniž by se vzdávalo subtilního přístupu (srv. Seubold, nedat., s. 13–14). Experimentovat na hraně obrazu a neobrazu, znepokojoval „pouze v exkurzích vědomí“ – kritizovatelná a kritizovaná pozice. Gehlen závěrem života registroval „nový kolektivismus“ umění, které odchází ze soukromých prostor a obrací se na anonymní masy diváků (inscenuje se jako součást architektury, jako veřejná akce, zážitková záležitost), státní subvencování uměleckých projektů, vliv vzdělávacích a politických institucí na obsah pojmu kultura... Ale museli po něm přijít jiní, aby situaci interpretovali ve smyslu nového, otevírajícího se horizontu, a ještě jiní, aby přitom rovněž nově a bez negativních konotací uplatnili i představu posthistoričnosti umění. Gehlenovo myšlení 2. poloviny 20. století přitom na desetiletí vypadlo ze hry – např. Hans Belting sice v r. 1995 konstatoval, že se „posthistoire dotýká mého tématu tak bezprostředně, že je až s podivem, jak málo se filozofové dějin a umělci, popř. odborníci na umění brali v této tematice na vědomí“, zároveň však podle něho u „konzervativního myslitele Arnolda Gehlena [...] souvislost s uměním jen sporadicky zableskně“ (Belting, 2000, s. 204). Snad i proto jsme se zde za Gehlenovým uvažováním ohlédlí dnes, kdy vyšla většina jeho sebraných spisů a začíná být do „příběhu“ našeho uvažování o koncích (umění či jeho dějin) znovu zařazován – byť měl Belting pravdu, když gehlenovské post-histoire označoval za eurocentrické a „naplněné tichým nářkem nad ztrátou zamilovaného ideálu“ (Belting, 2000, s. 205).

Závěr

Dnešní užívání termínu posthistorické umění není z perspektivy Gehlenova odkazu prosto ironie. Arnold Gehlen se snažil o teorii umění takřikajíc navzdory své diagnóze post-histoire. Ta následně nedošla přijetí – zatímco posthistoričnost ožívá jako neutrální či dokonce pozitivně konotovaná charakteristika umění, které se s teoriemi rozešlo. Podobný je osud mnoha pojmů, kterých užíváme. Sledované téma zde zároveň dovolilo připomenout, že při četbě *Zeit-Bilder* a Gehlenových drobných textů ze 60. a 70. let narážíme na kulturpesimismus i na vášnivý zájem o výtvarné umění, o porozumění jeho situaci: jemné analýzy, mířící k otázkám tvorby, distribuce a recepce zejména výtvarného umění v mnohém nakročily k dnešku (Hans Belting zmiňoval např. v 90. letech víceméně v Gehlenově smyslu, že „*umění do sebe zahrnuje styl světa, jenž se mu stal tématem, a obsazuje periferie svých dosavadních úkolů, aniž tím řeší své problémy*“ [Belting, 2000, s. 86]). Slovník prognóz, které Gehlen adresoval technické civilizaci i situaci umění do budoucna – post-histoire, obliba metafor jako „*die Gleise sind gelegt*“ či v oblasti umění dokladů, že umělecké postupy dovolují ve zdánlivé svobodě rozvádět a experimentálně se rozbíhat do všech stran, ale překročení nosné struktury se nekoná, že v umění nabyla vrchu hra uvolněné subjektivity, funkce úlevy, odlehčení v systému, pod jehož

¹¹ Srv. také výrok v *Zeit-Bilder* (Gehlen, 1986, s. 227): „*Od nynějška je umělcem, kdokoli chce a tudíž vše je umění – anebo nic není umění, jak říkal Duchamp. Nikdo, kdo má nápad [...] není vyloučen, žádné dílo není zásadnější než jiné.*“

tlakem žijeme – sice má poněkud paušalizující nádech, Gehlenovo dílo dnes nicméně zaslouží pozornost vedle „ikon teorie konce umění“ (Makky, 2018, s. 38). Zní v něm echo hegelovské představy umění, které již „netvoří bohy“ a je jednou (nikoli dominantní) oblastí ducha v prostředí, jehož ústřední diskurz se odehrává v živlu nenázornosti, abstrakce; zároveň se analýza situace pojí se snahou překročit klasické humanitněvědné perspektivy (kunsthistorické, filozofické, estetické) a metodologicky být práv změněné době (empirická báze, interdisciplinarita, sociologií podepřené studium kultury, kreativní pojmový aparát, otázky směřované k tomu, co se před námi otevírá). V roce 2011 konstatuje Christina Magerski, že k naší době převládajících kulturovědných přístupů patří i určitý deficit, co se týče teorií současného umění. Otázky, „*jaké principy umělecké kritiky a jaké struktury vyprávění jsou po konci moderny možné*“, jsou nadále otevřené. Kulturně-sociologické přístupy, které v její *Teorii avantgard* uvozuje právě pohled na Gehlenovo dílo, mohou mít dosud nevyčerpaný potenciál k vyjasnění některých z nich (Megerski, 2011, s. 10–11).

Literatúra:

- [1] BELTING, H. (2000): *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta.
- [2] GEHLEN, A. (1972): *Duch ve světě techniky*. Praha: Svoboda.
- [3] GEHLEN, A. (1986): *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann.
- [4] GEHLEN, A. – REHBERG, K.-S., ed. (2004): *Die Seele im technischen Zeitalter und andere soziologische Schriften und Kulturanalysen*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. Edice *Arnold Gehlen. Gesamtausgabe*. Bd. 6.
- [5] GEHLEN, A. – REHBERG, K.-S., ed. (2016): *Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann. Edice *Arnold Gehlen. Gesamtausgabe*. Bd. 9.
- [6] KVOKAČKA, A. (2018): Za všetko môže Hegel. In: S. Kopčáková – A. Kvokačka (eds.): *Súradnice estetiky, umenia a kultúry III. Európske estetické myslenie a umelecká tvorba: pramene, metamorfózy a ich relevancia: STUDIA AESTHETICA XVII*. Prešov: FF, Prešovská univerzita v Prešove, s. 30–36. [Cit. 2019-01-12.] Dostupné na: <<http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Kopcakova2>>
- [7] LIESSMANN, K. P. (2000): *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia.
- [8] MAGERSKI, Ch. (2011): *Theorie der Avantgarde*. Wiesbaden: VS Verlag.
- [9] MAKKY, L. (2018): Kedy začína koniec umenia? In: S. Kopčáková – A. Kvokačka (eds.): *Súradnice estetiky, umenia a kultúry III. Európske estetické myslenie a umelecká tvorba: pramene, metamorfózy a ich relevancia: STUDIA AESTHETICA XVII*. Prešov: FF, Prešovská univerzita v Prešove, s. 37–46. [Cit. 2019-01-12.] Dostupné na: <<http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Kopcakova2>>
- [10] NIETHAMMER, L. (1989): *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?* Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- [11] PATOČKA, J. – VOJTĚCH, D. – CHVATÍK, I., eds. (2004): *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH.
- [12] SEUBOLD, G. [nedatováno]: *Die Grenzen der Kunst. Überlegungen im Anschluss an Arnold Gehlen* [Cit. 2019-01-09.] Dostupné na: <http://seubold.de/leseproben/grenzen_der_kunst.pdf>
- [13] WELSCH, W. (1994): *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon.

Mgr. Daniela Blahutková, Ph.D.
Západočeská univerzita v Plzni
Filozofická fakulta
Katedra filozofie
Plzeň/Česká republika
dblah@kfi.zcu.cz

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