

hal foster  
rosalind kraussová  
yve-alain bois  
benjamin h. d. buchloh

637 ilustrací,  
413 barevných

# umění po roce 1900

modernismus antimodernismus postmodernismus

## Věnováno Nikosi Stangosovi (1936–2004) in memoriam

S láskou, obdivem a zármutkem věnujeme tuto knihu Nikosi Stangosovi, výjimečnému redaktorovi, básníkovi a příteli, jehož víra v úspěch tohoto projektu podněcovala a podpírala naši práci, když vznikal.

Rádi bychom poděkovali Thomasi Neurathovi a Peteru Warnerovi za trpělivou podporu a Nikosi Stangosovi a Andrewu Brownovi za redakční odbornou pomoc. Bez Nikose by tato kniha nezačala; bez Andrewa by nebyla dokončena.

First published in the United Kingdom in 2004 by Thames & Hudson Ltd,  
181A High Holborn, London WC1V 7QX

Published by arrangement with Thames & Hudson, London  
© 2004 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois,  
Benjamin H. D. Buchloh

Czech edition © 2007 Nakladatelství Sloart, s. r. o.  
Translation © 2007 Josef Hrdlička, Irena Ellis, Jitka Sedláčková

All rights reserved

Z anglického originálu *Art since 1900* přeložili Josef Hrdlička, Irena Ellis  
a Jitka Sedláčková  
Redigovala Andrea Poláčková  
Jazyková spolupráce Lucie Kučová

Vydalo Nakladatelství Sloart, s. r. o., v Praze roku 2007  
Odpovědný redaktor Jan Heller  
Sazba Oleg Kolomijec, Bratislava

Printed in Singapore  
ISBN 978-80-7209-952-8

10987654321





# Obsah

- 10 Jak pracovat s touto knihou
- 12 Předmluva
  
- 14 Úvody
  
- 15 Psychoanalýza v modernismu a psychoanalýza jako metoda
- 22 Sociální dějiny umění: modely a pojmy
- 32 Formalismus a strukturalismus
- 40 Poststrukturalismus a dekonstrukce

## 1900 – 1909

- 52 1900a Sigmund Freud vydává *Výklad snů*: rostoucí vliv expresivního umění Gustava Klimta, Egon Schieleho a Oskara Kokoschky ve Vídni spadá do stejné doby s počínající psychoanalýzou.
  
- 57 1900b Henri Matisse navštívuje Augusta Rodina v jeho pařížském ateliéru, odmítá však sochařský styl staršího umělce.
  
- 64 1903 Paul Gauguin umírá na Markézách v jižním Pacifiku: Gauguinovo východisko v domorodém umění a primitivistických fantaziích ovlivňuje rané dílo André Deraina, Henriho Matisse, Pabla Picassa a Ernsta Ludwiga Kirchnera.
  - Exotické a naivní
  
- 70 1906 Paul Cézanne umírá v Aix-en-Provence v jižní Francii: po retrospektivách Vincenta van Gogha a Georsege Seurata v předchozím roce ukazuje Cézannova smrt postimpresionismus jako historickou minulost a fauvismus jako jeho dědice.
  - Roger Fry a Bloomsbury Group
  
- 78 1907 Stylistická nejednotnost a primitivistické podněty v *Avignonských slečnách* Pabla Picassa zahajují velkolepý útok na mimetické zobrazování.
  - Gertruda Steinová

85 1908 Wilhelm Worringer vydává *Abstrakci a vcítění*, v níž proti sobě staví abstraktní a zobrazující umění jako ústup ze světa a zapojení se v něm: německý expresionismus a anglický vorticismus rozpracovávají tento rozdíl svým osobitým způsobem.

90 1909 F. T. Marinetti vydává první futuristický manifest na titulní stránce pařížského listu *Le Figaro*: avantgarda se poprvé spojuje s mediální kulturou a staví se proti dějinám a tradici.

- Eadweard Muybridge
- a Étienne-Jules Marey

## 1910 – 1919

- 100 1910 *Tanec II a Hudba* Henriho Matisse jsou odmítnuty na Podzimním salonu v Paříži: v těchto obrazech dovedl Matisse do krajnosti své pojetí „dekorativnosti“ a vytvořil obtížně zachytitelné expandující barevné vizuální pole.
  
- 106 1911 Pablo Picasso vrací „vypůjčené“ iberské kamenné hlavy do pařížského Louvru, odkud byly ukradeny: proměňuje svůj primitivistický styl a spolu s Georgesem Braquem začíná rozvíjet analytický kubismus.
  - Guillaume Apollinaire
  
- 112 1912 Kubistická koláž je objevena v době konfliktních událostí: pokračující inspirace symbolistické poezie, vzestupu lidové kultury a socialistických protestů proti balkánské válce.
  
- 118 1913 Robert Delaunay vystavuje v Berlíně své malby „oken“: po celé Evropě jsou rozpracovávány výchozí problémy a paradigmaty abstrakce.

125 1914 Vladimír Tatlin vyvíjí své konstrukce a Marcel Duchamp představuje ready made, první jako proměnu kubismu, druhý jako rozchod s ním; oba umělci tak předkládají komplementární kritiky tradičních médií umění.

- „Peau de l'Ours“

130 1915 Kazimír Malevič představuje svá suprematistická plátna na výstavě „0.10“ v Petrohradě a spojuje tak ruské formalistické koncepty výtvarného umění a literatury.

135 1916a V Curychu zahajuje činnost mezinárodní dadaistické hnutí jako dvojité reakce na pohromu první světové války a futuristické a expresionistické provokace.

- Dadaistické časopisy

142 1916b Paul Strand proniká na stránky časopisu Alfreda Stieglitze *Camera Work*: kolem složitých vztahů mezi fotografií a ostatním uměním se formuje americká avantgarda.

- Armory Show

148 1917 Po dvou letech intenzivního bádání se Piet Mondrian prosazuje v abstrakci; tuto událost ihned následuje založení časopisu *De Stijl*, prvního avantgardního časopisu věnovaného otázkám abstrakce v umění a architektuře.

154 1918 Marcel Duchamp maluje *Ty mě*: jeho vůbec poslední malba shrnuje odchylky, které uskutečnil ve svém díle – využití náhody, uvedení ready made a status fotografie jako „indexu“.

- Rose Sélavy

160 1919 Pablo Picasso má v Paříži po třinácti letech první samostatnou výstavu: první pastiše v jeho díle se objevují ve stejné době jako všeobecná antimodernistická reakce.

- Sergej Ďagilev a Ruský balet
- *Rappel à l'ordre*



## 1920–1929

- 168 1920 V Berlíně se koná dadaistický veletrh: polarizace avantgardní kultury a kulturních tradic vede k politizaci uměleckých postupů a vzniku fotomontáže jako nového média.
- 174 1921 Členové moskevského Institutu umělecké kultury definují konstruktivismus jako logickou praxi odpovídající potřebám nové sovětské společnosti.  
• Sovětské instituce
- 180 1922 Hans Prinzhorn vydává *Umělectví duševně chorých*: „umění choromyslných“ zkoumají ve svém díle Paul Klee a Max Ernst.
- 185 1923 Bauhaus, nejvlivnější škola modernistického umění a uměleckého designu 20. století, pořádá v německém Výmaru svou první výstavu.
- 190 1924 André Breton vydává první číslo *La Révolution Surréaliste* a ustavuje pojmy surrealistické estetiky.  
• Surrealistické časopisy
- 196 1925a Výstava art deco v Paříži znamená oficiální zrození moderního kýče; Le Corbusierova strojová estetika se mezitím stává černou mûrou modernismu a Klub pracujících Alexandra Rodčenko prosazuje nové vztahy mezi člověkem a předměty.  
• Black deco
- 202 1925b Kurátor Gustav F. Hartlaub organizuje první výstavu obrazů Nové věčnosti v mannheimské Kunsthalle: tento nový „magický realismus“ jako obměna mezinárodních tendencí *rappel l'ordre* signalizuje konec expresionismu a dadaistických aktivit v Německu.
- 208 1926 V německém Hannoveru je instalována *Předváděcí místnost* Ela Lissického a *Merzbau* Kurta Schwitters: konstruktivistů a dadaistů dialekticky pojímají prostor muzea jako archiv a alegorii modernistického prostoru jako melancholie.

- 212 1927a René Magritte se po dráze komerčního umělce v Bruselu přidává k surrealistickému hnutí v Paříži, jeho umění využívá reklamní styl a dvojnámosti jazyka a zobrazení.
- 216 1927b Constantin Brancusi vytváří odlietek *Novorozence* z nerezavějící oceli: jeho plastika vyvolává boj mezi modelem vysokého umění a průmyslové výroby, který vrcholí americkým procesem kolem jeho *Ptáka v prostoru*.
- 220 1927c Ford objednává u Charlese Sheelera dokumentaci své nové továrny River Rouge: severoameričtí modernisté objevují lyrický vztah ke strojovému věku, Georgia O'Keeffeová jej rozšiřuje na svět přírody.  
• MoMA a Alfred H. Barr ml.
- 226 1928 Text Wladysława Strzeminského „O unismu v malbě“, v roce 1931 následovaný knihou *Kompozice prostoru* napsanou spolu s Katarzynou Kobroovou, vyznačuje vrcholný bod internacionalizace konstruktivismu.
- 232 1929 Výstava „Film und Foto“, uspořádaná Deutscher Werkbund od 18. května do 7. června ve Stuttgartu, předvádí škálu mezinárodních fotografických přístupů a diskusi: výstava vymezuje vrchol ve fotografii 20. století a znamená vznik nové kritické teorie a historiografie tohoto média.

## 1930–1939

- 240 1930a Nástup masového konzumenta a módních časopisů ve výmarském Německu ve dvacátých a třicátých letech vytvořil nový prostor pro tvorbu a distribuci fotografického obrazu a podpořil vývoj skupiny významných fotografek.
- 245 1930b Georges Bataille zveřejňuje kritiku knihy *L'Art primitif* v časopise *Documents*, která zviditelní rozpor uvnitř avantgardy ve vztahu k primitivismu a nesoulad uvnitř surrealismu.  
• Carl Einstein
- 250 1931 Alberto Giacometti, Salvador Dalí a André Breton publikují texty na téma „předmět se symbolickou funkcí“ v časopisu *Le Surréalisme au service de la révolution*: surrealismus rozšiřuje svou estetiku fetišismu a fantazie do oblasti tvorby objektů.
- 255 1933 Vypuká skandál kvůli Leninově portrétu od Diega Rivery na nástěnné malbě v Rockefellerově centru v New Yorku: mexické hnutí freskového malířství produkuje veřejnou politickou nástěnnou tvorbu v různých místech Ameriky a vytváří precedens pro politické avantgardní umění ve Spojených státech.
- 260 1934a Na prvním sjezdu Svazu sovětských spisovatelů vyhláší Andrej Ždanov doktrínu sovětského socialistického realismu.
- 266 1934b Henry Moore formuluje v textu „Sculptor's Aims“ (Sochařovy cíle) britskou estetiku přímého sochařství, které osciluje mezi figurací a abstrakcí, mezi surrealismem a konstruktivismem.
- 271 1935 Walter Benjamin píše esej *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, André Malraux iniciuje Muzeum beze zdí a Marcel Duchamp začíná realizovat *Krabici v kufru*: dopad mechanické reprodukce, která se dostává do umění skrze fotografii, lze pocítit v estetické teorii, dějinách umění i v umělecké praxi.
- 276 1936 Součástí Rooseveltova Nového údelu je zadání pro fotografy Walkera Evans, Dorotheu Langeovou a další, aby zdokumentovali americký venkov v sevření velké ekonomické krize třicátých let.  
• Works Progress Administration
- 281 1937a Evropské velmoci spolu soutěží na Mezinárodní výstavě v Paříži v národních pavilonech umění, obchodu a propagandy, zatímco nacistické Německo otevírá v Mnichově výstavu „Zvrhlé, umění“, jež zcela odsoudila modernismus.
- 286 1937b Naum Gabo, Ben Nicholson a Leslie Martin vydávají v Londýně *Circle* (Kruh), který upevňuje institucionalizaci geometrické abstrakce.





## 1940–1944

- 292 1942a Clement Greenberg a editoři *Partisan Revue* se odklánějí od marxismu; odpolitizování americké avantgardy se dostává do bodu, z něhož není návratu.
- 297 1942b Druhá světová válka přinutí mnoho surrealistů k emigraci z Francie do Spojených států – dvě výstavy v New Yorku různými způsoby odrážejí exilové podmínky.
- Exulanti a emigranti
  - Peggy Guggenheimová
- 302 1943 V době, kdy harlemská renesance propaguje rasové uvědomění a dědictví, vychází v New Yorku první vědecká studie o afroamerickém umění, *Modern Negro Art*, od Jamese A. Portera.
- 308 1944a Piet Mondrian umírá a zanechává po sobě nedokončené *Vítězné boogie-woogie*, dílo, které je příkladem jeho koncepce malířství jako destruktivního činu.
- 313 1944b „Staří mistři“ moderního umění – Matisse, Picasso, Braque a Bonnard – považují své odmítnutí opustit okupovanou Francii za akt odporu proti barbarství: styl, který vyvinuli v průběhu válečných let a který je po osvobození objeven, představuje výzvu pro novou generaci umělců.
- 318 Kulatý stůl | Umění v polovině století

## 1945–1949

- 322 1945 David Smith vytváří *Pilíř neděle*: konstruovanou sochu spojující řemeslný základ tradičního umění s průmyslovým principem moderní výroby.
- 327 1946 Jean Dubuffet vystavuje své *hautes pâtes*, potvrzující existenci nového, skatologického trendu v poválečném francouzském umění, který byl brzy nazván *informel*.
- Art brut

- 343 1947a Josef Albers začíná v Black Mountain College v Severní Karolině vytvářet své „variantní“ malby rok poté, co László Moholy-Nagy umírá v Chicagu: bauhauský model, importovaný do Spojených států, je transformován různými uměleckými imperativy a institucionálními tlaky.
- 348 1947b Vydání *Possibilities* v New Yorku značí sjednocení abstraktního expresionismu jako hnutí.
- 355 1949 Časopis *Life* se ptá svých čtenářů „Je největším žijícím malířem ve Spojených státech?": dílo Jacksona Pollocka se stává symbolem pokrokového umění.

## 1950–1959

- 362 1951 Druhá výstava Bernetta Newmana nemá úspěch: svými kolegy je vyloučen z okruhu abstraktního expresionismu, ale později je oslavován jako předchůdce minimalismu.
- 368 1953 Skladatel John Cage spolupracuje na *Stopě pneumatiky*: indexový otisk je v dílech Roberta Rauschenberga, Ellswortha Kellyho a Cy Twomblyho vyvinut jako zbraň proti expresivní stopě.
- 373 1955a První výstava skupiny Gutai v Japonsku je dokladem šíření modernistického umění skrze média a jeho nové interpretace umělci mimo Spojené státy a Evropu; o tomtéž svědčí tvorba brazilské skupiny neokonkretistů.
- 379 1955b Výstava „Pohyb“ v Galerii Denise Renéové v Paříži odstartovala kinetické umění.
- 385 1956 Výstava „This is Tomorrow“ v Londýně je vyvrcholením výzkumu poválečných vztahů mezi uměním, vědou, technologií, designem a populární kulturou, který uskutečnila Independent Group, předchůdce britského pop artu.
- 391 1957a Dvě malé avantgardní skupiny, Lettrist International a Imaginist Bauhaus, se spojují, aby vytvořily Situationist International, nejvíce politicky angažované poválečné umělecké hnutí.
- Dvě teze z *The Society of the Spectacle* (Společnost spektaklu)
- 398 1957b Ad Reinhardt píše „Dvanáct pravidel pro novou akademii“: zatímco v Evropě jsou nově formulována paradigmatata malířské avantgardy, Reinhardt, Robert Ryman, Agnes Martinová a další ve Spojených státech zkoumají monochrom a síť.
- 404 1958 *Terč se čtyřmi obličejí* od Jaspera Johnse se objevuje na obálce časopisu *Artnews*: pro některé umělce, například Franka Stelli, předkládá Johns model obrazu, kde se objekt a podklad spojují v jeden obraz-objekt; podle jiných otevírá možnost využití znaků každodennosti spolu s konceptuálními dvojsmysly.
- Ludwig Wittgenstein
- 411 1959a Lucio Fontana má svou první retrospektivu: používá kýčovitě asociace, aby zpochybnil idealistický modernismus; tato kritika je rozšířena jeho chráněncem Pierem Manzoniem.
- 415 1959b Bruce Conner vystavuje *DÍTĚ*, zohavenou postavu v dětské židličce vytvořenou na protest proti trestu smrti: Conner, Wallace Berman, Ed Kienholtz a další rozvíjejí na západním pobřeží techniku assembláže a environmentu, ožehavější než obdobné techniky vytvořené v New Yorku, Paříži a jinde.
- 421 1959c Muzeum moderního umění v New Yorku pořádá výstavu „Nové obrazy člověka“: existenciální estetika vstupuje do politiky studené války figurací v díle Alberta Giacomettiho, Jeana Dubuffeta, Francise Bacona, Willema de Kooninga a dalších.
- Umění a studená válka
- 426 1959d *Pozorování* Richarda Avedona a *Američané* Roberta Franka stanovují dialektické parametry Newyorské fotografické školy.



## 1960–1969

- 434 1960a Kritik Pierre Restany organizuje v Paříži skupinu různých umělců a vytváří nový realismus, který redefinoval paradigmatu koláže, ready made a monochromatického díla.  
• Nová avantgarda
- 439 1960b Clement Greenberg publikuje „Modernistické malířství“: jeho kritika mění směr a ve své nové podobě podstatně ovlivňuje umělecké debaty šedesátých let.  
• Leo Steinberg
- 445 1960c Roy Lichtenstein a Andy Warhol začínají užívat kreslené seriály a reklamu jako zdroje své tvorby, následují je James Rosenquist, Ed Ruscha a jiní: americký pop-art je na světě.
- 450 1961 V prosinci otevírá Claes Oldenburg *The Store* (Obchod) v newyorské East Village, „environment“, který napodobuje okolní levné obchůdky a ve kterém jsou všechny předměty na prodej: během zimy a následujícího jara se tu v provedení Oldenburgova Ray Gun Theater odehraje deset různých „happeningů“.
- 456 1962a George Maciunas pořádá ve Wiesbadenu v západním Německu první ze série mezinárodních událostí, které vyznačují vznik hnutí Fluxus.
- 464 1962b Ve Vídni se schází skupina umělců zahrnující Güntera Bruse, Otto Mühla a Hermanna Nitsche, aby vytvořili vídeňský akcionismus.
- 470 1962c Publikace *Velký experiment: Ruské umění 1863–1922* Camilly Grayové oživuje na západě zájem o konstruktivistické principy Vladimíra Tatlina a Alexandra Rodčenko, jež jsou různými způsoby rozvíjeny mladšími umělci, například Danem Flavinem, Carlem Andre, Sol LeWitem a jinými.  
• Artforum

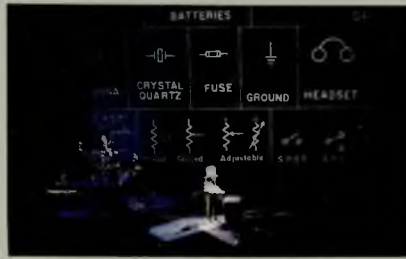
- 475 1963 Po vydání dvou manifestů s malířem Eugenem Schönebeckem vystavuje Georg Baselitz v Berlíně *Velkou noc v kanále*.
- 480 1964a Na dvacáté výročí Stauffenbergova zmařeného atentátu na Hitlera, 20. července, vydává Joseph Beuys svou fiktivní autobiografii a způsobuje výbuch veřejného násilí na „Festivalu nového umění“ v Cáchách v Západním Německu.
- 486 1964b *Třináct nejhledanějších mužů* Andyho Warhola je dočasně instalováno na fasádě státního pavilonu na Světovém veletrhu v New Yorku.
- 492 1965 Donald Judd vydává esej „Specifické objekty“: minimalismus tak získává teoretický základ v tvorbě svých dvou nejvýraznějších protagonistů, Judda a Roberta Morrisse.  
• Maurice Merleau-Ponty
- 496 1966a Marcel Duchamp dokončuje svou instalaci *Etant Donnés* ve Philadelphia Museum of Art: jeho rostoucí vliv na mladší umělce vrcholí posmrtným objevením tohoto nového díla.
- 500 1966b V New Yorku je otevřena výstava „Excentrická abstrakce“: tvorba Louise Bourgeoisové, Evy Hesseové, Yayoi Kusamaové a jiných ukazuje expresivní alternativu ke skulpturální řeči minimalismu.
- 505 1967a „Prohlídka památek Passaicu, New Jersey“ Roberta Smithsona vyhláší „entropii“ za generativní koncept umělecké tvorby pozdních šedesátých let.
- 509 1967b Italský kritik Germano Celant pořádá první výstavu arte povera.
- 515 1967c Na své první přehlídce čtyři umělci francouzské skupiny BMPT malují na veřejnosti, každý z nich přesně opakuje z plátna na plátno jednoduchou konfiguraci podle svého výběru: tato forma konceptuální malby je poslední z řady útoků proti „oficiální“ abstrakci v poválečné Francii.

- 521 1968a Dvě hlavní muzea, která se věnují aktuálnímu evropskému a americkému umění – Stedelijk Van Abbemuseum v Eindhovenu a Städtisches Museum Abteiberg v Mönchengladbachu – vystavují tvorbu Berndta a Hilly Becherových, a staví je tak do popředí zájmu o konceptuální umění a fotografii.
- 527 1968b Konceptuální umění se projevuje v publikacích Sol LeWitta, Dana Grahama a Lawrence Wernera a Seth Siegelauha pořádá jejich první výstavu.  
• Deniky umělců  
• *Deskilling*
- 534 1969 Výstava „Když se postoje stanou formou“ v Bernu a Londýně mapuje postminimalistické tendence, zatímco výstava „Antilluze: procesy/materiály“ v New Yorku se soustředí na procesuální umění, jehož tři hlavní aspekty jsou vypracovány Richardem Serrou, Robertem Morrisem a Evou Hesseovou.

## 1970–1979

- 540 1970 Michael Asher instaluje svůj Pomona College Project: vzestup site-specific děl otevírá logické pole mezi modernistickým sochařstvím a konceptuálním uměním.
- 545 1971 Guggenheimovo muzeum v New Yorku ruší výstavu Hanse Haackeho a potlačuje příspěvek Daniela Burena na Sixth Guggenheim International Exhibition: přístupy institucionální kritiky se setkávají s odporem minimalistické generace.  
• Michel Foucault
- 549 1972a Marcel Broodthaers instaluje své „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures“ v Düsseldorfu v Západním Německu.
- 554 1972b Mezinárodní výstava „Documenta 5“ v západoněmeckém Kasselu znamená institucionální přijetí konceptuálního umění v Evropě.





560 1973 The Kitchen Center for Video, Music and Dance otvírá své prostory v New Yorku: video art si nárokuje institucionální místo mezi vizuálním uměním, uměním performance, televizí a filmem.

565 1974 V *Trans-fixed*, v němž je Chris Burden přikován k Volkswagen Beetlu, americké umění performance dosahuje extrémních fyzických hranic a mnozí jeho stoupenci tuto formu opouštějí, zjemňují ji nebo jinak upravují.

570 1975 Filmařka Laura Mulveyová publikuje svůj zásadní esej „Vizuální potěšení a narativní kinematografie“ a feministické umělkyně jako Judy Chicago a Mary Kellyová vytvářejí nové pozice v zobrazování žen.  
• Teoretické magazíny

576 1976 V New Yorku vzniká P.S. 1, souběžně s konáním výstavy „King Tut“ v Metropolitním muzeu: důležité posuny v institucionální struktuře uměleckého světa jsou zaznamenány jak v alternativních prostorech, tak v trhácových výstavách.

580 1977 Výstava „Obrázky“ identifikuje skupinu mladých umělců, jejichž strategie aropriace a kritika originality posouvají pojem „postmodernismu“ v umění.

## 1980–1989

586 1980 V New Yorku je otevřena galerie Metro Pictures: objevuje se nová skupina galerií, které vystavují tvorbu mladých umělců zpochybujících fotografický obraz a jeho užití ve zpravodajství, reklamě a módě.  
• Jean Baudrillard

590 1984a Victor Burgin přichází s přednáškou „Absence přítomnosti: konceptualismus a postmodernismus“: zveřejnění této a dalších přednášek Allana Sekuly a Marthy Roslerové signalizuje nový přístup k odkazu angloamerického fotokonceptualismu a psaní dějin a teorie fotografie.

596 1984b Frederic Jameson publikuje esej „Postmodernismus aneb kulturní logika pozdního kapitalismu“: debata o postmodernismu se rozšiřuje za hranice umění a architektury do sféry kulturní politiky a dělí se na dva tábory.  
• Kulturní studia

600 1986 Výstava „Koncová hra: odkazy a simulace v současné malbě a sochařství“ je otevřena v Bostonu: někteří umělci si pohrávají se zhroucením sochařství do komodit, zatímco jiní podtrhávají význačnost designu.

605 1987 Koná se první akce ACT-UP: nový aktivismus v umění rozněcuje krizi AIDS, která do popředí pozornosti vynáší spolupracující skupiny a politické intervence a také rozvoj nové homosexuální estetiky.  
• Americké umělecké války

612 1988 Gerhard Richter maluje *Oktober 18, 1977*: němečtí umělci zvažují možnost návratu historické malby.  
• Jürgen Habermas

617 1989 V Paříži se koná výstava „Les Magiciens de la terre“, výběr umění z několika kontinentů: postkoloniální diskurz a multikulturní debata ovlivňují tvorbu stejně jako prezentaci současného umění.  
• Aborigenní umění

## 1990–2003

624 1992 Fred Wilson představuje *Mining the Museum* (Těžba v muzeu): institucionální kritika se rozšiřuje za hranice muzea a antropologický model projektového umění, založený na práci v terénu, je adaptován širokým spektrem umělců.  
• Interdisciplinarita

630 1993a Martin Jay publikuje *Downcast Eyes* (Sklopené oči), průzkum degradace vidění v moderní filozofii: tato kritika vizuality je zkoumána mnohými současnými umělci.

635 1993b *Dům* Rachel Whitereadové, odlitek řadového domu ve východním Londýně, je zbourán a do popředí se v Británii dostává inovační skupina umělků.

639 1993c Newyorské Whitney bienále představuje tvorbu zaměřenou na identitu ve vznikající nové formě politizovaného umění afroamerických umělců.

645 1994a Výstava zralého díla Mika Kelleyho zvýrazňuje pronikavý zájem o stavy úpadku degradace, zatímco Robert Gober, Kiki Smithová a jiní užívají schéma narušeného těla, aby se zabývali otázkou sexuality a smrtelnosti.

650 1994b William Kentridge dokončuje sérii *Felix v exilu* a připojuje se k Raymondu Pettibonovi a jiným, kteří dokazují obnovou důležitost kresby.

654 1998 Výstava velkoformátových videoprojekcí Billa Violy vystřídá několik muzeí: promítaný obraz se stává všudypřítomným formátem v současném umění.  
• Spektakularizace umění

659 2001 Výstava zralého umění Andree Gurského v Muzeu moderního umění v New Yorku signalizuje novou dominanci piktorální fotografie, vytvářené často digitálními prostředky.

664 2003 Benátské bienále dokládá neformální a diskurzivní povahu většiny současné umělecké tvorby a kurátorské činnosti – například výstavami „Utopia Station“ a „Zone of Urgency“.

## 670 Kulatý stůl | Dilema současného umění

- 681 Slovníček
- 690 Literatura
- 695 Vybrané webové stránky
- 695 Obrazová dokumentace
- 699 Rejstřík



# Jak pracovat s touto knihou

Kniha *Umění po roce 1900* byla upravena tak, aby poskytovala přehledný obraz o vývoji výtvarného umění od počátku 20. století až do dneška. Následující pomůcky pomáhají při orientaci v knize.

Každé heslo se soustředí na klíčový okamžik v dějinách umění 20. století uvedený v záhlaví. Může to být vytvoření průkopnického díla, vydání zásadního textu, zahájení rozhodující výstavy nebo jiná význačná událost. Pokud se k nějakému roku vztahují dvě či více hesel, jsou odlišena 1900a, 1900b atd.

## 1908

Wilhelm Worringer vydává *Abstrakci a vcítění*, v níž proti sobě staví abstraktní a zobrazující umění jako ústup ze světa a zapojení se v něm: německý expresionismus a anglický vorticismus rozpracovávají tento rozdíl svým osobitým způsobem.

Zachytil jsem zvláštní myšlenku," napsal německý expresionista Franz Marc (1880–1916) z válečné fronty první světové války (kde zakrátko padl), „usadila se mi v otevřené dlaní jako motýl – myšlenku, že lidé kdysi dříve jako své alter ego milovali abstrakci jako dnes my. Mnohý exponát ukrytý v našich muzeích antropologie na nás hledí podivně zneklidňujícím pohledem. Co umožnilo tyto výtvořiny čisté vůle k abstrakci?" Tato myšlenka, ač zvláštní, nebyla zcela nová: u Marka se ozývá představa francouzského básníka Charlese Baudelaira o básnických „korespondencích“ a poznámky o podobnosti mezi abstraktními uměními, domorodým umělci jako alter egu moderního umělce a o původní vůli k abstrakci souvisejí s disertací, kterou v roce 1908 napsal německý historik umění Wilhelm Worringer (1881–1965). Souvislost není náhodná, jak dokládá jiný Markův dopis. Počátkem roku 1912 napsal svému ruskému kolegovi Vasiliji Kandinskému (1866–1944), s nímž v roce 1911 v Mnichově založil umělecké sdružení *Der Blaue Reiter* (Modrý jezdec): „Právě čtu Worringerovu *Abstraktion und Einfühlung* (Abstrakci a vcítění), dobré myšlení, jaké velice potřebujeme. Obdivuhodně disciplinovaný duch, stručný a chladný, neobyčejně chladný.“

Worringer nebyl jednoznačným stoupencem německých expresionistů. Když je v roce 1911 napadl jistý šovinistický antimodernista, hájil je jako zvěstovatele nového věku vyznačujícího se přijetím elementárních forem, zájmem o domorodé umění a především odmítnutím „racionalizovaného pohledu“, který Worringer viděl jako příliš dominantní od renesance až po neopresionistickou malbu. Jinak Worringer svou blízkost nekonzretizoval; například v úvodu k vydání *Abstrakce a vcítění* v roce 1910 pouze „námil „paralelu“ s „novými cíli expresionismu“. Paralela ale poukazyvala na „vnitřní nutnost“ své doby a umělci skupiny Modrý jezdec, kteří o svém umění často psali z hlediska „duchovního probuzení“, toto metafyzické postoje sdíleli. Zcela zjevné to bylo z *Blaue Reiter Almanachi*, který Marc a Kandinskij vydali v roce 1912 s Kandinského kresbou modrého jezdce na obálce, motivem inspirovaným lidovým příběhem o svatém Jiří [1]. Kromě expresionistických prací představil tento významný sborník esejů a ilustrací domorodé umění ze severozápadního Pacifiku, Oceánie a Afriky, dětskou tvorbu, egyptské loutky, japonské masky a tisky, středověké německé sochy a dřevorezby, ruské lidové umění a bavorské



1 - Vasilij Kandinskij, závěrečné studie pro obálku *Blaue Reiter Almanach*, 1911 akvarel, čínská tuš a tužka, 27,8 x 21,9 cm

náboženské malby na skle. Kandinského přitahovaly zvláště dvě poslední formy, zatímco jeho partnerku, Gabrielle Münterovou (1877–1962) silně lákala dětská tvorba, emotivní bezprostřednost, kterou se snažila vyjádřit i ve svém vlastním díle.

Metafyzický přístup k umění uplatňovala také skupina Die Brücke (Most), druhá hlavní skupina německého expresionismu. Vznikla v roce 1905 v Drážďanech, v jejím čele stál Ernst Ludwig Kirchner a jejími členy byli Fritz Beyl (1880–1966), Erich Heckel a Karl Schmitt-Rottluff (1884–1976) – všichni bývalí studenti architektury. Skupina se rozešla v Berlíně o osm let později. Metafyzické sklonky jsou zřejmé už z názvu obou

Odkaz v textu upozorňuje na ilustraci, o níž je řeč.

Symbole na okrajích připomínají další související hesla, která by mohla být zajímavá. U odpovídající značky na dolním okraji stránky je uveden odkaz k příslušnému heslu. To dovoluje čtenáři sledovat v knize vlastní linii, například dějiny fotografie nebo sochařství nebo vývoj abstrakce v jejich různých podobách.

Rámečky poskytují informace o pozadí události, o klíčových osobnostech, důležitých pojmech a některých problémech umění dané doby. Další rozvedení pojmů nabízí terminologický slovník na konci knihy.



5 • Marcel Duchamp, *Sea-náctí milí provázku, na výstavě „První doklady surrealismu“, 1942*  
Archivní afišový světoček, 19,4 x 25,4 cm

nistického umění; pro jiné (jako Marcela Jeana) byla symbolem věku jako pavučina, ale nebylo jasné, jestli věku uctívání nebo rozkladu. Další zahrvovali celou show jako unavující propletenec. Instalace jistě narážela na surrealistickou fascinaci labyrintem jako obrazu nevědomí (s člověkem-zvířetem Minotaurem uprostřed), obrazu, který se zdál proměňovat v alegorii současné historie, nebo spíš přerušeni v této historii poznamenané válkou a exilem, přerušeni, které oddělilo, skoro doslova, vystavené surrealistické umění od přítomnosti. Z tohoto pohledu byli autoři vystavených děl představeni jako soudobí Ariadnové, kteří mají jen malou naději, že se jim podaří dostat se zpět z bludiště. Pokud se nám takový alegorický výklad zdá pochybný, můžeme jednoduše říci, že provázek zakrýval oba prostory, obrazový i architektonický, způsobem, který současně podtrhoval a přerušoval dané rámce obrazu a galerie. V každém případě to bylo negativní, skoro nihilistické gesto, ale Duchamp je typicky prezentoval jako hravé, takže požádal skupinku dětí, aby si po dobu zahájení hráli v galerii s míčem. Nicméně instalace těžko mohla být označena za „prostor domu se zábavnými atrakcemi“, jak John Cage nazval „Umění tohoto století“.

Zatímco Kiesler chtěl odstranit rámy, aby surrealistické umění podal bezprostředněji, Duchamp se snažil rámy nadměrně rozpracovat do doslovného bludiště, jako by chtěl odolávat institucionální socializaci tohoto umění. Tento rozdíl přivedl T. J. Demose k chápání surrealismu v exilu jako rozpolcenému mezi hledáním „kompenzačního domova“, reprezentovaného Kieslerem, a přijetím hlubokého bezdomovství, reprezentovaného Duchampem. To se zdá správné, avšak okolnosti se znovu změnily s koncem války. V roce 1947 spolupracovali tito dva přátelé opět v Paříži na návrhu další „Mezinárodní výstavy surrealismu“. Jejich instalace se vrátila k modelu vyřinutého vyprávění, použitého na výstavě v Paříži v roce 1938: divák, dříve než se podíval na vystavené práce, musel projít sérií zkoušek v řadě prostorů. Zde nebyl symbolem ani kompenzační domov ani nejasné bezdomovství, ale rituál návratu,

#### Peggy Guggenheimová (1898–1979)

Peggy Guggenheimová patřila k největším sběratelům a největším propagátorům avantgardního umění 20. století. Na konci života zahrnovala její sbírka díla Kandinského, Kleca, Picabii, Braqua, Grise, Severiniho, Bally, van Doesburga, Mondriana, Miróa, Ernsta, de Chirica, Tanguyho, Dalho, Magritta, Pollocka, Motherwella, Gorkyho a Braunera. Sbírala také sochy: od Brancusiho, Caldera, Lipchitza, Laurence, Pevsnera, Giacomettiho, Moore a Arpa. V roce 1920 přesídlila ze Spojených států do Paříže, kde ji druhotadý surrealistický malíř Laurence Vall (kterého si později vzala) uvedl do bohémského světa Marcela Duchampa, Mana Raye, Anais Nin, Maxe Ernsta a Samuela Becketta.

Její sběratelství má počátek v roce 1938, kdy v Londýně otevřela svou první galerii (skromně nazvanou Guggenheim Jeune) a kde byl jejím rádcem Duchamp. Uvodní výstava představila kresby Jeana Cocteaua, následovaly přehlídky Tanguyho, Kandinského, Arpa a Brancusiho. Po roce se rozhodla otevřít muzeum moderního umění v Londýně a přesvědčila Herberta Reada, aby se stal jejím prvním ředitelem. Kolem roku 1940 zahájila kampaň „kup jeden obraz každý den“ a se zhoršováním válečné situace se začala obávat, kde svou kolekci uloží. Pařížský Louvre práce odmítl s tím, že „nestojí za uchováváním“, ale Guggenheimová nakonec našla zámek blízko Vichy, kde byly stodoly dost velké na to, aby všechna díla pojala. Poté co svou sbírku bezpečně ukryla, odešla do Marseille, kde finančně přispěla na přípravu cesty z Evropy pro skupinu intelektuálů a umělců. Nakonec v roce 1942 nasadla do letadla společně s Ernestem a se svými dvěma dětmi z neúspěšného manželství s Vailem.

V New Yorku si Ernest vzala a začala pracovat na své nové galerii „Art of This Century“ (Umění tohoto století). V galerii byly uvedeny první samostatné výstavy některých velkých postav rozvíjející se školy abstraktního expresionismu: v roce 1943 zde vystavoval Pollock, v roce 1944 Bazuzies, Rothko v roce 1945 a Clyfford Still v roce 1946. Protože věřila, že Pollock je „největší malíř po Picassovi“, připravila smlouvu, podle které mu bylo vypláceno 150 dolarů měsíčně. Lee Krasner později řekla:

*„Art of This Century“ byla krajně důležitá jako místo, kde mohla by poprvé viděna Newjorská škola ... Její galerie byla základ, iam to všechno začalo.*

a vyprávění se týkalo rituálního znovuzáclení, ale v té době již surrealismu nezbyvalo mnoho takových rituálů a jen málo nováčků, kteří by jimi procházeli. V převažném období se úplně rozpustil do jiných hnutí; zmizel z mapy.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Bruce Altshuler, *The Avant-Garde as Exhibition: New Art in the Twentieth Century*, Harry N. Abrams, New York, 1994
- T. J. Demose, „Duchamp's Labyrinth: First Papers of Surrealism“, October, no. 97, Summer 2001
- Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibition Installations*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2001
- Marica Sawin, *Surrealism in Exile: The Beginning of the New York School*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1994

Po straně každé stránky je uvedeno desetiletí.

Seznam literatury na konci každého hesla nabízí možnost dalšího studia za pomoci základních knih a článků k tématu. Obsahuje primární a sekundární historické dokumenty i nejnovější publikace. Další prameny ke studiu poskytuje souhrnná bibliografie a seznam užitečných webových stránek na konci knihy.

V zápatí každé stránky je uveden letopočet a název hesla.



# Předmluva: průvodce čtenáře

**T**ato kniha je uspořádána podle sledu důležitých událostí, které se vztahují k určitému datu, a lze ji tedy číst jako chronologický přehled umění 20. století. Ale podobně jako lze části skládky sestavit do mnoha obrazců, je možné také 107 hesel této knihy uspořádat různými způsoby podle zájmu čtenáře.

V první řadě je možné sestavit několik příběhů národních umění. Například v předválečném období se odvíjí příběh francouzského umění v rámci studií o figurativním sochařství, fauvistické malbě, kubistické koláži a surrealistických objektech; německý přístup je vyznačen v pojmech expresionistická malba, dadaistická fotomontáž, bauhausovský design a malby a fotografie Nové věčnosti. Ruskou avantgardu kniha mapuje od jejích prvních experimentů s novými formami a materiály přes přímé zapojení do politických změn až po její konečné potlačení za Stalina. Britské a americké umělce naproti tomu sledujeme v jejich dvojnásobném kolísání mezi národními projevy a přitažlivostí mezinárodních stylů.

Jako alternativu těchto národních příběhů může čtenář sledovat mezinárodní vývojové proudy. Tak například jenom v předválečném období je možné se zaměřit na fascinaci předměty primitivního umění, počátky abstraktní malby nebo rozšíření konstruktivistického jazyka forem. Čtenář může srovnávat různé podoby dadaismu od Curychu po New York nebo rozmanité přístupy modernistických umělců k designu. V obecnější rovině je možné skládat dohromady hesla pojednávající velký experiment, jakým je samotný modernismus, anebo hesla, která se zabývají prudkými reakcemi proti myšlence modernismu, zvláště v totalitních režimech. V knize lze také najít „mini-historie“ různých médií nejen z pohledu tradičních forem malby a sochařství, ale také nových způsobů typických pro 20. století, jako jsou koláže a montáže, nalezené objekty a ready mades. Poprvé je do přehledu tohoto druhu zahrnuto pojednání o fotografii – jak z hlediska jejího vlastního vývoje, tak z pohledu působení, kterým zásadně proměňuje jiná média.

Třetí přístup dává možnost sdružovat hesla podle témat, a to buď zvlášť v předválečném a poválečném období, anebo je možné obě periody sloučit dohromady. Vliv masmédií na moderní umění lze například hodnotit od prvního futuristického manifestu, otištěného v roce 1909 ve významném deníku *Le Figaro*, přes situacionistickou kritiku konzumní kultury ve Francii po druhé světové válce až po vzestup umělce jako mediální celebrity v naší současnosti. Podobně je možné se úzce zaměřit na instituce, které formovaly umění 20. století, anebo sledovat jejich celkový přehled. Čtenář se může například zaměřit na Bauhaus, významnou školu modernistického designu, od jeho vzniku v meziválečném Německu až po jeho druhý život v poválečných Spojených státech. Anebo se může věnovat historii umělecké výstavy počínaje pařížskými Salony před první světovou válkou přes propagandistické projevy roku 1937 (včetně výstavy „Zvrhlé ‚umění‘“ [Entartete Kunst] zinscenované nacisty) až k poválečným podobám senzačních výstav a mezinárodních mapování (jako „Documenta 5“ v roce 1972 v Německu). Složitý vztah mezi uměním a politikou ve 20. století je možné studovat téměř ve všech heslech. Čtenář také může svou četbu postavit na tématech, jako je vztah předválečných a poválečných avantgard nebo vztah mezi modernistickým a postmodernistickým modelem umění.

Vedle těchto příběhů forem a témat je možné zdůraznit i další podtexty umění 20. století. Pro autory knihy jsou důležité zvláště teoretické metody, které provázely rozmanité projevy umění. Jedním z takových přístupů je psychoanalytická kritika, která se zaměřuje na subjektivní působení uměleckého díla. Jinou metodou jsou sociální dějiny umění, které se věnují společenskému, politickému a ekonomickému kontextu. Třetí metoda se snaží vyjasnit vnitřní strukturu díla – nejen to, jak je dílo *uděláno* (ve formalistické podobě tohoto přístupu), ale také jakým způsobem *vytváří význam* (ve strukturalistické podobě). Konečně poststrukturalistické způsoby kritiky rozšiřují svůj záběr nejen na otázky významu, ale také na instituce – jakým

způsobem jsou díla označována za umění a jako taková hodnocena. Řada hesel představuje modelové případy těchto čtyř metodických přístupů zejména tehdy, když jejich vlastní vývoj souvisí s vývojem umění, o němž je řeč. Čtenář v knize najde také úvod ke každému typu kritického přístupu, který načrtává jeho vývoj a uvádí základní pojmy.

Tyto metody, jak lze předpokládat, se často střetávají: subjektivní zaměření psychoanalytické kritiky, zdůraznění kontextu v sociálních dějinách umění, zájem o vnitřní stavbu u formalistického a strukturalistického přístupu a poststrukturalistickou pozornost věnovanou institucionálnímu rámci nelze snadno sladit. Různá napětí nejsou v této knize maskována souvislým příběhem, který by sjednocoval jediný hlas; čtyři autoři této knihy mají k těmto metodám odlišné vztahy a spíše se snažili napětí dramaticky vyhrotil. V tomto ohledu je *Umění po roce 1900* „dialogické“ ve smyslu, jaký tomuto slovu propůjčil ruský teoretik Michail Bachtin: každá promluva je strukturována pozicemi, s nimiž se střetá, jako odpověď dalším mluvčím, které buď vyzývá k reakci, nebo se je pokouší přesvědčit. Kniha poskytuje nejrůznější projevy takového dialogu. Objevují se v různých perspektivách, které může upřednostňovat jeden z autorů, i v různých způsobech, jakými mohou odlišné hlasy pojednat totéž téma (například abstrakci). Tento rozhovor pokračuje v odkazech, které fungují jako směrovky na rozcestích jednotlivých hesel. Tento „mezitext“ nejen umožňuje koexistenci dvou odlišných pozic, ale snad je také ve vztahu ke třetí pozici – kterou přináší čtenář – dialekticky spojuje.

Nové zaměření ovšem přináší také nová opomenutí. Někteřím umělcům a hnutím, kterým věnovaly pozornost dřívější přehledy, se tu dostává málo pozornosti, a každý čtenář jistě narazí na nějaké politováníhodné vyloučení – to platí i pro jednotlivé autory knihy. Jsme však také přesvědčeni o tom, že bohatství rozhovoru, který osvětluje rozličné fasety debat, bojů, průlomových událostí a překážek umění 20. století, trochu kompenzuje ty části příběhu, které byly pojednány ve

zkratce. Ve způsobu, jakým užíváme záhlaví jednotlivých hesel, se projevují výhody i slabiny našeho celkového přístupu. Neboť tuto telegrafickou formu lze brát jako pouhý signál složité události – od níž je záhlaví odděleno –, anebo jako emblematický ukazatel vlastní složitosti historie, která je v záhlaví náznakově soustředěna.

V současné době je běžné – v publikacích, ve výuce i v kurátorském přístupu – dělit umění 20. století na dvě poloviny oddělené druhou světovou válkou. Tuto tendenci respektujeme ve dvoudílné koncepci knihy; současně se ale domníváme, že rozhodujícím předmětem jakýchkoli dějin tohoto umění je komplexní dialog mezi předválečnými a poválečnými avantgardami. Abychom mohli vyprávět tento příběh, je třeba vytvořit celkový přehled umění 20. století. Takové panorama je pak podstatné pro mnohé jiné příběhy, jimž zde čtyři z nás propůjčili své hlasy.

**Hal Foster**

**Rosalind Kraussová**

**Yve-Alain Bois**

**Benjamin H. D. Buchloh**

# Úvody

Ve čtyřech úvodech představují autoři *Umění po roce 1900* některé teoretické metody, které tvoří rámec umění 20. a 21. století. Každý z úvodů popisuje historický vývoj určité metodologie a vysvětluje její důležitost pro tvorbu a recepci umění této doby.

V posledních zhruba sto letech došlo k několika zásadním posunům jak v soukromých, tak i ve veřejných diskusích o umění, jeho podstatě a funkcích. Tyto posuny je třeba brát v úvahu i z pohledu dějin jiných oborů: s ustavením nových akademických disciplín existují vedle nových způsobů výrazu také nové způsoby myšlení a komunikace o kulturních výtvorech.

Následující metodologické úvody jsme napsali se záměrem rozlišit a analyzovat různé konvence, přístupy a intelektuální projekty, o něž se opírá náš projekt jako celek. Naším cílem bylo ukázat odlišné teoretické rámce, jež lze najít v této knize, a vysvětlit jejich vztah k dílům a postupům, o kterých pojednávají jednotlivá hesla. Proto každá z předmluv začíná přehledem kritické metody, který ji zasazuje do historického a myšlenkového kontextu, a teprve poté následuje krátká diskuse o důležitosti metody pro vytváření a interpretaci uměleckých děl. Tyto předmluvy je možné číst jako samostatné eseje, nebo v souvislosti s dalšími texty pojednávajícími o jednotlivých kritických přístupech. V obou případech přinášejí informace a usnadňují porozumění, takže každý čtenář si může vytvořit vlastní přístup k celé knize i k umění dané doby.



# 1 Psychoanalýza v modernismu a psychoanalýza jako metoda



1 • Hannah Höchová,  
*Miláček, Z etnografického muzea*, kol. 1926  
fotomontáž a akvarel, 30 x 15,5 cm

V této koláži – jedné z řady koláží, které spojují nalezené fotografie domorodého sochařství a moderních žen – Höchová využívá asociací, které fungují v psychoanalýze a modernistickém umění: představ o „primitivním“ a sexuálním, o rasově odlišném a nevědomých touhách. Využívá tyto asociace, aby ukázala sílu „nové ženy“, ale také se jim vysmívá, doslova krájí obrazy, dekonstruuje a rekonstruuje je, předkládá je jako konstrukce.

Psychoanalýzu rozvinul Sigmund Freud (1856–1939) a jeho pokračovatelé jako „vědu o nevědomém“ v prvních letech 20. století, ve stejné době, kdy si začalo získávat uznání také moderní umění. Stejně jako další interpretační metody představené v těchto úvodech sdílí tedy psychoanalýza historický základ s modernistickým uměním a v průběhu 20. století se s ním různými způsoby kříží. Umělci sami především z psychoanalýzy čerpali – někdy zkoumali její myšlenky vizuálně, jak to často dělal surrealismus ve dvacátých a třicátých letech, někdy je teoreticky a politicky kritizovali, jak se často dělo v rámci feminizmu ▲ v sedmdesátých a osmdesátých letech. Za druhé psychoanalýza a modernistické umění sdílejí některé zájmy – okouzlení počátky, sny a fantaziemi, „primitivním“, dítětem a duševně chorým a později také fungováním subjektivity a sexualitou, abychom ● jmenovali alespoň některé [1]. Za třetí mnohé psychoanalytické termíny vstoupily do základního slovníku umění a kritiky 20. století (např. vytěsnění, sublimace, fetišismus, pohled). V tomto textu se chci zaměřit na historické souvislosti a metodologické aplikace, k nimž na vhodných místech uvedu odkazy na kritické pojmy a hesla, která o nich pojednávají.

## Historické souvislosti a umění

Psychoanalýza se objevila ve Vídni, když zde působili umělci jako ■ Gustav Klimt, Egon Schiele a Oskar Kokoschka – v době upadající rakousko-uherské monarchie. Byla to doba oidipovské revolty v moderním umění, odtržení (secese) těchto umělců od akademie a subjektivních experimentů ve výtvarném výrazu, který těžil z regresivních snů a erotických fantazií. Měšťácká Vídeň obvykle podobné experimenty netolerovala, protože ukazovaly krizi stability ega a jeho společenských institucí – krizi, kterou Freud tak pohotově analyzoval.

Tato krize ovšem nebyla příznačná jen pro Vídeň; z hlediska své relevance pro psychoanalýzu byla možná patrnější v přitažlivosti „primitivních“ předmětů pro modernisty ve Francii a v Německu. Pro některé umělce tento „primitivismus“ znamená ● „splynutí s místní kulturou“, jak si na to „hrál“ Paul Gauguin v Tichomoří. Pro jiné se jeho význam soustředil ve formálním revidování západních konvencí zobrazení, jak to v Paříži s pomocí

▲ 1924, 1930b, 1931, 1942b, 1975 ● 1903, 1907, 1922, 1987, 1994a ■ 1900a ◆ 1903



**2 • Meret Oppenheimová, Objekt (také Kožešinový šálek a Snídaně v kožešině), 1936**

čajový šálek potažený kožešinou, podšálek a lžička, výška 7,3 cm

Meret Oppenheimová prostě potáhla šálek, podšálek a lžičku zakoupené v Paříži kožešinou čínské gazely. Toto ne/příjemné dílo mísí přitažlivost a odpudivost je typicky surrealistické: využívá metodu nalezeného objektu ke zkoumání představy „fetiš“, který psychoanalýza chápe jako nezvyklý objekt obsazený silnou touhou odvedenou od vlastního cíle. Oceňování umění už tu není otázkou čajových dýchánek: je tu drze přerušeno obscénní narážkou na ženskou genitálii, která nás nutí uvažovat o vztahu mezi estetikou a erotikou.

**3 • André Masson, Postava, 1927**

olej a písek, 46 x 33 cm

V surrealistické technice „automatického psaní“ autor uvolňoval racionální kontrolu a „přijímal diktát“ svého nevědomí. André Masson používá zvláštní materiály a gestické stopy, místy téměř ruší rozdíl mezi figurou a pozadím. Ukázal tak jednu metodu „psychického automatismu“, která otevírá malbu novým zkoumáním nejen nevědomí, ale také formy a jejího protikladu.



▲ afrických předmětů podnikli Pablo Picasso a Henri Matisse. Téměř všichni modernisté si však do primitivních národů promítali čistotu umělecké vize, která se pojila s prostotou instinktivního života. Tato projekce je primitivistickou fantazií *par excellence* a psychoanalýza se na ní ve své době podílela, ačkoli dnes nabízí způsoby, jak ji zpochybnit. (Freud například viděl primitivního člověka jako nějakým způsobem pevně upoutaného v předoidipovském nebo infantilním stadiu.)

Ačkoli se to dnes může jevit zvláštní, u některých modernistů přecházel zájem o předměty primitivních národů v nadšení pro umění dětí a duševně chorých. Z tohoto hlediska měla pro

- umělce jako Paul Klee, Max Ernst a Jean Dubuffet zvláštní význam sbírka prací psychotiků *Umělectví duševně chorých*
- (*Bildneri der Geisteskranken*), kterou uvedl Hans Prinzhorn (1886–1933), německý psychiatr vyškolený jak v psychoanalýze, tak v dějinách umění. Většina těchto modernistů (dez)interpretovala umění duševně chorých, jako by to byla skrytá součást primitivistické avantgardy bezprostředně vyjadřující nevědomí a troufale se vzpírající všem konvencím. Psychoanalytici v této oblasti rozvinuli složitější porozumění paranoickým představám jako projekcím perzekučního bludu a schizofrenickým obrazům jako symptomům radikálního narušení osobnosti. A přece i taková čtení mají paralely v modernistickém umění.

Důležitá spojnice probíhá od umění duševně chorých přes rané Ernstovy koláže k definici surrealismu jako ničivého „spojení více-méně neslučitelných realit“, jak jej představil vůdce hnutí André

- ♦ Breton [2]. Psychoanalýza ovlivnila surrealismus v jeho pojetí obrazu coby snu, který Freud chápal jako zkrácené obrazové záznamy vytěsněných přání, a v pojetí objektu coby symptomu, jenž Freud chápal jako tělesný výraz rozporné touhy. Jsou tu však ještě další spojitosti. Surrealisté, kteří studovali Freuda jako jedni z prvních, se pokoušeli simulovat projevy šílenství jak v automatickém psaní, tak v umění [3]. Ve svém prvním „Manifestu surrealismu“ charakterizoval Breton surrealismus jako „psychický automatismus“, osvobozující zápis nevědomých podnětů „za nepřítomnosti

▲ 1903, 1907

● 1946

■ 1922

◆ 1924, 1930b, 1931, 1942b



#### 4 • Karel Appel, *Postava*, 1953

olej a barevné křídly na papíře, 64,5 x 49 cm

Po druhé světové válce přetrvál zájem o nevědomí u umělců, jako byl holandský malíř Karel Appel, člen skupiny Cobra (akronym základen skupiny – Copenhagen, Brusel, Amsterdam); v té době se otázka duše dostala do kontextu hrůz táborů smrti a atomových bomb. Cobra podobně jako jiné skupiny odmítala freudovské nevědomí, které zkoumali surrealisté, jako příliš individualistické. V rámci generačního obratu k pojmu „kolektivního nevědomí“, který rozvinul Carl Jung, zkoumali totemické postavy, mytické náměty a pracovali na společných projektech často v mučivém hledání nejen „nového člověka“, ale také nové společnosti.



jakékoli rozumové kontroly“. Přesto se právě tady vynořuje problém, který od té doby pronásledoval vztah mezi psychoanalýzou a uměním: buď je mezi „psyché“ a uměleckým dílem předpokládán příliš přímý nebo bezprostřední vztah s tím důsledkem, že se ztrácí specifická uměleckého díla, anebo vztah příliš vědomý a promyšlený, jako by duše mohla být prostě objasněna dílem. (Ostatní metody v této předmluvě stojí před souvisejícími problémy prostředkování a příčiny; ty ovšem trápí veškerou kritiku a dějiny umění.) Ačkoli Freud věděl o modernismu velmi málo (měl konzervativní vkus a jeho sbírka prozrazovala zálibu v antických a asijských figurách), věděl přece jen dost na to, aby byl k oběma tendencím skeptický. Z jeho pohledu nebylo nevědomí osvobozující – naopak –; a vyhlášovat umění oproštěné od potlačování nebo alespoň od konvencí znamenalo riskovat duševní chorobu nebo předstírat, že se tak děje ve jménu psychoanalytického umění (proto také surrealisty jednou označil za „naprosté pomatené“).

Začátkem třicátých let bylo nicméně již ustaveno určité spojení části modernistického umění s „primitivou“, dětmi a duševně chorými stejně jako spojení s psychoanalýzou. Ve své době však toto spojení nahrávalo nepřátelům moderního umění, nejosudněji nacistům, kteří v roce 1937 začali zabívat svět takových „zvrhlých“ ošklivostí, jež odsuzovali také jako „židovské“ a „bolševické“. Nacismus sám byl ovšem hrozným krokem zpět a vrhl svůj stín také na výzkumy nevědomí po druhé světové válce. Různé odrůdy surrealismu ale pokračovaly i v poválečné době a zájem o nevědomé přetrvál u umělců spojených s *informelem*, abstraktním expresionismem a skupinou Cobra [4]. Přesto středem zájmu nebyly složité mechanismy individuální duše, které zkoumal Freud, ale spíše spásné archetypy „kolektivního nevědomí“, které předpokládal dávný odpadlík od psychoanalýzy, švýcarský psychiatr Carl Jung (1875–1961). (O jungiánskou analýzu se zajímal například Jackson Pollock, což ovlivnilo jeho malbu.)

Většina umění šedesátých let byla – částečně v reakci na subjektivní rétoriku abstraktního expresionismu – neochvějně antipsychologická a její zájem patřil spíše hotovým objektům, jako v pop-artu, nebo určitým geometrickým formám jako v minimalismu. Vliv fenomenologie na minimalismus, procesuální umění a performance obnovoval zájem o tělesný subjekt, který připravoval návrat k psychologickému subjektu ve feministickém umění. Tento svazek byl ale rozporuplný, neboť feministky sice využívaly psychoanalýzu, ale většinou v rovině kritiky, „jako zbraň“ (v bojovém výkřiku filmařky Laury Mulveyové) obrácenou proti patriarchální ideologii, která rozstřílela také psychoanalýzu. Freud totiž spojoval ženskost s pasivitou a v jeho známém popisu oidipovského komplexu, spleti vztahů, v nichž malý chlapec touží po matce a je ohrožován otcem, není žádné obdobné rozuzlení pro dívku, jako by v tomto stavu věci ženy nemohly dosáhnout plné subjektivity. A francouzský psychoanalytik Jacques Lacan (1901–1981), který přišel s velmi vlivným čtením Freuda, identifikoval ženu jako takovou s nedostatkem reprezentovaným kastrací.

▲ 1937a • 1946, 1947b, 1949, 1957a ■ 1960c, 1964b, 1965 ◆ 1969, 1974, 1975



Některým feministickým umělkyním v šedesátých letech pomohla psychoanalýza v kritice mocenských struktur nejen ve vysokém umění, ale také v masové kultuře: zvláštní pozornost přitahovalo to, jak jsou obrazy v obou těchto oblastech strukturované pro mužské heterosexuální diváky – pro „mužský pohled“, který se zmocnil slasti pohledu, vůči němuž žena většinou figuruje v roli pasivního objektu pohledu. Americká umělkyně Barbara Krugerová ve svých dílech z této doby kladla vedle sebe vybrané obrazy a kritická hesla (někdy převrácená klišé), aby toto zobektivnění zpochybnila, uvítala ženy v postavení diváka a otevřela prostor pro jiné druhy tvoření obrazů a recepce.



Mnohým feministkám nicméně Freud a Lacan poskytli nejpřesvědčivější popis formování subjektu ve společenském systému. Pokud neexistuje přirozená ženskost, argumentovaly tyto feministky, pak také neexistuje přirozený patriarchát – pouze dějinná kultura odpovídající psychické struktuře (touhám a strachu) heterosexuálního muže, a tudíž podléhající feministické kritice [5, 6]. Některé feministky skutečně zdůrazňovaly, že právě marginalita žen ve společenském řádu, jak ji zmapovali psychoanalytici, dává ženám postavení jeho nejzásadnějších kritiků. V devadesátých letech se tato kritika ▲ chické pochody homofobie, i o postkoloniální autory, jejichž cílem bylo vyznačit rasistickou projekci kulturní odlišnosti.

### Alternativní přístupy k Freudovi

Freuda a Lacana lze ovšem kritizovat, aniž by bylo třeba opouštět sféru vlivu psychoanalýzy. Umělci a kritici měli blízko k jiným školám, zejména k „objektové“ psychoanalýze spojené s Melanií Kleinovou (1882–1960) a D. W. Winnicottem (1896–1971) v Anglii, kteří ovlivnili estetiky jako Adriana Stokese (1902–1972) a Antona Ehrenzweiga (1909–1966) a nepřímo také recepce takových umělců, • jako byli Henry Moore a Barbara Hepworthová. Tam, kde Freud viděl předoidipovská stadia (orální, anální, falické, genitální), kterými dítě prochází, spatřovala Kleinová pozice, jež zůstávají otevřené pro život dospělého. V jejím popisu jsou tyto pozice dominovány původními fantaziemi dítěte, k nimž patří násilná agrese vůči rodičům i úzkostná deprese z této agrese a kolísání mezi vizemi destrukce a kompenzace.

Podle některých kritiků tato psychoanalýza odpovídala částečným obrátům v umění devadesátých let – od otázek sexuální touhy ve vztahu ke společenskému řádu směrem k fyzickým pudům ve vztahu k životu a smrti. Po moratoriu obrazů žen v části feministického umění v sedmdesátých a osmdesátých letech daly kleiniánské pojmy možnost porozumět tomuto znovuobjevení těla často v poškozené podobě. Fascinace osobním i kolektivním traumatem posílila tento zájem o „zbídačené“ tělo a přivedla umělce a kritiky k pozdním spisům francouzské psychoanalytičky Julie Kristevy (nar. 1941). Všudypřítomnou estetiku smutku a melancholie posílily ovšem i společenské faktory – především epidemie AIDS. ♦ V současnosti zůstává psychoanalýza zdrojem pro kritiku a dějiny umění, její role v produkci umění však zdaleka není jasná.

### Úrovně freudovské kritiky

Psychoanalýza je výsledkem klinické práce, analýzy symptomů skutečných pacientů (existují ovšem spory o tom, do jaké míry Freud falšoval své materiály, mezi nimiž byly i jeho vlastní sny) a její použití v interpretaci umění s sebou nese sílu i slabiny svého původu. Je tu nejprve základní otázka, kdo nebo co má zaujímat postavení pacienta – zda dílo, umělec, divák, kritik, nebo nějaká kombinace či spojení jich všech. Poté vyvstává složitý problém různých úrovní freudovské interpretace umění,



6 • Linda Benglisová, *Bez názvu*, 1974 (detail)

barevná fotografie, 25 x 26,5 cm

Se vzestupem feminismu v šedesátých a sedmdesátých letech napadali někteří umělci patriarchální hierarchie nejen obecně ve společnosti, ale také ve světě umění: psychoanalýza vystupovala v roli zbraně – protože poskytovala hluboké vhledy do vztahu mezi subjektivitou a sexualitou – i terče – protože měla sklon spojovat ženy nejen s pasivitou, ale také s nedostatkem. Na této fotografii, použité ve známé reklamě výstavy, americká umělkyně Linda Benglisová zesměšnila chlapské postoje některých minimalistických a postminimalistických umělců i stále silnější marketing uměleckých děl. Použila „falus“ způsobem, který zviditelňoval a zároveň parodoval jeho asociaci s plností.

kteří tu omezím na tři: symbolická čtení, popisy procesu a rétorické analogie.

Rané pokusy freudovské kritiky byly určovány symbolickým čtením uměleckého díla, jako by bylo snem, který je třeba dešifrovat z hlediska latentního sdělení skrytého za manifestním obsahem: „To není dýmka, ve skutečnosti je to penis.“ Tento druh kritiky doplňuje umění, které sen nebo fantazii překládá do podoby obrazu: umění se pak stává šifrováním hádanky a kritika jejím dešifrováním a celý proces je ilustrační a kruhový. Freud sice pohotově zdůraznil, že cigarety jsou často jen cigaretami, i on však praktikoval toto dešifrování, které ve všem až příliš dobře odpovídá tradiční metodě dějin umění známé jako ikonografie – čtení symbolů v obrazu na pozadí zdrojů v jiných druzích textu; metodě, kterou se většina modernistického umění snažila narušit (pomocí abstrakce, techniky náhody atd.). Italský historik Carlo Ginzburg ukázal z tohoto hlediska blízkost psychoanalýzy a dějin umění založených na znalectví. Neboť oba diskurzy (které se v moderní podobě objevily zhruba ve stejnou dobu) se soustředí na symptomatický rys nebo výmluvný detail (například idiosynkratické gesto), který může v psychoanalýze odhalit skrytý konflikt v pacientovi a ve znalectví může potvrdit atribuci díla určitému umělci.

V takových způsobech čtení je umělec základním zdrojem, k němuž symbolismus odkazuje: dílo je bráno jako jeho symptomatický výraz a podle toho s ním analýza nakládá. Tak nás Freud ve své studii *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinciho* z roku 1910 vede od záhadných úsměvů Leonardovy *Mony Lisy* a Panny Marie k předpokládané vzpomínce umělce na jeho dávno ztracenou matku. Freud a jeho následovníci tímto způsobem hledali v umění znaky psychických poruch (Freudův předchůdce Jean-Martin Charcot dělal totéž). Neznamená to, že by Freud chápal umělce jako psychopatologický případ; ve skutečnosti předpokládá, že umění je jednou z cest, jak takovému stavu uniknout. „Umění osvobozuje umělce od jeho fantazií, podobně jako ‚umělecké tvoření‘ dokáže přelstít neurózu a zaujímá postavení psychoanalytické léčby,“ dodává francouzská filozofka Sarah Kofmanová. Pravdou zůstává, že freudovská kritika tohoto druhu má sklon k „psychobiografii“, to jest k zachycování profilu umělce, při němž se dějiny umění připodobňují psychoanalytické případové studii.

Symbolická čtení a psychobiografické zprávy mohou být reduktivní, ale nebezpečí je možné omezit tím, že se zaměříme na jiné aspekty Freudova díla. Neboť Freud většinou chápal znak nikoli jako symbolický, ve smyslu přímého výrazu já, významu nebo reality, ale spíše jako symptomatický, jako jakýsi alegorický emblém, v němž se touha a vytěsnění proplétají. Kromě toho umění nechápal jako pouhou revizi daných vzpomínek nebo fantazií; umělecké dílo může být, jak navrhuje Kofmanová, mimo jiné také „původní substitucí“ takových scén, v níž je poznáváme *poprvé* (o to se Freud snaží ve své leonardovské studii). Psychobiografie je konečně produktivně zpochybněna už tím, že psychoanalytický popis nevědomí a jeho rušivých účinků



produktivně zpochybňuje také všechnu záměrnost – veškeré autorství a biografii.

Freudovská kritika se nezabývá pouze symbolickým dešifrováním skrytých významů, tedy sémantikou duše. Méně patrný je její zájem o dynamiku těchto procesů, o porozumění sexuální energiím a nevědomým silám, které působí při tvoření i při vnímání díla. Na této druhé úrovni psychoanalytické interpretace Freud reviduje starý filozofický pojem „estetické hry“ z hlediska svého vlastního pojmu „principu slasti“, který definoval ve „Formulaci k dvěma principům psychického dění“ (1911) v protikladu k „principu reality“:

*Umělec je původně člověk, který se od reality odvrací, protože se nemůže smířit s tím, že od něho požaduje, aby se zřekl pudového ukojení, a dává svým erotickým a citlivým tužbám průchod ve fantazijním životě. Nachází však zpáteční cestu z tohoto fantazijního světa k realitě tím, že díky zvláštnímu nadání vypracovává svoje fantazie v jakýsi nový druh skutečnosti, kterým lidé přiznávají platnost jakožto cenným obrazům skutečnosti. Stává se takto svým způsobem skutečně oním hrdinou, králem, tvůrcem, milovaným tvorem, kterým se stát chtěl, aniž musel zvolit okliku přes skutečnou změnu vnějšího světa. Toho může však dosáhnout jen proto, že i druzí lidé pocítují s oním reálně potřebným odříkáním stejnou nespokojenost jako on, jen proto, že tato nespokojenost vznikající při nahrazení principu slasti principem reality je sama kusem reality.*

Tři roky předtím, v textu „Básník a lidské fantazie“ (1908), Freud uvažoval o tom, jak umělec překonává náš odpor k takovému představení, které bychom jinak pokládali za solipsistické nebo prostě nemístné:

*Navnaďuje nás premií slasti čistě formální, tj. slasti estetické, kterou nám poskytuje způsobem znázornění svých fantazií. Takovouto slast, která je nám poskytována, aby její pomocí bylo umožněno uvolnění větší slasti z hlubších psychických zdrojů, nazýváme navnaďovací premií nebo přípravou slasti. [...] Vlastní požitek z uměleckého díla vzniká uvolněním různých napětí v naší duši.*

Podívejme se na některé koncepce (předsudky) v těchto tvrzeních. Umělec nejprve odmítá „zřikat“ se toho, co my ostatní musíme přijmout, a oddává se fantaziím, které si my musíme odříci. Nemáme mu však toto zproštění za zlé ze tří důvodů: jeho fikce přesto odrážejí realitu; byly zrozeny ze stejného neuspokojení, jaké cítíme i my; a býváme navnaděni slastí, kterou čerpáme z rozřešení formálních napětí díla, slastí, která nás otevírá hlubšímu druhu slasti – rozřešení psychických napětí v nás. Všimněme si, že pro Freuda počíná umění v odvratu od reality, to znamená, že je zásadně konzervativní vzhledem ke společenskému řádu, což je malou kompenzací za naše mohutné pudové zřeknutí. Zde je možná další důvod, proč byl Freud podezřívavý vůči modernistickému umění,

jehož zájmem není ani tak „sublimovat“ pudové energie, převést je od sexuálních cílů ke kulturním formám, nýbrž jít opačným směrem, „desublimovat“ kulturní formy a otevřít je těmto ničivým silám.

## Sny a fantazie

Zatímco sémantika symbolických interpretací může být příliš specifická, tento zájem o dynamiku estetického procesu může být zase příliš obecný. Třetí úroveň freudovské kritiky – analýza rétoriky uměleckého díla v analogii s vizuálními výtvoři duše, jako jsou sny a fantazie – se může vyhnout oběma krajnostem. Freud opět chápe sen jako kompromis mezi přáním a jeho vytěsněním. Tento kompromis je vyjednan „snovou prací“, která aby oklamala další vytěsnění, zakrývá přání pomocí „zhuštění“ některých jeho aspektů a přesunu jiných. Snová práce tak zdeformované fragmenty proměňuje ve vizuální obrazy vzhledem k „požadavkům zastupitelnosti“ ve snu a nakonec obrazy zpracovává, aby skutečně držely pohromadě jako příběh (to je označováno jako „druhotné zpracování“). Tuto rétoriku operací je možné použít na produkci některých obrazů – to si opět mysleli surrealisté – u těchto analogií ale také hrozí zřejmá nebezpečí. I tehdy, kdy Freud a jeho následovníci psali jen o umění (nebo o literatuře), bylo jejich zájmem především prokázat momenty psychoanalytické teorie, a teprve potom porozumět předmětům umělecké praxe, takže do výkladu jsou jaksi zabudovány násilné aplikace.

Je tu nicméně ještě hlubší problém analogie mezi psychoanalýzou a vizuálním uměním. Freud se svým spolupracovníkem z raných dob, Josefem Breuerem (1842–1925), založili psychoanalýzu jako „léčbu rozhovorem“ – tedy v odvratu od Freudova učitele, francouzského patologa a neurologa Jean-Martina Charcota (1825–1893), který předváděl typické tělesné příznaky ženských hysteriček na veřejném vystoupení v pařížské nemocnici Salêtrière. Technickou novinkou psychoanalýzy bylo věnovat pozornost symptomatickému jazyku – nejen jazyku snu jako formy zápisu, ale také jazyku přeřeknutí, „volných asociací“ slov u pacienta atd. Kromě toho bylo pro Freuda podstatou kultury zpracování konfliktních tužeb zakořeněných v oidipovském komplexu, zpracování, které bylo v první řadě narativní. A není vůbec jasné, jak se takové vyprávění může odvíjet ve statických formách, jako jsou malba nebo sochařství. Už z hlediska těchto zaměření je psychoanalýza pro otázky vizuálního umění nevhodná. Lacanovo čtení Freuda je navíc radikálně lingvistické; jeho slavný axiom „nevědomí je strukturováno jako jazyk“ znamená, že psychické procesy zhuštění a přesunu jsou strukturně shodné s jazykovými tropy, metaforou a metonymií. Zdá se ▲ tedy, že žádná rétorická analogie nemůže překlenout zásadní rozpor mezi psychoanalýzou a uměním.

Přesto jsou podle Freuda i Lacana rozhodujícími událostmi ve formování subjektu vizuální scény. Pro Freuda je ego nejprve tělesným obrazem, se kterým se u Lacana v jeho známé před-



7 • Lee Miller, *Předkloněný akt*, Paříž, kol. 1931

Psychoanalýza se zabývá skutečnými i fantazijními traumatickými scénami, které hluboce poznamenávají dítě – například scénami, v nichž objevuje pohlavní rozdíly a které jsou většinou vizuální, ale také často svou povahou nejasné. V různých obdobích 20. století umělci, například surrealisté ve dvacátých a třicátých letech a feministky v sedmdesátých a osmdesátých letech, čerpali z takových obrazů a scénářů způsoby, jak znejistit předpoklady vidění, očekávání v oblasti pohlaví atd. Na této fotografii amerického umělce Lee Millera, po nějakou dobu blízkého surrealismu, není hned jasné, co vidíme: Tělo? Mužské nebo ženské? Nebo nějaký jiný druh bytí, představování a cítění?

nášce o „Zrcadlovém stadiu“ (1936/1949) malé dítě setkává nejprve v odrazu, poskytujícím křehkou soudržnost – vizuální soudržnost jakožto obrazu. Psychoanalytická kritička Jacqueline Roseová nás také upozorňuje na „inscenování“ takových událostí jako „momentů, v nichž se vnímání *hroutí* [...] nebo v nichž slast dívání přechází do *excesu*“. Uvádí dva příklady traumatických scén, které psychoanalýza postuluje u malých chlapců. V první scéně chlapec odkrývá sexuální diferenci – že dívky nemají penis a že by tedy on mohl svůj ztratit – vjem, který „se hroutí“, protože předpokládá tuto těžkou hrozbu. Ve druhé scéně je svědkem pohlavního styku svých rodičů a je jím fascinován jako klíčem k hádance vlastního počátku. Freud tyto scény nazýval „primární fantazie“ – primární jednak proto, že jsou základní, jednak proto, že se týkají počátků. Takové scény, jak Roseová podotýká, „demonstrují komplexnost podstatně vizuálního prostoru“ takovým způsobem, že mohou „být použity jako teoretické prototypy, které znovu rozrušují naše jistoty“ –

▲ a tak také byly s různými záměry využity v surrealistickém umění dvacátých a třicátých let [7] a v některých projevech feministického umění sedmdesátých a osmdesátých let. Je ale třeba podtrhnout důležitý moment: „Důraz je vždy kladen na problém vidění. Sexualita nespočívá ani tak v obsahu viděného jako v subjektu diváka.“ Právě tady může dát psychoanalýza interpretaci umění nejvíc, ať už jde o modernistické, nebo jiné umění. Psychoanalytický popis působení díla na subjekt a na umělce stejně jako na diváka (včetně kritika) staví nakonec dílo do postavení analyzovaného i analyzujícího.

Na závěr bude vhodné zaměřit se na dvě věci: vidět psychoanalýzu historicky jako předmět v ideologické oblasti, často sdílené s modernistickým uměním, a aplikovat ji teoreticky jako metodu porozumění relevantním aspektům tohoto umění a zmapování důležitých částí této oblasti. Toto dvojí zaměření nám dovolí psychoanalýzu kritizovat, i když ji zároveň budeme používat. Vcelku však takový projekt budou komplikovat nejen obtíže psychoanalytické spekulace, ale také kontroverze, které kolem ní vždy vířily. Některé klinické práce Freuda i jiných psychoanalytiků byly ovšem upravovány a některé pojmy jsou spojeny s vědou, která již neplatí – mohou však dnes takové skutečnosti zbavit psychoanalýzu platnosti jako způsobu interpretace? Stejně jako další metody, které tu představujeme, prověří psychoanalýzu adekvátnost a přínos našich výkladů. A tady, jak nám připomíná psychoanalytický kritik Leo Bersani, mohou být „chvilé teoretického kolapsu“ neoddelitelné od našich okamžiků „psychoanalytické pravdy“.

#### DALŠÍ LITERATURA:

Leo Bersani. *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, Columbia University Press, New York 1986

Sigmund Freud, *O člověku a kultuře*, přel. Ludvík Hošek a Jiří Pechar, Odeon, Praha 1990

Sarah Kofman. *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetics*, přel. Winifred Woodhull, Columbia University Press, New York 1988

Jean Laplanche a J.-B. Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*, přel. Donald Nicholson-Smith, W. W. Norton, New York 1973

Jacqueline Rose. *Sexuality in the Field of Vision*, Verso, London 1986

▲ 1924, 1930b, 1931, 1975



## 2 Sociální dějiny umění: modely a pojmy

Současné dějiny umění zahrnují řadu odlišných kritických modelů (například formalismus, strukturalistickou sémiotiku, psychoanalýzu, sociální dějiny umění a feminismus), které od sedmdesátých let mezi sebou přecházely a různě se slučovaly zejména v pracích amerických a britských historiků umění. Díky této situaci je někdy obtížné, ne-li docela marné, vyžadovat metodickou důslednost, natož osobitý metodologický postoj. Složitost těchto různých jednotlivých pramenů a jejich ucelených podob odkazuje v první řadě k problematičnosti jakéhokoli nároku na to, aby byl nějaký zvláštní model v interpretačním procesu dějin umění přijímán jako výlučně platný nebo jako převládající. Naše pokusy o sloučení široké škály metodologických postojů také překrývají dřívější teoretickou přísnost, která v minulosti vedla k určitému stupni přesnosti v procesu historické analýzy a interpretace. Dnes se zdá, že se tato přesnost ztratila ve stále složitějším tkanivu metodologického eklekticismu.

### Počátky metodologií

Všechny tyto modely byly původně vytvořeny jako pokusy o nahrazení starších humanistických (subjektivních) přístupů ke kritice a interpretaci. Byly motivovány snahou přivést studium všech typů kulturního tvoření (literatury, výtvarného umění) na důkladnější vědecké základy metody a vzhledu a nenechat kritiku závislou na různých, víceméně subjektivních přístupech konce 19. století, jakými byly například metody založené na biografickém, psychologickém a historickém průzkumu.

- Raní ruští formalisté vzali za základ svých vlastních snah
- ▲ o porozumění tvorbě a fungování kulturní reprezentace lingvistickou strukturu Ferdinanda de Saussura, pozdější historici, kteří se snažili díla interpretovat pomocí psychoanalytických pojmů, hledali plán formování umělecké látky ve spisech Sigmunda Freuda. Zastánci obou modelů argumentovali tím, že jsou
  - schopni vytvářet ověřitelné porozumění procesům estetické produkce a recepce, a slibovali, že „význam“ díla pevně zakotví v operacích buď jazykových konvencí, a/nebo systému nevědomí. Což obhajovali tvrzením, že estetický nebo poetický význam funguje způsobem obdobným jiným jazykovým konvencím a narativním strukturám (např. lidovému vyprávění) nebo z hle-

diska nevědomí tak, jak ve Freudových nebo Jungových teoriích funguje vtip a sen analogicky symptomu a traumatu.

Sociální dějiny umění měly od samých svých začátků v prvních desetiletích 20. století podobné ambice: dovést analýzu a interpretaci uměleckých děl k větší přesnosti a ověřitelnosti. Nejdůležitější bylo, že raní sociální historici umění (marxisté jako angloněmecký badatel Francis Klingender [1907-1955] a anglickomaďarský badatel Frederick Antal [1887-1954]) se snažili situovat kulturní reprezentaci do rámce existujících komunikačních struktur společnosti, a to v první řadě do oblasti ideologické produkce v době vzestupu průmyslového kapitalismu. Filozofickou inspirací sociálních dějin umění byla přesto vědeckost marxismu, tedy filozofie, která se od samého začátku nesnažila jen analyzovat a interpretovat ekonomické, politické a ideologické vztahy, jejím cílem bylo také to, aby samo psaní o dějinách – jejich dějinnosti – přispělo k širšímu projektu společenské a politické změny.

Tento kritický a analytický projekt sociálních dějin umění formuloval řadu klíčových pojmů, o nichž se zmíním později. Pokusím se také podat jejich původní definice i pozdější modifikace, abychom poznali vzrůstající složitost terminologie sociálních dějin umění, která je částečně výsledkem rostoucí diferenciací filozofických pojmů samotného marxistického myšlení. Současně je zřejmé, že některé z těchto klíčových pojmů tu uvádíme nikoli pro jejich závažnost na počátku 21. století, ale spíše pro jejich zastaralost a vyprázdňení v současnosti i nedávné minulosti. Příčinou je to, že metodologické názory některých modelů analýzy byly značně přetíženy; podobně tomu ostatně bylo u jiných metodologickým modelů, které dočasně ovládaly interpretaci a psaní v dějinách umění v různých obdobích 20. století.

### Autonomie

- Německý filozof a sociolog Jürgen Habermas (nar. 1929) definoval utváření buržoazní veřejné sféry obecně a rozvoj
- ▲ kulturních zvyků v této sféře jako sociální procesy subjektivní diferenciací, které vedly k historické konstrukci buržoazní individuality. Tyto procesy jsou zárukou individuální identity

▲ Úvod 3, 1915

● Úvod 1

▲ 1988



1 • John Heartfield, „Hurá, máslo je hotové!“,  
obálka pro AIZ, 19. prosince 1935  
fotomontáž, 38 x 27 cm

Dílo Johna Heartfielda spolu s dílem Marcela Duchampa a Éla Lissického vyznačuje jeden z nejdůležitějších paradigmatických posunů v epistemologii modernismu 20. století. Proměňuje fotomontáž a přináší nové textové narativy, čímž ustavuje jediný model umělecké praxe jako komunikativního jednání v době masové kulturní propagandy. Heartfieldovo dílo – kritizované vnitřně konzervativními ideologiemi formalismu a modernismu, obhajujícími překonané modely autonomie – ve skutečnosti pojmenovává historickou potřebu změny publika a forem distribuce. Nevyhnutelné se stalo jedinečným, nejdůležitějším příkladem protipropagandy vůči hegemonickému mediálnímu aparátu třicátých let, jediným hlasem vizuální avantgardy, který se postavil vzestupu fašismu jako pozdní formě imperialistického kapitalismu.

a historického statutu jakožto sebeurčujícího a sebe sama ovládajícího subjektu. Jednou z nutných podmínek buržoazní identity byla schopnost subjektu zakoušet autonomii estetického, zakoušet bezzájmovou slast.

Tento pojem estetické autonomie byl nedílnou součástí diferenciací buržoazní subjektivity stejně jako diferenciací kulturní tvorby podle jejích vlastních technických a procesuálních rysů, které nakonec vedly k modernistické ortodoxii specifčnosti média. Autonomie tedy nevyhnutelně posloužila jako základní pojem v prvních pěti desetiletích evropského modernismu. Po programu *l'art pour l'art* Théophilea Gautiera a koncepci malířství jako smyslového sebevyjádření Édouarda Maneta vrcholí estetika autonomie v poetice Stéphanu Mallarméa v 80. letech 19. století. Estetismus pojímající umělecké dílo jako čistou soběstačnou a sebereflexivní zkušenost – který Walter Benjamin prohlásil za teologii umění 19. století – podnítil ve formalistickém myšlení počátku 20. století podobné koncepce, jež se později staly názorem malířské sebereflexivity ▲ pro formalistické kritiky a historiky. Tyto koncepce začínaly u reakcí Rogera Frye na postimpresionismus – zvláště na dílo Paula Cézanna –, pokračovaly novokantovskými teoriemi analytického kubismu u Daniela-Henri Kahnweilera a dílem Clementa Greenberga (1909–1994) v poválečném období. Jakýkoli pokus proměnit autonomii v nadčasový, nebo dokonce ontologický předpoklad estetické zkušenosti je ovšem hluboce ● problematický. Při bližším historickém zkoumání je zřejmé, že utváření pojmu estetické autonomie samo zdaleka nebylo autonomní. A to především proto, že estetika autonomie byla určována překlenujícím filozofickým rámcem osvícenské filozofie (pojmem nezaujatosti Immanuela Kanta [1724–1804]) a současně s tím působila v protikladu k přísné instrumentalizaci zkušenosti, která se začala objevovat spolu s obchodnickou kapitalistickou třídou.

V oblasti kulturní reprezentace osvobodil kult autonomie jazykové umělecké postupy od mytického a náboženského myšlení a právě tak je emancipoval od podbíživé politické služby a ekonomické závislosti na přísném dohledu feudální patronace. Kult autonomie mohl sice mít svůj počátek v emancipaci buržoazní subjektivity od aristokratické a náboženské nadvlády, autonomie však také vnímal teokratické a hierarchické struktury této patronace, jako by měly vlastní realitu. Modernistická estetika autonomie tak tvořila společenskou a subjektivní sféru, z níž mohla být v uměleckých činech otevřené negace a odmítnutí vyslovena opozice vůči totalitě zájmových aktivit a instrumentalizovaných forem zkušenosti. Je ovšem paradox, že tyto činy měly funkci opozice a – svým nevyhnutelným postavením jako krajní výjimky z univerzálního pravidla – zároveň potvrzovaly režim totální instrumentalizace. Mohli bychom paradox formulovat v tom smyslu, že estetika autonomie je tak vysoce instrumentalizovanou formou neinstrumentalizované zkušenosti v liberálně-buržoazním kapitalismu.

Přítomné zkoumání kritické fáze estetiky autonomie v 19. století (od Maneta po Mallarméa) by došlo k tomu, že právě tento para-





**2 • El Lissickij a Sergej Senkin,  
 Úkolem tisku je masová výchova, 1928**  
 fotografický vlys pro mezinárodní výstavu  
 Pressa v Kolíně

Lissickij podobně jako Heartfield proměnil dědictví koláže a fotomontáže podle potřeb nově industrializovaného kolektivu. Zvláště v novém žánru výstavního designu, který rozvinul ve dvacátých letech v dílech, jako byl sovětský pavilon pro mezinárodní výstavu *Pressa*, začalo být zřejmé, že Lissickij je jedním z prvních (a jedním z mála) umělců dvacátých a třicátých let, kteří pochopili, že prostory veřejné architektury (tedy současného kolektivního přijetí) a prostory veřejné informace se složily v nové prostory masové kulturní sféry. Proto Lissickij, příkladný „umělec jakožto výrobce“, jak Walter Benjamin rozpozná novou společenskou roli umělce, zasadí svou praxi do rámce parametrů a modelů utváření nově se rozvíjející proletářské veřejné sféry.

dox je aktuální formativní strukturou jejich malířského a básnického génia. U obou je modernistická reprezentace definována jako pokročilá forma sebereflexivity a oba svou hermetickou dovednost definují v přizpůsobení a protikladu vůči začínajícím masově kulturním formám instrumentalizované reprezentace. Je typické, že pojem autonomie byl utvářen instrumentální logikou buržoazní racionality a zároveň v protikladu k ní a přísně uplatňoval požadavky racionality v oblasti kulturní tvorby svým závazkem k empirické kritičnosti. Tím estetika autonomie přispěla k jedné z nehlubších proměn zkušenosti uměleckého díla a podnítila posun, který Walter Benjamin ve svých esejích ze třicátých let nazval historickým přechodem od kultovních hodnot k výstavním hodnotám. Tyto eseje byly všeobecně uznány jako základní texty filozofické teorie sociálních dějin umění.

Pojem autonomie také pomohl idealizovat nové způsoby distribuce uměleckých děl v době, kdy se umělecké dílo stalo volným druhem zboží na buržoazním trhu s předměty a luxusními výrobky.



Eстетika autonomie tak byla zrovena kapitalistickou logikou výroby zboží, stejně jako se proti této logice stavěla. Marxistický estetik Theodor Adorno (1906–1969) skutečně až do konce šedesátých let stále hájil názor, že umělecká nezávislost a estetická autonomie mohou být paradoxně zaručeny jen komoditní strukturou uměleckého trhu.

## Antiestetika

Peter Bürger (nar. 1936) ve svém důležitém, třebaže problematickém eseji *Teorie avantgardy* (1974) prohlásil, že nová škála antiestetických přístupů se v roce 1913 vynořila jako odpor proti estetice autonomie. Podle Bürgera se tak historické avantgardy po kubismu obecně snažily „sjednotit umění se životem“ a zpochybnit autonomní „instituci umění“. Bürger tento antiestetický projekt vnímá jako centrum revolty v dadaismu, ruském konstruktivismu a francouzském surrealismu. Zdá se nicméně, že místo zaměření na mlhavě pojímané sjednocení umění a života (sjednocení, které v dějinách umění nebylo v žádném ohledu uspokojivě definováno) nebo na spíše abstraktní diskusi o povaze instituce umění bude přínosnější soustředit se zde na strategie, které propagovali samotní zástupci těchto avantgard: zvláště na strategie, které měly vyvolat zásadní změny v pojetí působení na diváka a posluchače, zvrátit buržoazní hierarchii estetické směnné a užité hodnoty a snad ze všeho nejvíc formulovat kulturní praxi pro nově se rodící mezinárodní veřejnou proletářskou sféru v rozvinutých národních průmyslových státech.

Takový přístup nám dovolí nejen přiměřeněji odlišit tyto avantgardní projekty, ale také nám pomůže pochopit, že vzestup estetiky technické reprodukce (v zásadním protikladu k estetice autonomie) se rodí ve stejné chvíli dvacátých let, kdy buržoazní veřejná sféra začíná upadat. Nejprve ji nahrazují progresivní síly rodící se proletářské veřejné sféry (jak tomu bylo v raných fázích Sovětského svazu a Výmarské republiky), které ovšem hned střídá vzestup masově kulturní veřejné sféry, ať už v její totalitně fašistické nebo státně socialistické verzi ze třicátých let, nebo v poválečných režimech kulturního průmyslu a zábavy, které vystupují s hegemonií Spojených států a značně závislou kulturou evropské obnovy.

Antiestetika boří estetiku autonomie na všech úrovních:

- nahrazuje originalitu technickou reprodukcí, rozbíjí auru díla a kontemplativní způsoby estetické zkušenosti a nahrazuje je komunikativním jednáním a úsilím o simultánní kolektivní vnímání. Antiestetika (například v díle Johna Heartfielda [1]) definuje své umělecké postupy jako dočasné a geopoliticky specifické (spíše než nadčasové), jako založené na účasti (spíše než jako jedinečnou emanaci mimořádné podoby poznání). Antiestetika také vystupuje jako utilitární estetika (např. v díle sovětských produktivistů [2]), situuje umělecké dílo do společenského kontextu, kde dílo nabývá nejrůznějších produktivních funkcí, jako například informování, vzdělávání nebo politické

osvěty, a slouží potřebám kulturního sebeutváření pro nově vznikající publikum průmyslového proletariátu, který byl dříve vyloučen z kulturní reprezentace na úrovni produkce i recepce.

## • Třída, působení a aktivismus

Ústředním předpokladem marxistické politické teorie byly pojmy třídy a třídního vědomí – nejdůležitější faktory pohánějící historický proces vpřed. Třídy v různých chvílích dějin sloužily jako hybné síly dějinných, společenských a politických změn (např. aristokracie, buržoazie, proletariát a nejmocnější třída 20. století, nižší střední třída, paradoxně v marxistických výkladech nejvíce opomíjená). Marx tvrdil, že třída sama je definována jednou rozhodující okolností: postavením subjektu ve vztahu k výrobním prostředkům.

Privilegovaný přístup k výrobním prostředkům (nebo podstatněji vlastnická kontrola nad nimi) byl tedy konstitutivní podmínkou identity buržoazní třídy v pozdním 18. a po celé 19. století. Ve stejné době naopak podmínky proletarizace určují ty subjekty, kterým bude navždy ekonomicky, právně a společensky zapovězen přístup k výrobním prostředkům (k nimž samozřejmě patří také prostředky vzdělání a získání lepších profesionálních dovedností).

Otázky týkající se pojmu třídy jsou pro sociální dějiny umění ústřední; počínaje třídní identitou umělce až k tomu, zda se kulturní solidarita nebo mimetická umělecká identifikace se zápasy utlačovaných a vykořisťovaných tříd moderní doby může skutečně vyrovnat aktům politické podpory revolučních nebo opozičních hnutí. Marxističtí političtí teoretici často nahlíželi na tento druh kulturního třídního spojení se značnou skepsí. Přesto tento způsob třídního spojení určoval prakticky veškerou politicky motivovanou uměleckou produkci modernismu, protože jen velmi málo (pokud vůbec nějaký) umělců a intelektuálů skutečně vzešlo z podmínek proletářského života tehdejší doby. Třídní identita se stává ještě složitější, když uvážíme, jak mohlo být vědomí jednotlivých umělců v některých ohledech radikalizované (např. revolucí roku 1848, revolucí roku 1917 nebo protiimperialistickými boji roku 1968), a umělci mohli také zaujmout solidární postoj s utlačovanými třídami těchto historických momentů [3]. Krátce na to mohli ovšem titíž umělci díky své kulturní asimilaci přijmout spoluúčast, nebo dokonce aktivní podíl na vládnoucím řádu a sloužit prostě jako dodavatelé kulturní legitimacy.

To také nutně vede k náhledu, že rejstříky umělecké produkce a jejich skryté nebo zjevné vztahy k politickému aktivismu jsou mnohem diferencovanější, než mohly vůbec předpokládat argumenty pro politizaci umění. Nemáme před sebou prostou alternativu mezi politicky uvědomělou nebo aktivistickou praxí na jedné straně a čistě afirmativní, hegemonickou kulturou (jak ji nazýval italský marxistický filozof Antonio Gramsci [1891–1937]) na straně druhé. Přesto je zřejmou funkcí hegemónické kultury udržovat moc a legitimovat formy vnímání





**3 • Tina Modottiová, *Demonstrace pracujících*,  
Mexiko, 1. máj, 1929**  
platinotisk, 20,5 x 18 cm

Mexické dílo americkoitalské umělkyně Modottiové je důkazem politické a společenské angažovanosti radikálních umělců dvacátých a třicátých let. Modottiová opustila dráhu „přímého“ modernistického fotografa podle šablony Edwarda Westona a v jejím mexickém díle se z fotografie brzy stává zbraň v politickém boji mexických rolníků a dělnické třídy proti věčným odkladům a falešným slibům oligarchických vládců země. Modottiová rozšiřovala tradici *Taller Grafico Popular* a snažila se uvedenou třídu oslovit prostřednictvím fotografického obrazu. Chápala však nezbytnost učinit základem své práce místní specifika a nerovnoměrný vývoj forem poznání a umělecké kultury. Proto také nikdy nepřijala zdánlivě pokročilejší formy politické fotomontáže a zachovávala vazby realistického znázornění, nezbytného pro aktivní politické sdělení v geopolitickém kontextu, v němž se nacházela. Současně však, jak naznačuje snímek *Demonstrace pracujících*, neupadla do smířlivého a útěšného realismu „přímé“ fotografie a „nové věčnosti“. To, co by v díle jejích historických současníků (například Rengera-Patzche) bylo pouze modernistickou mřížkou sériově opakovaných předmětů průmyslové manufaktury, se stává jedním z nejpřesvědčivějších fotografických pokusů dvacátých a třicátých let vylíčit společenskou přítomnost a politickou aktivitu dělnické a rolnické třídy jakožto skutečných producentů ekonomických zdrojů země.

a chování vládnoucí třídy prostřednictvím kulturní reprezentace, zatímco opoziční kulturní praxe vyjadřuje odpor k hierarchickému myšlení, podvrací privilegované formy zkušenosti a narušuje vládnoucí režimy vidění a vnímání v té míře, v níž ony zase mohou masivně a zjevně narušovat vládnoucí pojmy hegemnické moci.

Pokud přijmeme, že některé formy kulturní produkce mohou získat působící roli (tj. informování a poučení, kritičnosti a protiinformace), pak sociální dějiny umění stojí před jedním ze svých nejprekérnějších náhledů, nejsou-li dokonce ve stavu krize: kdyby bylo nutné spojit estetický soud se situací politické solidarity a třídního spojení, zůstalo by nevyhnutelně pouze u několika heroických postav, u nichž by bylo skutečně možné najít takovou korelaci mezi třídním vědomím, působením a revolučním spojenectvím. K takovým příkladům by patřili Gustave Courbet a Honoré Daumier v 19. století, Káta Kollwitzová a John Heartfield v první polovině 20. století a umělci jako Martha Roslerová [4], Hans Haacke [6] a Allan Sekula ve druhé polovině 20. století.

Když tedy uznáme, že shoda s třídními zájmy a politickým revolučním vědomím může být v nejlepším případě pokládána za spíše výjimečnou než nutnou podmínku v oblasti estetické praxe modernismu, stojí sociální historik umění před obtížnou volbou. To jest: buď vyloučit ze svých úvah ty neaktuálnější postupy všech zvláštních momentů modernismu, neohlížet se ▲ na umělce ani na jejich díla kvůli nedostatku věrnosti, třídního ● vědomí a politické korektnosti, anebo uznat nezbytnost mnoha dalších kritérií (mimo oblast politických a sociálních dějin) v procesu historické a kritické analýzy.

Proletáři mohou přežít jedině tak, že prodávají svou práci jako jakékoli jiné zboží, že produkují mimořádnou nadhodnotu podnikatelské buržoazii nebo podniku tím, že dodávají pracovní sílu subjektu; proto se radikální umělci od 19. století, počínaje Gustavem Courbetem až po produktivisty dvacátých let, vyrovnávají právě s podmínkami práce a dělníků. Většinou se s ní ovšem nevyrovnávají v rovině ikonografie (pro modernismus je pravidlem takřka naprostá absence zobrazení odcizené práce), nýbrž v opakované otázce, zda je možné a nezbytné práci průmyslové produkce a práci kulturní produkce uvést do spojitosti. A pokud ano, jakým způsobem – jako analogie, dialektické protiklady, doplňky, nebo vzájemně se vylučující stránky? Marxistické pokusy o teoretické zpracování tohoto vztahu (a pokusy sociálních historiků umění smířit se s těmito teoriemi) pokrývají širokou škálu: od produktivisticko-utilitární estetiky, která ■ vyhláší konstituci subjektu jako nezbytnou v produkci užité hodnoty (jako u sovětských produktivistů, v německém Bauhausu a v hnutí De Stijl) až k estetice hravé kontraproduktivity (jako v souběžných projevech surrealismu), která popírá práci jako hodnotu a upírá jí bezvýhradně jakékoli postavení v oblasti umění. Taková estetika nahlíží umělecké projevy jako jedinou zkušenost, v níž vyzařuje možnost historicky dosažitelných forem neodcizené a neinstrumentalizované existence, ať už



4 • Martha Roslerová, *Červeně pruhovaná kuchyně, z řady Přinést válku domů: Domáci krásno*, 1967–1972

Fotomontáž vytištěná jako barevná fotografie  
11 x 50,8 cm

Roslerová patří k nepatrnému počtu umělců v poválečné době, kteří navázali na dědictví politické fotomontáže třicátých let. Řada *Přinést válku domů: Domáci krásno*, zahájená v roce 1967, výslovně reaguje na historickou uměleckou situaci. Tato práce se především zapojila do rostoucího kulturního a politického odporu proti americké imperialistické válce ve Vietnamu. Roslerová vytvořila díla jako jednotlivé fotomontáže, nýbrž je pojímala jako řady určené k reprodukci a šíření v mnoha protiválečných a neoficiálních časopisech, aby tak zvýšila viditelnost a dopad obrazů. Roslerová jasně pochopila Heartfieldův odkaz a dialektiku distribuce masově kulturní ikonografie. Výslovně také stála proti konceptualistickému požadavku, že fotografie má sloužit jako čistě neutrální dokument analytické sebekritiky nebo jako indexová stopa časoprostorových inscenací subjektu. Místo toho chápala fotografii jako jeden z několika diskurzivních nástrojů masové kulturní arzenálu pro vytváření ideologie. Roslerová vkládá neočekávané dokumentární obrazy války ve Vietnamu do zdánlivě dokonale šťastného a bohatého světa amerického domova – tím nejen odhaluje složité propletení domácích a vojenských forem rozvinuté kapitalistické spotřeby, ale také otevřeně zpochybňuje důvěryhodnost fotografie jako pravdivého nositele autentické informace.



poprvé, anebo jako slavnostní vzpomínka na blaženost rituálů, her a dětských zábav.

Není tedy náhodou, že se modernismus většinou vyhýbal skutečnému zobrazení zcizené práce, s výjimkou prací velkých aktivistických fotografů, jako byl Lewis Hine, v nichž bylo hnací silou projektu odstranění dětské práce. Naopak, kdykoli malířství nebo fotografie ve 20. století oslavovaly pracovní sílu nebo dělníka plného síly, můžeme si být jisti, že se ocitáme v blízkosti totalitních ideologií, ať už fašistických, stalinských nebo korporativních. Heroizace těla podrobeného odcizené fyzické práci má za cíl vštípnout kolektivní respekt k nesnesitelným podmínkám podrobení a falešnou oslavou této práce se také snaží učinit přirozeným to, co by mělo být kriticky analyzováno z hlediska potenciální proměny, nebo dokonce definitivního zrušení. Na druhou stranu až příliš snadné přijetí uměleckých postupů jako čistě hravého protikladu nedokáže pochopit nejen všudypřítomnost odcizené práce jako vládnoucí formy kolektivní zkušenosti, ale také předčasně přijímá snížení umělecké činnosti na čistě bezúčelné oproštění od principu reality vůbec.

### Ideologie: odraz a prostředkování

Pojem ideologie hrál důležitou roli v estetice Györgye Lukáče (1885–1971), autora jedné z nejpromyšlenějších marxistických literárně estetických teorií 20. století. Ačkoli se Lukács jen zřídka věnoval vizuální tvorbě, jeho teorie měly ohromný vliv na utváření sociálních dějin umění v jejich druhé fázi ve čtyřicátých a padesátých letech, především na dílo Lukáčsova vrstevníka Maďara Arnolda Hausera (1892–1972) a rakouského marxisty Ernsta Fischera (1889–1972).

Klíčovým pojmem je pro Lukáče odraz – ustavující spíše mechanistický vztah mezi silami ekonomické a politické základny a ideologickou a institucionální nadstrukturou. Ideologie byla definována jako převrácená forma vědomí – nebo hůře – jako pouhé falešné vědomí. Pojem odrazu dále vede ke tvrzení, že fenomény kulturní reprezentace byly nakonec pouze sekundárními fenomény třídní politických a ideologických zájmů v určitém okamžiku dějin. Z toho plyne, že porozumění odrazu by mělo vycházet z těchto mechanistických předpokladů. Lukáčsova analýza ve skutečnosti směřovala k chápání kulturní tvorby jako dialektických historických procesů a v některých kulturních projevech (například v měšťanském románu a jeho projektu realismu) spatřovala podstatný kulturní úspěch progresivních sil buržoazie. Když ale dojde na vývoj proletářské estetiky, stává se Lukács oddaným stoupencem reakcionářského myšlení a tvrdí, že uchování dědictví buržoazní kultury by mělo být neodlučitelnou silou ve vznikajícím proletářském realismu. Úkolem socialistického realismu v Lukáčsově podání je nakonec současně uchování revolučního potenciálu pokrokového buržoazního momentu, který byl zrazen, a položení základů nové proletářské kultury, která skutečně převzala vlastnictví buržoazních prostředků kulturní produkce.

▲ 1917, 1921, 1923

● 1924, 1930b, 1931





**5 • Dan Graham, *Damovy pro Ameriku,*  
z *Arts Magazine*, 1967**

tisk, 74 x 93 cm

Publikace Grahamova staršího díla v úpravě a formě článku na stránkách poměrně významného amerického uměleckého časopisu vyznačuje jeden z klíčových momentů konceptuálního umění. Údajně radikální hledání empirické a kritické sebereflexe v modernismu (a konceptualismu) se zaměřuje samo na sebe a na rámce předvádění a distribuce. Grahamův článek předznamenává skutečnost, že rozhodující informace o umělecké praxi jsou vždy prostředkovány masově kulturními a komerčními formami šíření. Proto Graham začleňuje tento rozměr distribuce do pojetí samotného díla. Umělecký model sebereflexe se dialekticky posouvá od tautologie k diskurzivní a institucionální kritice. Jeho přístup k problémům obecnostva a distribuce odlišuje od starších modelů historické avantgardy skepse a preciznost, s jakou zasazuje své projekty výhradně do diskurzivní a institucionální oblasti dané situace umělecké tvorby (spíše než do projektu utopických společenských a politických proměn). Avšak volba prefabrikovaných předměstských řadových domů v New Jersey především rozšiřuje pop-artové téma z pouhé citace masové kulturní a mediální ikonografie k novému zaostření na společenský a architektonický prostor. Současně Graham ukazuje, že prostorová organizace nejnižší úrovně každodenní předměstské zkušenosti a architektonické spotřeby již předznamenala principy sériové či modulární iterativní struktury, která definovala sochařské dílo jeho minimalistických předchůdců.

Po období tvoření teorií ideologie v šedesátých letech estetici a historikové umění nejen diferencovali obecné teorie ideologie, ale také vypracovali problematiku toho, jak se obecně kulturní produkce vztahuje k ideologickému aparátu. Otázka, zda se umělecká praxe odehrává uvnitř, nebo vně ideologických reprezentací, zaměstnávala sociální historiky umění zvláště od sedmdesátých let. Všichni dospěli k velmi odlišným odpovědím podle toho, jaké teorii ideologie se upsalí. Tak například ti sociální historikové umění, kteří navazovali na model raného marxistického období amerického kunsthistorika Meyera Schapira (1904–1996), pracovali dál s předpokladem, že kulturní reprezentace je zrcadlovým odrazem ideologických zájmů vládnoucí třídy (např. Schapirova teze o impresionismu jako kulturním výrazu nepracující buržoazie vlastníci akcie). Podle Schapira tyto kulturní reprezentace nevyslovují jen duševní svět buržoazie: vybavují ji také kulturní autoritou, aby potvrdily a udržely její politickou legitimitu jako vládnoucí třídy.

Jiní historici použili Schapirovy marxistické sociální dějiny umění jako východisko, ale přijali také soubor myšlenek, které rozvinul ve svém pozdním díle. V něm bere v úvahu mnohem složitější otázky prostředkování mezi uměním a ideologií a uznává, že estetické výtvořky jsou relativně autonomní spíše než plně závislé na ideologických zájmech nebo je schvalující (což je zjevný vývoj patrný například v Schapirově pozdějším obratu k rané sémiologii abstrakce). Jedním z výsledků komplexnějších teorií ideologie byl pokus zasadit umělecké reprezentace jako dialektické síly do specifického historického momentu. To znamená, že určitý zvláštní postup může velmi dobře vyjadřovat vzestup progresivního vědomí nejen jednotlivého umělce, ale také progresivitu podporovatelské třídy a její sebedefinici z hlediska projektu buržoazní osvěty a stále se šířící sociální a ekonomické spravedlnosti (srov. například klasický esej Thomase Crowa [nar. 1948] „Modernismus a masová kultura“ zabývající se dialektickou koncepcí stylu neoimpresionistického divisionismu v jeho zásadních změnách od spojení s politikou radikálního anarchismu ke stylu vstřícnosti).

Sociální historici umění sedmdesátých let jako Crow a T. J. Clark (nar. 1945) chápali produkci kulturních reprezentací jako závislou na třídní ideologii a zároveň tvořící protiideologické modely. Tak je možné v nejuplnějších pojednáních o modernistické malbě 19. století a jejím proměnlivém štěstí v širším aparátu ideologické produkce vycházet z komplexního a stále diferencovanějšího přístupu k otázce ideologie v díle T. J. Clarka, předního sociálního historika umění na konci 20. století. Například v Clarkově pojednání o díle Courbeta nebo Daumiera jsou ideologie a malba stále chápány v dialektických vztazích, které nadesl Lukács ve svých pracích o literárním díle 18. a 19. století: jako vyjádření progresivních sil buržoazní třídy v procesu dozrávání její identity a naplnění slibů Francouzské revoluce a obecně kultury osvícenství.

Clarkovo pozdější dílo *Malba moderního života: Paříž v díle Maneta a jeho následovníků* (1984) se naproti tomu nezabývá

## 6 • Hans Haacke, *MOMA-Průzkum mínění*, 1970

instalace s účastí veřejnosti; dvě průhledné akrylové  
masovací schránky o rozměrech 40 x 20 x 10 cm  
vybavené fotoelektrickým počítačem, text

V rámci výstavy „Informace“ v newyorském Muzeu moderního umění v roce 1970 instaloval Haacke jedno ze svých prvních děl zabývajících se „sociálními systémy“, která nazýval *Průzkum mínění* nebo *Profilový průzkum mínění*. V těchto instalacích se tradičně pasivní diváci stávali aktivními účastníky. Haackovo podřízení postupu tvorby a recepce základním formám statistického účetnictví a pozitivní informací je jasnou odpovědí na aktuální principy řídicí zkušenost v „administrativní společnosti“, jak ji nazýval Adorno. Haackovo (podobně jako Grahamovo) dílo současně přehodnocuje pozornost od kritické analýzy imanentních významových struktur díla k vnějším institucionálním rámcům. Haacke tak staví konceptuální umění do nového kritického vztahu ke společensko-ekonomickým podmínkám určujícím přístup k estetické zkušenosti a její dostupnost; jeho pojetí bude později nazýváno „institucionální kritika“. Haackův *MOMA-Průzkum mínění* je pozoruhodným příkladem tohoto posunu, protože konfrontuje diváka s náhlým pochopením, do jaké míry je muzeum jakožto zdánlivě neutrální prostor uchováající svou estetickou autonomii a nezájatost propojeno s ekonomickými, ideologickými a politickými zájmy. Dílo také obnovuje situaci zodpovědnosti a účasti diváka, čímž přesahuje modely diváckého zapojení, které dříve předkládali umělci neoavantgardy, a zároveň připouští omezené politické aspirace diváků a duševní škálu jejich zkušeností a sebeurčení.



pouze krajně obtížnou otázkou situování Manetova a Seuratova díla v takovém jasném a dynamickém vztahu k progresivním silám určitého segmentu společnosti. Clark nyní spíše stojí před úkolem vyrovnat se se znovu nalezenou složitostí vztahů mezi ideologií a uměleckou produkcí a začlenit ji do metodologie sociálních dějin umění v jejich dosavadním vývoji. Tato teoretická krize byla z velké části nepochybně výsledkem Clarkova objevu díla marxisty a lacanovce Louise Althussera (1918–1990). Althusserovo pojetí ideologie stále zůstává jedním z neplodnějších zvláště tím, že dokáže situovat estetické a umělecko-historické jevy jako relativně autonomní s ohledem na totalitu ideologie. Není to dáno jen tím, že Althusser teoreticky zpracoval ideologii jako totalitu jazykových reprezentací, v nichž se subjekt konstituuje v politizované verzi Lacanova popisu symbolického řádu. Ještě důležitější je snad Althusserovo rozlišení mezi totalitou ideologického státního aparátu (a jeho dílčích sfér ve všech oblastech reprezentace) a neskrývaným oproštěním umělecké reprezentace (stejně jako vědeckého poznání) od této totality ideologických reprezentací.

### Lidová kultura versus masová kultura

Jedna z nejdůležitějších diskusí mezi sociálními historiky umění se týká otázky, jak takzvané vysoké umění nebo avantgardní přístupy souvisejí s objevujícími se masově kulturními formacemi modernity. Rozumí se ovšem, že tyto formace se neustále mění (jako se neustále proměňují interakce mezi oběma polovinami systémů reprezentace), a proto tu zůstává složitá diskuse, jejíž výsledek často svědčí o určitém typu marxismu, který přijali za svůj kritici masové kultury. Začíná u nejkřiklavějších odmítnutí masově kulturních formací v Adornově díle, jehož neblaze proslulé odsouzení džezu je v současnosti obecně zpochybněno jako určitá forma eurocentrického alexandrianismu značně závislého – což je ze všeho nejhorší – na autorově naprostém nedostatku informací o hudebních jevech, kterými tak opovrhoval.

Opačný přístup k jevům masové kultury byl poprvé rozvinut v Anglii v díle Raymonda Williamse (1921–1988), jehož zásadní rozlišení mezi lidovou a masovou kulturou bylo přínosné pro další pokusy kulturních historiků, například Stuarta Halla (nar. 1932), kteří zastávali mnohem diferencovanější přístup při analýze jevů masové kultury. Hall prohlásil, že stejný dialektický pohyb, který estetiky a historici umění zjistili v postupné proměně stylu od revolučního a emancipačního k regresivnímu a politicky reakčnímu, je možné zjistit také v produkci masové kultury: odehrává se tu neustálé kolísání od počátečního nesouhlasu a překračování ke konečnému schválení v procesu průmyslového přizpůsobení nové kultuře. Hall také přesvědčivě ukázal, že zásadním prvním krokem v překonání eurocentrického zaměření na hegemonickou kulturu (ať vysokou buržoazní, nebo avantgardní) bylo přijetí toho, že různé publikum komunikuje v odlišných strukturách tradice, jazykové konvence





**7 • Gerhard Richter a Konrad Lueg/Fischer, *Život s popem – Demonstrace za kapitalistický realismus*, Dům nábytku Berges, Düsseldorf, 11. října 1963**

V roce 1963 uspořádali Gerhard Richter a Konrad Lueg (který se později jako Konrad Fischer stal jedním z nejdůležitějších evropských obchodníků minimalistické a konceptuální generace) performanci v düseldorfském obchodním domě. Ta otevřela německou podobu mezinárodní neoavantgardní změny orientace směrem k masové kultuře, která – od konce padesátých let – postupně nahrazovala poválečné formy abstrakce v Anglii, Francii a Spojených státech. V neologismu „kapitalistický realismus“, který pro tuto příležitost vytvořil Richter, se ozývá hrůzostrašný „dvojník“ realismu, jeho socialistická odrůda, která určovala prostředí Richtera formování v komunistické části Německa až do roku 1961. Představení nudy, utvrzenosti a pasivity na pozadí totalizujícího systému předmětů spotřeby využívá jako *jednu* z narážek dílo Piera Manzoniho, totiž náhled, že umělecká praxe by více než kdy jindy měla být situována do mezíprostorů mezi předměty spotřeby, misty představení a ostentativními akty uměleckého ničení. Skličující melancholická pasivita instalace je však také typicky německým příspěvkem k rozpoznání, že od nynějška rozvinuté formy konzumní kultury budou nejen určovat chování, jak je dříve určovaly náboženské nebo politické systémy víry, ale že v tomto specifickém kulturním kontextu Německa budou také sloužit jako kolektivní souhlas s represí a zapomenutím nedávne masivní konverze obyvatelstva k fašismu.

a forem interakce v chování. Z hlediska nového kulturologického přístupu by tedy měly být projev a zkušenosti publika kladeny nad všechny nároky – které jsou stejně autoritativní jako záhadné – na univerzálně platná kritéria estetického hodnocení, to jest oné hierarchické kanoničnosti, jejímž posledním a skrytým cílem vždy zůstane potvrzení převahy bílé, mužské, buržoazní kultury.

### Sublimace a desublimace

Model kulturních studií, který vypracovali Williams a Hall a který se později stal známým pod hlavičkou Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, položil základy pro většinu dnešních prací na poli kulturních studií. Ačkoli není známo, že by se Adorno někdy zabýval prací některého z britských marxistů, nepochybně by jejich projekt obvinil z toho, že šíří desublimaci v samém centru estetické zkušenosti, její koncepcce a kritického hodnocení. Desublimace dále pro Adorna přijímá za vlastní samu destrukci subjektivity; její náplní je rozložení procesů komplexního utváření vědomí, touhy po politickém sebeurčení a odporu a nakonec zničení zkušenosti samé, takže se stane beze zbytku kontrolovanou požadavky pozdního kapitalismu.

Jiný a poměrně odlišný marxistický estetik, Herbert Marcuse (1898–1979), chápal proces desublimace téměř opačným způsobem; prohlašoval, že struktura estetické zkušenosti se zakládá na touze podkopat aparát libidinální represe a vytvořit moment předjímající existenci osvobozenou od potřeb a instrumentalizujících nároků. Marcuseho freudo-marxistická estetika libidinálního osvobození stála v absolutním protikladu k Adornově přísné estetice negativní dialektiky a Adorno neopomněl Marcuseho veřejně pokárat za to, co považoval za děsivé následky hedonistické americké konzumní kultury podle Marcuseho představ.

Ať už jsou důsledky Marcuseho přeformulování desublimace jakékoli, jde bezpochyby o pojem, k němuž lze najít hojně svědectví v postojích avantgardy před druhou světovou válkou i po ní. Umělecké strategie v průběhu modernismu odporují a odolávají ustaveným nárokům na technickou virtuozitu, výjimečnou dovednost a přizpůsobení se přijatým standardům historických modelů. Odpírají estetice jakékoli výsadní postavení a snižují ji všemi možnými způsoby nezručnosti, přičemž se opírají o tu nejhorší nebo kulturně nízkou ikonografii nebo o emfatické zdůraznění procesů a materiálů, které vracejí zneuznané dimenze potlačené tělesné zkušenosti zpět do prostoru umělecké zkušenosti.

### Neoavantgarda

Jeden z hlavních rozporů sociálních dějin umění po druhé světové válce vyplývá z převládající situace časového nesouladu. Na jedné straně zvláště američtí kritici dychtili vytvořit první hege-

monickou avantgardní kulturu 20. století; během tohoto projektu ale nedokázali rozpoznat, že samotná skutečnost rekonstrukce modelu avantgardy nutně nejen ovlivní status díla vytvořeného v této situaci, ale také – a ještě hlouběji – zasáhne kritické a historické texty spojené s tímto projektem.

V Adornově pozdně modernistické *Estetické teorii* (1970) si pojem autonomie podržuje ústřední roli. Na rozdíl od remobilizace pojmu u Clementa Greenberga ve prospěch americké verze pozdně modernistické estetiky se Adornova estetika pohybuje v rámci principu dvojité negativity. Adornův pozdní modernismus popírá možnost obnoveného přístupu k estetice autonomie, neboť tato možnost byla zničena konečnou destrukcí buržoazního subjektu v důsledku fašismu a holocaustu. Na druhou stranu Adornova estetika také popírá možnost politizace uměleckých přístupů v revoluční perspektivě marxistické estetiky. Podle Adorna by politizované umění sloužilo pouze jako alibi a bránilo by skutečné politické změně, neboť politické podmínky revoluční politiky jsou ve chvíli poválečné rekonstrukce kultury de facto nedostupné.

Naopak americký neomodernismus a přístupy neoavantgardy, jak ji nazval Peter Bürger – které nejvýrazněji obhajoval Greenberg a jeho žák Michael Fried (nar. 1939) – mohly prosadit své nároky jen za cenu systematické *Geschichtsklitterung*, nezastíraného pokusu psát dějiny z pohledu vítězných zájmů a systematicky neuznávat hlavní proměny, jimiž prošlo pojetí vysokého umění a avantgardní kultury zmíněné výše (např. odkaz dadaismu a ruské a sovětské avantgardy). Co je však horší, tito kritici nedokázali pochopit, že kulturní tvorba po holocaustu se nemůže pouze pokoušet o obnovení souvislosti modernistické malby a sochařství. Adornův model negativní dialektiky (nejznámější je jeho formulace o nemožnosti lyrické poezie po Osvětimi) a jeho estetická teorie – v otevřeném protikladu ke Greenbergově neomodernismu – připomíná naprostou nezbytnost nově promyslet značně nejistou situaci kultury vůbec.

Zdá se, že silné stránky a úspěchy sociálních dějin umění jsou nejlépe vidět v těch historických situacích, kde je skutečné prostředkování mezi třídami, politickými zájmy a kulturními formami reprezentace pevně uzákoněno, a lze je tedy poměrně dobře ověřit. Zvláštní schopnost rekonstruovat příběhy spojené s těmito revolučními nebo zakladatelskými situacemi modernity činí z prací sociálních historiků umění jedny z nejpodmanivějších interpretací prvních sta let modernismu – od Davida v práci Thomase Crowa až k počátkům kubismu v díle T. J. Clarka.

Jakmile však dojde na historické počátky avantgardních postupů, jako jsou abstrakce, koláž, dada či dílo Marcela Duchampa, jejichž nejskrytější *telos* byl aktivní, aby zničil tradiční vztahy subjektu a objektu a zaznamenal zničení tradičních forem zkušenosti jak na úrovni příběhu, tak ve výtvarném zobrazení, vykazují snahu sociální historie umění udržet soudržné narativní podání často přinejlepším nesoulad nebo neslučitelnost se strukturami a morfologiemi, které jsou po ruce, nebo v horším případě faleš-

nou snahu o rekonstrukci. Jakmile se krajní formy partikularizace a rozpadu staly formální otázkou, v níž postburžoazní subjektivita nachází korelativní zbytky figurace, jeví se interpretativní touha znovu zavést totalizující vize do historických jevů někdy reakční a jindy ve svém vymáhání struktur významu a zkušenosti jako paranoidní. Radikálnost těchto uměleckých přístupů měla nakonec za následek nejen odmítnutí takových vizí, ale také jejich formulace syntaxe a struktur, v nichž ani příběh, ani figurace již nemůže existovat. Pokud může i nadále vůbec existovat význam, bude vyžadovat podání, které nutně leží mimo rámec těchto deterministických kauzalit.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Frederick Antal, *Classicism and Romanticism*, Routledge & Kegan Paul, London 1966
- Frederick Antal, *Hogarth and His Place in European Art* Routledge & Kegan Paul, London 1962
- T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, Yale University Press, New Haven and London 1999
- T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the Second French Republic, 1848–1851*, Thames & Hudson, London 1973
- T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851*, Thames & Hudson, London 1973
- T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Thames & Hudson, London 1973
- Thomas Crow, *Painters and Public Life in 18th-Century Paris*, Yale University Press, New Haven and London 1985
- Thomas Crow, *The Intelligence of Art*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, N. C. 1999
- Serge Gullbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago and London 1983
- Nicos Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle*, Pluto Press, London 1978
- Arnold Hauser, *The Social History of Art* (1951), 4 sv., Routledge, London 1999
- Frederic Jameson (ed.), *Aesthetics and Politics*, New Left Books, London 1977
- Francis Klingender, *Art and the Industrial Revolution* (1947), Peladin Press, London 1975
- Meyer Schapiro, *Modern Art: 19th and 20th Century, Selected Papers*, sv. 2, George Braziller, New York 1978
- Meyer Schapiro, *Romanesque Art, Selected Papers*, sv. 1, George Braziller, New York 1977
- Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artists, and Society, Selected Papers*, sv. 4, George Braziller, New York 1994



### 3 Formalismus a strukturalismus

V letech 1971–1972 vedl francouzský literární teoretik Roland Barthes (1915–1980) roční seminář věnovaný dějinám sémiologie, „obecné vědy o znacích“, kterou jako rozšíření lingvistiky formuloval Švýcar Ferdinand de Saussure (1857–1913) ve svém *Kursu obecné lingvistiky* (publikováno posmrtně 1916) a současně – pod názvem sémiotika – americký filozof Charles Sanders Peirce (1839–1914) ve svých *Collected Papers* (publikováno také posmrtně, 1931–1958). Barthes byl spolu s antropologem Claude-Lévi Straussem (nar. 1908), filozofem Michelelem Foucaultem (1926–1984) a psychologem Jacquesem Lacanem jedním z hlavních mluvčích strukturalismu od poloviny padesátých let až do konce let šedesátých. Jako strukturalista značnou měrou přispěl ke vzkříšení sémiologického projektu, který jasně vyložil v *Základech sémiologie* (1964) a ve „Strukturální analýze vyprávění“ (1966). Tento projekt však vážně naboural ve svých pozdějších knihách *S/Z, Říše znaků* (obě 1970) a *Sade, Fourier, Loyola* (1971).

Zvědavost Barthesových posluchačů (mezi nimi i mne) byla ohromná: v tomto období intelektuálního vzrušení, poznamenaného nejasnou oidipovskou touhou porazit strukturalistický model, očekávali, že jim usnadní pochopení probíhajícího posunu od A (strukturalismu) k B (poststrukturalismu) – což je pojem, který přesně vystihuje Barthesovu práci z té doby, který ale žádný z jeho posluchačů nikdy nepřipustil. Posluchači čekali chronologický přehled. Takové vyprávění by logicky začalo pojednáním o Saussurových a Peirceových pojmech, po nich by se zabývalo prací ruské formalistické školy literární kritiky, působící zhruba od roku 1915 do stalinovského temna roku 1932; dále, poté co jeden z formalistů, Roman Jakobson (1896–1982) opustil Rusko, Pražským lingvistickým kroužkem, který se seskupil kolem něj; pak francouzským strukturalismem; a nakonec, na závěr, by se seminář mohl zabývat dekonstrukcí Jacquesa Derridy.

Barthesovi posluchači dostali, co očekávali, ale ne bez velkého překvapení. Místo aby začal Saussurem, zahájil Barthes svůj přehled zkoumáním ideologické kritiky, s níž od dvacátých let vystupoval německý marxistický dramatik Bertold Brecht (1898–1956). Ačkoli Barthes, stejně jako jeho vrstevníci, podlehl v době, kdy byl strukturalismus na vrcholu, snu o vědecké objekti-

vitě, nyní nepřímo obhajoval subjektivní přístup. Neměl už velký zájem mapovat celý obor, místo toho se snažil vyprávět příběh svého vlastního sémiologického dobrodružství, které začalo, když objevil Brechtovy texty. Od člověka známého ostrými výpady proti biografiismu (čtení literárního textu skrze život autora) byl takový začátek záměrnou provokací. (Všichni měli stále na paměti velkou polemiku, již vyvolal Barthesův antibiografiismus v knize *O Racinovi* (1963) a která vyvrcholila v *Kritice a pravdě* (1966), Barthesově brilantní odpovědi pomlouvačům, což více než cokoli jiného vedlo k radikální proměně tradičních literárních studií ve Francii.) V tomto brechtovském začátku byl ale také strategický motiv, který se stane zjevným, jakmile se dostaneme k eseji, v němž se Barthes poprvé zabýval Saussurem.

„Mýtus dnes“ byl dovětek k souboru sociologických medailonků, které Barthes napsal mezi lety 1954 a 1956 a vydal pod názvem *Mytologie* (1957). Hlavní část knihy byla napsána brechtovským stylem: dávala si za cíl odhalení historicky determinovaného pod předstíranou „přirozenosti“ maloměstské ideologie, kterou předváděla média. V „Mýtu dnes“ ale Barthes představil Saussurovu práci, již právě objevil, jako teorii poskytující nové nástroje této brechtovské ideologické analýze, kterou Barthes dovedl tak daleko. Ze zpětného pohledu je možná ještě nápadnější, že Barthes své pojednání o saussurovské sémiologii začíná obhajobou ruského formalismu. Vzápětí, po narážce na Andreje Ždanova a jeho stalinistické odsouzení formalismu a modernismu jako buržoazního úpadku Barthes píše: „Historická kritika by možná byla méně sterilní, kdyby byla méně terorizována přízrakem ‚formalismu‘; pochopila by [...], že čím specifičtější je systém definován ve svých formách, tím více se poddává historické kritice. Mám-li parodovat jeden známý výrok, řekl bych, že trocha formalismu člověka od dějin odvádí, ale že mnoho formalismu ho k nim zase přivádí.“ Jinými slovy Barthes hned od začátku chápe to, co mělo být brzy nazváno „strukturalismus“, jako součást širšího formalistického proudu v myšlení 20. století. Dále odmítá tvrzení zastánců antiformalismu, že se formalistická kritika tím, že obešla „obsah“ a podrobně se zabývala formami, vzdálila světu a jeho historické realitě do slonovinové věže humanistické „věčné přítomnosti“.



„Sémiologie je věda o formách, protože studuje významy bez ohledu na jejich obsah.“ Tato definice u Barthesa bezprostředně předchází výše citovanému místu. Její terminologie je poněkud nepřesná, neboť Barthes byl ve strukturální lingvistice ještě nováčkem, a velmi brzy pozná, že slovo „obsah“ je v takové větě třeba nahradit slovem „referent“. Základní axiomy jsou ale již přítomné: znaky jsou organizovány do opozic, které formují jejich význam nezávisle na tom, k čemu daný znak odkazuje; každá lidská činnost se účastní alespoň v jednom znakovém systému (obvykle v několika najednou), jejichž pravidla je možné odhalit; a člověk jako tvůrce znaků je navždy odsouzen k významu, nemůže uprchnout z „vězení jazyka“, jak říká Fredric Jameson. Nic, co člověk pronáší, není bez významu – i když řekne „nic“, má ono slovo význam (či spíše mnohost významů měnících se podle kontextu, jenž sám je strukturovaný).

Když se v roce 1971 Barthes rozhodl představit tyto axiomy, které působily, jako by byly odvozené z Brechta (a nikoli ze Saussura jako v roce 1957), byl jeho záměr polemický. Poukazoval na historickou souvislost mezi modernismem a vědomím, že jazyk je znakovou strukturou. Brechtova hvězda v posledních letech sice poněkud vybledla, v poválečné Evropě byl ale vnímán jako jeden z nejvlivnějších modernistických autorů. V mnoha svých teoretických projevech Brecht napadal mýtus o průzračnosti jazyka, který určoval divadelní praxi od Aristotela; sebereflexivní, antiiluzivní postupy blízké montáži, které přerušovaly souvislý tok jeho her, měly za cíl narušit identifikaci diváka s jakoukoli postavou a, jak se Brecht vyjádřil, vyvolat dojem „vzdálení“ a „odcizení“.

Jako první příklad Barthes na svém semináři v letech 1971–1972 komentoval text, v němž německý spisovatel trpělivě analyzuje vánoční projevy dvou nacistických vůdců (Hermann Göttinga a Rudolfa Hesse) z roku 1934. Barthesa zaujala vysoká pozornost, jakou Brecht věnoval formě nacistických textů: sledoval je slovo od slova, aby mohl vypracovat svou vlastní protireč. Brecht přesně určil účinnost těchto řečí v souvislém proudu jejich rétoriky: kouřovou clonu, jíž Götting a Hess maskovali svou vadnou logiku a hromady lží, tvořila medová souvislost jejich řečí, která působila jako silné a mazlavé lepidlo.

Brecht byl zkrátka formalista dychtivý předvést, že jazyk není neutrální prostředek vytvořený k přímému předávání pojmů z mysli do mysli, nýbrž že má vlastní materiálnost, která je vždy zatížena významy. Brecht měl ale silný odpor k nálepce formalismu, když ji přiřčil moderní literatuře jako celku marxistický filozof György Lukács – který psal v SSSR v době, kdy označit někoho za formalistu znamenalo podepsat jeho rozsudek smrti. Lukács, tehdy útočně naladěný proti modernismu vůbec – zvláště ale proti technice montáže, kterou Sergej Ejzenštejn objevil pro film a Brecht adaptoval pro divadlo, a proti vnitřnímu monologu, jaký uzavírá *Odysea* Jamese Joyce – předkládal realistické romány 19. století (zvláště Balzakovy) jako model, který by měl být následován, zejména pokud autor chtěl psát z „proletářského“ hlediska. A přesto je „formalistou“ právě Lukács,

psal ve svém vyvrácení Brecht. Tím, že se pro román 20. století domáhal „revolučního“ obsahu, ale uzavíral jej do formy, která byla o století starší a náležela do doby před sebereflexí a antiiluzivností, Lukács fetišizoval formu.

Termín „formalismus“ se stal urážkou, kterou po sobě házeli Lukács s Brechtem, pro každého z nich měl ale jiný význam. Pro Brechta byl formalistou kdokoli, kdo neviděl, že formu nelze oddělit od obsahu, kdo věřil, že forma je pouhý nositel obsahu; pro Lukáče zase ten, kdo věřil, že forma dokonce obsah ovlivňuje. Nad Brechtovým znepokojením z tohoto termínu bychom se měli zastavit, zvláště proto, že stejné znepokojení se šířilo v dějinách umění od počátku sedmdesátých let. (V této souvislosti je zvláště pozoruhodné, že Clement Greenberg, umělecký kritik, jehož jméno je v Americe nejvíce spojováno s formalismem, měl také podobné pochybnosti: „Ať už jsou konotace termínu v ruštině jakékoli, v angličtině získal jen ty nesmazatelně vulgární,“ napsal v roce 1967.) Abychom tomuto kolísání porozuměli, bude vhodné připomenout Barthesův výrok: „Trocha formalismu člověka od dějin odvádí, ale mnoho formalismu jej k nim zase přivádí.“ Brecht měl totiž Lukáčovu „formalismu“ za zlé jeho popírání jak dějin, tak toho, co dánský lingvista Louis Hjelmslev nazve „formou obsahu“ – tedy skutečností, že právě Balzakovy romány byly založeny na světovém názoru určité třídy v určitém kritickém bodě dějin západní Evropy. Lukács zkrátka uplatňoval pouze „omezený“ formalismus, jehož analýza zůstává u povrchové roviny formy-tvaru nebo morfologie.

Antiformalismus, který převládal v diskurzu umělecké kritiky v sedmdesátých letech, je tedy možné z větší části vysvětlit zaměnou dvou druhů formalismu – jednoho, který se v podstatě zabývá morfologií (ten nazývám „omezený“ formalismus), a druhého, který formu chápe jako strukturální – tohoto formalismu se chopil Brecht, když vyčlenil souvislost Göttingovy a Hessovy řeči jako základní součást jejich ideologických strojů. Záměnu komplikoval také Greenbergův postupný odvrát. Zatímco jeho analýzy dialektické role prvků *trompe l'oeil* v kubistických zátiších Georgette Braqua [1] nebo celkového roz-

- prostření Pollockova drippingu můžeme zanést do účetní knihy
- strukturalismu, od roku 1950 jeho diskurz více připomínal morfologický způsob, který na počátku dvacátých let hlásali britští autoři Clive Bell a Roger Fry, jejichž zájmem byl pouze vnější
- ◆ tvar. Rozdíl mezi oběma formalismy je podstatný pro záchranu formalismu (a strukturalismu) z odpadkového koše odhozených myšlenek.

### Strukturalismus a dějiny umění

Lingvistický/sémiologický model vycházející ze Saussura sice inspiroval strukturalistické hnutí v padesátých a šedesátých letech, dějiny umění si ale vytvořily strukturální metody již ve dvacátých letech, kdy tento model začal být známý. Kromě toho ruští formalisté – první literární kritici, které lze nazvat



Jedním z měřítek formalismu je pozornost k rétorickým prostředkům, k významu samotných významových prostředků. Clement Greenberg při zkoumání tohoto Braquova plátna zdůraznil realisticky podaný hřebík a jeho stín namalovaný na horním okraji fasetových objemů zachycených na ploše obrazu. Hřebík ztvárněn jako *trompe-l'oeil* obraz zplošťuje a zároveň jej odsouvá zpět do hloubky. Malíř jeho pomocí vyslovil určitou pochybnost vůči tradičnímu, iluzivnímu způsobu zobrazování prostoru.



strukturalisty – si byli obzvláště vědomi svých kunsthistorických předchůdců (mnohem více než Saussura, kterého objevili až poté, kdy napsali řadu průkopnických prací). A konečně ruským formalistům pomohl rozvinout jejich teorie kubismus: tím, že záměrně napadl epistemologii reprezentace, zdůraznil (a v jeho stopách abstraktní umění) mezeru oddělující referenci a význam a začal se domáhat promyšlenějšího porozumění povaze znaku.

Dnes je jen málo známá role, jakou sehrály dějiny umění a avantgardní přístupy v utváření strukturalistického způsobu myšlení; pro nás je to však důležité zejména s ohledem na časté obviňování strukturalismu z ahistorismu. Mohli bychom dokonce říci, že zrození dějin umění jako disciplíny se datuje od okamžiku, kdy začaly být schopny strukturovat ohromné množství látky, kterou zanedbaly z čistě ideologických a estetických důvodů. Nyní se nám může jevit podivné, že například barokní umění 17. století upadlo v 18. a na začátku 19. století v zapomenutí, dokud je Heinrich Wölfflin (1864–1945) nerehabilitoval v *Renesanci a baroku* (1888). Wölfflin stál v zásadním protikladu k normativní estetice Johanna Joachima Winckelmanna (1717–1768), pro nějž bylo řecké umění nepřekonatelným měřítkem veškerého dalšího umění, a snažil se ukázat, že barokní umění je třeba posuzovat podle kritérií nejen zcela odlišných, ale také zásadně opačných oproti kritériím klasického umění. Myšlenka, že historický význam jazyka stylu se projevuje v jeho odmítnutí jazyka jiného stylu (v tomto případě předchozího), vedla Wölfflina k postulování „dějin umění beze jmen“ a k ustavení binárních protikladů, které jsou jádrem jeho nejznámější knihy *Principy dějin umění* z roku 1915 (lineární/malířský, plocha/ústup do hloubky, uzavřená/otevřená forma; jednota/mnohost; jasnost/nejasnost).

Wölfflinova formalistická taxonomie ovšem stále tvořila součást teleologického a idealistického diskurzu modelovaného na základě Hegelova pohledu na dějiny, podle nějž je vývoj událostí předepsán předem danými zákony. (V každé „umělecké epoše“ čte Wölfflin vždy tentýž hladký vývoj od lineárního k malířskému, od plochy k hloubce atd., což mu ponechává jen malý prostor pro vysvětlení, jak dochází k přechodu od jedné epochy k další, zejména proto, že neuměleckým faktorům v tomto schématu upírá větší příčinnou roli.) Jestliže Wölfflinovi nedovolil jeho idealismus rozvinout formalismus ve strukturalismus, vědčíme za první plné rozpracování pečlivé analýzy forem jako nejlepšího přístupu k sociálním dějinám umělecké tvorby, významu a recepce Aloisi Rieglovi (1858–1905).

Riegl se podobně jako Wölfflin v případě baroka pokusil rehabilitovat umělecká období, která byla přehlížena jako úpadková – a to především dílo pozdní antiky (*Late Roman Art Industry*, 1905). Mnohem více než Wölfflin však prosazoval anonymní dějiny umění, tedy takové dějiny, které vyznačují vývoj spíše formálních/strukturálních systémů, než aby se věnovaly studiu děl jednotlivých umělců: v Rieglově poslední knize (*The Group Portraiture of Holland*, 1905) sice figurují známá díla Rembrandta



a Franse Halse, jsou však finálními výtvoři v řadě děl, jejichž rysy dědí a proměňují. Rieglův historický relativismus byl radikální a měl dalekosáhlé důsledky nejen proto, že Rieglovi dovolil nebrat ohled na rozdíl mezi vysokým a nízkým, významným a okrajovým, volným a užitým uměním, nýbrž proto, že jej vedl k pochopení každého uměleckého *dokumentu* jako *dokladu*, který je třeba analyzovat a přijímat v souvislosti s jinými doklady patřícími do stejných řad. Riegl jinými slovy ukázal, že nejprve je třeba do nejmenších podrobností zmapovat soubory kódů, které umělecký předmět přijal (nebo proměnil), a teprve poté je možné se pokusit probrat význam tohoto předmětu a způsob, jakým se vztahuje k jiným řadám (například k dějinám společenských formací, k dějinám věd atd.) – tato myšlenka bude důležitá jak pro ruské formalisty, tak pro Michela Foucaulta. Riegl chápal význam jako strukturovaný souborem protikladů (nikoli jako transparentně vyjádřený), a proto dokázal zpochybnit výsadní roli, kterou měl obvykle referent v rozpravě o umění počínaje renesancí.

### Krise reference

Podobná krize reference vznikla kolem roku 1915 první jiskru ruského formalismu. Polemickým terčem ruských formalistických kritiků bylo symbolistické pojetí, že poezie spočívá na obrazech, které vyvolává, bez ohledu na jazykovou formu. Byla to však konfrontace s kubismem a poté s prvními abstraktními malbami Kazimíra Maleviče a básnickými experimenty jeho přátel Velemíra Chlebnikova a Alexeje Kručonycha – s básněmi, jejichž zvuk odkazoval jen k samotné fonetické povaze jazyka – která vedla ruské formalisty ještě předtím, než se vůbec doslechli o Saussurovi, k objevu toho, co švýcarský vědec nazýval „arbitrárnost znaku“.

**Množství odkazů na kubismus** se objevuje ve spisech Romana Jakobsona, zvláště když se snaží definovat básnický jazyk v protikladu k jazyku užívanému v každodenním životě. V přednášce „Co je poezie?“ vydané v r. 1933 píše:

*[Básnickost] lze odhalit a osamostatnit, jak jsou odhaleny a osamostatněny tvárné prostředky třeba v kubistických obrazech – to je však zvláštní případ... Ale v čem se projevuje básnickost? – V tom, že slovo je pocitováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhotejným odkazem na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty... tato antinomie [mezi znakem a předmětem] je nezbytná, neboť bez protimluvy není pohybu pojmů, není pohybu znaků, vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality umírá.*

Poslední řádky odkazují k prostředku [metodě] „ozvláštění“ (ostranění) jakožto rétorické figuře. Tento pojem, který roz-

pracoval Viktor Šklovskij (1893–1984) v „Umění jako metodě“ (1917), je prvním teoretickým milníkem ruského formalismu (podobnost pojmu s Brechtovým „účinkem odcizení“ je náhodná). Hlavní funkcí umění je podle Šklovského znejistit naše vnímání, které se zautomatizovalo. Ačkoli Jakobson tuto první teorii znejistění později zavrhne, v této době pomoci ní interpretoval kubismus. A z dobrých důvodů, protože první, takzvaná „africká“ fáze kubismu vycházela ze záměrného uplatňování ozvláštění, jak to dosvědčuje prohlášení Pabla Picassa (1881–1973): „Lidé dnes říkají, že jsem maloval křivé nosy, dokonce i ve *Slečnách z Avignonu*. Ale já jsem musel dělat křivé nosy, aby lidé viděli, že to jsou nosy. Byl jsem si jist, že později zjistí, že vůbec nebyly křivé.“

Pro Šklovského je umělecké dílo charakterizováno souborem „postupů“, pomocí nichž reorganizuje, ozvláštňuje „látku“ (referent). (Pojem „postupu“ nebyl nikdy přesně vymezen, byl to obecný pojem označující libovolný stylistický prvek nebo rétorickou konstrukci a zahrnující všechny jazykové roviny – fonetickou, syntaktickou, sémantickou.) Později se Šklovskij zaměřil na některá konkrétní díla – například na „román“ *Tristram Shandy* z 18. století, jehož autor věnuje více pozornosti zesměšnění vypravěčských kódů než vlastnímu příběhu – a začal jako „materiál“, který literární umění znovu pořádá, brát nejen naše vnímání světa, ale také jazyk každodenní komunikace – umělecké dílo pro něj však zůstalo souhrnem postupů, jímž je „materiál“ odautomatizován. Pro Jakobsona však „postupy“ nebyly v díle pouze shromážděny, ale byly nezávislé a tvořily systém, měly konstruktivní funkci – každý z nich přispíval ke zvlátnosti a jednotě díla, podobně jako každá kost má svou funkci v lidské kostře. Každý nový umělecký postup nebo nový systém postupů je navíc třeba chápat jako rozbití předchozího, který odumřel a zautomatizoval se, anebo jako odhalení (vyjevení), jako by tu od počátku byl, avšak zůstával nepovšimnutý: každý umělecký postup (a nejen svět jako celek nebo jazyk každodenní komunikace) se tedy může stát „materiálem“, ozvláštěním postupem, který přichází po něm. Důsledkem pro Jakobsona je, že libovolný postup je vždy sémanticky zatížený, je komplexním znakem, nesoucím několik vrstev konotací.

Jakobson měl na mysli tento druhý pojem *ozvláštění*, když hovořil o izolovanosti různých postupů v kubistickém díle jako o „speciálním případě“: kubismus tím, že vynesl na světlo tradiční mechanismy výtvarného zobrazení, měl pro Jakobsona a jeho kolegy stejnou roli, jakou měla neuróza pro Freudův objev nevědomí. Velmi podobně jako zvláštní (patologický) případ neurózy vedl Freuda k jeho obecné teorii psychologického vývoje člověka, zvláštní (znejistující) případ kubismu využili ruští formalisté jako oporu pro svou antimimetickou, strukturální koncepci básnického jazyka.

Zpětně ovšem vidíme, že není možné udělovat status „normálnosti“ tradičním prostředkům výtvarného zobrazení, proti kterým kubismus bojoval a jejichž postupy obnažil: to by takové tradiční prostředky zobrazení stavělo do role jakési ahistorické



normy, s níž by měly být všechny výtvarné podniky poměřovány (tím bychom se vrátili zpět k Winckelmannovi). Jakobson si uvědomil skutečné nebezpečí tohoto zjednodušujícího dualismu (norma/odchylka) a postupně stále méně důvěřoval normativním postulátům, na kterých bylo založeno jeho rané dílo (protiklad mezi každodenním jazykem jako normou a literaturou jako odchylkou). Stále však bude využívat modelu, který nabízí psychoanalýza a podle nějž nám *dysfunkce* pomáhá porozumět *funkci*. Jeden z jeho největších příspěvků v oblasti literární vědy – rozdíl, který stanovil mezi metaforickým a metonymickým pólem jazyka – byl také přímým výsledkem jeho zkoumání afázie, poruchy centrálního nervového systému projevující se částečnou nebo celkovou ztrátou schopnosti komunikovat. Jakobson si povšiml, že afatické poruchy se z velké části týkaly buď „výběru jazykových entit“ (volby *tohoto* zvuku, a ne *onoho*, spíše *tohoto* slova než *onoho*) nebo „jejich kombinace v jazykových jednotkách vyššího řádu složitosti“. Postižení prvním typem afázie (který Jakobson pojmenoval „porucha podobnosti“) nemohou nahradit jednu jazykovou jednotku jinou a nejsou schopni pracovat s metaforou; postižení druhým typem afázie („porucha soumeznosti“) nejsou schopni zasadit jazykovou jednotku do kontextu a ztrácí pro ně smysl metonymie (nebo synekdocha). Póly podobnosti a soumeznosti jsou přímou výpůjčkou ze Saussura (v jeho *Kursu* odpovídají termínům *paradigma* a *syntagma*), Jakobson je však výslovně spojil s freudovskými pojmy přesunu a zhuštění. Stejně jako pro Freuda zůstávala hranice mezi těmito dvěma projevy nevědomí dostupná, také Jakobsonovy krajní póly nevyklučují existenci smíšených nebo přechodných forem. Je však třeba zopakovat, že právě protiklad mezi těmito dvěma termíny pro Jakobsona strukturoval rozsáhlou oblast světové literatury. A nejen literatury: surrealismus chápal Jakobson jako podstatně metaforický a kubismus jako podstatně metonymický.

### Arbitrární povaha znaku

Dříve než budeme zkoumat kubistické dílo ze strukturálního hlediska, podívejme se ještě jednou na Saussurův slavný *Kurs* a jeho průkopnické pojednání o tom, co nazýval arbitrárností znaku. Saussure šel značně daleko za obvyklý pojem arbitrárnosti jako nepřítomnosti „přirozeného“ spojení mezi znakem (například slovem „strom“) a jeho referentem (nějakým skutečným stromem), ačkoli by byl tím posledním, kdo by popíral tuto nepřítomnost, potvrzenou prostou existencí mnoha jazyků. Pro Saussura zahrnovala arbitrárnost nejen vztah mezi znakem a jeho referentem, ale také vztah mezi označujícím (zvukem, který vyslovujeme, když pronášíme slovo „strom“, nebo písmeny, která vyznačujeme, když slovo píšeme) a označovaným (pojmem stromu). Jeho hlavním terčem bylo adamické pojetí jazyka (podle Adamova používání jazyka v knize *Genesis* jako souboru jmen věcí), které nazýval „chimérické“, protože předpokládá existenci neměnného počtu označovaných, která v každém jednotlivém jazyce přijímají odlišný háv.

Útok v tomto směru vedl Saussura k oddělení problému referenčnosti od problému označování, chápaného jako uzákonění arbitrárního, ale nezbytného spojení mezi označujícím a „pojmovým“ označovaným v promluvě (kterou nazýval *parole*, v protikladu k *langue*, tedy jazyku, v němž je znak pronášen). V nejslavnější pasáži *Kursu* Saussure napsal:

*V jazyce existují pouze rozdíly. Ba co víc: určitý rozdíl obecně předpokládá pozitivní termíny, mezi nimiž se vytváří; avšak v jazyce existují pouze rozdíly bez pozitivních termínů... To, co je na znaku z ideje [označované] nebo fónické [označující], není tak důležité jako to, co je v ostatních znacích, které jsou kolem něj.*

To znamená, že jazykový znak neoznačuje sám sebou, nýbrž že jazyk je systémem, na němž všechny jednotky závisejí. „Jím“ a „jíš“ má různý význam (ačkoli došlo ke změně jediné hlásky), ale označované první osoby v „jím“ může existovat jen tehdy, když stojí proti označované druhé osoby v „jíš“: nebylo by možné identifikovat (a tedy pochopit) jazykový znak, kdyby naše mysl nepočítala se soupeřícími znaky v systému, do kterého patří, a při hodnocení kontextu promluvy rychle nevyloučila „nevhodné nápady“ (neboť „jím“ je v protikladu nejen k „jíš“, ale také k „hltám“, „koušu“ nebo také – když opustíme sémantickou oblast jídla – ke „zpívám“, „jdu“ atd.). Základní charakteristikou znaku je zkrátka to, že je něčím, co jiné znaky nejsou. Saussure ale dodává:

*Avšak prohlásit, že všechno je v jazyce negativní, je správné jen potud, pokud nazíráme označované a označující odděleně; pokud však uvažujeme znak v jeho celistvosti, nacházíme cosi, co je svého řádu pozitivní.*

Jinými slovy jsou zvuková označující a „pojmová“ označovaná negativně diferencní (definují se na základě toho, čím nejsou), výsledkem jejich kombinace je však pozitivní fakt, „jediný druh faktu, který jazyk má“, totiž znak. Takové upozornění může působit podivně, když Saussure všude trval na *opoziční* povaze znaku. Nevrací tu zpět do hry substanci, i když celá jeho lingvistika spočívá na odhalení, že „jazyk je formou, a nikoli substancí“?

Všechno se točí kolem pojmu *hodnoty*, jednoho z nejsložitějších a nejkontroverznějších Saussurových pojmů. Znak je pozitivní, protože má hodnotu určenou tím, s čím může být srovnán a s čím jej lze v jeho systému zaměnit. Tato hodnota je výhradně diferencní, podobně jako hodnota stodolarové bankovky ve srovnání s tisícidolarovou, ale znaku uděluje „něco pozitivního“. Pro Saussura je hodnota ekonomickým pojmem; umožňuje směnu znaků uvnitř systému, je ale také tím, co brání jejich dokonalé směnitelnosti se znaky patřícími do jiného systému (francouzské slovo *mouton* má například jinou hodnotu než české *ovce* nebo *skopové*, protože označuje jak zvíře, tak jeho maso).



2 • Pablo Picasso, *Býčí hlava*, 1942  
 Asambláž (sedlo bicyklu a řídítka), 33,5 x 43,5 x 19 cm

Ačkoli Picasso nikdy nečetl Saussura, ve svých vlastních vizuálních pojmech objevil to, co otec strukturalní lingvistiky označil jako „arbitrárnost znaku“. Jestliže jsou znaky definovány na základě protikladu k jiným znakům v daném systému, může jeřina věc zastupovat jakoukoli jinou věc, pokud je v souladu s pravidly zvoleného systému. Když Picasso používá řídítka a sedlo bicyklu, zůstává v oblasti zobrazení, neboť definuje nezbytné minimum pro kombinaci nesourodých prvků, aby byly čteny jako rohatá býčí hlava, a současně s tím přirovnává metaforickou sílu asambláže.

Saussure pojem hodnoty vysvětluje pomocí metafory šachů. Pokud v průběhu hry dojde ke ztrátě figury, nezáleží na tom, která jiná figura ji dočasně nahradí; hráči mohou arbitrárně vybrat, jakou náhradu chtějí – bude stačit libovolný předmět, a dokonce, pokud to dovolí jejich paměť, nepřítomnost předmětu. Neboť figurě dává její hodnotu funkce v systému (stejně jako postavení figury v různých okamžicích hry jí dává její proměnlivý význam). „Pokud jazyk obohatíte o jeden znak,“ řekl Saussure, „stejnou měrou zmenšíte [hodnotu] ostatních. A kdyby naopak byly zvoleny jen dva znaky [...], všechny [možné] významy by musely být rozděleny mezi tyto dva znaky. Jeden z nich by označoval jednu polovinu předmětů, druhý druhou.“ Hodnota obou těchto nepředstavitelných znaků by byla ohromná.

Při čtení takových řádků nás nepřekvapí, že Jakobson a ruští formalisté došli k podobným závěrům při zkoumání kubismu – zvláště kubismu Picassova, který až s posedlostí předváděl záměnnost znaků ve svém obrazovém systému a jehož hra na **▲** minimální úkon potřebný k proměnění hlavy v kytaru nebo lahev – v sérii koláží vytvořených v roce 1913 – se jeví jako přímá ilustrace Saussurova výroku. Tato metaforická proměna ukazuje, že Picasso *navzdory* Jakobsonovi není spojen s metonymickým pólem. Zdá se spíše, že má ve zvláštní oblibě složené **●** struktury, které jsou zároveň metaforické a metonymické. Charakteristickým případem je skulptura *Býčí hlava* z roku 1944 **[2]**, v níž spojení (metonymie) cyklistických řídítek a sedadla vytvořilo metaforu (součet obou dvou částí kola je jako býčí hlava); takových pohotových proměn založených na dvou strukturalistických operacích substituce a kombinace je ale v jeho díle velké množství. Picassův kubismus byl tedy „strukturalistickou aktivitou“, abychom užili Barthesova slova: nejen předváděl strukturalní analýzu figurativní tradice západního umění, ale také strukturalně konstruoval nové předměty.

Příkladem je Picassův objev toho, co bychom mohli nazvat prostor jako nový sochařský materiál. Skutečnost, že kubistické konstrukce, které Picasso vytvořil v letech 1912–1913, představují klíčový moment v dějinách sochařství, je uznávána dlouhou dobu, avšak prostředky, jimiž Picasso nové artikuloval prostor, nebývají vždy chápány. Abychom celý příběh zkrátíme: až do Picassovy *Kytary* **[3]** byla západní plastika, ať tesaná, nebo odlévaná, založená na hmotě, na objemu, který se vyděloval z okolního prostoru, jenž byl chápán jako neutrální nebo ustupoval do nízkého reliéfu. Picasso si s pomocí svého objevu afrického umění uvědomil, že západní skulptura byla paralyzována strachem z pohlcení reálným prostorem předmětů (pro porosenanční systém zobrazení bylo podstatné, že umění zůstalo bezpečně ohrazeno od světa v nadpozemské říši iluzí). Picasso, místo aby se pokusil toto ohrazení navždy odstranit, jak to zanedlouho učiní Marcel Duchamp ve svých ready made, čelil výzvě tím, že z prostoru udělal jeden z materiálů sochy. Části těla jeho *Kytary* je virtuální objem, jehož vnější povrch nevidíme (je nehmotný), **■** ale intuitivně jej vnímáme skrze postavení jiných rovin. Podobně jako to Saussure objevil v případě jazykových znaků, Picasso

▲ 1915

● 1912

■ 1914





**3 • Pablo Picasso, Kytara, podzim 1912**

konstrukce z plechu, provazu a drátu,  
77,5 x 35 x 19,3 cm

Pro strukturalismus jsou znaky opoziční, nikoli substanciální, což znamená, že jejich podoba a význam jsou definovány výhradně rozdíly vůči všem ostatním znakům v tomtéž systému a že samostatně by neznamenal nic. V této skulptuře, která vyznačuje zrození takzvaného „syntetického kubismu“, jehož hlavním formálním objevem bude koláž, Picasso čistým kontrastem prázdna a plochy proměňuje prázdno ve znak vnějšího pláště kytary a vystupující válec ve znak otvoru. Tím dělá z nemateriálního – prostoru – materiál skulptury.

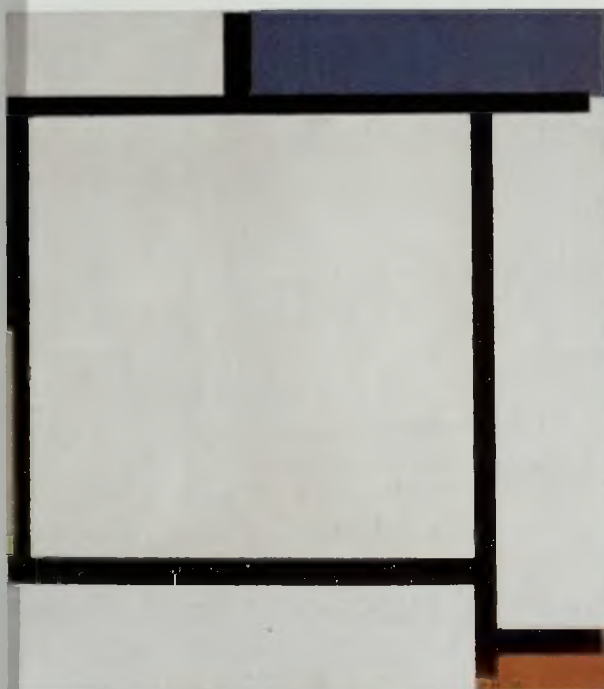
shledal, že sochařské znaky nemusejí být substanciální. Prázdný prostor lze snadno změnit v diferencní rys a jako takový jej kombinovat s jinými znaky: nebojte se již prostoru, řekl Picasso svým kolegům sochařům, tvarujte jej.

Jak si ale Jakobson povšiml, kubismus je „zvláštní případ“, v němž je možné postupy vyčlenit (v kubistické malbě je například stínování výrazně nezávislé na obrysu) a jen málo umělců v tomto století bylo tak dobrými strukturalisty jako Picasso ve svých kubistických letech. Jiným kandidátem, kterého navrhovali strukturalističtí kritici, byl Piet Mondrian (1872–1944). Mondrian vlastně prokázal kombinatorickou nekonečnost libovolného systému, když od roku 1920 záměrně omezil svůj malířský slovník na velmi malý počet prvků – černé horizontální a vertikální linie, plochy primárních barev a „nebarev“ (bílé, černé nebo šedé) – a když s tak omezenými parametry vytvářel neobyčejné rozmanité dílo [4. 5]. V saussurovské terminologii bychom mohli říci, že díky tomu, že se nový výtvarný jazyk (*langue*), který vytvořil, skládal z hrstky prvků a pravidel (jedním z nich bylo „žádnou symetrii“), škála možností, které vycházejí z takového spartánského jazyka (jeho *parole*), se stala mnohem zjevnější. Mondrian omezil korpus možných výtvarných znaků ve svém systému, ale právě toto omezení nesmírně zvětšilo jejich „hodnotu“.

Navzdory skutečnosti, že se Mondrian jeví jako strukturalista *avant la lettre*, první formální analýzy jeho díla byly spíše morfologické než strukturální. Tento morfologický formalismus se zabýval hlavně Mondrianovými kompozičními schématy a zůstával v podstatě impresionistický, ačkoli nám podal vynikající popisy rovnováhy nebo nerovnováhy ploch v jeho dílech, živosti barev, rytmického staccata. V závěru ale tento přístup zůstal tautologický, zvláště svým strohým odmítnutím pojednat „význam“, a není náhoda, že ikonografická, symbolistická interpretace byla dlouho pokládána za vhodnější, ačkoli směřovala proti tomu, co vyjadřoval sám umělec.

Strukturální čtení Mondrianova díla se začalo objevovat až v sedmdesátých letech. Zkoumá sémantickou funkci, jakou mají různé kombinace výtvarných prvků v průběhu Mondrianova vývoje, a snaží se porozumět, jak napohled strnulý formální systém zrodil rozmanité významy. Toto čtení nepřisuzuje prvkům pevný význam, jak to chtěla dělat symbolistická interpretace, dokáže ale ukázat například to, že od počátku třicátých let se „neoplastický“ obrazový slovník, který Mondrian vytvořil v roce 1920 a od té doby používal, proměňoval v sebe-destruktivní stroj, který měl rozbít nejen figuru, což udělal již dříve, ale také barevné plochy, linie, povrchy a v důsledku každou možnou identitu – jinými slovy: že Mondrianovo dílo vykazovalo stále silnější epistemologický nihilismus. Kdyby zkrátka byli umělečtí kritici a historici pozornější k formálnímu vývoji Mondrianova díla, mohli by dříve uchopit spojení, které projevoval více ve svých textech počínaje rokem 1930, mezi tím, čeho se snažil dosáhnout výtvarnými prostředky, a politickými názory anarchismu. Stejně tak by ale pochopili, že pokud

▲ 1913, 1917, 1944a



■ • Piet Mondrian, *Kompozice s červenou, modrou, černou, žlutou a šedou*, 1921  
 ■ ■ na plátně, 39,4 x 35 cm

■ • Piet Mondrian, *Kompozice s modrou, černou, žlutou a červenou*, 1922  
 ■ ■ na plátně, 39,5 x 34,7 cm

Fermutace a kombinace jsou prostředky, jimiž je tvořen každý diskurz, a jako takové představují dva hlavní rysy toho, co Barthes nazýval „strukturalistická aktivita“. V těchto dvou plátních Mondrian zkoumá, stejně jako by to dělal vědec, zda a jak se naše vnímání prostředního čtverce mění na základě změn jeho okolí.

Mondrianovu klasickému neoplastickému dílu vládl strukturální étos, v posledním desetiletí jeho života směřoval tento étos k dekonstrukci souboru binárních protikladů, na nichž bylo jeho dílo založeno: pochopili by, že Mondrian stejně jako Barthes začal jako stoupenec strukturalismu jen proto, aby se stal jedním z nejpodivuhodnějších útočníků proti němu. Aby však jeho útok mohli diagnostikovat, museli by se vyznat ve strukturalismu samotném.

Dva aspekty Mondrianovy tvorby po roce 1920 ukazují, proč se jeho umění stalo ideálním předmětem strukturalistického přístupu. Za prvé představovalo uzavřený korpus (nejen že celá jeho tvorba nebyla rozsáhlá, ale jak jsme upozornili výše, užíval konečný počet výtvarných prvků); za druhé bylo možné jeho dílo snadno rozčlenit do řad. První dva metodologické kroky v každé strukturální analýze jsou definování uzavřeného korpusu objektů, z nichž lze dedukovat soubor opakujících se pravidel, a taxonomické vytváření řad v tomto korpusu – a podrobnější studium významu Mondrianových prací bylo skutečně možné až poté, kdy bylo náležitě zmapováno množství řad, které procházejí jeho dílem. To, co strukturální analýza dokáže s dílem jednoho umělce, může ovšem také udělat na mikroúrovni jediného díla, jak to hojně předvedli ruští formalisté či Barthes, nebo na makroúrovni celé oblasti, jak to ukázal Lévi-Strauss ve svých studiích rozsáhlých souborů mýtů. Metoda zůstává stejná, pouze se mění měřítko předmětů zkoumání: v každém případě je třeba rozlišit oddělené „jednotky“, aby bylo možné porozumět jejich vzájemnému vztahu a aby se ukázal jejich význam založený na opozicích.

Metoda má samozřejmě své meze, neboť předpokládá vnitřní koherenci analyzovaného souboru, jeho jednotu – proto podává nejlepší výsledky tehdy, když pracuje s jednotlivým objektem nebo s řadami, které mají omezený rozsah. Směr, který se dnes nazývá „poststrukturalismus“ ruku v ruce s literárními a uměleckými přístupy označovanými za „postmoderní“, pomocí energické kritiky samých pojmů vnitřní koherence, uzavřeného korpusu a autorství později účinně ztlumí výsadní postavení, kterému se strukturalismus a formalismus těšil v šedesátých letech. Jak ale ukazuje řada hesel této knihy, heuristickou sílu strukturální a formální analýzy, zejména v souvislosti s kanonickými momenty modernismu, není třeba odkládat.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Roland Barthes, *Mytologie* (1957), (výbor) přel. Josef Fulka, Dokofán, Praha 2004  
 Roman Jakobson, „Co je poezie?“ (1933) a „Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch“ (1956) in R. J., *Poetická funkce*, ed. M. Červenka, H&H, Jinočany 1995  
 Frederic Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, Princeton 1972  
 Thomas Levin, „Walter Benjamin and the Theory of Art History“, *October*, č. 47, Winter 1988  
 Ferdinand de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*, přel. František Čermák, Academia, Praha 1996



## 4 Poststrukturalismus a dekonstrukce

V průběhu šedesátých let vedly mladistvé ideje, které se poměřovaly s oficiálním cynismem, ke střetu, který vyvrcholil v revoltách roku 1968, kdy se studentská hnutí po celém světě – v Berkeley, v Berlíně, v Miláně, v Paříži, v Tokiu – dala do pohybu v reakci na válku ve Vietnamu. Studentský leták obíhající v květnu 1968 po Paříži vyhlášoval podstatu sporu:

*Odmítáme se stát učiteli a sloužit mechanismu sociální selekce ve vzdělávacím systému, který funguje na úkor dětí z dělnické třídy, odmítáme stát se sociology a vymýšlet slogany pro vládní volební kampaně, stát se psychology a udržovat „týmy pracujících“ v „chodu“ podle nejlepších zájmů šéfů, stát se vědci, jejichž výzkumy budou využity k výlučným zájmům ekonomie zisku.*

V pozadí tohoto odmítnutí byla obžaloba, že univerzita, dlouho pokládaná za centrum autonomního, nezaújatého, „svobodného“ hledání poznání, se sama stala stranou zainteresovanou na určitém sociálním inženýrství, z něž leták obviňoval jak vládu, tak průmysl.

Slova této obžaloby a odmítnutí toho, že by oddělené společenské funkce – ať intelektuální výzkum, nebo umělecká praxe – mohly být autonomní nebo nezaújaté, nezůstaly bez odezvy za hranicemi univerzity. Okamžitě zasáhly také umělecký svět. Tak například v Bruselu se ke svým studentským kolegům přidal Marcel Broodthaers (1924–1976) a další belgičtí umělci a obsadili mramorový sál Paláce umění a dočasně jej „osvobodili“ od dosavadního vedení a převzali nad ním kontrolu. Broodthaers se také po vzoru studentského hnutí podílel na autorství prohlášení, která byla zveřejňována ve formě letáků. Jedno z nich například oznamovalo, že Volná asociace (jak se sami nazývali) „odsuzuje komercializaci všech forem umění, chápaných jako předmět spotřeby“. Tato forma oslovení veřejnosti, kterou Broodthaers používal od roku 1963, se postupně stala základem jeho díla, jež měl uskutečnit jako fiktivní muzeum „Musée d'Art Moderne“, pod jehož záštitou zorganizoval několik oddělení – například „Section XIXème siècle“ („Oddělení 19. století“) a „Département des Aigles“ („Úsek orlů“) [1] – a v jehož službách oslovoval veřej-

nost řadou „Otevřených dopisů“. Broodthaersovo muzeum radikálně zaútočilo na dřívější oddělenost v uměleckém světě – mezi výrobci (umělci) a distributory (muzei a galeriemi), mezi kritiky a tvůrci, mezi těmi, kdo mluví, a těmi, k nimž se mluví. Činnost muzea vždy mířila k parodickému, ale hlubokému zamyšlení nad vektory „zájmu“, probíhajícími kulturními institucemi jako zdaleka ne nezaújatými podílníky moci.

Tento postoj odmítající podřízené postavení (za něž mluví ten, kdo se zmocnil práva na slovo), a tudíž napadající institucionální a sociální rozdělení, která podporují toto odloučení moci, má vedle studentské politiky ještě další zdroje oprávnění. Roli tu hrálo také přehodnocení předpokladů různých akademických disciplín souhrnně nazývaných humanitní vědy, které kolem roku 1968 vykrytalizovalo pod termínem poststrukturalismus.

Není žádná „nezaújatost“

▲ Strukturalismus – vládnoucí francouzský metodologický postoj, proti němuž se poststrukturalismus vzbouřil – chápal všechny lidské projevy (například řeč nebo příbuzenské systémy ve společnosti) jako víceméně autonomní systém řízený pravidly, jako samostatně se udržující strukturu, jejíž zákony fungují podle určitých formálních principů vzájemné opozice. Tato myšlenku samoregulující struktury, jejíž řídicí operace jsou formální a reflexivní – tedy vycházejí z materiálních faktů samotného systému, třebaže je organizují – je možné velmi dobře přenést na modernistickou koncepci různých a oddělených uměleckých disciplín nebo médií. A nakolik je tato paralela platná, jsou také intelektuální a teoretické boje roku 1968 vysoce relevantní pro vývoj ve světě umění v sedmdesátých a osmdesátých letech.

Poststrukturalismus vzešel z odmítnutí přiznat strukturalismu jeho předpoklad, že každý systém je autonomní, že jeho pravidla a projevy začínají a končí *uvnitř* hranic systému. V lingvistice tento postoj rozšířil omezené studium lingvistických struktur na ty způsoby, jimiž jazyk přechází v jednání, na formy nazývané *shifters* a *performativy*. Shifters jsou slova jako „já“ nebo „ty“, kde referent „já“ (tedy osoba, která slovo pronáší) se v rozhovoru přesouvá. Performativy jsou takové slovní projevy,

▲ 1972a

▲ Úvod 3



1 • Marcel Broodthaers, „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures (Orle od oligocénu do současnosti)“, 1972

pohled na instalaci

Jakožto ředitel muzea zorganizoval Broodthaers „Section Publicité“ pro Documenta, ale také pozoruhodně bohaté výstavy pro jiná muzea – tato byla určena pro Städtische Kunsthalle v Düsseldorfu v roce 1972. Sbirka nejrůznějších předmětů včetně orlů byla sestavena z materiálů masové kultury (například otisků na špuntech šampaňského) i ze vzácných předmětů (například římských *fibul*), přičemž všechny byly označeny štítkem „Toto není umělecké dílo“. Jak Broodthaers vysvětlil v katalogu, štítek spojuje myšlenky Marcela Duchampa (*ready made*) a Reného Magnitta (jeho dekonstruktivní nápis „Toto není dýmka“ ze *Zrady obrazů* z roku 1929). Oddělením muzea zodpovědným za tuto výstavu byla „Section des Figures“ (Sekce ilustraci).

které tím, že jsou vysloveny, doslova ustavují svůj význam, jako když mluví při svatebním aktu prohlásí „ano“. Jazyk, jak zněl jeden z argumentů, není prostě jen záležitostí předávání zpráv nebo sdělování informací; klade také na účastníka promluvy závazek odpovědět. Ukládá tedy příjemci mluvního aktu roli, postoj, celý diskurzivní systém (pravidla chování a moci, i pravidla kódování a dekodování). Samo uskutečnění nějaké slovní výměny zcela odděleně od obsahu předpokládá přijetí (nebo odmítnutí) celého institucionálního rámce této výměny – jejich „presupozic“, jak je již v roce 1968 nazval student lingvistiky Oswald Ducrot:

*Odmítnutí presupozic vytváří polemický postoj zcela odlišný od kritiky toho, co je předkládáno: příznačně vždy obsahuje velkou dávku agresivity, která dialog mění v osobní konfrontaci. Jakmile odmítnu presupozice svého protějšku, diskvalifikuji nejen výrok samotný, ale také výpovědní akt, z něž vychází.*

Jednou z podob odmítnutí presupozic po roce 1968 bylo to, že studenti trvali na tom, že budou své profesory oslovovat intimní formou druhé osoby – tykat – a křestními jmény. Svůj požadavek založili na tom, že sama univerzita porušila presupozici, když povolala policii (která historicky neměla uvnitř Sorbonny žádné pravomoci), aby násilím vystěhovala studenty, kteří ji obsadili.

Performativní pojetí jazyka umísťuje rámec do samého středu mluvního aktu na rozdíl od představy autonomní akademické disciplíny (nebo uměleckého díla), jejíž rámec je pokládán za vnější, za jakýsi nepodstatný dodatek. Neboť slovní výměna, jak zněl argument, je od samého začátku aktem uložení (nebo neúspěšného pokusu o ně) souboru presupozic příjemci promluvy. Řeč je tedy něco více než prosté (a neutrální) předávání zprávy. Je také ustanovením vztahu síly, pohybem směřujícím ke změně adresátova práva mluvit. Jako příklady presupozičního uložení moci použil Ducrot univerzitní zkoušku a policejní výslech.

## Zpochybnění rámce

Francouzský strukturální lingvista Émile Benveniste (1902–1976) se zasloužil více než jiní o to, aby došlo k této proměně ve způsobu, jakým byl jazyk nazírán v šedesátých letech. Rozlišil slovní výměny na dva typy, *narativ* a *diskurz*, a ukázal, že každý typ má své vlastní rysy: *narativ* (neboli psaní příběhu) charakterizuje využití třetí osoby a zůstává omezen na minulý čas; *diskurz*, Benvenistův termín pro živou komunikaci, zase využívá přítomný čas a první a druhou osobu (*shifters* „já“ a „ty“). *Diskurz* tedy vyznačují existenciální fakty aktivního předávání a nutné přítomnosti mluvčího i příjemce.

Francouzský historik a filozof Michel Foucault, který v roce 1969 vyučoval na Collège de France, rozvedl tuto myšlenku dál. Použil Benvenistův termín „*diskurz*“ na to, co bylo vždy pokládáno za neutrální komunikaci vědeckých informací obsa-





2 - Daniel Buren, Fotografický záznam:  
„Uvnitř a vně rámu“, 1973 (detail)  
dílo in situ, John Weber Gallery, New York

Začátkem sedmdesátých let omezil Buren výtvarné postupy na určitý typ ready made: plátina vystřihána z průmyslově vyráběných, šedobíle pruhovaných materiálů (používaných jako markýzy na budovách francouzských úřadů), které „individualizoval“ ruční malbou přes jeden z pruhů na kraji vzorku. Pro instalaci v galerii Johna Webera vedl plátina celou galerii a oknem ven přes celou šířku ulice – jako reklamní transparent výstavy.

žených v dané oborové disciplíně a – podobně jako narativ – zůstávalo u „objektivní“ informace. Foucault zaujal opačnou pozici: „diskurzy“ jsou vždy již zevnitř zatíženy vztahy moci, a dokonce projevy síly. Poznání přestává být podle jeho tvrzení autonomním obsahem disciplíny a stává se nyní *disciplinárním* – to jest poznamenaným projevem moci. Foucaultův „diskurz“ je tedy podobně jako Ducrotova „presupozice“ uznáním diskurzivního rámce, který institucionálně formuje mluvní akt podobně jako vztahy moci, které působí ve školní třídě nebo na policejní stanici.

- ▲ Když se Broodthaers v masce „ředitele muzea“ chopil práva na řeč, předvedl tím ono zpochybnění institucionálních rámců, o kterém teoretizovali poststrukturalisté jako Foucault. Broodthaers skutečně vytvořil své dílo právě z těchto rámců, když sehrál rituály administrativního rozčlenění a parodoval způsob, jakým taková oddělení zase tvoří sbírky „vědění“. A protože rámce měly být zviditelněné nikoli vně díla, nýbrž v samém jeho středu, vždy se také konalo udělení „legitimity daného mluvního aktu“. Úsek orlů připojil pod každý muzeální exponát magrittovský štítek: „Toto není umělecké dílo“.

Broodthaers nebyl jediný, kdo se rozhodl založit svou uměleckou činnost na rámování, to jest na institucionálních rámcích. Celá praxe, která byla později nazvána „institucionální kritika“, vycházela z takové činnosti – upoutávala pozornost na údajně neutrální schránky kultury a tázala se na tuto domnělou neutralitu. Francouzský umělec Daniel Buren například zpochybňoval moc rámců tím, že odmítal ponechat jejich předpoklady jen tak, implicitní a nepovšimnuté. Jeho umění, které se objevilo v sedmdesátých letech, naopak patřilo k těm, která vyznačovala všechna dělení, v nichž se prosazuje moc. V roce 1973 Buren vystavil *Uvnitř a vně rámu* [2], dílo skládající se z devatenácti kusů zavěšeného šedo-bílého plátina (které nebylo napjaté a zarámované). Burenova „malba“ se táhla skoro šedesát metrů, začínala na jednom konci Galerie Johna Webera v New Yorku a vesele pokračovala oknem ven přes ulici jako nejrůznější praporky visící při přehlídkách a končila na protější budově. Rám, ke kterému odkazuje název díla, byl bezpochyby institucionálním rámcem galerie, rámcem, který má zaručit určité věci objektům, které zahrnuje. Tyto věci – jako vzácnost, autenticita, originalita a jedinečnost – jsou součástí hodnoty díla, která je mlčky vyhlášena prostorem galerie. Tyto hodnoty, které jsou součástí toho, co v naší kultuře odděluje umění od ostatních předmětů, jež nejsou ani vzácné, ani originální, ani jedinečné, tedy vedou k tomu, že umění je v této kultuře prohlášováno za autonomní systém.

Vzácnost, jedinečnost a tak dále jsou ovšem také hodnoty, k nimž galerie připevňuje ceny, a tento akt vymazává jakýkoli zásadní rozdíl mezi tím, co má na prodej galerie, a zbožím v libovolném jiném obchodním prostoru. Když shodně pruhované obrazy (sotva odlišitelné od průmyslově vyráběných markýz) prolamují rámec galerie a míří oknem ven za její hra-

▲ 1972a

● 1927a, 1972a

■ 1967c, 1971

■ Robert Smithson, *Nemista (Franklin, New Jersey)*, 1968

malované dřevěné přihrádky, vápenec, bromostříbrná fotografie  
strojopis na papíře s grafitem a přeneseným písmem na  
scenkovém podkladu, instalované přihrádky 41,9 x 208,9 x  
261,6 cm; rámy 103,5 x 78,1 cm

Smithson svá *Nemista* produktivně vztáhl k diorámátům v Muzeu přírodní historie v New Yorku, v nichž jsou vzorky přírodního světa vnášeny do muzea jako exponáty, jež nutně poruší „čistotu“ estetického prostoru. Přihrádky či kontejnery jeho *Nemist* ironicky komentují minimalismus a obviňují jej z estetismu, který by minimalisté jako Donald Judd a Robert Morris rázně odmítli.



nice, Buren jako by žádal diváka, aby určil, v které chvíli přestávají být „obrazy“ (vzácnými, originálními atd. objekty) a stávají se částí jiného systému předmětů: praporů, sušících se pokrývek, reklamou na umělcovo představení či karnevalovou výzdobou. Buren tedy zkoumal legitimitu moci systému propůjčovat dílu hodnotu.

- ▲ Otázka rámců byla také středem úvah Roberta Smithsona o vztahu mezi krajinou nebo přírodním místem k jeho estetické schránce, kterou umělec označil jako „ne-místo“. V řadě prací nazvaných „Non-sites“ („Ne-místa“) dopravil Smithson nerostné látky – kámen, lávu, břidlici – z určitých míst do prostoru galerie, kde je umístil do geometricky tvarovaných přihrádek, jež byly svým tvarem opticky spojeny s výřezem nástěnné mapy, který ukazoval původ vzorku [3]. Smithson předává systému prostorů uměleckého světa – jeho galeriím, muzeím a časopisům – otevřený akt estetizace přírody, obrácení skutečného v reprezentaci sebe sama v manipulaci s geometrickými přihrádkami, které ze surového materiálu kamení dělají znak – lichoběžník – jenž se stává „zástupcem“ místa těžby a také kamení samotného.

Zikkuratu podobné struktury Smithsonových přihrádek a map mohou naznačovat, že východiskem tohoto rysu jeho umění byla jen ironická formální hra. Rozšiřující se přihrádky se ale také obracely k určité přírodní historii, kterou lze číst v krajině, k postupujícím etapám těžby rudy od počátečního bohatství k postupnému ubývání a konečnému vyčerpání zásoby. Právě tuto přírodní historii nebylo možné zobrazit v rámci světového uměleckého diskurzu zaměřeného v každém případě na vyprávění jiného příběhu – příběhu formy, krásy, *sebereference*. Součástí Smithsonovy strategie tedy bylo propašovat do rámce galerie jiný, cizí způsob reprezentace, způsob, který si vlastně vypůjčil z přírodovědných muzeí, kde kameny, přihrádky a mapy nejsou mimořádnou, estetizující abstrakcí, ale základem zcela jiného systému vědění: způsobem mapování a ovládnutí myšlenek o „skutečnosti“.

Úsilí uniknout z estetické schránky, prolomit pouta institucionálního rámce, zpochybnit předpoklady (a také skryté vztahy moci) ustavené presupozicemi uměleckého světa bylo naplněno v sedmdesátých letech ve vztahu k určitým prostorům – galerii, muzeu, kamenolomu, skotské vysočině, kalifornskému pobřeží – které umělecké dílo *přerámovalo*. Toto přerámování mělo vést ke specifickému obratu. Staré estetické představy, které místa obvykle rámovala (ačkoli neviditelně, implicitně), se nyní vznášely nad těmito reálnými místy jako vyhnání duchové, zatímco místa – jejich bílé zdi, novoklasicistní sloupořadí, malebná vřesoviště, zvlněné kopce a skalnaté výchozy [4] – se staly podkladem (jako jím byly barva a plátno nebo mramor a hlína) pro nový druh zobrazení. Toto zobrazení bylo obrazem institucionálních rámců, nyní přinucených zviditelnit se, jako by nějaká nová, mocná vyvíjecí látka nechala vystoupit dříve tajnou informaci z netečného fotografického negativu.



Když Smithsonian hledal materiály pro svá *Nemístá* v krajině, uvedl tím myšlenku, že sama krajina může být sochařským médiem. Výsledkem těchto podnětů byla krajinná díla, v nichž umělci jako Long, Walter de Maria, Christo či Michael Heizer pracovali přímo se zemí a často pořizovali fotografické záznamy své činnosti. Tato závislost na fotografickém dokumentu potvrdila předpověď Waltera Benjamina z jeho eseje „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“.

Jacques Derrida (1930–2004), filozof vyučující na École Normale Supérieure v Paříži, se chopil Benvenistovy a Foucaultovy radikalizace strukturální lingvistiky a vytvořil svou vlastní značku poststrukturalismu. Vyšel z termínů samotného strukturalismu, v nichž je jazyk poznamenán základní podvojností ▲ v jádru jazykového znaku. Podle strukturalistické logiky je znak tvořen spojením označujícího a označovaného, avšak označované (referent nebo pojem, tedy pes nebo představa „psa“) má přednost před čistou materiální formou označujícího (pronášené hlásky nebo psaná písmena *p*, *e*, *s*). Důvodem je to, že vztah mezi označujícím a označovaným je arbitrární: není žádný důvod, proč by *p*, *e*, *s* mělo označovat „psovitost“; stejně by mohla posloužit jakákoli jiná kombinace hlásek, jak to dokazuje existence různých slov označujících „psa“ v různých jazycích („dog“, „cane“, „Hund“ atd.).

Tato nerovnost mezi označujícím a označovaným není ale v jádru jazyka jediná. Ve strukturalistickém modelu vystupuje další nerovnost členů, které tvoří binární protiklady, jako „mladý/starý“ nebo „muž/žena“. Jde o nerovnost *příznakového* a *nepříznakového* členu. Příznaková část protikladu přináší v projevu větší informaci než nepříznaková, jako v případě opo-



▲ Úvod 3



zice mladý/starý“ a výroku „Jan je stejně mladý jako Marie“. „Stejně mladý“ tu znamená mládí, zatímco „Jan je stejně starý jako Marie“ nepředpokládá ani mládí, ani pokročilý věk. Právě nepříznačový člen se snáze otevírá vyššímu řádu syntézy, což je patrnější, soustředíme-li se na anglický protiklad „man/woman“ („žena/muž“), v němž je nepříznačovou částí páru „man“ (jako v „mankind“ [„lidstvo“], „chairman“ [„předseda“], „spokesman“ [„mluvčí“] atd.).

To, že nepříznačový člen sklouzává přes svůj protějšek do pozice větší obecnosti, mu dává větší implicitní moc, čímž se utváří hierarchie uvnitř zdánlivě neutrální struktury binární opozice. Derrida se rozhodl neponechat tuto nerovnost bez povšimnutí, ale naopak ji vyslovit, „vyznačit“ nepříznačový člen, použít „ona“ jako obecné zájmeno označující osobu a – v teoretizaci „gramatologie“ (viz níže) – dát označujícímu vyšší postavení než označovanému. Toto vyznačení nepříznačového Derrida nazval „dekonstrukce“, zvrát, který dává smysl pouze ve strukturalistickém rámci, který chce postavit do středu své působnosti zarámováním tohoto rámu.

Derridova velice vlivná kniha *O gramatologii* (1967) vychází z takové dekonstruktivní operace, aby vyznačila nepříznačové a vystavila neviditelný rámec pohledu. Srovnáme-li status výroků „říká“ a „píše“, zjistíme, že „říká“ je nepříznačové, zatímco „píše“ jako specifický člen je příznačové. Derridova „gramatologie“ se snaží vyznačit řeč (*logos*) a tuto hierarchii převrátit a zároveň analyzovat zdroje převahy řeči nad psaním. S touto analýzou začal Derrida ve své doktorské tezi *Hlas a fenomén*, v níž analyzoval odmítnutí psaní u fenomenologa Edmunda Husserla (1859–1938) jako nárůstu transparentnosti a bezprostřednosti jevení myšlenky sobě samé. Když analyzoval převahu *logu* nad odmítnutým znakem paměťové stopy (psaní, *grammé*), rozvinul Derrida logiku *doplňku* (*supplement*), pomůcky přibírané, aby pomohla, rozšířila nebo doplnila lidské schopnosti – jako psaní rozšiřuje paměť nebo dosah lidského hlasu – ale nakonec ji ironicky nahrazuje. Podobná hierarchie se skrývá za Derridovým termínem *différance*, zvukově neodlišitelného od *différence*, francouzského slova pro onu diferenci, na níž je založen jazyk. *Différance*, kterou lze vnímat pouze v psané podobě, odkazuje právě k operaci psaní stopy a průlomů nebo rozmístění, která otevírá stránku artikulaci jednoho znaku vůči druhému. Toto rozmístění umožňuje nejen hru difference mezi označujícími, která je základem jazyka („pes“ může například fungovat jako znak a nabývat své hodnoty v jazykovém systému jen proto, že se liší [*differs*] od „les“ a „pec“), ale také přechodné rozvinutí označovaného (významu, který se propracovává v čase v postupném opakování věty): *différance* pak nejen odlišuje (*differs*), ale také odročuje (*defers*) nebo časuje.

Je-li dekonstrukce vyznačením nepříznačového, což Derrida někdy nazýval *re-mark*, její snaha zarámovat rámec dostává analytickou podobu v eseji „Parergon“, která se zabývá Kantovým základním spisem „Kritika soudnosti“ (1790). Tento spis nejen

zakládá obor estetiky, ale také výrazně podporuje modernismus v jeho přesvědčení o možnosti autonomie umění – sebezaložení uměleckého díla, a tedy jeho nezávislosti na podmínkách rámce. Kant totiž říká, že „soud“, výsledek estetické zkušenosti, musí být oddělen od „rozumu“; estetický soud není závislý na poznávacím soudu, nýbrž musí odhalovat, jak Kant říká, paradoxní situaci „účelnosti bez účelu“. To je pramen autonomie umění, jeho nezájatosti a úniku před užitečností a instrumentalizací. Rozum používá pojmy ve svém účelném hledání poznání; umění jako sebezakládající se musí vzdát pojmu a místo toho reflektovat čistou účelnost přírody jako transcendentální pojem (který tedy neobsahuje nic empirického). Kant prohlašuje, že logika díla (*ergon*) je dílu vnitřní (nebo vlastní), takže to, co je vně díla (*parergon*), je jen vnější ozdobou a podobně jako rámy obrazů nebo sloupy na budově zcela nadbytečné nebo dekorativní. Derrida ovšem tvrdí, že Kantova analýza estetického soudu jako sebezaložení není založená v sobě, nýbrž si přináší rámec z Kantovy starší „Kritiky čistého rozumu“ (1781), kognitivní rámec, na kterém má stát její transcendentální logika. Rámec tak není dílu cizí, přichází *zvenčí*, aby konstituoval vnitřek jakožto uvnitř. Taková je *parergonální* funkce rámce.

Své vlastní přerámování rámce Derrida snad nejmýlněji předvedl v textu „Double session“, jehož název odkazuje ke dvojmu Derridovu čtení francouzského básníka Stéphana Mallarméa (1842–1898). První stránka eseje ukazuje Derridovu až modernistickou vnímavost k povaze označujícího, vnímavost, jež má paralelu v chytrém poststrukturalistickém přehodnocení „pravd“ strukturalismu [5]. Podobně jako modernistický monochrom se stránka jeví jako šum šedých písmen. Je na ní reprodukována strana Platónova dialogu „Filébos“ věnovaného teorii mimese (reprezentace, napodobení). Do levého dolního rohu tohoto šedého pole ale Derrida vložil jiný text, také věnovaný myšlence mimese: Mallarméovu „Mimiku“, básníkův záznam představení známého mima, které se opíralo o text „Pierrot, vrah své ženy“. Za Derridou na tabuli byl zapsán trojí úvod do četby, visící, jak Derrida poznamenal, nad jeho slovy jako křišťálový lustr:

*l'antre de Mallarmé*  
*l'„entre“ de Mallarmé*  
*l'entre deux „Mallarmé“*

Protože ve francouzštině není žádný rozdíl ve výslovnosti mezi *antre* a *entre*, dává tento textový ornament smysl pouze v psané podobě, stejně jako ona *différance* musí být zapsána, aby bylo možné zaznamenat její označované. Tato homofonická situace je sama „mezi-dvěma“ jako v Mallarméově „entre-deux“; „mezi“, které chce Derrida přirovnat k záhybu na stránce, k záhybu, který jedinečnost látkového podkladu mění ve dvojznačnou dvojitost (záhyb zhmotněný zase vložením „Mimiky“ do rohu „Filéba“).

V textu „Double session“ si Derrida jako dobrý modernista hraje s materiální podmínkou čísel, která vyplývá z Platónovy



SOCRATES: And if he had someone with him, he would put what he said to himself into actual speech addressed to his companion, audibly uttering those same thoughts, so that what before we called opinion (δῶξαι) has now become assertion (ἀπόφασις).—PROTARCHUS: Of course.—SOCRATES: Whereas if he is alone he continues thinking the same thing by himself, going on his way maybe for a considerable time with the thought in his mind.—PROTARCHUS: Undoubtedly.—SOCRATES: Well now, I wonder whether you share my view on these matters.—PROTARCHUS: What is it?—SOCRATES: It seems to me that at such times our soul is like a book (δοκεῖ μοι τότε ἡμῶν ἢ ἄλλοι βιβλίω τινὶ προσεοικέναι).—PROTARCHUS: How so?—SOCRATES: It appears to me that the conjunction of memory with sensations, together with the feelings consequent upon memory and sensation, may be said as it were to write words in our souls (γράφειν ἡμῶν ἐν ταῖς ψυχαῖς τότε λόγους). And when this experience writes what is true, the result is that true opinion and true assertions spring up in us, while when the internal scribe that I have suggested writes what is false (ψευδῆ ἢ ὅσα ἄ τοιοῦτος παρ' ἡμῶν γραμματεὺς γράφῃ), we get the opposite sort of opinions and assertions.—PROTARCHUS: That certainly seems to me right, and I approve of the way you put it.—SOCRATES: Then please give your approval to the presence of a second artist (δημιουργοῦ) in our souls at such a time.—PROTARCHUS: Who is that?—SOCRATES: A painter (ζωγράφου) who comes after the writer and paints in the soul pictures of these assertions that we make.—PROTARCHUS: How do we make out that he in his turn acts, and when?—SOCRATES: When we have got those opinions and assertions clear of the act of sight (ὄψεως) or other sense, and as it were see in ourselves pictures or images (εἰκόνας) of what we previously opined or asserted. That does happen with us, doesn't it?—PROTARCHUS: Indeed it does.—SOCRATES: Then are the pictures of true opinions and assertions true, and the pictures of false ones false?—PROTARCHUS: Unquestionably.—SOCRATES: Well, if we are right so far, here is one more point in this connection for us to consider.—PROTARCHUS: What is that?—SOCRATES: Does all this necessarily befall us in respect of the present (τῶν ὀντων) and the past (τῶν γεγονότων), but not in respect of the future (τῶν μελλόντων)?—PROTARCHUS: On the contrary, it applies equally to them all.—SOCRATES: We said previously, did we not, that pleasures and pains felt in the soul alone might precede those that come through the body? That must mean that we have anticipatory pleasures and anticipatory pains in regard to the future.—PROTARCHUS: Very true.—SOCRATES: Now do those writings and paintings (γραμμάτια τε καὶ ζωγραφήματα), which a while ago we assumed to occur within ourselves, apply to past and present only, and not to the future?—PROTARCHUS: Indeed they do.—SOCRATES: When you say 'indeed they do', do you mean that the last sort are all expectations concerned with what is to come, and that we are full of expectations all our life long?—PROTARCHUS: Undoubtedly.—SOCRATES: Well now, as a supplement to all we have said, here is a further question for you to answer.

#### MIMIQUE

Silence, sole luxury after rhymes, an orchestra only marking with its gold, its brushes with thought and dusk, the detail of its signification on a par with a stilled ode and which it is up to the poet, roused by a dare, to translate! the silence of an afternoon of music; I find it, with contentment, also, before the ever original reappearance of Pierrot or of the poignant and elegant mime Paul Marguerite.

Such is this PIERROT MURDERER OF HIS WIFE composed and set down by himself, a mute soliloquy that the phantom, white as a yet unwritten page, holds in both face and gesture at full length to his soul. A whirlwind of naive or new reasons emanates, which it would be pleasing to seize upon with security the esthetics of the genre situated closer to principles than any! (nothing in this region of caprice foiling the direct simplifying instinct... This — "The scene illustrates but the idea, not any actual action, in a hymen (out of which flows Dream), tainted with vice yet sacred, between desire and fulfillment, perpetration and remembrance: here anticipating, there recalling, in the future, in the past, under the false appearance of a present. That is how the Mime operates, whose act is confined to a perpetual allusion without breaking the ice or the mirror: he thus sets up a medium, a pure medium, of fiction." Less than a thousand lines, the role, the one that reads, will instantly comprehend the rules as if placed before the stageboards, their humble depository. Surprise, accompanying the artifice of a notation of sentiments by unproffered sentences — that, in the sole case, perhaps, with authenticity, between the sheets and the eye there reigns a silence still, the condition and delight of reading.

175

5 • Jacques Derrida, *Dissemination*, přel. Barbara Johnson, strana 175 („The Double Session“)

Derrida, jehož dekonstruktivní teorie byla založena na ostré kritice vizuálního – jako formy přítomnosti, kterou měla demontovat jeho myšlenka rozmístění jakožto aspekt odkladu (*différance*) – často pro své pojmy vytvářel překvapivě účinné vizuální metafory. V tomto případě vložením Mallarméovy „Mimiky“ do rohu Platónova „Fileba“ opticky evokuje představu záhybu nebo zdvojení, které Derrida předkládá jako nový pojem mimese, v němž dvojník (neboli kopie druhého řádu) nezdvouje nic jednoduchého (neboli originál). Jiný příklad se objevuje v esejí „Parergon“, v němž je rozmístěna řada grafických rámků po celém textu zabývajícím se funkcí rámu v uměleckém díle, rámu, který se snaží dílo esencionalizovat jako autonomní, ale dokáže jen to, že dílo spojí s jeho kontextem čili ne-dílem.

a Mallarméovy definice mimese. Platónova definice je závislá na čísle čtyři, zatímco básník vychází z dvojnosti nebo čísla dvě. A jako dobrý modernista realizuje Derrida klasickou čtveřici, kterou chápe jako rámec: Platón říká, že (1) kniha napodobuje tichý rozhovor duše se sebou; (2) hodnota knihy není vnitřní, ale závisí na hodnotě toho, co napodobuje; (3) pravdu knihy je možné rozhodnout na základě pravdivosti jejího napodobení a (4) napodobení knihy utváří forma dvojnosti. Platónská mimese tedy zdvojuje to, co je jediné (nebo jednoduché); je tedy rozhodnutelná a ustavuje samu sebe v operaci pravdy. Na rozdíl od toho Mallarméovo napodobení zdvojuje to, co je již dvojitě nebo zmnožené, a tedy nerozhodnutelné: mezi-dvěma. Text mimického dramatu, které Mallarmé popisuje v „Mimice“, vypráví o tom, jak Pierrot odhalí nevěru Kolombíny a rozhodne se jí pomstít tím, že ji zabije. Nechce být ovšem odhalen a odmítá běžné způsoby vraždy jedem, uškrcením nebo zastřelením, protože všechny zanechávají stopy. V záchvatu zuřivosti kopne do kamene, masíruje si nohu, aby utišil bolest, a nechtěně se polechtá. V záchvatu smíchu, kterému se nemůže bránit, se v něm vynoří myšlenka, že Kolombínu ulechtá k smrti, a ona tak zemře smíchy. Při představení sehrává herec obě role vraždy: ďábelského lechtače i křečovitě se bránící oběť svíjející se slasťou. Taková smrt je ovšem nemožná a napodobení tedy napodobuje ne něco jednoduchého, ale spíše zmnoženého, samo je funkcí pouze označujícího, jazykovým obratem („umřit smíchy“, „být ulechtán k smrti“) spíše než funkcí skutečnosti. Mallarmé píše: „Scéna ilustruje pouze představu, nikoli skutečný čin v neřestném, leč posvátném svazku mezi touhou a naplněním, spácháním činu a vzpomínkou na něj: chvíli se předchází, chvíli si připomíná, v budoucnosti, v minulosti, ve falešném zdání přítomnosti. Tak mim hraje. Jeho hra zůstává u neustálého náznaku, aniž by rozbil zrcadlo. Tak vytváří čistou situaci fikce.“

Napodobení se ohýbá kolem toho, co je již dvojitě nebo dvojně značné, a tedy nevstupuje do říše pravdy. Je to kopie bez vzoru, její situaci označuje slovo *simulacrum*: kopie bez originálu – „falešné zdání přítomnosti“. Záhyb, skrze který se platónský rám proměňuje v mallarméovské zdvojení (či mezi-dvěma), přirovnává básník i filozof k záhybu nebo prázdnému prostoru mezi tiskovými stranami knihy; se svou trhlinou byl pro Mallarméa již sexualizovaný, proto slova „neřestné, leč posvátné“. Tento záhyb – „falešné zdání přítomnosti“ – Derrida nazve *hymen* nebo k němu bude odkazovat jako k „invaginaci“, kterou se situace rámu přenáší dovnitř argumentace, jež zase rámuje rám.

Umění ve věku simulakra

Pojmy jako *parergon*, *supplement* (doplněk), *différance* (diferance) a *re-mark* (po-známka) daly základy novým uměleckým přístupům následujícím po modernismu. Všechny tyto myšlenky – od simulakra po rámování rámu – se staly jádrem nejen

Lawlerová fotografuje umělecká díla tak, jak vstupují do prostorů, které jim připravili sběratelé. Vytváří tím obrazy, jež by byly ilustracemi interiérů ve *Vogue* nebo jiném magazínu věnovaném přepychovému designu. Snímky Louise Lawlerové zdůrazňují proměnu obrazu ve zboží a soustředí se také na začlenění obrazu do soukromého prostoru sběratele jako rozšíření jeho subjektivity. Detail Pollockovy sítě barev se tak dostává do vztahu se složitým vzorkem na polévkové misce jako sběratelova osobní forma interpretace.



poststrukturalismu, ale také postmodernistického výtvarného umění. David Salle, snad nejtypičtější představitel tohoto umění, se rozvíjel v prostředí mladých umělců, kteří byli velmi kritičtí k tradičním nárokům umění přesahovat situaci masové kultury. Tato skupina – zpočátku k ní patřily osobnosti jako Robert Longo, Cindy Shermanová, Barbara Krugerová, Sherrie Levinová a Louise Lawlerová [6] – byla fascinována obratem mezi skutečností a jejím zobrazením (reprezentací), který uskutečnila informační kultura konce 20. století.

Zobrazení, tvrdili, nepřichází *po* skutečnosti a není jejím napodobením, nyní skutečnost předchází a konstruuje ji. Naše „skutečné“ emoce napodobují ty, které vidíme ve filmu a o kterých čteme v brakových romancích; naše „skutečné“ touhy jsou strukturovány reklamními obrazy; „skutečnost“ naší politiky je prefabrikována televizním zpravodajstvím a hollywoodskými scénáři vůdcovství; naše skutečné „já“ je nakupením a opakováním těchto obrazů složených dohromady příběhy, které jsme nevytvořili my. Analýza této struktury zobrazení, které předchází svůj referent (věc v reálném světě je pokládána za kopii), povede tuto skupinu umělců k hlubším otázkám o mechanice obrazové kultury: o jejím založení v mechanické reprodukci, její funkci jako sériovém opakování, jejím statutu jako množství bez originálu.

Kritik Douglas Crimp dal těmto pracím ve své rané recepci název „obrázky“. Zkoumal například způsob, jakým Cindy Shermanová pózovala v řadě fotografických „autoportrétů“ v rozmanitých kostýmech a prostředích. Všechny byly ve stylu filmů z padesátých let a všechny představovaly obraz stereotypní filmové hrdinky – pracující ženy, rozrušené hysteričky, krásky z Jihu, venkovské dívky. Cindy Shermanová projektovala své vlastní já jako vždy zprostředkované, vždy konstruované „obrazem“, který je předcházet, tedy jako kopii bez originálu. Myšlenky, které Crimp a další kritici zběhlí v poststrukturalistických teoriích našli v takovém díle, znamenaly vážné zpochybnění pojmů autorství, originality a jedinečnosti, tedy základních kamenů institucionalizované estetické kultury. V úvahách nad zrcadly fotografií Cindy Shermanové, které tvoří nekonečně ustupující horizont citace, z níž „skutečný“ autor mizí, došli tito kritici k myšlence „smrti autora“, kterou v padesátých a šedesátých letech analyzovali Michel Foucault a Roland Barthes.

Dílo Sherrie Levinové vstoupilo do stejného kontextu. Umělkyně znovu vyfotografovala fotografie Elliota Portera, Edwarda Westona a Walkera Evanse a předvedla je jako své „vlastní“ dílo. Její pirátský čin měl zpochybnit status těchto postav jako autoritativních zdrojů obrazů. Do této výzvy je vloženo implicitní čtení „originálního“ obrazu – ať Westonovy fotografie nahého trupu jeho mladého syna Neila, nebo Porterovy divoké technicolorové krajiny – jako by již on byl pirátským, jako by si (sice nevědomě, ale nezbytně) vypůjčoval z velké knihovny obrazů – klasické řecké torzo, malebnou větrnou venkovskou krajinu – jimiž se již naše oko vzdělalo. Tomuto druhu radikálního



odmítnutí tradičních koncepcí autorství a originality, kritickému postoji nezaměnitelnému pro své postavení na hranici legálnosti byla přišita nálepka „umění přivlastnění“ („appropriation art“). A díla tohoto druhu, která vytvářela kritiku forem vlastnictví a fikcí soukromí a kontroly, byla brána jako postmodernismus ve své radikální podobě.

Otázka, kam zařadit tuto v osmdesátých letech často provozovanou taktiku „přivlastnění“ obrazu – zda do radikálního tábora, jako kritiku mocenské sítě, která se proplétá skutečností a vždy ji již strukturuje, nebo do konzervativního tábora jako nadšený návrat k figuraci a umělci jako dárci obrazů – získává nový rozměr, když tuto strategii vidíme očima feministických umělkyní. Barbara Krugerová – pracující jak s fotografickým materiálem přivlastněným z obrazové banky masové kultury, tak s formou přímého oslovení, které často využívá reklama (když přímo oslovuje své diváky a čtenáře, přemlouvá je, prikazuje jim nebo káže) propracovala ještě jiný předpoklad estetického diskurzu, jiný z jeho institucionálních rámců. Totiž rámec pohlaví, nevyslovený předpoklad ustavený mezi umělcem a divákem, že oba jsou muži. Tento předpoklad předložila ▲ v dílech jako *Tvůj pohled mě bije do tváře* (1981), kde se v krátkých úsecích objevují části sdělení kontrastující s obrazem klasicizující ženské sochy – tady Krugerová doplňuje jinou část rámce předpokladů: zpráva předávaná mezi dvěma póly, které klasická lingvistika označuje jako „mluvčí“ a „příjemce“, pokládá je za neutrální, ale předpokládá je jako mužské, je uváděna do hry jakýmsi vždy tichým partnerem, totiž symbolickou formou Ženy. Dílo Barbary Krugerové vychází z poststrukturalistické lingvistické analýzy jazyka a pohlaví, zajímá se o ženu jako jeden z těch subjektů, který nemluví, ale vždy se mluví za něj. Žena je, jak píše kritička Laura Mulveyová, strukturálně „připoutána ke svému místu jako nositel významu, nikoli jako tvůrce významu“.

Proto se Barbara Krugerová ve svém díle nezmocňuje práva na řeč tak, jak to dělal Broodthaers ve svých otevřených dopisech, ale místo toho se obrací k „přivlastnění“. Žena jako „nositel významu“ je místem nekonečné řady abstrakcí – je „přírodou“, „krásou“, „vlastí“, „svobodou“, „spravedlností“ – a všechny tyto abstrakce formují kulturní a patriarchální jazykové pole; žena je nádobou významů, z nichž jsou tvořeny výpovědi. Jako žena umělkyně uznává Krugerová tento postoj jako tichý člen skrze svůj akt „okradení“ o řeč, nikdy nevznesený požadavek stát se „tvůrcem významu“.

Otázka vztahu ženy k symbolickému poli řeči a význam jejího vyvlastnění v tomto poli se stala látkou dalších významných feministických děl. Jedno z nich, *Post-Partum Document* (1973–1979) Mary Kellyové, sleduje vazbu umělkyně k synovi v průběhu pěti let jeho vývoje ve 135 exponátech, které zaznamenávají vztah matka-dítě. Záznam ovšem probíhá výslovně po křivce ženské zkušenosti s rozvíjející se autonomií dítěte-muže, který si přivlastňuje řeč. Chce zkoumat způsob, jakým matka fetišizuje vlastní dítě díky svému pocitu nedostatku.

Oblast estetické zkušenosti na konci 20. a na začátku 21. století strukturují nepřítomnosti dvojího druhu. Jedny z nich bychom mohli nazvat jako nepřítomnost skutečnosti, ustupující za přeludné plátno médií, vcucnuté do vakuové trubice televizní obrazovky, čtené jako jeden z mnoha výstupů z nadnárodní počítačové sítě. Druhou z nich je neviditelnost předpokladů jazyka a institucí, zdánlivá nepřítomnost, za níž pracuje moc, nepřítomnost, kterou se snaží vynášet na světlo umělci počínaje Mary Kellyovou, Barbarou Krugerovou a Cindy Shermanovou ▲ až po Hanse Haacka, Daniela Burena a Richarda Serru.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Roland Barthes, *Critical Essays*, přel. Richard Howard, Northwestern University Press, Evanston 1972
- Roland Barthes, *Image, Music, Text*, přel. Stephen Heath, Hill and Wang, New York 1977
- Jacques Derrida, *Gramatologie*, přel. Martin Kanovsky, Archa, Bratislava 1999
- Jacques Derrida, „Parergon“, *The Truth in Painting*, přel. Geoff Bennington, University of Chicago Press, Chicago and London 1987
- Jacques Derrida, „The Double Session“, *Dissemination*, přel. Barbara Johnson, University of Chicago Press, Chicago and London: 1981
- Michel Foucault, *Archeologie vědění*, přel. Čestmír Pelikán, Herrmann & synové, Praha 2002
- Michel Foucault, „Co je autor?“, *Diskurz, autor, genealogie*, přel. Petr Horák, Svoboda, Praha 1994
- Mary Kelly, *Post-Partum Document*, Routledge & Kegan Paul, London 1983
- Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1989
- Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism“, *October*, č. 12 a 13, jaro, léto 1980
- Ann Reynolds, „Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite“, *October*, č. 45, léto 1988.

1900 – 1909



- 52 1900a Sigmund Freud vydává *Výklad snů*: rostoucí vliv expresivního umění Gustava Klimta, Eгона Schieleho a Oskara Kokoschky ve Vídni spadá do stejné doby s počínající psychoanalýzou. HF
- 57 1900b Henri Matisse navštívuje Augusta Rodina v jeho pařížském ateliéru, odmítá však sochařský styl staršího umělce. YAB
- 64 1903 Paul Gauguin umírá na Markézách v jižním Pacifiku: Gauguinovo východisko v domorodém umění a primitivistických fantaziích ovlivňuje rané dílo André Deraina, Henriho Matisse, Pabla Picassa a Ernsta Ludwiga Kirchnera. HF  
• **Exotické a naivní** HF
- 70 1906 Paul Cézanne umírá v Aix-en-Provence v jižní Francii: po retrospektivách Vincenta van Gogha a Georgese Seurata v předchozím roce ukazuje Cézannova smrt postimpresionismus jako historickou minulost a fauvismus jako jeho dědice. YAB  
• **Roger Fry a Bloomsbury Group** RK
- 78 1907 Stylistická nejednotnost a primitivistické podněty v *Avignonských slečnách* Pabla Picassa zahajují velkolepý útok na mimetické zobrazení. RK  
• **Gertruda Steinová** RK
- 85 1908 Wilhelm Worringer vydává *Abstrakci a vnitřní*, v níž proti sobě staví abstraktní a zobrazující umění jako ústup ze světa a zapojení se v něm: německý expresionismus a anglický vorticismus rozpracovávají tento rozdíl svým osobitým způsobem. HF
- 90 1909 F. T. Marinetti vydává první futuristický manifest na titulní stránce pařížského listu *Le Figaro*: avantgarda se poprvé spojuje s mediální kulturou a staví se proti dějinám a tradici. BB/RK  
• **Eadweard Muybridge a Étienne-Jules Marey** HF

Sigmund Freud vydává *Výklad snů*: rostoucí vliv expresivního umění Gustava Klimta, Egona Schieleho a Oskara Kokoschky ve Vídni spadá do stejné doby s počínající psychoanalýzou.

Sigmund Freud v mottu *Výkladu snů* prohlašuje: „Nelze-li nebeskou moc již získat, podsvětí vzbouřím.“ Tímto citátem z *Aeneidy* vídeňský zakladatel psychoanalýzy „chtěl zachytit snahy vytěsněných instinktivních impulzů“. A můžeme se domnívat, že právě v tom spočívá souvislost mezi neohroženým průzkumníkem nevědomí a takovými drzími novátory ve vídeňském umění, jako byli Gustav Klimt (1862–1918), Egon Schiele (1890–1918) a Oskar Kokoschka (1886–1980). Neboť i oni jako by v prvních letech století vzbouřili podsvětí svým osvobozujícím výrazem vytěsněných instinktů a nevědomých tuh.

Tito umělci vzbouřili podsvětí, nebylo to však prosté osvobození. Nespoutaný výraz je v umění vzácný, natož pak v psychoanalýze, a Freud by jej v žádném případě nepodporoval: jako konzervativní sběratel starověkých egyptských a asijských předmětů byl vůči moderním umělcům ostražitý. Souvislost těchto čtyř vídeňských současníků lze lépe načrtnout za pomoci pojmu „snové práce“, který Freud rozvinul ve *Výkladu snů*. Podle tohoto nepřekonatelného výkladu je sen „hádankou“, příběhem rozbitým do obrazů, tajným přáním bojujícím o vyjádření a vnitřním cenzorem snažícím se je potlačit. Ty nejprovokativnější Klimtovy, Schieleho nebo Kokoschkovy obrazy, z nichž mnohé jsou portréty, často naznačují takový konflikt: boj mezi výrazem a vytěsněním u malíře stejně jako u modelu. Toto umění snad více než jiné modernistické styly stavi diváka do role psychoanalytického interpreta.

### Oidipovská vzpoura

Paříž bývá oslavována jako hlavní město moderního umění, Vídeň však byla svědkem několika událostí, které jsou paradigmatické pro avantgardy přelomu století. První byla „secese“ v roce 1897 – odchod skupiny devatenácti malířů (včetně Klimta) a architektů (včetně Josepha Marii Olbricha [1867–1908] a Josefa Hoffmanna [1870–1956]) z Akademie výtvarných umění a jejich osamostatnění, v tomto případě s vlastní novou budovou [1]. Oproti staré akademické gardě spojovala Secese nové a mladistvé ve jméno mezinárodního stylu, který přijala – nazývaného ve Francii *Art Nouveau* a v Německu *Jugendstil* (doslova „mladý styl“).



1 • Joseph Maria Olbrich, *Dům Vídeňské secese*, 1898  
pohled na hlavní vchod

Pro avantgardy bylo také příznačné, že takový postoj vyvolal velký skandál. Nejprve v roce 1901 Vídeňská univerzita odmítla ponutý obraz na téma filozofie, který si objednala u Klimta. Ten odpověděl druhým obrazem na téma lékařství, který byl ještě více pobuřující. Poté v roce 1908 vyloučila Uměleckoprůmyslová škola Oskara Kokoschku po představení jeho šokujícího dramatu vášně a násilí *Vrah, naděje žen* – bylo to první vyhnanství v jeho dlouhém nomádském životě. A konečně v roce 1912 úřady obvinily Schieleho z únosu a kažení nezletilých, na čtyřicet dní jej uvěznily a spálily řadu jeho sexuálně otevřených kreseb.

Tyto spory nebyly inscenovány pro dráždění buržoazie; poukazovaly ke skutečným rozporům mezi soukromou realitou a veřejnou morálkou v tehdejší Vídni. Nové umění se totiž objevilo v době, kdy se začínalo hroutit rakousko-uherské mocnářství; bylo příznakem, jak tvrdil historik Carl E. Schorske, „krize liberálního ega“ ve starém řádu. Zde se skrývá další spojitost s Freudem: spíše než osvobození já dosvědčuje toto umění konflikt v individuálním subjektu týkající se ohrožených autorit, akademie a státu – ve freudovských termínech superega, které nás všechny sleduje – „krize kultury charakterizovaná dvojznačnou



kombinací kolektivní oidipovské vzpoury a narcistního hledání nového já“ (Schorske).

Krise zdaleka nebyla soustředěná a jednotná. Existovaly rozdily nejen mezi Secesí a Akademii, ale také mezi expresionistickou estetikou mladých umělců, jako byli Schiele a Kokoschka, a étosem Art Nouveau u secesních malířů, jako byl Klimt, který hájil „komplexní umělecké dílo“. (Příkladem takového *Gesamtkunstwerku* byl palác Stocklet v Bruselu navržený Hoffmannem v letech 1905–1911 s nástěnnými stromovými mozaikami, které vytvořil Klimt [2]). I Secese byla vnitřně rozdělená. Ve svých řemeslnických dílnách (*Werkstätte*) propagovala dekorativní umění, které jiné modernistické styly často potlačovaly (slovo „dekorativní“ se pro mnohé představitele abstraktního umění stalo termínem pro úzkostné rozpaky); Klimt například používal tak zastaralé materiály jako temperu, zlaté plátky a mozaiku. Na druhé straně Secese také svým expresivním užíváním čáry a barvy povzbudila modernistické experimenty s abstraktními formami. Tímto způsobem se zapletla do určitého rozporu: ve stylu mezi figurací a abstrakci; v náladě mezi pocity neklidu *fin-de-siècle* a *joie de vivre* počínajícího 20. století. A tento rozpor měl tendenci projevovat se v ostré, skoro neurastenické čáře, která od Klimta přešla k Schielemu a Kokoschkovi.

V těchto napětích stylu Art Nouveau u Secese později velký německý kritik Walter Benjamin (1892–1940) spatřoval základní rozpor mezi individuální základnou řemeslného umění a kolektivní základnou průmyslové výroby:

*Proměna osamělé duše byla zjevným cílem [Art Nouveau]. Jeho teorií byl individualismus. S [belgickým projektantem Henrym] van de Veldem se objevil dům jako výraz osobnosti. Pro takový dům byl ornament tím, čím je signatura pro malbu. Skutečný význam Art Nouveau nebyl vyjádřen v této ideologii. Znamenal poslední pokus o výpad ze strany umění uvězněného technickým pokrokem ve slonovinové věži. Umění mobilizovalo všechny rezervní síly niternosti. Ty našly svůj výraz v mediurním jazyce čáry, v květině jako symbolu obnažené, rostlinné Přírody, která čelila technikou vyzbrojenému okolí.*

Jestliže Art Nouveau představovalo poslední pokus o výpad ze strany umění, Secese signalizovala jeho naprosté uzavření ve slonovinové věži, jejímž příkladem je bílá budova Secese s fasádami plnými rostlinných ornamentů a mřížovou kupolí. Projektant budovy Olbrich ji zamýšlel jako „chrám umění, který milovníku umění poskytne tiché, elegantní útočiště“. Ačkoli se tedy Secese rozešla s Akademií, bylo to jen proto, aby se stáhla do nedotčenějšího prostoru estetické autonomie. Přesto, a to je další rozpor, chápala Secese tuto autonomii jako výraz ducha své doby, jak to vyjadřoval nápis pod kupolí: KAŽDÉ DOBĚ JEJÍ UMĚNÍ, UMĚNÍ JEHO SVOBODU. To vyjadřuje, jak by v té době mohli prohlásit vídeňští umělci historikové, samu uměleckou vůli (neboli *Kunstwollen*) tohoto nového hnutí.



2 • Josef Hoffmann, Palác Stocklet, Brusel, 1905–1911  
nástěnné malby Gustav Klimt, nábytek Josef Hoffmann

## Odpor zabarvený bezmocností

Prvním prezidentem vídeňské Secese byl Gustav Klimt. Na své dráze prošel od historické kultury rakousko-uherské monarchie přes protitradiciální vzpouru avantgardy na počátku století až k ornamentálním portrétům vídeňské smetánky poté, co se alespoň jemu zdála tato modernistická revolta poražená. Klimtův otec, povoláním rytec, zapsal syna do Uměleckoprůmyslové školy, z níž Klimt vyšel jako architektonický dekorátor v roce 1883, právě v době, kdy byly v přetvářené Vídni dokončovány monumentální budovy centrální Ringstrasse. Mezi jeho rané práce patří alegorické malby pro dvě nové budovy na této okružní třídě – nástropní malby dramatických postav (mj. Hamleta) pro Městské divadlo (1886–1888) a malby kulturních symbolů (mj. Athény) pro halu Umělecko-historického muzea (1891). V roce 1894 u něj na základě těchto úspěchů nová Vídeňská univerzita objednala tři nástropní malby – Filozofii, Medicínu a Právnictví – na osvěcenská téma „triumfu světla nad temnotou“. Klimt na projektu přerušovaně pracoval následujících deset let a v roce 1900 vystavil první z maleb, *Filozofii*. V té době se už ale angažoval v Secesi a hotová malba sotva mohla odpovídat představám univerzity. Místo panteonu filozofů zobrazil Klimt spíše sklíčený pochod změní těl amorfním prostorem, na který dohlíží temná sfinxa uprostřed a svítící hlava (spíše než Athénu připomínající Medúzu) dole. V tomto světě jako by temnota zvítězila nad světlem.

Jestliže v této objednávce pro univerzitu zpochyboval Klimt racionalistickou filozofií, v následující malbě, předvedené v roce 1901, se vysmíval léčebné medicíně. Medicína je tu zobrazena



1900–1909



3 • Gustav Klimt, *Právo*, 1903–1907

olej na plátně, rozměry naznačené (zničeno 1945)



jako další peklo, ještě více plné těl, z nichž některá upadla do animální dřimoty, jiná se válejí na hromadě mrtvol a koster – je to groteskní fantasmagorie „jednoty života a smrti, vzájemně proniknutí pudové vitality a osobního rozpadu“ (Schorske). Malba byla ještě větším políčkem do tváře univerzity, která ji odmítla a Klimta pokárala. Klimtovou replikou bylo přepracování posledního zobrazení *Práva* [3] v závěrečné peklo krátninálního trestu se třemi velkými a výraznými fúriemi kolem vyčerpaného muže, všechny čtyři postavy nahé a ve spodním temném prostoru, a se třemi malými, nevýraznými gráciemi v rouších v hieratickém prostoru nahoře. Tyto alegorické postavy Pravdy Práva a Zákona sotva pomohou mužské oběti obtočené chapadly chobotnice a vydané na milost třem fúriím trestu (jedna z nich nevíšimavě dřímá, druhá pomstychtivě hledí, třetí mrká jakoby na kořist). Trest je tu psychologizován v podobě kastrace: muž je vyzáblý, má sklopenou hlavu, jeho penis se ocitá v blízkosti tlamy chobotnice. Schiele a Kokoschka se v jistém smyslu pokoušeli osvobodit právě tohoto člověka, ačkoli i v jejich díle zůstane zlomený. „Jeho odpor byl zabarven bezmocností,“ píše Schorske o Klimtovi. A to platí i o Schielem a Kokoschkovi.

Tato nevydařená objednávka prozrazovala obecnou krizi veřejného umění této doby: veřejný vkus a moderní malba se zřetelně rozešly. Klimt se poté z avantgardy z větší části stáhl a začal malovat realistické portréty elegantních prominentů, ornamentálních osob na ornamentálním pozadí. Po jeho ústupu zůstalo na Schielem a Kokoschkovi, aby sondovali „potlačené pudové podněty“; skutečně to dělali v často zmučených postavách zbavených historických referencí a společenského kontextu. (Schiele jednou poznamenal, že dívat se na jeho postavy znamená „dívat se dovnitř“.) Schiele a Kokoschka byli k ornamentální vybroušenosti Art Nouveau skeptičtí a výrazové podněty hledali u postimpresionistických a symbolistických malířů. (Podobně jako v jiných hlavních městech tu měly velký vliv retrospektivní výstavy Vincenta van Gogha a Paula Gauguina, stejně tak secesní představení Nora Edvarda Muncha [1863–1944] a Švýcara Ferdinanda Hodlera [1853–1918].)

### Symptomatické portréty

Egon Schiele, který vyrostl v měšťácké rodině železničních úředníků, se s Klimtem setkal v roce 1907 a brzy přizpůsobil zvládnou, smyslnou čaru svého rádce vlastnímu hranatému, úzkostnému způsobu kresby; během deseti let před svou smrtí (zemřel při epidemii španělské chřipky v roce 1918) vytvořil kolem tří set obrazů a tří tisíc prací na papíře. Schiele se snažil malovat patos přímo v melancholických krajinách se zničenými stromy i v zoufalých obrazech ukřivděných matek a dětí, vyvedených v krvavých červených a zemitých hnědých, v bledých žlutých a pochmurných černých. Znamější jsou jeho kresby adolescentních dívek, často nepokrytě sexuálně odhalených, a jeho autportréty, někdy v podobně otevřených pozicích. Jestliže Klimt a Kokoschka zkoumali vzájemný vztah mezi sadistickým

a masochistickým pudem, Schiele naopak sondoval jiný freudovský pár zvrácených slasti – voyeurismus a exhibicionismus. Někdy se dívá tak upřeně – do zrcadla, na nás – že se rozdíl mezi jeho a naším pohledem téměř rozplývá a on se stává jakoby jediným svým divákem, osamělý voyeur svého vlastního vystavení. Většinou se ale Schiele nezdá ani tak vzdorovitě hrdý na svůj autportrét jako pateticky obnažený jeho poškozením.

Podívejme se na jeho *Nahý autportrét v šedé s otevřenými ústy* [4]. Postava připomíná vyhublou oběť z *Práv*, jen obrácenou vpřed a omlazenou. Muž se uvolnil, je volný, ale přesto zlomený: jeho paže již nejsou spoutané – jsou amputované. Není to žádný letící anděl, ale zadržovaný strašák zlomený v kolenu. Nepatrná asymetrie postavy zkresluje i další protiklady: ačkoli je mužem, jeho přirození je stažené a trup je spíše ženský než mužský. Tvář s kruhy kolem očí se podobá smrtelné masce a otevřená ústa je možné vykládat jako výkřik života i jako rozevřená ve smrti. Autportrét jako by zachycoval okamžik, kdy se život a smrt setkávají v neurotické morbidnosti.



4 • Egon Schiele, *Nahý autportrét v šedé s otevřenými ústy*, 1910  
kvaš a černá křída na papíře, 44,8 x 31,5 cm



Tato proměna postavy je hlavním dědictvím vídeňského umění tehdejší doby. Ve srovnání s jiným modernistickým uměním se může zdát konzervativní, ještě o třicet let později však vyprovokovala nacisty, aby ji odsoudili jako „zvrhlé umění“. Dávno poté, co sloužila jako klasický ideál (akademický akt) a sociální typ (skutečný portrét) se tato postava stává šifrou psychosexuální poruchy. Vídeňští umělci vyvinuli bez přímého Freudova vlivu jistý druh symptomatického portrétu, který rozšířil van Goghovo expresivní podání lidí; portrét, který neevokuje ani tak touhu umělce jako potlačené pudy modelu – nepřímo skrze tiky a napětí těla. U Klimta a Schieleho ztenčená, často vyhublá, u Kokoschky neklidná a naškrábaná čára vždy značí totéž: křivolaké vynesení subjektivního konfliktu na povrch.

Oskar Kokoschka, také ovlivněný Klimtem, rozvinul tyto symptomatické portréty dále než Schiele a také dále prohledal jejich rozvratné dimenze – až do momentu, kdy byl donucen definitivně opustit Vídeň. V době nesnázi Kokoschku podporoval modernistický architekt a kritik Adolf Loos (1870–1933), tehdy již proslulý svými strohými návrhy a nelitostnými polemikami. O Kokoschkově portrétu tohoto velkého puristy z roku 1909 bychom mohli říci, že zachycuje jejich „partnerství protikladů“ [5]. Obraz, po stylistické stránce podobný Schieleho autoportrétu (až po kruhy kolem očí), evokuje přesto zcela odlišnou subjektivitu. Oděný Loos hledí dovnitř: je klidný, ale cítíme, že se nachází pod velkým tlakem. Jeho bytost se opravdu nezdá vyjádřená (*expressed*) nebo tlačena navenek, nýbrž stlačená (*compressed*) či tlačena dovnitř. Sebeovládající a vyrovnaný Loos vládne svými silami s takovou intenzitou, jež jako by deformovala jeho zkroucené ruce.

Rok předtím, než byl portrét namalován, publikoval Loos v Secesi svůj útok proti Art Nouveau; název článku „Ornament a zločin“ (1908) můžeme číst také jako „Ornament je zločin“. Loos považoval ornament nejen původem za erotický, ale také exkrementální, a ačkoli takovou amorálnost omlouval u dětí a „divochů“, „dnešní člověk, který v odpověď na vnitřní nutkání znečistí zdi erotickými symboly, je zločinec nebo zvrhlík“. Ne náhodou publikoval také v této zemi, kterou romanopisec Robert Musil obdařil exkrementální přezdívkou „Kakanie“, v roce 1908 Freud svou přednášku o „charakteru a análním erotismu“. Freud chtěl ovšem jen porozumět kulturním cílům této represe análně-erotických nutkání, zatímco Loos je chtěl prosadit: „Kulturu země lze posoudit podle toho, do jaké míry jsou znečištěné zdi jejich klozetů,“ napsal. „Evoluce kultury je shodná s odstraněním ornamentů z praktických předmětů.“ Loos nebyl žádným příznivcem psychoanalýzy; jeho přítel a krajan, kritik Karl Kraus (1874–1936), o tom jednou prohlásil: „Choroba, na kterou psychoanalýza myslí, je lékem.“ Podobně jako Freud si ale Loos dokázal představit anální otvor jako znečištěnou oblast neurčitosti, a proto naznačoval, že užité umění Secese a prudké výbuchy expresionismu jsou exkrementální. Loos a Kraus odmítali takové zmatení a žádali sebekritickou praxi, v níž by se každé umění, jazyk a obor staly ještě zřetelnějšími, náležitějšími a čistšími. Je dobré připomenout, že Vídeň



5 • Oskar Kokoschka, *Portrét architekta Adolfa Loose*, 1909  
olej na plátně, 73,7 x 92,7 cm

nebyla jen domovem rozvratných malířů typu Klimta, Schieleho a Kokoschky, ale také těchto disciplinovaných hlasů – Loose v architektuře, Krause v novinářství, Arnolda Schoenberga (1874–1951) v hudbě a Ludwiga Wittgensteina (1889–1951) ve filozofii (ten jednou napsal, že „veškerá filozofie je kritikou jazyka“). Již tedy na počátku století nacházíme ve Vídni základní protiklad pro velkou část následujícího modernismu: protiklad mezi výrazovou svobodou a přísným sebeovládáním.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Walter Benjamin, „Paris of the Second Empire in Baudelaire“, in *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, New Left Books, London 1973
- Allan Janick a Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, Simon and Schuster, New York 1973
- Adolf Loos, „Ornament a zločin“. In *August Sarnitz*: Adolf Loos. Taschen a Nakladatelství Slovart, Praha 2004
- Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, Vintage Books, New York 1980
- Kirk Varnedoe, *Vienna 1900: Art, architecture, and Design*, Museum of Modern Art, New York 1985



Henri Matisse navštívuje Augusta Rodina v jeho pařížském ateliéru, odmítá však sochařský styl staršího umělce.

Když Henri Matisse (1869–1954) v roce 1900 navštívil Augusta Rodina (1840–1917) v jeho ateliéru, byl šedesátiletý umělec výraznou postavou. Rodin se dlouhou dobu těšil značné popularitě jako osamocený sochař, který po půlstoletí úporných akademických výtvorů a předvídatelných kýčovitých soch dokázal skomírající umění oživit. Jeho sochařská práce ale byla rozštěpena na veřejnou a soukromou část, jak si povšiml americký historik umění Leo Steinberg: Rodinova reputace byla založena především na jeho pracích v mramoru, které na akademickou tradici spíše navazovaly, než aby ji zvrátily, zatímco větší a novátorštější část svých výtvorů (množství sádrových skulptur, výjimečně odlitých v bronz) uchovával v skrytu svého ateliéru. Jeho pomník *Balzaka* se silným sloupovitým tělem zahaleným ve svrchníku a postrádajícím všechny tradiční výrazové atributy, byl asi první veřejnou sochou, ve které Rodin předvedl svůj upřednostňovaný, soukromý styl: odhalení sochy v roce 1898, které vyvolalo ohromný skandál, lze považovat za zrození moderního sochařství. Rodin na soše neúnavně pracoval sedm let a cítil se dotčený (ačkoli ne zcela překvapený), když byla socha jako „hrubá skica“ odmítnuta členy Sociétés des Gens de Lettres (Společnosti spisovatelů), která ji objednala, a bezohledně karikována v tisku (na své současné místo v Paříži se dostala až v roce 1939). Rodin na kritiku odpověděl tím, že vybudoval pavilon na Světové výstavě v roce 1900, která od dubna do listopadu probíhala na řadě míst v Paříži, a v něm umístil retrospektivu svých děl. Pro Matisse a mnohé další tím Rodin ztělesnil romantický ideál nekompromisního umělce odmítajícího ustoupit nátlaku měšťácké společnosti.

Traduje se, že Matisse, povzbuzený obdivujícím přítelem, který byl jedním z mnoha Rodinových asistentů, navštívil staršího sochaře s několika vybranými skicami zhotovenými podle modelu, aby získal určitou zpětnou vazbu; avšak Rodinovi se příliš nezamlouvalo, co spatřil. Jeho rada – že by se Matisse měl více „trápit“ kresbou a přidávat detaily – vyzněla zcela naprázdno. Mezi Rodinovým poučením a výukou na École des Beaux-Arts, kterou již Matisse definitivně opustil (a čekal by, že Rodin pro ni bude mít také jen slova pohrdání), nebyl velký rozdíl.

### V mistrových stopách

Ať už však Matisse hledal u Rodina jakékoli poučení ohledně své kresebné metody, jeho návštěvu muselo podnítit především to, že byl zvědavý na Rodinovu sochařskou techniku. Není jisté, zda Matisse již tehdy pracoval na *Otrokovi* [1]; avšak bez ohledu na to, zda byla socha skrytým důvodem k návštěvě, nebo jejím



1 • Henri Matisse, *Otrok*, 1900–1903 (odlitek z roku 1908)  
bronz, výška 92,4 cm

důsledkem, je znakem prvního Matissova vážného setkání s Rodinovým uměním a také definitivního rozchodu s ním. Neboť představuje přímou odpověď na Rodinova bezrukého *Kráčejícího muže* [2], kterého Rodin vystavil v roce 1900 ve svém pavilonu jako studii ke *Svatému Janu Křtiteli* společně s mnohem fádnější a anatomicky úplnou definitivní verzí *Jana Křtitele*. Matisse pracoval se stejným modelem – s mužem přezdívaným Bevilaqua, známým jako Rodinův oblíbenec – zhruba ve stejném postoji, čímž zdůraznil svůj dluh vůči Rodinovi i rozdíl mezi nimi. Dialektiku celého vztahu pak ještě posílil v roce 1908, když při odlévání odřízl *Otrokovi* ruce.

Ačkoli Rodinův *Kráčející muž* ve skutečnosti nejde – obě jeho nohy pevně spočívají na zemi, jak si povšiml Leo Steinberg, a podobá se mnohem více „boxerovi zasazujícímu úder“ – vyvolává iluzi spoutané energie: pohyb je zaražený, ale postava je připravena vyrazit. Matissov *Otrok* je naopak nezvratně statický, uzavřený do sebe. Diváka nic nenutí, aby si tuto postavu představoval v pohybu, nic jej nevede k tomu, aby ji v mysli oživoval. Tělo se jeví jako poddajné: neladné proporce modelu ještě zdůrazňuje prohnutá křivka, kterou postava vyznačuje v prostoru, celkové zvlnění vycházející od výrazného břicha do celého těla; směrem nahoru přes ustupující hrudník a shrbená záda ke skloněné hlavě; směrem dolů k pravé holeni vytvářející zlom pod dovnitř ohnutým kolenem. Socha nevyvolává sebemenší dojem rozpínavosti (extension), ani v duševním, ani ve fyzickém prostoru: je to jeden z prvních rozhodně modernistických anti-mentů – stvrzuje svou autonomii jakožto objekt.

To neznamená, že by *Otrok* nebyl ovlivněn Rodinovým uměním. Právě dojem poddajnosti sochy vychází především z povrchového působení díla, což je stylistický rys podstatný pro Rodinovo „soukromé“ umění, signalizující jeden z největších převratů západní sochařské tradice od antiky. Tato tradice vyžadovala, aby sochař mramor „obdařil životem“ (mýtus o Pygmalionovi) a přiměl diváka věřit (nebo to spíše *předstíral*, protože nikdo není tak pošetilý), že jeho socha je obdařena organickým životem. Veřejný Rodin je plně dědicem této tradice, avšak soukromý Rodin je mistrem „procesuálního umění“, jeho sochařské dílo je katalogem náhodných i nenáhodných postupů, které vytvářejí umění modelování nebo lití. Rána zejíci na zádech *Kráčejícího muže*, velká odřenina na zádech *Leticí postavy* (1890–1891), výrůstky na čele jeho *Baudelaira* z roku 1898 a celá řada dalších „anomálií“ odlitých do bronzu dosvědčuje Rodinovo rozhodnutí brát sochařské postupy jako jazyk, jehož znaky jsou manipulovatelné. Veřejný Rodin jinými slovy prosazuje jako jazyk transparentnosti sochy, zatímco soukromý trvá na její nejasnosti, materialitě.

Matisse, nepochybně povzbuzen těmito příklady, zdůrazňuje pohyb povrchu *Otroka*; hromadí svalové zlomy a celou skulpturu pojímá jako shluk víceméně stejných malých zaoblených tvarů nebo tahů nože, na nichž světlo ztrácí intenzitu. Tím však zachází příliš daleko a blíží se stylu Itala Medarda Rossa (1858–1928), který se prohláшал za Rodinova soupeře a označoval sám sebe



2 • Auguste Rodin, *Kráčející muž*, 1900

bronz, 84 x 51,5 x 50,8 cm

jako impresionistu – a skutečně se ve svých voskových sochách snažil napodobovat impresionistickou práci štětcem. Na rozdíl od Rodinových soch jsou Rossova díla malířská a přísně frontální. Odhmotňující účinek světla na povrchu Rossovy soch, způsob, jakým jsou obrysy postav pohlcovány stínem, a lze se na ně proso dívat jen z jediného místa – všechny tyto znaky Matisse odmítl a ihned ve chvíli, kdy si s nimi začne pohrávat.

*Otrok*, jedno ze dvou děl, na nichž se Matisse učil sochařskému umění (socha si vyžádala něco mezi třemi a pěti sty sezeními s modelem!) je tedy paradoxním dílem: nekontrolovaným napodobováním Rodinových „procesuálních“ znaků se Matisse chová papežštěji než papež. Rozhýbání povrchu sochy vede nebezpečně blízko k rozbití celistvosti postavy a její celkové arabesky a k její proměně, jak tomu chtěl Rosso, ve falešný obraz. Od této chvíle Matisse lépe porozuměl principu rodinovské materiality a již nikdy ji takovým způsobem nenadužival. Téměř všechny jeho pozdější bronzy nesou stopy práce s hlinou, již v nich ale není ohrožena fyzičnost sochy. Snad nejpozoruhodnějším příkladem takového efektu je zveličené čelo *Jeannette V* [3]. Plastika zapůsobila na Picassa, který ji objevil v roce 1930, tak pronikavě, že se rozhodl ji napodobit v sérii hlav či bust, jež vytvořil krátce nato.



Z své návštěvy Rodinova ateliéru však Matisse také pochopil, v čem se jeho estetika zásadně odlišuje od mistrovy: „Nemohu pochopit, jak mohl Rodin při práci na svém *Svatém Janovi* přiznout ruku a držet ji za čep; dopracovával detaily a přitom ji držel v levé ruce, napohled zcela oddělenou od celku, a poté ji zase připevnil na konec paže; nakonec zkoušel najít správné směřování ruky ve shodě s celkovým pohybem. Já umím sledovat jen celkovou architekturu, popisné detaily nahrazuji živou a sugestivní syntézou.“ Matisse si uvědomil, že není „realistou“, už když pracoval na jaguárovi podle vzoru francouzského sluchaře z 19. století Antoina-Louise Baryeho a nedokázal porozumět anatomii stažené kočky, kterou si pro tuto příležitost obstaral (*Jaguár požírající zajíce* [1899–1901] je druhou plastikou, na které se učil tomuto umění a loučil se s anatomickou pravděpodobností). Na Rodinovi mu tedy nevalila pouhá umělost jeho metody, nýbrž to, jak spojoval roubované fragmenty s nekonečnou fascinací neúplnou figurou.

To ovšem znamená, že Matisse přehlížel jeden z nejmodernějších rysů Rodinovy metody, který naopak Constantin Brancusi bude napodobovat a kultivovat (ne náhodou Brancusi po krátkém



4 • Aristide Maillol, *La Méditerranée (Jihoevropanka)*, 1902–1905  
bronz, 104,1 x 114,3 x 75,6 cm

učení v Rodinově ateliéru uprchl ve skutečné „úzkosti z vlivu“ s prohlášením, že „ve stínů velkých stromů nic neroste“). Mohli bychom dokonce říci, že tento aspekt „řezání a lepení“ v Rodinově díle, při němž je odlietek téže postavy nebo fragmentu postavy využit v různých skupinách a v odlišném zasazení v prostoru, představuje první vlnu toho, co se s pozdějšími Picassovými kubistickými konstrukcemi stane jedním z hlavních tropů umění 20. století.

Matisse odmítal přijmout Rodinovu metonymickou fragmentaci a jeho plastiky představují do jisté míry protikladný přístup. U jiných sochařů se tato touha pojmát postavu jako nedílný celek vyvinula v akademický styl, zejména když se pojila se zakořeněnou zálibou v tradičním motivu ženského aktu. To vedlo například k buclatým aktům Aristida Maillola (1861–1944) [4] nebo na druhém břehu Rýna k mnohem štíhlejšími siluetám Wilhelma Lehmbrucka (1881–1919). Oba tito umělci byli silně závislí na řecko-římské tradici a na rozdíl od Rodina a Matisse se rozhodli pro zcela hladké povrchy, jimiž měl bronz imitovat mramor. Toto nové zdůraznění celku dokonce zrodilo jistý druh hybridní plastiky, kterou by bylo možné nazvat pseudokubismus nebo proto-art deco: Jacques Lipchitz, Raymond Duchamp-Villon, Henri Laurens

v Paříži a zčásti také Jacob Epstein a Henri Gaudier-Brzeska v Anglii – ti všichni na první pohled vytvářeli díla, která se opírala o kubistický způsob vyjadřování, ve skutečnosti však zdůrazňovala pevnost hmoty, neboť jejich rovinná diskontinuita se omezovala na povrchovou úroveň stylistického zaobalení a nikdy plně nevtáhla objem do prostoru.

Základním rysem, jímž se jejich díla liší od Matissových, je to, že jsou zcela frontální – vytvořená pro pohled z jediného místa (nebo někdy ze čtyř různých míst v případě Maillola nebo Laurensa) – zatímco u Matissových děl tomu tak výmluvně není.



3 • Henri Matisse, *Jeannette V*, 1916  
bronz, výška 58 cm





5 • Henri Matisse, *Záda (I)*, kol. 1909  
bronz, 188,9 x 113 x 16,5 cm

Pro porozumění tomuto momentu je dobré vzít v úvahu, co německo-americký historik umění Rudolf Wittkower předložil vedle Rodinova příkladu jako jednu ze dvou cest, kterou nabídlo Matissově generaci sochařství 19. století. Totiž teorie německého sochaře Adolfa von Hildebranda (1847–1921) – ačkoli je nejvýš nepravděpodobné, že by Matisse věděl o Hildebrandovi něco více než z doslechu. Hildebrand byl toho názoru, že všechny plastiky mají být skrytými reliéfy tvořenými třemi rovinami ustupujícími do hloubky, jejichž čitelnost musí být bezprostředně přístupná ze stanoveného místa. (Michelangelova velikost spočívala pro Hildebranda v tom, že nám vždy umožňuje odlišit virtuální přítomnost mramorového bloku: jeho postavy jsou „vtěsnány“ mezi přední a zadní stěnu původní kamenné hmoty.) Skutečný reliéf je ještě lepší, píše Hildebrand, protože v něm jsou (zarámované) postavy virtuálně zbaveny nutnosti vyrovnávat se s úzkostmi z nekonečného okolního prostoru. Hildebrand tedy uvažoval z hlediska rovin (a modelováním pohrdal jako příliš fyzickým).



6 • Henri Matisse, *Záda (II)*, 1916  
bronz, 188,5 x 121 x 15,2 cm

Matisse se neřídí Hildebrandovými pokyny dokonce ani v sérii čtyř reliéfů nazvaných *Záda*, vytvořených v letech 1909 až 1930 (ve skutečnosti je tu blíže než kdy jindy Rodinovi, jehož další známý „nezdařený“ památník, *Brána pekla*, je nejasnou změtí tvarů, které nedovolují oku postup do hloubky a nutí je k nesouvislým zastavením). Podle Hildebranda i celé akademické tradice předpokládá reliéf pozadí, které představuje imaginární prostor, z nějž se vynořují postavy, a anatomické znalosti diváka, které poskytují nezbytné informace o tom, co je pohledu skryto. Pozadí reliéfu má podobnou funkci jako plán obrazu v systému, který v renesanci vypracoval Leon Battista Alberti: je to virtuální rovina, braná jako průhledná. *Záda* je dokonce možné v některých ohledech chápat jako ironickou repliku Hildebrandovi, neboť postavy jsou postupně ztotožněny se zdí, která je nese: v *Zádech (I)* [5] se postava opírá o zeď (tato podivná poloha, která tak vědomě ignoruje žánrové konvence, má určité realistické oprávnění); v *Zádech (II)* [6] přestává být





7 • Henri Matisse, *Záda (III)*, 1916  
bronz, 189,2 x 111,8 x 15,2 cm

jasné rozlišení mezi modelací zad a pojednáním pozadí (za určitého osvětlení téměř zcela zmizí páteř); v *Zádech (III)* [7] je postava prakticky celá vyrovnaná podle hranic „podkladu“; v *Zádech (IV)* [8] se změnila v pouhou modulaci podkladu (není rozdíl mezi pramenem vlasů a prostorem pokračujícím mezi nohama, pouze v míře vystupování). Pokud tedy Matisse pro jednu skutečně modeluje jako malíř (ačkoli neprávem prohlašoval, že tak pracoval vždy), v žádném případě nezapomněl na malířskou revoluci, kterou uskutečnil předtím: ze své malby si vypůjčuje antiiluzionismus a charakteristický „dekorativní“ účinek (Matissův termín pro celkovost). Netřeba dodávat, jak daleko je od Hildebranda.

Jakožto reliéfy však *Záda* představují výjimku. Většina Matissových bronzů nutí diváka, aby se kolem nich pohyboval. Příkladem je *Serpentina* [9]. Kritici sice už dávno zaznamenali, že název odkazuje k esovitému tvaru, který postava vyznačuje v prostoru a k redukci anatomie na „provazy“, unikala jim však



8 • Henri Matisse, *Záda (IV)*, 1931  
bronz, 188 x 112,4 x 15,2 cm

často narážka na pojem *figura serpentinata* – princip, který vytvořil Michelangelo a do krajnosti dovedl manýrismus. Matisse si ovšem byl plně vědom historické výpůjčky („Maillol propracovává hmotu jako starověcí sochaři, já naopak pracuji s arabeskou jako renesanční umělci,“ říkal často). Na samém konci života, když poznamenal, že (fotografickým) modelem *Serpentiny* byla „malá buclatá žena“, vysvětloval, že nakonec „ji udělal tak, aby všechno bylo vidět bez ohledu na to, kde stojí divák“. Mluvil také o „průzračnosti“, a šel dokonce tak daleko, že tvrdil, že dílo předznamenává kubistickou revoluci. V tom se však Matisse mýlil přinejmenším ze dvou důvodů.

#### Nedosažitelná „věc o sobě“

Viděli jsme, že Matisse (spolu s Rodinem) zavrhl ideál imaginární průzračnosti materiálu uctivaný akademickou tradicí i Hildebrandem. Když nyní mluví o průzračnosti, má na mysli jiné dva

1900 - 1909



9 • Henri Matisse, *Serpentina*, 1909  
bronz, 56,5 x 28 x 19 cm



významy slova. Jeden z nich vyjadřuje příbuzný sen o *ideativní průzračnosti*, o plném a bezprostředním uchopení významu uměleckého díla; a druhý v sochařské hantýrce označuje využití prázdného prostoru u moderních sochařů. Začneme-li posledně jmenovaným významem, „průzračnost“ *Serpentiny* nemá nic společného se způsobem, jakým se prázdný prostor – po vzoru

▲ Picassovy známé *Kytary* z podzimu 1912 – v kubistickém sochařství mění v jeden z hlavních konstitutivních prvků v systému protikladných znaků. V *Serpentině* je prázdný prostor jen druhotným účinkem postoje a Matisse jej již nikdy nevyužil. Důležitější je druhý pohled, neboť to, co se skutečně stalo, je pravým opakem toho, co Matisse prohlašuje. *Nikdy* nemůžete vidět všechno najednou; ať zaujmete jakékoli hledisko, *nikdy* plně neuchopíte význam díla. Když se divák pohybuje kolem *Serpentiny*, může pozorovat jakousi prostorovou harmoniku, stále se roztahující a stahující (anebo, abychom užili jiné metafory, negativní prostory se otevírají a zavírají jako motýlí křídla). Divák je neustále překvapován mnohostí aspektů, které jsou vždy zcela nepředvídatelné. Jdeme-li odzadu, miniaturní hmyzí hlava (kudlanky nábožně?) odhaluje jako prostý šok masivní ušes; spoje arabesky, kterou tvoří trup, paže a levá noha, neustále rozbíjejí tělo, aniž by někdy porušily jeho svislou linii (pravá noha je přísně rovnoběžná se svislým sloupkem, na němž spočívá loket). *Serpentinu* můžete obejít stokrát dokola, a stejně se vám nepodaří se jí definitivně zmocnit; zakřivený tanec v prostoru zaručuje celost plastiky, ale také její distanci: tato celost, celost věci o sobě, je pro nás nedosažitelná.

Právě tady najdeme základní rozdíl mezi Matissovou plastikou a díly například Michelangela nebo Giambologni, s nimiž byla srovnávána. Giambologna sice také nutí diváka, aby se pohyboval kolem jeho plastik, vždy ale přichází chvíle, kdy cesta kolem díla dospěje k jasnému konci, vždy nadejde chvíle, kdy pochopíte, oč tu jde. Důvod je prostý: zkreslení, které vyvolává *contrapposto*, jednak vždy zůstává v rámci anatomických znalostí (díky nim „přehlédneme“ očividně prodlouženou nohu nebo nemožně zkrácené koleno a figuru čteme jako souvislý tvar); jednak gesta figury dávají určité ospravedlnění, ať už realistické nebo rétorické (jako klečící žena sušící se po koupeli nebo *Sabinka*, jejíž patetické gesto vyzývající nebe, aby ji osvobodilo od kolosu, který ji unáší, doplňuje spirálu sochařovy nejznámější skupiny). Matisse se o to vše téměř nestará – ani o anatomii (opět využívá poučení od soukromého Rodina a prostě ji ignoruje), ani o evokativní gesta.

Skutečnost, že naše plavba kolem Matissovy plastiky nemá žádné vyvrcholení ani neposkytuje nějaký privilegovaný úhel pohledu a že mezi jednotlivými pohledy jsou různé aspekty dokonce nepředvídatelné, vysvětluje obtíž, která nastane, když se plastiku pokusíme vyfotografovat. Snad jen film by mohl zachytit nepřítomnost ostrých hran – zřetelných rovinných okrajů – jež charakterizuje matissovské proudění. Matisse si této obtíže byl vědom a fotografům, kteří měli propagovat jeho plastiky, nabízel pomoc. Nepřekvapuje, že jen výjimečně volil čelní pohled (ukazoval například pět *Jeannette* z profilu nebo zezadu). Pokud volil čelní pohled, pak v případě, kdy osa figury nebyla disponována



10 • Henri Matisse, *Ležící akt I (Aurora)*, 1907  
bronz, výška 34,5 cm

frontálně. Nejvíce mu zřejmě záleželo na tom, aby našel co nejuvštědnější, nejméně očekávaný úhel pohledu, často ten, v němž arabeska plastiky uzavírá v ní samé (a který tudíž podává nejméně informaci o jejím zakřivení). Matisse často přiváděl několik fotografií k témuž dílu a zřejmě se těšil z ostrých neshod mezi nimi. Pro *Ležící akt I* [10] zvolil tři úhly pohledu: čelní (jak se objevuje na pozadí obrazu *Hodina hudby* [1916/17] v Barnesově nadaci); ve tříčtvrtečním profilu směřujícím vzad, který zavinuje do sebe vztyčenou paži jako pouhou vertikálu a odhaluje „přílbu“ vlasů; ale také v plném profilu (čelně k patám), z pohledu, který celou figuru zvětšuje, rozbíjí trup a vyboulené stehno a především blokuje jakýkoli přístup k rozměrům břicha. Jako by si Matisse hrál s poznáním, vysmíval se naší touze po jeho úplnosti a vyhledával jeho nutnou neúplnost – samu podmínku modernity.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Adolf von Hildebrand. „The Problem of Form in the Visual Arts“ (1893), přel. in Harry Mallgrave a Eleftherios Ikonomou (ed.), *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Getty Institute, Los Angeles 1994
- Rosalind Krauss. *Passages in Modern Sculpture*, Viking Press, New York 1977; reprint MIT Press, Cambridge, Mass. 1981
- Isabelle Monod-Fontaine. *The Sculpture of Henri Matisse*, Thames & Hudson, London 1984
- Leo Steinberg. „Rodin“, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London, Oxford, and New York 1972
- Rudolf Wittkower. *Sculpture*, Allen Lane, London 1977



Paul Gauguin umírá na Markézách v jižním Pacifiku: Gauguinovo východisko v domorodém umění a primitivistických fantaziích ovlivňuje rané dílo André Deraina, Henriho Matisse, Paula Picassa a Ernsta Ludwiga Kirchnera.

Čtyři malíři konce 19. století více než všichni ostatní ovlivnili modernisty počátku 20. století: Georges Seurat (1859–1891), Paul Cézanne (1839–1906), Vincent van Gogh (1853–1890) a Paul Gauguin (1848–1903). Každý z nich nabídl novou čistotu, ale každý z nich upřednostňoval něco jiného. Seurat kladl důraz na optické účinky; Cézanne na obrazovou strukturu; van Gogh upřednostňoval výrazový rozměr malby a Gauguin její vizionářský potenciál. Ačkoli Gauguin nebyl tak plodný po stránce stylu, byl vlivnější jako osobnost. Jakožto otec modernistického „primitivismu“ přeformuloval poslání romantického umělce jako určité hledání vize mezi kmenovými kulturami. Někteří modernističtí umělci podnětem jeho příkladem se snažili splynout s domorodými kulturami, anebo si na to alespoň hráli. Dva němečtí expresionisté Emil Nolde (1867–1956) a Max Pechstein (1881–1955) po vzoru Gauguina cestovali po jižním Pacifiku, zatímco jiní dva, Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) a Erich Heckel (1883–1970) zaranžovali primitivní život ve svém ateliéru nebo na výletech do přírody. Mnozí modernisté však z primitivního umění čerpali tvary a motivy: někteří z nich, jako Henri Matisse nebo Pablo Picasso, to dělali hlubším, strukturním způsobem; jiní povrchním, ilustračním.

Všichni tito umělci se snažili zpochybnit evropské konvence, které pocítovali jako represivní, a všichni si také představovali oblast primitivního jako exotický svět, v němž je možné dramaticky přetvořit styl i sebe sama. Primitivismus tu značně přesahuje hranice umění: je fantazií, vlastně celým chumlem fantazií o návratu k počátku, úniku do přírody, osvobození pudů a podobně, které si umělci promítali do primitivních kultur a jiných ras, zvláště v Oceánii a v Africe. I jako konstrukce fantazie měl však primitivismus skutečný vliv. Byl nejen součástí globálního projektu evropského imperialismu (na němž závisely cesty do kolonií i to, že se předměty těchto kultur dostávaly do metropolí), ale také součástí místních manévrů avantgardy. Podobně jako dřívější návraty *uvnitř* západního umění (například romantické oživení středověkého umění v 19. století u prerafaelitů) byly tyto primitivistické pobyty *mimo* západní umění strategické: zdálo se, že nabízejí nejen cestu k překonání starých akademických konvencí v umění, ale také možnost, jak přetrumfnout poslední avantgardní styly (tj. realismus, impresionismus, neoimpresionismus), které se jevíly příliš soustředěné na výhradně moderní témata nebo pouze na problémy vnímání.

### Primitivistický pastiš

Gauguin se ke svým primitivistickým výpravám dostal poměrně pozdě, teprve když v roce 1883 ve věku pětatřiceti let ztratil výnosné zaměstnání na pařížské burze. Zpočátku pracoval na severu Francie v Bretani, která tehdy ještě byla krajem živého folkloru spolu s symbolistickými umělci, jako byl Émile Bernard (1868–1941). Poprvé tu pobýval v roce 1886 a poté, po nepovedené cestě do Panamy a na Martinik, v roce 1887, znovu pak v roce 1888. K cestě na Tahiti Gauguina částečně inspirovaly „domorodé vesnice“, které byly postaveny na Světové výstavě v Paříži v roce 1889 jako zoologická expozice domorodých obyvatel. Současně jej také uchvátili Wild West show Buffalo Billa. Přes veškerou svou rétoriku čestnosti byl primitivismus často právě takovou směsí kýče a kliše (tradičně se říká, že Gauguin dorazil na Tahiti s kovbojským kloboukem na hlavě). S výjimkou osmnáctiměsíčního návratu do Paříže koncem roku 1893, kdy zařizoval odbyt pro svá díla, žil Gauguin na Tahiti od roku 1891 až do roku 1901, kdy se přesunul na Markézy. Od bretonské lidové kultury přešel k tropickému ráji Tahiti (takový byl legendární atribut ostrova přinejmenším od vydání Diderotova *Dobrotka k Bougainvillově cestě* v roce 1796) a poté se přesunul na Markézy, které nazíral jako místo obětí a kanibalismu, jako temný protějšek světlému Tahiti. Svou cestu v prostoru přitom chápal jako cestu zpět v čase: „Civilizace ze mě postupně odpadává“, napsal ve svých Tahitiských vzpomínkách *Noa-Noa* (1893). Toto spojení – jako by *díl* Evropy znamenalo totéž jako *zpátky v čase* civilizace – je typické pro primitivismus i pro rasistickou ideologii kulturního vývoje, v tehdejší době všudypřítomnou.

Gauguin ale také přinášel částečné přehodnocení této ideologie. Nebot v jeho malbách a textech se primitivní člověk stává čistým zatímco Evropan zkaženým. V „království zlata“, napsal Gauguin o Evropě těsně před svým prvním odjezdem na Tahiti, „všechno zahnevá, i lidé, i umění“. Zde pramení jeho stylistické odmítnutí realismu i romantická kritika kapitalismu, dvojí postoj, který také budou zastávat jeho expresionističtí následovníci. Obrátit tento protiklad primitivního a evropského ovšem ještě neznamená jeho zrušení nebo dekonstrukci. Oba postoje se vytrvale udržovaly a revize této podvojnosti Gauguina jen nutila do dvojznačného postavení. „Jsem indiánem a [zároveň] člověkem citlivosti,“ napsal





1 • André Derain, *Tanec*, 1905–1906  
olej a temperová barva na plátně, 179,5 x 228,6 cm

své opuštěné ženě Mette, přičemž silně zdůrazňoval svůj částečný peruánský původ. Jeho mýtus o tahitské čistotě se hroutil také tváří v tvář sociálním skutečnostem. V roce 1891, po deseti letech francouzské kolonizace, mohlo být Tahiti stěží „neznámým rájem“, kde „žít znamená zpívat a milovat“, a Tahitáné stěží mohli být novou rasou po biblické potopě, jak je Gauguin líčil v *Noa-Noa*.

Byla-li Polynésie vícejazyčná, platilo to i pro její umění. Gauguin jako purista spíše než eklektik čerpal více z dvorského umění Peru, Kambodži, Jávy a Egypta než z kmenového umění Oceánie nebo Afriky. („Dvorské“ a „kmenové“ naznačuje rozdílné sociopolitické řády, ačkoli dnes jsou oba pojmy zpochybňovány skoro stejně jako „primitivní“.) Motivy z těchto různých kultur se často objevují v nezvyklých seskupeních. Tahitanky v *Trhu* (1892) například sedí v pózách odvozených z náhrobních maleb osmnácté egyptské dynastie. Příjezd na Tahiti nijak dramaticky nezměnil Gauguinův styl: zůstaly silné obrysy, které malíř přejal z kamenných soch bretonských kostelů, i výrazné barvy, které rozvinul na základě japonských tisků. A to platí i pro mnohá témata:

vizionářská spiritualita bretonských žen ve *Vidění po kázání* (1888) se například mění ve zbožnou prostotu domorodých Tahitánek ve *Zdrávas, Maria* (1891); pouze křesťanskou milost tu definuje pohanská nevinnost spíše než lidová víra. Podobný synkretismus stylu a námětu by mohl naznačovat původní sdílení estetických a náboženských podnětů napříč kulturami (tato možnost zajímala i jiné primitivisty, například Noldeho), poukazuje však také k paradoxu většiny primitivistického umění: že totiž často usiluje o čistotu a nadřazenost za pomoci hybridnosti a pastiše. Primitivismus je ve skutečnosti stejně stylově smíšený, jako je ideologicky rozporný; a Gauguin předal svým dědicům právě tuto eklektickou konstrukci.

#### Avantgardní gambity

Velká Gauguinova retrospektiva proběhla na Podzimním salonu v Paříži v roce 1906, ale Picasso a jiní umělci začali Gauguina studovat už v roce 1901. Již například v obraze *Tanec* [1] – rytmické



## Exotické a naivní

Primitivismus zdaleka nebyl prvním exotismem v moderní Evropě: fantastických obrazů Východu bylo plné výtvarné umění i literatura. 18. století poznamenala móda čínského porcelánu (*chinoiserie*), umělci 19. století byli přitahováni Orientem (*orientalismus*) a Japonskem (*japanismus*). Tato okouzlení obvykle přicházela po historických vítězstvích (např. po Napoleonově tažení do Egypta v roce 1798 a nuceném otevření Japonska pro zahraniční obchod v roce 1853) a dobrodružných imperiálních cestách (francouzští umělci například dávali přednost cestám do francouzských kolonií, němečtí do německých atd.). Tato místa ale byla „imaginárními geografiami“ (jak říká Edward Said v knize *Orientalismus* z r. 1978): byla časoprostorovými mapami, do kterých bylo možné promítat psychologickou dvojznačnost a politické ambice.

Orientalistické umění často líčilo Střední Východ jako starobylý, jako kolébku civilizace, ale také jako sešlý, zkažený, zženštilý a žádající si nadvládu. Také Japonsko bylo známé jako stará kultura, avšak *japanisté* jeho minulost vnímali jako nevinnou, s čistou představou, že zůstává zachována v japonských tiscích, vějířích a paravánech, a Evropané, zatížení západními konvencemi zobrazování, ji tu mohou získat. Primitivismus projektoval ještě původnější počátek, ale i zde se primitivní dělilo na pastorální či vznešené divochy (ve smyslovém ráji tropů, často ztotožňovaném s Oceánií) a krvavé či hrubé divochy (v sexuálním středu temnot, obvykle spojovaným s Afrikou). Všechna tato exotická divadla přetrvávají do dnešních dnů, třebaže utlumená a pozměněná; přidala se k nim další, šířená později také masovými médii. Avantgardisté se těchto imaginárních geografii dovolávali z taktických důvodů. Impresionisté a postimpresionisté již obsadili Japonsko, jak jednou prohlásil Picasso, a jeho generace se tedy místo toho zmocnila Afriky, ačkoli někteří, například Matisse nebo Paul Klee, se také zaměřovali na Orient. Ze stejných důvodů se surrealisté zajímali o Oceánii, Mexiko a severozápadní Pacifik, protože umění tu bylo více

surrealistické, jak říkali, ale také proto, aby obešli kubismus a expresionismus. Pravidlo, podle něž je krok mimo tradici zároveň strategií uvnitř tradice, platí také pro časté návraty k lidovému umění, ať už jde o Gauguina a bretonské kříže, Vasilije Kandinského a bavorskou malbu na sklo nebo Kazimíra Maleviče a Vladimíra Tatlina a byzantské ikony.

Zvláštním případem je modernistické oslavování „naivního“ umělce, jakým byl Henri Rousseau (1844–1910), známý také jako Celník Rousseau (Le Douanier) podle zaměstnání, kterým se patnáct let živil. Naivní umění bývalo spojováno s dětským, domorodým a lidovým uměním jakožto nevzdělaným a intuitivním. Rousseau přesto ale nebyl venkovan, nýbrž Pařížan, zdaleka nebyl nedotčen akademickým uměním a ve svých malbách se pokoušel o realistické zobrazení založené na ateliérové fotografii a salonní kompozici. Avantgardním současníkům se Rousseauovo umění zdálo surreálně prostě proto, že bylo po technické stránce těžkopádné. Guillaume Apollinaire vypráví, že Rousseau měřil rysy svých modelů a rozměry přenášel přímo na plátno, a ačkoli se snažil o realistický účinek, výsledek byl surreálný. Jeho obrazy džungle se vyznačují jistou úzkostnou intenzitou, jak v nich jsou běžné domácí květiny proměněny, každá réva či list mají pečlivě vyvedené obrysy a jsou zcela převedeny do plochy plátna v tajemný, oživený les. Rousseau byl upřímný – alespoň podle hodnocení svých modernistických přátel, k nimž patřil Picasso, který na jeho počest uspořádal v roce 1908 hostinu. Upřímný – nezapomínejme ale, že takové uznání bylo často taktické a momentální. Poslední slovo by tu mohl mít sociolog Pierre Bourdieu: „Umělec v jednom ohledu souhlasí s ‚měšťákem‘: před ‚okázalostí‘ dává přednost naivitě. Podstatnou zásluhou ‚obyčejných lidí‘ je, že nemají žádné umělecké (nebo mocenské) aspirace, které by vzbouzely ambice ‚maloměšťáků‘. Jejich lhostejnost mlčky uznává monopol. Proto v mytologii umělců a intelektuálů, které jejich nepřímé a dvojnásobně negované strategie někdy vedou zpět k ‚lidovému vkusu a mínění, hraje ‚lid‘ tak často roli ne nepodobnou úloze rolníků v konzervativních ideologiích upadající šlechty.“

1900 – 1909

kompozici ornamentálních ženských těl v imaginární tropické scéně s papouškem a hadem – pojal André Derain (1880–1954) Gauguinův primitivismus, jako by to byl park dekorativních fauvistických motivů svobody a ženské smyslnosti. I Matisse namaloval podobné idyly jako *Přepych, klid a slast* (1904) a *Radost ze života* (1905–1906), jeho scény jsou však spíše pastorální než primitivistické, a když se v roce 1906 začal přímo zajímat o domorodé umění, byl jeho zájem podobně jako Picassův více formální než tematický. Je trochu ironií, že tento formální zájem vzdálil Matisse i Picassa Gauguinovi právě v době jeho retrospektivy. Oba umělci se v té době snažili posílit strukturální základy svého umění a oba se od Gauguina a oceánských motivů obrátili k Cézannovi a africkým objektům, které pojímali ve vzájemné konfrontaci – zčásti proto, aby se chránili před jejich silným vlivem. Picasso později ovšem zdůrazňoval, že africké objekty – které sbíral stejně jako

Matisse – byly „svědky“ vývoje jeho umění, nikoli jeho „vzory“, čímž jen v obraně uznává důležitost domorodého umění, a další primitivisté jej budou následovat.

Primitivistické dráhy Matisse a Picassa se vzájemně vzdalovali. Zprvu se oba zajímali o egyptské sochařství, které zhlédli v Louvru. Picasso se ale brzy orientoval na iberské reliéfy, jejichž široké obrysy ovlivnily jeho portréty z let 1906–1907, zatímco Matisse, který byl více zaujat orientálními momenty francouzské malby, vypravil do severní Afriky. Koncem roku 1906 byli ale oba umělci připraveni přijmout poučení z afrických masek a figur. „Van Gogh měl japonské tisky, my jsme měli Afriku,“ poznamenal jednostručně Picasso. Lekce, kterou si z afrického umění odnesli, byla opět u obou umělců odlišná. Africké plastiky byly rozhodně zejména pro kubistickou koláž a konstrukci, Matisse na jejich základě zase vytyčil plastickou alternativu kubismu. Nade vše

▲ 1906

● 1907

▲ 1907, 1911

● Úvod 3, 1912



u afrických soch obdivoval „vynalézavé plochy a proporce“. To je patrné na jeho plastikách z té doby, například na *Dvou černoškách* (1908), které se vyznačují velkými hlavami, kulatými prsy a mohutnými zadnicemi, jaké najdeme u některých afrických figur. „Vynalézavé plochy a proporce“ jsou ale zjevné i v Matissových malbách z této doby, pomohly mu zjednodušit kresbu a zbavit barvu deskriptivních funkcí. Je to zřetelně vidět na nejvýznačnějším primitivistickém plátně, nazvaném *Modrý akt: Vzpomínka na Biskru*, jež je spolu se svým sochařským protějškem *Ležícím aktem I* (1907) radikálním přehodnocením akademického aktu.

Od chvíle, kdy Édouard Manet (1832–1883) v *Olympii* shodil akademický akt – od Tizianových Venuší až po Ingresovy *Odalisky* – na nízkou pohovku pařížské prostitutky, uplatňovala avantgarda u tohoto žánru své nároky více než u jakéhokoli jiného. Gauguin kopíroval *Olympii* na plátně [2] i na fotografii, kterou si s sebou vzal na Tahiti jako talisman, a svou mladistvou tahitskou ženu Teha'amanu namaloval ve výjevu citujícím Manetovu malbu. *Duch mrtvých bdí* [3] ovšem připomíná *Olympii* jen proto, aby ji přetrumfl. Pro uměleckou historičku Griseldu Pollockovou představuje „avantgardní gambit“ tři tahů v jednom: Gauguin odkazuje k tradici, a zde



2 • Paul Gauguin, *Kopie Manetovy Olympie*, 1890–1891  
olej na plátně, 89 x 130 cm



3 • Paul Gauguin, *Duch mrtvých bdí (Manao Tupapau)*, 1892  
olej na plátně, 73 x 92 cm



nejen k akademické tradici aktu, ale také k jejímu avantgardnímu podvrácení; projevuje také úctu ke svým mistrům, v tomto případě nejen k Tizianovi a Ingresovi, ale také k Manetovi; a konečně projevuje svůj vlastní *odlišný* názor, oidipovskou výzvu všem těmto otcovským předchůdcům, nárok na postavení mistra v řadě s nimi. Do soutěže s uměleckými předky i mezi sebou navzájem, do soupeření takřkajíc o těla žen vstupují také Matisse se svým *Modrým aktem*, Picasso s *Avignonskými slečnami* (1907) a Kirchner s *Dívkou pod japonským slunečníkem* [4]. Tito umělci se poohlížejí mimo západní tradici – obracejí se k domorodému umění, k fantaziím o primitivním těle – aby dosáhli pokroku uvnitř západní tradice. Ve zpětném pohledu je tedy tento vnějšek, toto jiné, zahrnut do formální dialektiky modernistického umění.

Gauguin nejprve přehodnocuje Maneta, přepracovává jeho nevyhýbavou scénu s pařížskou prostitutkou v imaginární vizi tahitského „ducha smrti“. Převrací postavy, černou služebnou v *Olympii* nahrazuje černým duchem a místo bílého těla prostitutky se objevuje černé tělo domorodé dívky. Kromě toho Gauguin odvrací její pohled (a to je rozhodující, Olympia se nám dívá zpřímá do očí, shlíží na mužského diváka, jako by byl jejím zákazníkem) a natáčí tělo, aby vystavil její zadnici (i to je podstatné: je to sexuální pozice, kterou Teha'amana na rozdíl od *Olympie* nemá pod kontrolou – zatímco předpokládaný mužský divák ano). Právě s tímto dvojím vzorem *Olympie* a *Ducha mrtvých* se krátce po Gauguinově retrospektivě potýkají všichni tři: Matisse, Picasso i Kirchner. V *Modrém aktu*: *Vzpomínka z Biskry* [5] posouvá Matisse nově vytvořenou postavu prostitutky/domorodky směrem k Orientu,



4 • Ernst Ludwig Kirchner, *Dívka pod japonským slunečníkem*, 1909  
olej na plátně, 92,5 x 80,5 cm

▲ 1907

do oázy Biskra v severní Africe (navštívil ji v roce 1906); linie pozadí a palmové listy na obraze kopírují obrysy ohnutého lokte a výraznější hýždí Matissova aktu. Tím v této zvláštní dialektice primitivního těla oživuje motiv odalisky (odaliska byla blízkovýchodní otrokyně, obvykle konkubína, a pro mnohé umělce 19. století představovala fantastickou postavu); přesto, jak jsme poznamenali výše, je Matissova figura spíše africká než orientální (Matisse, jako by to chtěl zdůraznit, připojil v roce 1931 k názvu obrazu podtitul). Ačkoli tehdy Matisse obnovuje polohu *Olympie*, současně také prohlubuje nůt o primitivní ženské sexuality vycházející z *Ducha mrtvých*, je tím hlavním znakem jsou mohutné hýždě (zdůrazněné násilným otočením ženy levé nohy přes stydkou část). *Modrý akt* v tomto směru překonává Maneta i Gauguina – dosahuje dalšího vítězství na poli aktu (prostitutky/domorodky).

### Primitivistická dvojznačnost

*Modrý akt* vzbudil velké pozdvižení na Salonu nezávislých, kde byl v roce 1907 vystaven, a podnítil Picassa k aktu nejvyšší rivality v *Avignonských slečnách*, kde primitivní tělo vrací do nevěstince, a tím „řeší“ prostitutku i domorodku v jediné postavě. Picasso tuto postavu navíc zpětinasobuje – na tři postavy ve svém ileriském stylu a dvě v africkém – staví je na nohy a do předního plánu obrazu, z něž upřeně hledí na diváka se sexuální hrozbou překonávající nejen Gauguina a Matisse, ale také Maneta. I Kirchner v *Dívce pod japonským slunečníkem* reaguje na *Modrý akt* (Slečny tehdy vidět nemohl): obrací pózu, ale uchovává význačné otočení těla, které vyzvedá hýždě. Orientální scénu *Modrého aktu* Kirchner nahrazuje japonskými rekvizitami, jako je slunečník. Výmluvným prvkem výzdoby je ale vlýs s naznačenými postavami nad aktem. Připomíná drapérie se sexuálně otevřenými obrazy, jež zdořily jeho ateliér a z nichž některé byly inspirovány trámy domu z německé kolonie v Palau, které Kirchner studoval v etnografickém muzeu v Drážďanech. Kirchner na tomto vlýsu odkazuje k fantazii análního erotismu, která je v *Duchu mrtvých* a v *Modrém aktu* jen naznačena, a stejně tak odkazuje k narcisistnímu rozměru moderního primitivismu, který není jen formální – a snad také ne tak suverénní, jak se zprvu jeví. Neboť prostitutka/domorodka je tak zneklidňujícím obrazem nejen proto, že rozbíjí akademický žánr, ale také proto, že vyvolává velkou dvojznačnost, pokud jde o pohlavní a rasové rozdíly.

Ačkoli je *Olympie* jako prostitutka podrobená, ovládá své pohlaví, jež si zakrývá rukou, a tato částečná moc je pro vyzývavost obrazu zásadní. Gauguin v *Duchu mrtvých* tutě ženskou sílu nechává stranou: Teha'amana leží tváří k zemi a je podřízená pohledu diváka. Tradice primitivního těla se však neomezuje na voyeurské ovládání. Gauguin si jako doplněk ke svému obrazu vymyslel příběh o náboženské bázni, to nás ale odvrací od jeho sexuálního významu: *Duch* je snem o sexuálním ovládání, které ale není reálné; jeho podání v obraze by dokonce mohlo kompenzovat pocíťovaný nedostatek takového ovládání ve skutečném životě. To vede k myšlence, že obraz pracuje s úzkostí nebo dvoj-





5 • Henri Matisse, *Modrý akt: Vzpomínka z Biskry*, 1907  
 olej na plátně, 92,1 x 142,5 cm

značnosti, kterou Gauguin skryté, možná i nevědomě předpoklá-  
 val. Tato dvojnásobnost – snad současně touha i strach z ženské  
 sexuality – je aktivnější v *Modrém aktu*, a Matisse se vůči ní také  
 aktivněji brání. „Kdybych takovou ženu potkal na ulici,“ prohlásil  
 zcela jednoznačně poté, co byl jeho obraz napaden, „s hrůzou  
 bych utekl. Především netvořím člověka – já maluji obrazy.“  
 Kirchner zřejmě takovou obranu nepotřeboval; alespoň ve své  
*Dívce pod japonským slunečníkem* předvádí erotickou fantazii bez  
 velké úzkosti – ovšem také bez větší síly.

Picassa jeho problematický génus dovedl k rozpracování  
 sexuálních a rasových ambivalencí v tematických a formálních  
 experimentech. *Slečny* skutečně zobrazují dvě vzpomínkové scény  
 v jediné: dávnou návštěvu v nevěstinci v Barceloně (kde Picasso žil  
 za studií) a nedávnou návštěvu v Etnografickém muzeu na paříž-  
 ském Trocadéru (nynější Muzeum člověka). Obě zřejmě byly pro  
 Picassa traumatické – první sexuálně, druhá rasově, jak obraz  
 obojí spojuje. Setkání v etnografickém muzeu bylo chvilkové,  
 jedním z jeho důsledků bylo, že je Picasso zpracoval ve *Slečnách*.  
 Podobné návštěvy – výstav domorodých kultur v muzeích, na  
 veletrzích, v cirkusech – byly důležité pro mnohé primitivisty,  
 a některé z nich se později ve vyprávěních projevují jako trauma-  
 tická setkání; plný význam domorodého umění se v nich zpětně  
 vyjevuje, jen aby byl zčásti zase popřen (opakují se prohlášení, že  
 takové objekty nejsou „vzory“, ale jen „svědky“). V jedné verzi své

návštěvy v Trocadéru označuje Picasso *Slečny* za svou „první  
 vymítačskou malbu“. Termín je dvojnásobný způsobem, na který  
 Picasso nepomyslel, neboť velká část modernistického primiti-  
 vismu se zajímá o domorodé umění a primitivní tělo jen občas  
 a formálně je vymítá, stejně jako jen někdy uznává pohlavní,  
 rasové a kulturní diference a fetišisticky se od nich distancuje.

DALŠÍ LITERATURA:

- Josef Capek, *Umění přírodních národů*, Dauphin, Liberec a Praha 1996
- Stephen B. Eisenman, *Gauguin's Skirt*, Thames & Hudson, London and New York 1977
- Hal Foster, *Prosthetic Gods*, MIT Press, Cambridge, Mass 2004
- Sander L. Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 1985
- Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Vintage Books, New York 1967 (první vydání 1938)
- Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Haven and London 1991
- Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1883-1893: Gender and the Colour of Art History*, Thames & Hudson, London and New York 1992
- William Rubin (ed.), *„Primitivism“ in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Museum of Modern Art, New York 1984



Paul Cézanne umírá v Aix-en-Provence v jižní Francii: po retrospektivách Vincenta van Gogha a Georgese Seurata v předchozím roce ukazuje Cézannova smrt postimpresionismus jako historickou minulost a fauvismus jako jeho dědice.

**H**enri Matisse měl ve velké oblibě zvláště Cézannův výrok: „Pozor na vlivné mistry!“ Často jej citoval, když hovořil o otázce dědictví a tradice. Upozorňoval na to, že se Cézanne opakovaně vracel k Poussinovi, aby unikl Courbetovu kouzlu, a chlubil se tím, že on, Matisse, „se nikdy nevyhýbal vlivu druhých“, a zdůrazňoval důležitost Cézanna pro své vlastní formování (je „bohem malby“, „mistrem nás všech“, „má-li pravdu Cézanne, mám ji také já“ atd.). Matissovo tvrzení, že je natolik silný, aby si osvojil příklad mistra, aniž by mu podlehl, je však v případě Cézanna neupřímné. Na rozdíl od svého přítele a později také fauvisty, Charlese Camoina (1879–1965), který s nadšením několikrát navštívil vyzrávajících malíře v Aix-en-Provence, si Matisse živě uvědomoval, jaké nebezpečí Cézanne představuje pro mladé obdivovatele, jakým byl on sám. Podíváme-li se na Matissovy obrazy *Zátiší se džbánkem na víno I\** nebo *Náměstí des Lices v Saint-Tropez*, oba namalované v létě 1904, nemůžeme si pomoci, abychom si nevybavili Matissův o půlstoletí pozdější výrok (jeden z posledních): „Když někdo napodobuje mistra, mistrova technika napodobitele dusí a tvoří kolem něj stěnu, která jej paralyzuje.“

#### Čtyři evangelisté postimpresionismu

V roce 1904 Cézanne, odríznutý od světa a po celý život vysmiřovaný, konečně dosáhl slávy. Vycházely o něm význačné články (zejména esej Émila Bernarda [1868–1941]); začali na něj sázet další obchodníci kromě Ambroise Vollarda, který jediný jej od roku 1895 podporoval (v Berlíně měl samostatnou výstavu); a na podzim byla představena malá retrospektiva jeho děl (s jedenatřiceti plátny) na Podzimním salonu, v té době jednom z dvou každoročních uměleckých veletrhů v Paříži (o tři roky později, v roce 1907, tuto událost překoná jarní protějšek salonu, Salon nezávislých, svou expozicí o dvojnásobném rozsahu).

Jeden z dokumentů z roku 1905 nabízí pohled do atmosféry pařížského uměleckého světa své doby. „Průzkum současných tendencí ve výtvarném umění“, který uskutečnil básník-kritik Charles Morice, zveřejnil odpovědi na dotazník, jež autor rozeslal

umělcům nejrůznějších směrů. Otázka, která vyvolala nejdelší a nejnadšenější odpovědi, byla „Co si myslíte o Cézannovi?“ (Matisse se ani nenamáhal podat svou obvyklou odpověď.) Fostoucí uznání Cézanna nebylo možné zastavit: v říjnu 1906, kdy zemřel, bylo jeho kouzlo tak silné, že jeho přední zastávce, malíř-teoretik Maurice Denis (1870–1943) – který v něm kupodivu spatřoval spasitele skomírající tradice francouzského klasicismu – spílal mnoha jeho následovníkům a obviňoval jejich dílo z odvozenosti nebo v Matissově případě ze zrady.

Moriceův „Průzkum“ nám dovoluje zasadit tento náhlý povyk kolem Cézanna do kontextu. Morice se otevřeně ptal: „Je impresionismus vyčerpaný?“ A také diplomatictěji: „Zažíváme nástup něčeho nového?“ a „Má umělec očekávat všechno od přírody, anebo od ní má chtít pouze tvárné prostředky a uskutečnit v nich myšlenku, kterou má v sobě?“ Po těchto otázkách žádal zhodnocení díla Whistlera, Fantin-Latoura, Gauguina a také Cézanna. Dal-li se očekávat dotaz na Gauguina, neboť Morice byl dlouhou dobu malířovým blízkým přítelem (byl spoluautorem jeho *Noa-Noa*), dotazy na Whistlera a Fantin-Latoura, svědčící o Moriceově účasti v symbolistickém hnutí před dvaceti lety, byly nepatřičné (jak to dosvědčily odpovědi). Důvtipnější kritik by do podobného dotazníku připojil ke Gauguinovi a Cézannovi van Gogha a Seurata, neboť od této chvíle bylo zřejmé, že hlasité „ano“ mladé generace na Mauriceovu řadu protiimpresionistických otázek bylo důsledkem stále rostoucího významu díla této čtveřice vrstevníků.

Připomeňme, že van Gogh a Seurat byli již delší dobu po smrti – první z nich zemřel v roce 1890 a druhý o rok později – a že Gauguin, který zemřel v roce 1903, žil více než deset let v cizině. Není pak žádným překvapením, že Cézanne byl ze všech čtyř evangelistů postimpresionismu v tomto ohledu nejpřítomnější. Matisse a jeho vrstevníci však museli počítat se všemi čtyřmi. Mezi rokem 1903 a Cézannovou smrtí v roce 1906 se van Gogh, Gauguin a Seurat dočkali několika retrospektivních výstav (a s nimi spojené řady publikací), na nichž se Matisse v některých případech přímo podílel. A třebaže osobní vztahy čtyř otcovských postav modernistické malby byly postiženy odmítavým ignorováním, ne-li otevřenými neshodami, nyní se zdálo, že je možné uchopit to, co mají společné.



Jejich přímí následovníci k tomu již položili základy, pokud šlo o teorii umění. Denis i Bernard prosazovali syntézu mezi Gauguinovým a Cézannovým dílem; nejdůležitější událostí však pro Matisse a jeho skupinu bylo postupné vydávání textu Paula Signaca *Od Eugena Delacroixe k neoimpresionismu* v *La Revue blanche* v roce 1898. Toto pojednání nejen metodicky a přístupně představilo Seuratovu metodu (označovanou záměnně jako „divizionismus“ nebo „neoimpresionismus“), ale také, jak je patrné z názvu, bylo pojato jako teleologický výklad, jako genealogie „nového“ v umění od počátku 19. století dál. Signac kupodivu příliš nezdůrazňoval Seuratův sen či optické fyziologické teorie, z nichž vycházel – myšlenku, že lidské oko může provádět jakýsi prizmatický rozklad světla v opačném pořadí, že „oddělené“ barvy se znovu spojují na sítnici a dosahují světelnosti slunce – snad proto, že Signac sám již uznal, že šlo o chiméru. Signac spíše zdvihl postupný „přínos“ Delacroixe a impresionistů, jež chápal v tomto smyslu, že vydláždili cestu naprostému osvobození čisté barvy, dovršenému u neoimpresionistů. V takových souvislostech se Cézannova osobitá, atomistická práce štětcem (každým tahem jednou barvu a každý tah zřetelně oddělený) jevila jako souběžný přínos upevňující zákaz míchání barev, což ještě pro impresionisty byla běžná praxe.

Matissovo první setkání se Signacovou zvěstí bylo předčasné. Po cestě do Londýna, kam jel zhlédnout Turnerovy obrazy (na radu Cézannova mentora, starého Camilla Pissarra), se vydal na Korsiku, kde se jeho umění – tehdy zamřené a impresionisticky nedostatečně poučené – stalo „epileptickým“, jak v panice napsal jednomu příteli, po náhlém objevu jižního světla. V řadě obrazů, které dokončil na Korsice a poté v Toulouse v roce 1898 a 1899, je malba horečnatá a pastózní a barvy nevyhnutelně ztrácejí svou zamýšlenou zářivost, jak se pojiva mísí přímo na plátně. Základní axiom postimpresionismu (jakéhokoli směru), že člověk by měl „organizovat své pocity“, abychom použili slavnou Cézannovu větu, dospěl k Matissovi přes Signaca právě v této chvíli. Pokus následovat do detailu přesné postupy vyžadované divizionistickým systémem jej však v několika následujících měsících pouze znechutil. Nezdar však ještě rozjitřil Matissovu touhu pochopit celek postimpresionismu (význačné je, že si pořídil několik děl jeho mistrů – což v té době pro něj byla značná finanční obět – včetně malého Gauguinova obrazu a především Cézannových *Tři koupajících se žen*, obrazu někdy z poloviny až konce 70. let 19. století, který bude dlouho opatrovat jako talisman, až jej v roce 1936 věnuje městu Paříži).

Život s těmito několika díly a pravidelné návštěvy postimpresionistických výstav tvořily hlavní část Matissova modernistického vzdělání před jeho druhým pokusem o divizionismus. Postupně začínal rozumět tomu, že všichni čtyři hlavní postimpresionisté navzdory svým rozdílům zdůrazňovali, že pokud má být oslavena barva a linie, má-li být posílena jejich výrazová funkce, musejí se stát nezávislé na předmětech, které znázorňují. Tito umělci dále Matissovi ukázali, že jediná cesta, jak prosadit autonomii základních prvků malby, vede nejprve přes jejich izolaci

(jak by to udělal chemik), po níž následuje kombinace v novém, syntetickém celku. Ačkoli byl Seurat na omylu, když se tuto experimentální metodu snažil uplatnit na nehmotnost světla, onen nedosažitelný svatý grál všech malířů, jeho postup analýzy/syntézy vedl k apoteóze fyzických, nemimetických složek malby. Byl to návrat k základům, jak nyní Matisse dokázal pochopit, který určoval postimpresionismus jako celek. Divizionismus jako jediná postimpresionistická větev, která přišla s vlastní metodou, představoval dobré východisko, z něž bylo možné znovu začít. Když v roce 1904 Signac pozval Matisse na letní pobyt do Saint-Tropez, Matisse stále zkoušel různé postimpresionistické dialekty, byl však mnohem ostřílenějším modernistou než v roce 1898. Ačkoli pro něj nyní bylo mnohem těžší přijmout roli učedníka, načasování bylo přesné.

### Matisse se stává hlavou fauvistů

Z úzkostného a zdráhavého Matisse se nakonec vyklubal nejlepší Signacův žák: Signac zakoupil *Přepych, klid a slast* [1], významné plátno, které Matisse dokončil v Paříži, po návratu ze Saint-Tropez a v roce 1905 je vystavil na Salonu nezávislých (kde probíhala retrospektiva van Gogha a Seurata). Lákal Signaca zvláště idylický námět – piknik pěti nahých nymf na mořském pobřeží před očima sedící, oblečené paní Matissové a stojícího děčka zahaleného v osušce? Nebo snad název vypůjčený od Charlese Baudelaira (1821–1867), v Matissově díle vzácná přímá narážka na literaturu? V každém případě se Signac rozhodl, že si nebude všimát silných barevných obrysů, vlnících se přes celou kompozici v rozporu s jeho systémem. Když ale Matisse následujícího roku obeslal Salon nezávislých obrazem *Radost ze života*, Signaca na jeho plátně popudily právě takové prvky a nečleněné barevné plochy. Mezi oběma událostmi došlo na proslulém Podzimním salonu 1905 k fauvistickému skandálu.

Jak poznamenal britský kritik, malíř a pedagog Lawrence Gowing, „fauvismus byl nejlépe připravenou revolucí 20. století“. Měli bychom ovšem dodat, že také jednou z nejkratších: trvala jedinou sezónou. Fauvisté se většinou znali řadu let a dlouhou dobu pokládali staršího Matisse za svého vůdce (Albert Marquet [1875–1947], Henri Manguin [1874–1949] a Charles Camoin byli mezi lety 1895–1896 jeho kolegy v ateliéru Gustava Moreaua, jediné oáze svobody na École des Beaux-Arts, a když Matisse po Moreauově smrti v roce 1898 přešel do Carriérovy Akademie, setkal se tu s André Derainem, který jej záhy představil Maurici de Vlaminckovi [1876–1958]). První záblesk však můžeme hledat v Matissově návštěvě Vlaminckova ateliéru (po Derainově naléhání) v únoru 1905. Matisse tehdy právě dokončil obraz *Přepych, klid a slast*, na který byl právem pyšný, najednou se ale cítil vyvedený z míry koloristickou násilností Vlaminckova díla. Zabralo mu celé léto, které spolu s Derainem strávil v Collioure nedaleko španělských hranic, než se vyrovnal s Vlaminckovou mladistvou odvahou. Povzbuzený Derainovou přítomností a společným setkáním se





1 • Henri Matisse, *Přepych, kdek a slast*, 1904–1905  
olej na plátně, 98,3 x 118,5 cm

skrytým pokladem Gauguinova díla, maloval bez přestání po celé následující čtyři měsíce. Výsledkem mimořádně plodné sezony byla klíčová díla směru, který zanedlouho dostal jméno fauvismus.

Jistý kritik poté, co na Salonu nezávislých v roce 1905 zhlédl akademické mramorové sochy dnes již dávno zapomenutého sochaře uprostřed místnosti, kde byly vystaveny práce Matisse a jeho přátel Deraina, Vlamincka, Camoina, Manguina a Marqueta, zvolal: „Donatello mezi šelmami!“ („Donatello chez les fauves!“). Nálepka se uchytila – jde snad o nejznámější pokřtění uměleckého směru ve 20. století – z největší části proto, že rozruch byl opravdu značný. Matissova fauvistická plátna – zvláště *Žena v klobouku* [2], namalovaná krátce po jeho návratu z Collioure – rozveselila davy tak, jak se to od veřejného vystavení Manetovy *Olympie* nepodařilo žádnému jinému obrazu,

a zpráva, že nechvalně proslulý obraz byl zakoupen (Gertrudou a Leem Steinovými), nijak neutišila jízlivost tisku. Matissovi společníci těžili z jeho náhlé slávy a spolu s tím se zrodila představa, že Matisse je hlavou nové umělecké školy. Jeho práce skutečně začaly být napodobovány (k původním „fauves“ se brzy připojili další – Raoul Dufy [1877–1953], Othon Friesz [1879–1949], Kees van Dongen [1877–1968] a na krátkou dobu také Georges Braque [1882–1963]). Zatímco však Matissovi přívrženci (s výjimkou Braqua) začali vytrvale těžit z nového výtvarného jazyka objeveného v létě 1905 (a také jej banalizovat), pro Matisse byl colliourský výbuch pouhým začátkem: vyznačil okamžik, kdy konečně došel k syntéze čtyř směrů postimpresionismu, kterým byl uchvácen, a položil základ pro svůj vlastní systém, jehož prvním plně vyzrálým maliřským projevem bude obraz *Radost ze života*.





### Bloomsbury Group

Nejnadanějším příznivcem pokrokového francouzského malířství v anglicky mluvícím světě byl na počátku 20. století bezpochyby britský malíř a kritik Roger Fry. To on v roce 1910 svou výstavou „Manet a postimpresionismus“ v Grafton Gallery nedůvěřivému londýnskému publiku poprvé představil díla Cézanna, van Gogha, Gauguina, Seurata, Matisse a dalších a ve své době razil dnes běžný termín „postimpresionismus“. V roce 1912 opět v Grafton Gallery navázal další výstavou s názvem „Druhá postimpresionistická výstava“.

Fry byl jedním z předních členů Bloomsbury Group, proměnlivého spolku výtvarníků a literátů v Londýně v prvních desetiletích 20. století. Mezi členy skupiny patřili Virginia Woolfová a její manžel Leonard; její sestra, malířka Vanessa Bellová, a milenec Bellové Duncan Grant; bratři James a Lytton Stracheyové, oba spisovatelé, a ekonom John Maynard Keynes.

Fryův estetismus a nadšení pro avantgardní francouzské umění částečně formovaly životní model skupiny zasvěcený minuciózní analýze pocitů a vědomí. Básník Stephen Spender skupinu ličí takto: „Nevzhlížet k francouzským impresionistickým a postimpresionistickým malířům, jako by byli posvátní, nebýt agnostikem a v politice liberálem nakloněným socialismu znamenalo vyloučit se z Bloomsbury.“ Keynes se ve svém eseji „Mé rané názory“ z roku 1938 pokusil vyjádřit vnímavost skupiny:

*Nešlo o nic jiného než o stavy myslí, naše i jiných lidí, samozřejmě, ale především naše. Stav myslí se nepojily s jednáním nebo s dosažením něčeho nebo s důsledky. Spocívaly v nadčasových, vášnivých stavech kontemplance a sjednocení, převážně nezávislých na „předtím“ a „potom“. Jejich význam závisel (v souladu s principem organické jednoty) na stavu věci jakožto celku, který nelze užitečně rozebrat na části.*

Jako příklad takového stavu uvádí Keynes zamilovanost:

*Náležitými předměty vášnivě kontemplance a sjednocení byly milovaná osoba, krása a pravda a hlavním životním cílem byla láska, tvoření a požitky z estetické zkušenosti a úsilí o poznání.*

Vzpomínka Virginie Woolfové na Frye dokládá mnohé Keynesovy charakteristiky skupiny Bloomsbury, například hledání „nadčasových, vášnivých stavů kontemplance a sjednocení, převážně nezávislých na „předtím“ a „potom“, jejichž význam závisel (v souladu s principem organické jednoty) na stavu věci jakožto celku, který nelze užitečně rozebrat na části“. V tomto duchu Woolfová popisuje Fryovy inaugurační přednášky v Queen's Hall na Cambridgeské univerzitě v roce 1933 a to, jak zapůsobily na posluchače:

*Stačilo, když ukázal na nějaké místo obrazu a zamumlal slovo „tvárnost“, a ihned vyvstala magická atmosféra. Navzdory svému večernímu oděvu vypadal jako posttící se mnich s provazem kolem pasu – vyznával náboženství svého přesvědčení. „Fólii, prosím,“ řekl, a hned se v černobílém provedení na plátně ukázal obrázek – Rembrandt, Chardin, Poussin, Cézanne. A přednášející ukazoval. Jeho dlouhé ukazovátko se chvělo jako tykadlo nějakého úžasné citlivého hmyzu, když utkvělo na některém „rytmickém spojení“, na nějaké sekvenci; na nějaké diagonále. A pak přiměl posluchače vidět – „tóny podobné drahokamům, akvamaríny a topasy spocívající v hloubi jeho saténového roucha; vyběhlující světlo do prchavé bledosti“. Někdy promítaná černobílá fólie začala zářit skrze mlhu a dostala povrch a texturu skutečného plátna.*

*Bez přemýšlení občas dodal něco, jako by to poprvé zahlédl. Snad právě to bylo tajemstvím jeho moci nad posluchači. Mohli vidět, jak se pocity vynořují a formují; dokázal odhalit sám okamžik vněmu. Tak se v pomlčkách a výtryscích, fólii za fólii vynořoval svět duchovní reality – v Poussinovi, Chardinovi, Rembrandtovi, v Cézannovi – se svými vrcholky i nížinami, vše spojené, vše nějak v celku a úplné, na velkém promítacím plátně v Queen's Hall.*

Fryovo přesvědčení, že estetickou zkušenost je možné sdělit tak, že druhého přivede k vnímání organické jednoty díla a s tím spojeného rysu „tvárnosti“, vedlo ke způsobu slovního výkladu, zaměřeného výhradně na formální povahu daného díla. Proto jeho dílo bylo zaškatulkováno jako „formalistické“. Když se Woolfová snaží přiblížit Fryovu snahu o bezprostřednost vjemu, opakuje jeho slova o dívání se na obrazy: „Strávil jsem odpoledne v Louvru. Snažil jsem se zapomenout všechny své představy a teorie a dívat se na všechno, jako bych to nikdy předtím neviděl... Jedině tak může člověk něco objevit... Každé dílo musí být novou a nepojmenovanou zkušeností.“ Můžeme objevovat Fryovo zachycení této „nové a nepojmenované zkušenosti“ v esejích, které napsal. Některé z nich jsou shrnuté v knihách *Vision and Design* (1920) a *Transformations* (1926).





2 • Henri Matisse, *Žena v klobouku*, 1906  
olej na plátně, 81,3 x 62,3 cm

### Matissův systém

V Matissově fauvistické tvorbě na první pohled zaznamenáme postupně opouštění divizionistického způsobu malby: ze Signakovy výuky si Matisse uchovává používání čistých barev a organizaci plochy obrazu v kontrastech komplementárních dvojic (to zajišťuje koloristické napětí obrazu), opouští však to, co Cézanna a Seurata spojovalo nejzřetelněji, jejich hledání jednotného způsobu záznamu (pointilistický bod, konstruktivní malba), který by bylo možné použít na postavy i pozadí bez rozdílu. Jsou tu zapojeny i další základní rysy postimpresionismu: od Gauguina a van Gogha ploché, nemodulované plochy nemimetických barev a silné obrysy vyznačující se vlastním rytmem; z van Goghových kreseb odlišné působení rovných přímých tahů díky změnám v jejich tloušťce a vzájemné blízkosti; od Cézanna pojem obrazového povrchu jako scelujícího pole, v němž má všechno, včetně nemalovaných bílých ploch, konstruktivní roli při oživení energie obrazu.

Ve chvíli, kdy Matisse „dostal“ Cézanna – a přestal jej pouze napodobovat, jak se o to snažil dříve – dává také sbohem monotónnímu pointilismu: zatímco Signac obhajoval vyplňování kompozice počínaje libovolným místem (nebo přesněji od nějaké hraniční linie) zvoleným za východisko, přičemž

nesčetné body měly být přidávány v pořadí předurčeném „zákonem kontrastu“, Matisse došel k tomu, že se tímto krátkozrakým postupem přidávání nemůže řídit. Jak je zřetelně vidět na *Portrétu paní Matissové* [3], jednom z několika nedokončených obrazů z fauvistického období, Matisse pracoval stejně jako Cézanne na všech částech obrazu současně a rozmisťoval barevné kontrasty tak, aby se odrážely po celé ploše obrazu (všimněme si například, jak je tu roztroušena trojice oranžová/zelená-okrová/červená-růžová a jak se ihned dožaduje sousedních zelení). Je tu samozřejmě postup gradace, týká se ale úrovně sytosti barvy: barevná harmonie je nejprve dána tlumeným způsobem (právě v této chvíli Matisse práci na portrétu ukončil), poté je oživována a všechny části plátna se současně posouvají k vyšší intenzitě. Shledalo by obecenstvo Podzimního salonu *Ženu v klobouku* méně pohoršující, kdyby ji Matisse vystavil spolu s tímto opuštěným dílem? Byly by pronikavé doteky rumělký, vějíř připomínající paletu, duhová maska tváře, pestrobarevné pozadí, rozložení jednoty klobouku do beztvaré kytice, anatomie těla jakoby viděného objektivem – jevílo by se tohle všechno směřujícímu se davu méně nahodilé, kdyby jim Matisse umožnil pohled na svou pracovní techniku? To je nanejvýš nejasné. *Otevřené okno* [4], dnes snad jeden z nejoslavovanějších fauvistických obrazů, nebyl na Salonu kritizován o nic méně, a přece je méně výbojný než ostatní a průzračnější, pokud jde o pracovní



3 • Henri Matisse, *Portrét paní Matissové (Zelený pruh)*, 1905  
olej na plátně, 40,6 x 32,4 cm





1900 - 1909

postup: lze v něm snadno vyčlenit dvojice komplementárních barev, které jej strukturují, dávají mu pocit vibrace a optické expanze a nedovolí zraku, aby se zastavil na jednom místě.

Krátce po fauvistickém Salonu Matisse, uvažující o výtvarných posledních měsíců, přímo zakopl o axiom, který pak zůstane jedním z jeho celoživotních vodítek. Dal by se shrnout výrokem „Čtvereční centimetr modré není zdaleka tak modrý jako čtvereční metr téže modré“. Když bude Matisse hovořit o červených plochách *Interiéru v Collioure (Siesta)*, namalovaném někdy v letech 1905–1906, bude udiven faktem, že se jeví, jako by měly různý odstín, ačkoli je namaloval barvou z téže tuby. Zásadním krokem pro něj byl objev, že barevné vztahy jsou především vztahy povrchové kvantity. Pod vlivem Cézanova výroku o základní jednotě barvy a kresby si Matisse

stěžoval Signakovi, že v jeho díle, zvláště v *Přepychu, klidu a slasti*, tak obdivovaném starším malířem, jsou obě složky rozděleny a dokonce jsou v rozporu. Nyní, díky rovnici „kvalita=kvantita“, jak ji často vyjadřoval, Matisse pochopil, proč u Cézanna tradiční protiklad mezi barvou a kresbou nutně pozbývá platnosti: protože jakoukoli jednotlivou barvu lze modulovat pouhou změnou rozsahu, jakékoli rozdělení jednoduchého povrchu je samo o sobě koloristickým postupem. „U barev hrají největší roli vztahy. Díky nim a ničemu jinému může být kresba výrazně kolorována, aniž by bylo potřeba skutečné barvy,“ napsal Matisse. Je velmi pravděpodobné, že tento objev týkající se barev udělal Matisse začátkem roku 1906 při práci na sérii černobílých dřevorytů a poté jej zkusil použít nebo ověřit v *Radosti ze života* [5].





5 • Henri Matisse, *Radost ze života*, 1906  
olej na plátně, 174 x 240

### Otcovražda v barvách

*Radost ze života* (*Le Bonheur de vivre*), největší a nejambicióznější dílo, které Matisse až dosud namaloval, je jeho jediným příspěvkem do Salonu nezávislých v roce 1906. Šest měsíců po fauvistickém skandálu byla sázka vysoká: všechno, nebo nic, a Matisse pečlivě připravoval svou kompozici tím neakademičtějším způsobem; nejprve rozvrhl scénu a poté do ní jednu po druhé umisťoval postavy nebo skupiny postav, jimž věnoval zvláštní studie. I když byl způsob provedení tohoto rozsáhlého stroje akademický, výsledek rozhodně ne. Nikdo dosud nepoužil plochy čistých, neodstiněných barev v takovém rozsahu, v tak ostrých srážkách základních odstínů, nikdy tak silně obrysy, malované také jasnými odstíny, netančily v tak volných arabeskách; nikdy nebyla anatomie tak „zdeformována“, těla splývající dohromady, jako by byla stvořena ze rtuti – snad s výjimkou Gauguinových tisků, které Matisse během léta znovu viděl. Touto bombou chtěl definitivně obrátit stránku v tradici západní malby. A aby se ujistil, že sdělení bylo pochopeno, zesílil je kanibalistickým úderem v rovině ikonografie.

Učenci se horlivě snažili vysledovat rozsáhlou řadu zdrojů, které Matisse v obraze sdružil. Vedle postimpresionistického kvarteta tu dominuje Ingres (na Podzimním salonu 1905 se uskutečnila jeho retrospektiva, kde měly čestné místo *Turecké lázně* a *Zlatý věl*); na ekumenický banket však byl také pozván Pollaiuolo, Tizian, Giorgione, Agostino Caracci, Cranach, Poussin, Watteau, Puvis de Chavannes, Maurice Denis a řada dalších malířů. Objevilo se nové rozesazení „hostů“, Matisse jako by citoval celý panteon západního malířství – od samých počátků, neboť v obrysech koz napravo můžeme dokonce rozeznat prehistorické jeskynní malby. Směsice zdrojů jde ruku v ruce se stylovou nejednotou obrazu a nesrovnalostmi v měřítku – další pravidla výtvarné tradice, která Matisse postavil na hlavu.

To ale není vše: za rajským výjevem s dovádějícími nymfami, za námětem štěstí zaznívá pochmurný tón. Pastorální žánr, k němuž plátno odkazuje, totiž uvádí do přímého vztahu fyzickou krásu, potěšení zraku a počátek touhy, ale byl také založen na pevném zakotvení pohlavního rozdílu – a to je něco, co Matisse, jak ukázala Margaret Werthová, nesčetnými způsoby



nejistuje. Werthová si nejprve všimá, že jediná mužská postava na plátně, pastýř hrající na flétnu, byl původně zamýšlen jako ženský akt; poté upozorňuje, že Matisse potlačil také pohlavní akt druhého flétnisty, velkého aktu v popředí, který byl ve studii také jasně ženský; a že všechny postavy buď mají protějšky, nebo tvoří páry, že ale všechny – kromě pastýře a „ingresovského“ aktu stojícího vlevo a hledícího na diváka – jsou zbaveny anatomie. (Sadistický útok na tělo vrcholí v libajícím se páru v popředí – dvě těla, jedno z nich neurčitého pohlaví, jsou jakoby spojena jedinou hlavou.) Příroda obrazu připomínající montáž, s „oddělujícími přechody“, „typickými pro snové obrazy nebo halucinace,“ vede Werthovou k psychoanalytické interpretaci obrazu jako fantazmatického výjevu, polysémického obrazu vyvolávajícího řady protikladných sexuálních puzezení odpovídajících polymorfni dětské sexualitě, které odhalil Freud (narcismus, autoerotismus, sadismus, exhibicionismus) – výčet, který se točí kolem oidipovského komplexu a průvodní kastrační úzkosti.

Všemi svými rovinami (formální, stylovou, tematickou) je obraz otcovražedný. Tanečníci v *Radosti* slaví definitivní zhroucení obávané autority – autority akademického kánonu, uzákoněného École des Beaux-Arts. Matisse nám však dává na vědomí, že výsledná svoboda není bez nebezpečí, neboť kdo zabije symbolického otce, tomu se nedostává vedení a rady a musí své vlastní umění donekonečna objevovat, aby je udržel živé. Tím Matissovo plátno otevírá brány umění 20. století.

DALŠÍ LITERATURA:

**Roger Benjamin.** *Matisse's „Notes of a Painter“: Criticism, Theory, and Context, 1891–1908.* UMI Research Press, Ann Arbor 1987

**Catherine C. Bock.** *Henri Matisse and Neo-Impressionism 1898–1908.* UMI Research Press, Ann Arbor 1987

**Yve-Alain Bois.** „Matisse and Arche-drawing“, *Painting as Model.* MIT Press, Cambridge, Mass. 1900) a „On Matisse: The Blinding“, *October*, č. 68, jaro 1994

**Judi Freeman (ed.).** *The Fauve Landscape.* Abbeville Press, New York 1990

**Richard Schiff.** „Mark, Motif, Materiality: The Cézanne Effect in the Twentieth Century“, in Felix Baumann et al., *Cézanne: Finished/Unfinished.* Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2000

**Margareth Werth.** „Engendering Imaginary Modernism: Henri Matisse's *Bonheur de vivre*“, *Genders*, č. 9, podzim 1990

Stylistická nejednotnost a primitivistické podněty v *Avignonských slečnách* Pabla Picassa zahajují velkolepý útok na mimetické zobrazení.

Picassovy *Avignonské slečny* (*Les Femmes d'Alger*) [1] se postupně staly mýtem: jsou manifestem, bojištěm, prvním projevem moderního umění. Picasso si plně uvědomoval, že tvoří významné dílo a do své práce vložil vše: všechny své myšlenky, všechnu energii, všechno své vědění. Dnes pokládáme *Avignonské slečny* za jeden z vůbec „nejpropracovanějších“ obrazů. Patřičná pozornost je věnována šestnácti skicářům a početným studiím provedeným různými technikami, které Picasso své práci věnoval – nepočítaje kresby a obrazy, jež vytvořil vzápětí po tomto obraze a v nichž dále zkoumal celou škálu přístupů, které obraz otevřel v průběhu svého vzniku.

Ačkoli žádný moderní obraz nebyl v poslední čtvrtině století tak často probírán – v esejích o rozsahu knihy, a dokonce v celé výstavě s dvoudílným oslavným katalogem – následuje tento příliv komentářů až zarážející nedostatek diskuse. Obraz sice dlouho zůstal jaksi nejasný – dokonce by se dalo říci, že vzdoroval. (Výmluvná je historka, podle níž na konci dvacátých let, dvě desetiletí po dokončení *Slečen*, chtěl zřejmě sběratel Jacques Doucet obraz odkázat Musée du Louvre. Muzeum však nabídku odmítlo, podobně jako v roce 1894 odmítlo Cézannovy obrazy odkázané Gustavem Caillebottem). O pozdním uznání se vyprávějí legendy, zvláště v tomto případě je však to, že odložená recepce obrazu není jen spojena s jeho námětem a formální strukturou, ale je jimi přímo řízena: *Avignonské slečny* jsou především dílem o vidění, o traumatu zrozeném výzvami vidění.

Na tomto dramatickém odkladu měly podíl okolnosti. Obraz se především téměř třicet let prakticky neukázal na veřejnosti. Až do roku 1924, kdy jej od Picassa za babku koupil Doucet – na náhání André Bretona a k bezprostřední litosti malíře – se *Slečny* dostaly z malířova ateliéru jen jednou či dvakrát, a to pouze za první světové války: na dva týdny v červenci 1916 na polosoukromou výstavu, kterou zorganizoval kritik André Salmon v Salon d'Antin (během ní dostal obraz svůj dnešní název), a zřejmě také na společnou výstavu Matissova a Picassova díla v lednu a únoru 1918 uspořádanou obchodníkem Paulem Guillaumem a doprovázenou katalogem s úvodem Guillaume Apollinaire. Na podzim a v zimě

▲ 1911, 1912

(kvůli Picassovu neustálému stěhování, často do stísněných prostor, a jeho pochopitelně touze předvést vždy poslední vytvořený svého proteovského a stále se měnícího díla byl obraz zřídka k vidění i v okruhu umělcových blízkých přátel, což vysvětluje malý počet jejich komentářů). V době, kdy byl obraz v Doucetově vlastnictví, bylo možné jej shlédnout pouze při sjednané návštěvě – což trvalo až do roku 1937, kdy jej vdova po Doucetovi prodala obchodníkovi s obrazy. Ihned poté byl obraz dopraven do New Yorku a zakoupen do Muzea moderního umění, pro něž se stal nejvzácnějším exponátem. Tak se uzavřel soukromý život *Slečen*.

Literatura o nich má podobný osud. V nečetných starších článcích, které obrazu věnovaly pozornost (Gillet Burgess v roce 1910, André Salmon v roce 1912 a Daniel-Henry Kahnweiler v roce 1916 a 1920), nebyl dokonce ani výslovně uveden. Než se dostal do New Yorku, byl navíc jen velmi vzácně reprodukován: po Burgessově článku („Divocí muži v Paříži“ v květnovém čísle *Architectural Records*) byla reprodukce otištěna až v roce 1925 v časopise *Révolution surréaliste* (což rozhodně nebyl bestseller), a aby se nakonec objevila v malířově monografii, bylo třeba počkat až do roku 1938 na *Picassa Gertrudy Steinové* [2]. Krátce nato, po vydání knihy Alfreda H. Barra *Picasso: Forty Years of His Art*, která byla také katalogem Picassovy retrospektivy v Muzeu moderního umění v roce 1939, začal proces kanonizace *Avignonských slečen*. Barrovo vlivné pojednání, které bylo definitivně doplněno v roce 1951 při revizi textu pro publikaci *Picasso: Fifty Years of His Art* a které určilo standardní pohled na obraz, spíše upevnilo, než zbořilo stěny „odporu“, které dílo obklopovaly od doby jeho vzniku. Barrův pohled nebyl zásadně zpochybněn až do průkopnického eseje Lea Steinberga (nar. 1920) „Filozofický bordel“, vydaného v roce 1972. Žádný dřívější text nepřispěl takovou měrou k proměně významu *Slečen* a všechny pozdější studie jsou jen jeho doplňky.

### „Přechodný obraz“?

Před vydáním Steinbergovy studie panovala shoda v tom, že *Slečny* jsou „prvním kubistickým obrazem“ (a tedy „přechodným obrazem“, jak se vyjadřuje Barr: důležitější možná tím, co ohlašují, než jako samostatné dílo). Barr nebral v úvahu

▲ 1927

● 1980





1900-1909

1 - Pablo Picasso, *Avignonské slečny*, červen-červenec 1907  
olej na plátně, 243,8 x 233,7 cm

důsledky tohoto pojmu v Kahnweilerově pojednání, zejména to, že obraz zůstal nedokončený; tuto myšlenku nicméně nepřijal, ani nikdo další a většina autorů neukončenost hodnotila jako „nedostatek jednoty“ obrazu. Stylový nesoulad mezi levou a pravou stranou plátna byl nahlížen jako následek Picassova rychlého přesunu zájmu od iberského sochařství, které mu pomohlo při dokončení portrétu Gertrudy Steinové [2] koncem

léta 1906, k africkému umění, s nímž se konečně v půli práce na *Slečnách* setkal v Etnografickém muzeu v Trocadéru a které pro něj znamenalo nový impulz a souvislost. U toho hledání zdrojů neskončilo: Barr jmenoval Cézanna, Matisse a El Greca; další kritici později doplní Gauguina, Ingrese a Maneta.

Ačkoli Barr publikoval tři z Picassových předběžných studií ke *Slečnám*, věnoval jim pouze zmínku a zcela pominul řadu





2 • Pablo Picasso, *Portrét Gertrudy Steinové*, konec léta 1906  
olej na plátně, 100 x 81,3 cm

dalších, které již byly přístupné v tehdy vznikajícím popisečném katalogu Picassova díla od Christiana Zervose. V rané fázi sestávala kompozice ze sedmi postav v divadelním rozestavení vycházejícím z barokní tradice, a byla doplněná oponou otevřenou ke scéně [3]. Uprostřed seděl oblečený námořník mezi pěti prostitutkami; všech pět bylo otočeno k vetřelci, studentu medicíny, který vchází zleva a v ruce držel lebku (v některých studiích ji nahrazovala kniha). Tento morbidní scénář, v němž Barr viděl „jakési alegorické *memento mori* nebo frašku“, bylo podle něj možné klidně nechat stranou, neboť i Picasso sám jej rychle opustil. V konečné verzi, píše Barr, „všechny implikace moralizujícího protikladu ctnosti (muž s lebku) a nečesti (muž obklopený pokrmami a ženami) byly odstraněny a jejich místo zaujala čistě formální kompozice postav, postupně stále odlišnější a abstraktnější“.

Steinberg ve svém eseji odmítl většinu těchto názorů, které se mezitím změnily v klišé. Obraz nelze redukovat na „formální kompozici postav“, tak by se stal (v poněkud jednoduchém dobovém pohledu na kubismus) pouhou předzvěstí věci, které přijdou. Picasso sice opustil „alegorické *memento mori*“, ne však sexuální tematiku obrazu (to je bezpochyby důvod, proč si Steinberg vypůjčil do titulu svého textu první název, který obrazu dali Picassovi přátelé, „Filozofický bordel“). Stylistická nejednotnost

## Gertruda Steinová (1874–1946)

Spisovatelka Gertruda Steinová, dcera z americkožidovské rodiny z vyšší střední třídy, prožila první léta svého života v Evropě, mládí v Oaklandu a univerzitní studia absolvovala na Harvardu a na John Hopkins Medical School. Později, v letech 1904–1905, se přidala ke svému staršímu bratrovci, který žil v Paříži. V roce 1905 sourozenci zakoupili na Podzimním saloňu Matissovou *Ženu v klobouku* a začali horlivě sbírat avantgardní obrazy a hostit výtvarníky a spisovatele ve svém domě v Rue de Fleurus. Hluboce ovlivněna citem pro modernistickou kompozici, která – podle jejího chápání Cézanna – spočívala ve tvorbě stejnoměrného důrazu bez vnitřní hierarchie, středu nebo „rámce“, se Steinová rozhodla zachytit „předmět jakožto předmět“ se všemi rysy stejně přesvědčivými a živými: „Znovu a znovu muset psát hymnus opakování.“ Mezi lety 1906 a 1911, ve shodě s vývojem kubismu, použila tento princip ve svém rozsáhlém románu *The Making of Americans*. V roce 1910 se Leo obrátil proti Picassovi a jeho kubistickému „komickému obchodu“ a v roce 1913 oddělil svou polovinu společné sbírky a přesídlil do Florencie. Gertruda žila dál v Rue de Fleurus se svou celoživotní společnicí Alicí B. Toklasovou. Její vyličení výjimečných přátelských vztahů s Picassem lze najít v dílech Matisse, *Picasso and Gertrude Stein* (1933), *Picasso* (1938) a *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933).

*Slečen* nebyla dílem spěchu, nýbrž promyšlené strategie: bylo to jisté pozdější rozhodnutí, ale souviselo s vypuštěním dvou mužských postav a volbou téměř čtvercového formátu orientovaného na výšku, méně „scénického“ než všechny studie celkové kompozice obrazu. Primitivistický odkaz k africkému umění nebyl ničím nahodilým (Picassa uvedl do afrického umění Matisse v roce 1906 [4], řádově měsíce před Picassovým rozhodnutím posunout maskovité tváře dvou *slečen* napravo od „iberského modelu k „africkému“ [5]): podíli se na tematické organizaci obrazu, i když Picasso později jeho význam popíral.

Steinberg zavrhl Barrovo „*memento mori*“ a obsah alegorie, kterou Picasso nechal stranou, změnil ze „smrti proti hédonismu“ na „chladné, nezaujaté studium proti žádostivosti sexu“. Jak kniha, tak lebka v Picassových studiích naznačují, že student medicíny je tím, kdo se neúčastní; dokonce se na *slečny* ani nedívá. Pokud jde o ostýchavého námořníka, ten tu má být hrůzostrašnými ženami zasvěcen. Jeho androgynie v mnoha náčrtech ostře kontrastuje s falickým symbolem, jímž je *porron* (nádoba na víno se vztyčenou hubicí) postavený na stole. Námořník brzy zmizel a student prošel změnou pohlaví. V hotovém obraze jej nahrazuje stojící akt otevírající oponu nalevo. Těla některých *slečen* byla naopak na mnoha kresbách mužská. Z toho je stále jasnější, že při práci na obraze se Picassův zájem točil kolem tématu původní sexuální diference





3 • Pablo Picasso, *Student medicíny, námořník a pět aktů v nevěstinci* (kompoziční studie pro *Avignonské slečny*), kresba tužkou, duben 1907 47,6 x 76,2 cm

4 • Fotografie Picassa v jeho ateliéru v Bateau-Lavoir v Paříži, 1908

5 • Pablo Picasso, *Studie hlavy skrčené slečny*, červen-červenec 1907 kvaš na papíru, 63 x 48 cm



1900-1909



a strachu ze sexu. Otázkou tak pro něj zřejmě bylo, jak udržet toto téma a opustit alegorii.

Právě tady vstupuje do hry stylové rozdělení hotového obrazu, a nejen to, ale také naprostá vzájemná izolace pěti prostitutek a potlačení jasných prostorových souřadnic. (Při bližším zkoumání jsou nesrovnalosti ještě výraznější, než uvedl Barr, a nejde jen o pravou, „africkou“ stranu obrazu: ruka stojící *slečny* vlevo na kraji, která nahradila studenta, vypadá jako odsekutá od těla, a jak uvádí Steinberg, skicáře prozrazují, že její sousedka, většinou pokládána za stojící, ve skutečnosti leží, ačkoli je namalována vertikálně a souběžně s plochou obrazu.) Zatímco podle prvního scénáře postavy reagují na příchod studenta a divák přihlíží zvenčí, v hotovém obraze „toto pravidlo tradičního narativního umění ustupuje antinarativnímu protiprincipu: sousední postavy nedsdílejí ani společný prostor, ani společné jednání, nekomunikují a nereagují na sebe, nýbrž se jednotlivě a přímo vztahují k divákovi... Událost, zjevení, náhlý vstup zůstává tématem – vše je však otočeno o devadesát stupňů k divákovi, chápanému jako druhý pól obrazu“. Jinými slovy právě nedostatek stylové a scénické jednoty pojí obraz s divákem: jádrem obrazu je úděsný pohled *slečen*, obzvláště těch se záměrně zrůdnými tvářemi napravo. Jejich „afrikanismus“ podle dobové ideologie, pro níž byla Afrika „temným kontinentem“, je prostředkem, který má diváka zarazit. (Velmi dobře vystihuje zastrašující pohled Picassových aktů staré slovo pocházející z řečtiny, jehož význam je „mající schopnost odvrátit zlo“: *apotropaický*.) Složitá struktura obrazu, jak ukázal William Rubin v nejdelší studii, která byla dílu věnována (a která zdůrazňuje Picassovu hluboce zakofeněnou úzkost ze smrti), souvisí se spojením Érota a Thanata, tedy sexu a smrti.

### Trauma pohledu

- ▲ Nyní vstupujeme do oblasti Freudova učení, což je poslední krok v literatuře věnované tomuto obrazu. Některé psychoanalytické scénáře pracující s „primární scénou“ a „kastročním komplexem“ pozoruhodně dobře fungují, pokud se aplikují na *Avignonské slečny*. Pomáhají nám porozumět jak potlačení alegorie, tak brutalitě výsledného obrazu. Máme tu na mysli dětský sen, který si vybavil Freudův nejznámější pacient, Sergej Pankejev (1887–1979) – „vlčí muž“ [6] – v němž chlapec najednou ztuhne, když na něj otevřeným oknem hledí nehybní vlci (sen je přitom reakcí na šok primární scény [kdy byl svědkem pohlavního styku svých rodičů]) – anebo také Freudův krátký text o hlavě Medúzy s množstvím jeho významů. K nim patří představa, že hlava Medúzy je ženským pohlavním orgánem – a její pohled vyvolává v mladém muži kastroční úzkost; dále že tu jde o samotný obraz kastrace (stěti hlavy); a odmítnutí kastrace na jedné straně zmnožením penisu (hadí představující vlasy Medúzy) a na druhé schopností Medúzy proměnit diváka v kámen, tedy jinými slovy ve vztyčený, třebaže mrtvý falus.

I před Picassovým obrazem je divák přibit k zemi děvkami.

kteře se k němu obracejí, jak zdůrazňuje Steinberg, násilněji než všechny obrazy od Velázquezových *Las Meninas*. Změnou „narativního“ (alegorického) způsobu v „ikonický“, abychom užívali Rubinovy termíny, tj. z historického tónu příběhu („Byl jedinou k osobní hrozbě („Podívej se na mě; Dívám se na tebe“), Picasso odhalil neměnnost postavení diváka, jak ji ustavila monokulární perspektiva, na níž stálo západní malířství, a tím, že ji jako ustulou přeměnil, ji zároveň demonizoval. Nezmenšená síla *Avignonských slečen* spočívá právě v této operaci, nazvané „návrat vytěsněného“: Picasso tu zdůraznil protikladné libidinální síly působící v samém aktu dívání, svým obrazem stvořil hlavu Medúzy. Obrazy z nevěstinců jsou součástí dlouhé tradice žánru erotického umění (tradice, kterou Picasso dobře znal dlouhou dobu obdivoval Degasovy monotypy a toužil je sbírat – což se mu splnilo až mnohem později). Tyto lehké pornografické scény měly uspokojit voyeurství mužských heterosexuálních milovníků umění. Picasso tuto tradici vyvrací: přerušuje příběh, pohled jeho *slečen* vyzývá (mužského) diváka a dává mu najevo, že jeho pohodlné postavení vně narativní scény není tak bezpečné, jak by si myslel. Není divu, že obraz byl tak dlouhou dobu odmítán.

Jeden z prvních oponentů obrazu jistě aspoň z části pochopil, oč tu jde. Při spatření obrazu se Matisse rozzuřil (podle některých podání se mohl potřhat smíchy, což ovšem vyjde nastejno). Trochu tím připomíná Poussina, který prohlásil o Caravaggiu (jemuž vděčíme za nejlepší obraz hlavy Medúzy a který byl ve své době kritizován za neschopnost „vytvořit skutečný příběh“), že se „narodil, aby zničil malířství“. Matissovu vnímavost jistě pobodávala rivalita (stejně jako podněcovala Picassovu), neboť právě rok a půl předtím dokončil Matisse své dílo *Račnat ze života*, jehož námět je po mnoha stránkách blízký námětu Picassova obrazu (odhalíme v něm stejně konfliktní představu



6 • Kresba vzpomínky na sen z dětství Sergeje K. Pankejeva (kol. 1910), otištěno ve Freudově „Z dějin případu dětské neurózy“, 1918.





1900 - 1909

7 - Pablo Picasso, *Tri ženy*, 1908  
olej na plátně, 200 x 178 cm

točící se kolem kastračního komplexu). Matisse věděl, že toto plátno (které Picasso spatřil vždy, když přišel na oběd ke Gertrudě a Leu Steinovým) mladého malíře silně zasáhlo, zejména pro svůj synkretický kanibalismus celé řady historických pramenů. Pro Picassa musela být jednou z nejsilnějších výzev energičnost, s jakou Matisse převzal Ingresovy *Turecké lázně*, které na oba umělce silně zapůsobily na Podzimním salonu 1905. Jak krotká byla ingresovská inspirace v Picassově vlastním růžovém období, vezmeme-li v úvahu zejména *Harém* namalovaný v Gosolu v létě 1906, jen pár měsíců předtím, než se pustil do *Avignonských slečen*, a jen pár týdnů předtím, než „pracoval na“ tváři portrétu Gertrudy Steinové! Matisse mezitím také přidal další výzvu: nedlouho poté, co Picassa přivedl k africkému umění, namaloval *Modrý akt*, vůbec první obraz, který odestetizoval tradiční motiv ženského aktu otevřeným „primitivismem“. A nyní Picasso spojil oba akty otcovraždy západní tradice: sloučil protikladné zdroje ve směsi, jež zničila jejich dekorum a historický význam, a zároveň při tom použil výpůjčky z jiných kultur. Jak v *Radosti ze života*, tak v *Avignonských slečnách* se otcovražda rafinovaně pojila s oidipovským komplexem. Picasso ale zaměřil útok na sám předpoklad vidění a dovedl boj proti mimesi mnohem dál.

#### Krise zobrazení

Nyní se můžeme vrátit k uznanému, předsteinbergovskému předpokladu, že *Slečny* byly „prvním“ kubistickým obrazem. Pokud kubismus chápeme jako určitou geometrickou stylizaci objemů, je tento předpoklad jistě nesprávný, dává však smysl, pokud kubismus chápeme jako radikální zpochybnění pravidel zobrazování. Když Picasso přenesl iberskou tvář podobnou masce na bustu Gertrudy Steinové, když si tvář představoval jako znak, který je možné vybrat z širokého repertoáru, vzal tím v pochybnost iluzionistické konvence znázornění. Ve *Slečnách* však myšlenku, že se znaky stěhují a kombinují a že jejich význam závisí na kontextu, dovedl ještě dál, ačkoli ji neprozkoumal docela. To bude dilem kubismu jako celku, jehož počátek můžeme pak hledat ve *Třech ženách* z roku 1908 (7). Zde se Picasso snažil každý prvek obrazu, ať měl zobrazovat cokoli, znázornit jedinou, znaku podobnou jednotkou (trojúhelníkem). Některé studie tváře dřepící *slečny* vpravo dole – na místě nejpřekvapivějšího útoku na samu myšlenku krásy ve vztahu k ženě – ale ukazují, že tušil nekonečné metaforické možnosti znakového systému, který objevil. Na těchto studiích vidíme, jak se tvář postupně proměňuje v torzo (8). Experimenty s beztvarostí přesto zůstaly stranou a bylo třeba počkat na Picassovo druhé zkoumání

- afrického umění v kolážích z roku 1912. Až tehdy do důsledků naplnil svůj sémiologický podnět. *Avignonské slečny* tedy byly traumatickou událostí; a jejich hluboký dopad byl odložen také pro Picassa: musel projít celým dobrodružstvím kubismu, aby dokázal vysvětlit, co udělal.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- William Rubin „From ‚Narrative‘ to ‚Iconic‘ in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdishes on a Table* and the Role of *Les Femmes d'Alger*“, *The Art Bulletin*, sv. 65, č. 4, prosinec 1983
- William Rubin „The Genesis of *Les Femmes d'Alger*“, *Studies in Modern Art* (zvláštní číslo *Les Femmes d'Alger*), Museum of Modern Art, č. 3, prosinec 1961 (chronologii sestavily Judith Cousinová a Héléne Seckelová, kritickou antologii ranních komentářů Héléne Seckelová)
- Héléne Seckel (ed.), *Les Femmes d'Alger*, dva svazky, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1988
- Leo Steinberg „The Philosophical Brothel“, (1972), druhé vydání *October*, č. 44, jaro 1986



Wilhelm Worringer vydává *Abstrakci a vcítění*, v níž proti sobě staví abstraktní a zobrazující umění jako ústup ze světa a zapojení se v něm: německý expresionismus a anglický vorticismus rozpracovávají tento rozdíl svým osobitým způsobem.

Zachytil jsem zvláštní myšlenku," napsal německý expresionista Franz Marc (1880–1916) z válečné fronty první světové války (kde zakrátko padl), „usadila se mi v otevřeném slani jako motýl – myšlenku, že lidé kdysi dříve jako své alter ego milovali abstrakci jako dnes my. Mnohý exponát ukrytý v našich muzeích antropologie na nás hledí podivně zneklidňujícím pohledem. Co umožnilo tyto výtvořiny čisté vůle k abstrakci?“ Tato myšlenka, ač zvláštní, nebyla zcela nová: u Marka se ozývá představa francouzského básníka Charlese Baudelaira o básnických „korespondencích“ a poznámky o podobnosti mezi abstraktními uměními, domorodým umělci jako alter ego moderního umělce a o původní vůli k abstrakci souvisejí s disertací, kterou v roce 1908 napsal německý historik umění Wilhelm Worringer (1881–1965). Souvislost není náhodná, jak dokládá jiný Markův dopis. Počátkem roku 1912 napsal svému ruskému kolegovi Vasiliji Kandinskému (1866–1944), s nímž v roce 1911 v Mnichově založil umělecké sdružení Der Blaue Reiter (Modrý jezdec): „Právě čtu Worringerovu *Abstraktion und Einfühlung* (Abstrakci a vcítění), dobré myšlení, jaké velice potřebujeme. Obdivuhodně disciplinovaný duch, stručný a chladný, neobyčejně chladný.“

Worringer nebyl jednoznačným stoupencem německých expresionistů. Když je v roce 1911 napadl jistý šovinistický anti-modernista, hájil je jako zvěstovatele nového věku vyznačujícího se přijetím elementárních forem, zájmem o domorodé umění a především odmítnutím „racionalizovaného pohledu“, který Worringer viděl jako příliš dominantní od renesance až po neoimpresionistickou malbu. Jinak Worringer svou blízkost nekonkretizoval; například v úvodu k vydání *Abstrakce a vcítění* v roce 1910 pouze zmínil „paralelu“ s „novými cíli expresionismu“. Paralela ale poukázala k „vnitřní nutnosti“ své doby a umělci skupiny Modrý jezdec, kteří o svém umění často psali z hlediska „duchovního probuzení“, toto metafyzické pouto sdíleli. Zcela zjevné to bylo z *Blaue Reiter Almanach*, který Marc a Kandinskij vydali v roce 1912 s Kandinského kresbou modrého jezdce na obálce, motivem inspirovaným lidovým příběhem o svatém Jiří [1]. Kromě expresionistických prací představil tento významný sborník esejů a ilustrací domorodé umění ze severozápadního Pacifiku, Oceánie a Afriky, středověkou tvorbu, egyptské loutky, japonské masky a tisky, středověké německé sochy a dřevořezby, ruské lidové umění a bavorské



1 • Vasilij Kandinskij, závěrečná studie pro obálku *Blaue Reiter Almanach*, 1911 akvarel, čínská tuš a tužka, 27,6 x 21,9 cm

náboženské malby na skle. Kandinského přitahovaly zvláště dvě poslední formy, zatímco jeho partnerku, Gabrielle Münterovou (1877–1962) silně lákala dětská tvorba, emotivní bezprostřednost, kterou se snažila vyjádřit i ve svém vlastním díle.

Metafyzický přístup k umění uplatňovala také skupina Die Brücke (Most), druhá hlavní skupina německého expresionismu. Vznikla v roce 1905 v Drážďanech, v jejím čele stál Ernst Ludwig Kirchner a jejími členy byli Fritz Beyl (1880–1966), Erich Heckel a Karl Schmitt-Rottluff (1884–1976) – všichni bývalí studenti architektury. Skupina se rozešla v Berlíně o osm let později. Metafyzické sklony jsou zřejmé už z názvů obou



skupin: Der Blaue Reiter byl nazván podle tradiční postavy křesťanských legend („člověk stojí před novými díly jako ve snu,“ napsal Marc k *Almanachu*, „a slyší apokalyptické jezdce“), zatímco skupina Die Brücke čerpala svůj název z Nietzscheho, který ve spise *Tak pravil Zarathustra* (1883–1892) prohlásil: „Člověk je provaz natažený mezi zvířetem a nadčlověkem – provaz nad propastí [...] je mostem, a nikoli účelem.“ V německém expresionismu se ozývají metafyzické zájmy *Abstrakce a vcítění* také jiným způsobem. Marc podobně jako Worringer vyjádřil přirozený svět jako místo prvotního proudění, zatímco Kirchner vyjádřil městský svět jako místo primární vitality. Toto podtržení výrazu nicméně zcela neodpovídá Worringerovu chápání abstrakce.

### Protikladné styly

*Abstrakce a vcítění* rozvíjí dva pojmy – *Einführung* neboli „vcítění“ vycházející z úvah německého psychologa a filozofa Theodora Lipse (1851–1914) a *Kunstwollen* neboli „umělecké chtění“ vycházející z teorie vídeňského historika umění Aloise Riegla. Worringerovým záměrem je uvést odlišné umělecké styly do vztahu s odlišnými „duševními stavy“. V dějinách a kultuře, tvrdí Worringer, vyjadřovaly dva protikladné styly – naturalistické zobrazení a geometrická abstrakce – dva protikladné postoje – vcítující účast ve světě a vyděšené stažení se z něj. „Zatímco touha po vcítění je podmíněna šťastným panteistickým vztahem důvěrnosti mezi člověkem a jevy vnějšího světa,“ píše Worringer, „je

nutkání abstrahovat naopak důsledkem velkého vnitřního zneklidnění člověka, způsobeného jevy vnějšího světa... Tento stav nazvěme strachem z nezměrného duchovního prostoru.“ Uvedená situace strachu z přírody (Worringer tu byl ovlivněn velkým německým sociologem odcizení Georgem Simmelem [1858–1918]) je značně odlišná od stavu důvěrnosti s přírodou, který například Gauguin promítal do primitivního člověka. Podle Worringera vidí primitivní člověk přírodu jako nepřátelský chaos: „ovládaný nesmírnou potřebou klidu“ se domorodý umělec obrací k abstrakci „jako útočišti před vnějšími jevy“. Toto pojetí vedlo Worringera k vytvoření problematické hierarchie kultury (jak ji nastiňuje ve *Formě v gotice* [1910], jakémsi pokračování *Abstrakce a vcítění*), v níž má primitivní místo zcela dole. Moderní ale nedostalo místo na vrcholu: „Naopak [moderní] člověk sklouzl dolů pro pýchu na své vědění a je nyní stejně bezradný vůči obrazu světa jako primitivní člověk.“ V důsledku toho se moderní člověk podle Worringera také snaží zastavit a izolovat proud jevů a abstrahovat a uchovat pevnost forem: znovu veden „vnitřním neklidem“ a „hrůzou z prostoru“ se i on obrací k abstrakci. Toto vysvětlení se značně liší od pozdějších oslav abstraktního umění, triumfálního humanismu, který Worringer zpochybňuje dříve, než nastal.

Hodí se ale skutečně toto pojetí abstrakce na Modrého jezdce, jak by mohlo podle očekávání Marka a Kandinského [2]? Možná má větší význam pro Most, neboť je možné prokázat, že Kirchner a jeho kolegové užívali abstraktní prvky – nereálné barvy, složité perspektivy – aby tak zaznamenali „vnitřní neklid“ a „duchovní



2 • Vasilij Kandinskij, *Se třemi jezdci*, 1911  
tuš a akvarel na papíře, 25 x 32 cm

▲ 1903



desť. Kirchner podobně jako Worringer neznázorňoval primitivnost moderní doby jen v postavě primitivní prostitutky, kterou Matisse a Picasso převzali od Maneta a Gauguina, ale také v ulicích moderního města, kde pro pozorovatele, jako byl Simmel, byla prostitutka typickým znakem pokleslosti. Stejně jako se u Worringera jevil primitivnímu člověku přirozený svět chaotický, jevil se podle Kirchnera modernímu člověku chaotický městský svět (v prvních dvou desetiletích 20. století probíhala v Německu rychlá a divoká industrializace). V obraze *Ulice, Drážďany* [3] evokuje Kirchner Drážďany jako živé město, ale plné nervózních střetů: obraz ohraničuje stísněné davy, které mu brání „rozletu“, na diváka se přitom tlačí několik postav, většinou žen, s tvářemi podobnými maskám (zvláště podivná je malá dívka uprostřed). Zdeformovaný prostor a křiklavá oranžovo-červená barva dodává obrazu úzkost často spojovanou s díly Edvarda Muncha, norského předchůdce expresionistů. Postavy také naznačují „blazeovaný postoj“, který Simmel připisoval „duševnímu životu“ moderního města. „Velkoměstský typ,“ prokláše Simmel ve slavném eseji z roku 1903, „si vytvořil orgán, který jej chrání před hrozícími proudy a rozpory vnějšího okolí.“ *Ulice* může připomínat proud v elektrickém vedení, který v oranžové, zelené a modré probíhá kolem postav a skrze ulici. Toto vedení, napůl nervový podnět, napůl ochranný štít, obyvatele města izoluje a zároveň je spojuje: připomíná určité paradoxní odčizení, které také sjednocuje. Tento „dojem“ je mnohem výraznější v „uličních“ obrazech, které Kirchner vytvořil v Berlíně, kam spolu s ostatními členy Die Brücke přesídlil v roce 1911: barvy těchto obrazů jsou štiplavější, perspektivy nepřirozenější (v těchto ohledech si Kirchner přizpůsobil kubismus a expresionismus) a postavy (často prostitutky a jejich zákazníci) jsou blazeovanější-úzkostnější. Je-li tu obsažena nová krása, jak tvrdil historik umění Charles Haxthausen, je to alespoň částečně také krása děsivá.

U Worringera měla abstrakce zmírňovat podráždění vyvolané chaosem světa. Kirchner se naopak přibližoval abstrakci proto, aby toto podráždění zaznamenal a vlastně je zesílil. Abstrakce skupiny Der Blaue Reiter je ještě jiná: Marc směřoval k abstrakci ve snaze dosáhnout spojení s přirozeným světem, zatímco Kandinskij usiloval o spojení s duchovní oblastí. Pro oba umělce představovala izolace jediný problém, který bylo třeba překonat, nikoli situaci, která by měla být prohloubena. „Hledáme,“ napsal Kandinskij v roce 1909, „umělecké formy, které ukážou pronikání těchto kolektivních sil.“ Modrý jezdec tedy nepředkládá abstrakci *proti* vcítění, nýbrž abstrakci *jako* vcítění – vcítění do přírody a/nebo ducha. (V tomto ohledu zaujímali stejnou pozici „abstraktního vcítění“, kterou již naznačil mnichovský *Jugendstil* či Art Nouveau, jimiž byl Kandinskij ovlivněn.) Umělci skupiny hledali rovnost mezi pocitem a formou, usmíření „vnitřní nutnosti“ a vnějšího světa; Kandinskij zdůrazňoval, že jediným „obsahem“ jeho umění je to, „co divák prožívá nebo cítí pod vlivem formy a barevných kombinací obrazu“. Proto také chápali hudbu, která hrála výraznou roli



3 • Ernst Ludwig Kirchner, *Ulice, Drážďany*, 1908  
olej na plátně, 150,5 x 200 cm

v *Almanachu*, jako estetický ideál. Opět nejde o obrácení Worringerových pólů abstrakce a vcítění, nýbrž o jejich stlačení dohromady. Jak Kandinskij prohlašuje v *Almanachu*: „realismus=abstrakce; abstrakce=realismus“.

#### Panteistické pronikání

Jestliže Kandinskij toužil po transcendentálním světě ducha, Marc se nořil do bezprostředního světa přírody. Vedený zprvu Gauguinem, definoval Marc svůj program v roce 1910 jako „panteistické pronikání do pulzujícího proudu krve v přírodě, ve stromech, ve zvířatech, v ovzduší“. Aby tento proud zachytil, vypracoval si dvojí druh kresby: nejprve plynulou, organickou a vzdušnou čáru ovlivněnou Matissem a Kandinským; a pak sevřenější, geometričtější a úzkostnější čáru ovlivněnou Piccassem a Robertem Delaunayem (Marc si podobně jako Kirchner přizpůsobil kubismus pro svou vlastní potřebu). Marc také vymyslel barevný symbolismus, aby jím mohl modulovat nálady tohoto proudu: modrá byla „vážná“ a „duchovní“; žlutá „jemná“ a „smyslná“; červená „nelitostná“ a „těžká“. I když byl tento systém omezený symbolismem pohlaví (modrá byla mužská, žlutá ženská), v několika letech, která mu zbývala, vytvořil Marc na jeho základě několik obrazů, které patří k nejlepším v západní tradici. Tyto obrazy ale nakonec nevyjadřují ani tak „animalizaci umění“ (Marc) jako „zlidštění přírody“ a méně než vcítující splynutí s přírodou vyvolávají dojem expresivní projekce umělce. Anglický kritik John Ruskin v roce 1853 kritizoval takovou projekci jako „dojmový klam“; někdy po roce 1913 dospěl i Marc k jejímu zpochybnění:

*Existuje pro umělce něco tajemnějšího než představovat si, jak se příroda odráží v očích zvířete? Jak vidí svět kůň, orel, laň nebo pes?... Kdy může říci, že laň cítí svět jako kubistický?*



To cítí laň, a proto krajina musí být „laní“. Umělecká logika Picassa, Kandinského, Delaunaye, Burljuka [ruský souputník skupiny Der Blaue Reiter] atd. je dokonalá. Oni „nevidí“ laň a nestarají se. Promítají svůj vnitřní svět – který je podmětem věty. Naturalismus dodává předmět. Někdy je poskytnut přísudek... ale jen vzácně.

Marc nehledal vnucený výraz, ale vcitující abstrakci, která by výtvarně rozložila „já“ a jiné. To je bezpochyby nemožný ideál, přesto ale obrazy jako *Osud zvířat* [4] evokují jakési „panteistické pronikání“. Společným článkem mezi lidským a zvířecím je zde ovšem bolest nebo smrtelné utrpení – i stromy vypadají jako po řeži. A na rub plátna Marc také poznamenal „a všechny bytosti jsou planoucím utrpením“, jako by utrpení v přírodě (podobně městské napětí u Kirchnera) bylo jedinou věcí, která sjednocuje všechny bytosti. Přesto právě beznaděj tohoto díla poukazuje na konečné oddělení jednotlivých bytosti: utrpení je ve svých účincích nakonec jedinečné a osamělé. Marc ve svém úsilí o vcitění dosahuje jeho hranice: zvíře, to jiné, se ukazuje jako právě jiné, nelidské, mimo vcitění. To stále není abstrakce proti vcitění, ale

také ne abstrakce jako vcitění. Vcitění selhalo a abstrakce se stává znakem této hranice.

#### Odlidštění jako charakteristický rys

Model abstrakce proti vcitění by nakonec spíše než německému expresionismu mohl příslušet anglickému vorticismu. Tomu hnutí dal jméno básník a kritik Ezra Pound (1885–1972) a vedl ho plodný malíř, romanopisec a kritik Wyndham Lewis (1882–1957). Mezi jinými k němu patřili sochaři Jacob Epstein (1880–1959) a Henri Gaudier-Brzeska (1891–1915) a malíř David Bomberg (1890–1957). Spojitost s Worringerem tu není tak slabá, jak by se mohlo zdát. V roce 1914 pronesl souputník vorticistů, básník a kritik T. E. Hulme (1883–1917), v Londýně přednášku o „Moderním umění a jeho filozofii“, v níž *Abstrakci a vcitění* uzpůsobil obhajobě vorticismu. Hulme – který stejně jako Gaudier-Brzeska a Marc brzy zahyne ve válce, jež fakticky ukončila jak vorticismus, tak expresionismus – rozdělil umění do dvou protikladných stylů – organického (Hulmova verze vcitění) a geometrického (jeho verze abstrakce). Podobně jako Worringer pak tvrdí, že

1900 – 1909



4. Franz Marc, *Osud zvířat*, 1913

olej na plátně, 194,3 x 261,6 cm

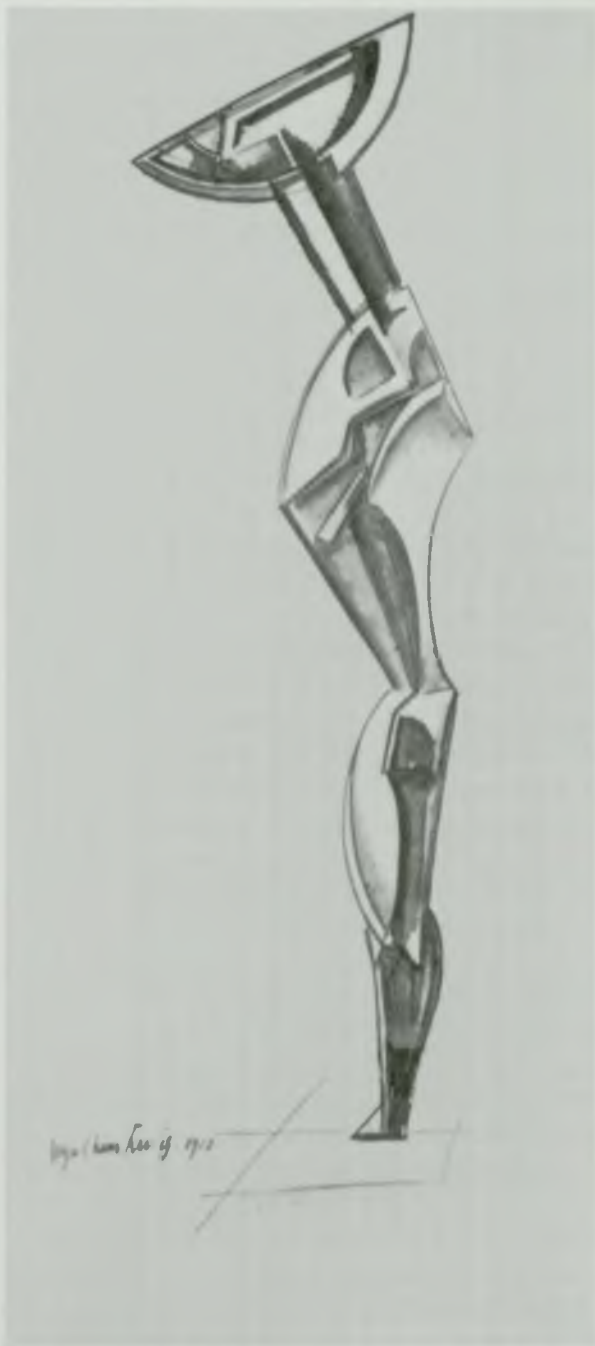
▲ 1904b



oba styly odpovídají protikladným „postojům“ – „bezvýraznému optimismu“, jenž převládal od renesance a jenž člověka stavěl do centra přírody, a zatvrzelému antihumanismu, který se objevil v umění vorticistů a cení si „pocitu oddělení od venkovní přírody“.

„Co on říká,“ poznamenal Lewis k Hulmovi, „to já dělám“ – třebaže estetické termíny pro oba stanovil opět Worringer. V roce 1914 představil Lewis v textu „Nová éga“, který vyšel v jeho jediném vorticistickém časopise *Blast*, vlastní worringerovské porovnání. Vystupují v něm dvě komplementární postavy, „civilizovaný divoch“ a „moderní městský člověk“; ani jeden z nich není „v bezpečí“, protože oba žijí v „nejasnosti prostoru“. Civilizovaný divoch ale dokáže zmírnit svou nejistotu uměním figury abstrahované na „jednoduchý černý lidský projektil“, zatímco moderní městský člověk jen tuší, že „stará forma egoismu už neodpovídá situaci, která nyní vládne“. Lewis své podobenství uzavírá worringerovským vyznáním: „Všechny žité, jasné emoce závisejí na prvku neobvyklosti a překvapení a primitivní netečnosti. Odlidštění je základním rysem světa.“ Expresionismus by s takovou diagnózou souhlasil, avšak Lewis viděl odlidštění jako řešení i jako problém: má-li moderní věk přežít své vlastní odlidštění, musí se ještě více odlidštit; musí vzít „neobvyklost a překvapení a primitivní netečnost“ do důsledků.

Lewis celkem vzato jen zřídka opouští lidskou postavu. Jeho rané „kresby“ často projevují napětí mezi figurou a pozadím, jako by vždy nezabezpečené tělo bylo zachyceno mezi jasným vymezením, které se téměř vyděluje jako autonomní tvar, a rozplytním, kdy figuru téměř zaplaví prostor. Lewis ale figuru pomalu abstrahuje, jako by ji chtěl vytvrdit v „jednoduchý černý lidský projektil“. Někdy jako by toto vytvrzení přicházelo zvenčí – z vnějšku dovnitř – jako ve *Vorticistovi* (1912), kde tělo vypadá jako sražené do abstrakce nepřátelským světem. Někdy jako by přicházelo zevnitř – jako ve *Vorticistické kresbě* (kol. 1914), kde se zdá, že tělo je taženo k abstrakci jakousi vrozenou vůlí. V jedné zvláště koncentrované figuře, v *Nepříteli hvězd* [5], jako by se oba druhy obrnění sbíhaly v jednom. Figura se díky své hlavě podobné přijímači zdá být formovaná zvenčí, jako by se její kůže změnila ve štít; na druhou stranu je zbařená orgánů a paží a zdá se také být formovaná zevnitř, jako by se její kostní struktura změnila v „pár abstraktních mechanických vztahů“ (jak o těchto figurách jednou poznamenal Hulme). V každém případě je tento „nepřítel hvězd“ protikladem Modrého jezdce, který v Kandinského podání stoupá ke hvězdám. Lewis naopak vytvořil postavu, která je skutečně antiempatická.



5 • Wyndham Lewis, *Nepřítel hvězd*, 1913  
levírované kresba perem a tuší, 44 x 20 cm

1900–1909

DALŠÍ LITERATURA:

- Charles W. Hasthousen (ed.), *Berlin: Culture and Metropolis*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1990  
T. E. Hulme, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, ed. Herbert Read, Routledge & Kegan Paul, London 1987 (první vydání 1924)  
Frederic Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, University of Carolina Press, Berkeley a Los Angeles 1979  
Wessily Kandinsky and Franz Marc (ed.), *The Blaue Reiter Almanac*, Thames & Hudson, London 1974

- Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Morality*, Yale University Press, New Haven and London 1991  
Rose-Carol Washion Long (ed.), *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of the National Socialism*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1995  
Wilhelm Worringer, *Abstrakce a včtění*, přel. David Filip, Tráda, Praha 2001

F. T. Marinetti vydává první futuristický manifest na titulní stránce pařížského listu *Le Figaro*: avantgarda se poprvé spojuje s mediální kulturou a staví se proti dějinám a tradici.

20 října 1909 otiskl Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) na titulní stránce francouzského deníku *Le Figaro* svůj „Manifeste de fondation du Futurisme“, první futuristický manifest [1]. Událost byla veřejným ohlášením nastupujícího futurismu a zároveň ukázala řadu aspektů tohoto zvláštního projektu.

Především hned vyšlo najevo, že futurismus chce od samého začátku ustavit spojení avantgardy s masovou kulturou. Dále se v manifestu projevilo přesvědčení, že všechny techniky a strategie fungující v masové kultuře budou napříště podstatné také pro šíření avantgardních přístupů; už samo rozhodnutí vydat manifest v novinách s nejvyšším nákladem ve Francii ukazuje trojjedinost reklamy, žurnalistiky a prostředků hromadného šíření. Za třetí manifest naznačoval, že futurismus se hned na svém počátku rozhodl sloučit umělecké přístupy s pokročilými formami techniky takovým způsobem, jaký kubismus, pokud tuto otázku ▲porovnáme s vývojem koláže, nikdy plně nepřipustil. Futuristické slogany, které oslavovaly „vrožený dynamismus“, „rozklad předmětu“ a „světlo jako ničitele tvarů“ a zároveň velebily mechanické, slavnostně vyhlášovaly, že „řvoucí automobil je krásnější než Níké ze Samothráky“ – čímž jasně dávaly přednost průmyslovému předmětu před jedinečností a vzácností kultovní sochy. A konečně, ačkoli to v roce 1909 ještě nebylo zřejmé, manifest připravoval futurismu cestu ke zvrácení tradičního předpokladu, že avantgardě je vlastní pohyb kupředu a spojení s progresivní, levicovou – ne-li přímo marxistickou – politikou. Neboť futurismus se měl v Itálii v roce 1919 stát prvním avantgardním hnutím 20. století, které své politické a ideové projekty spojilo s formováním fašistické ideologie.

Od zpátečnictví do prvních řad

Z hlediska uměleckých modelů je pozadí futurismu složité. Jeho zdroje bychom museli hledat ve francouzském symbolismu 19. století, v neoimpresionismu či divizionistické malbě ● a v raném kubismu 20. století, který se rozvíjel souběžně s futurismem a samozřejmě byl většinou umělců v italském hnutí

známý. Specifické pro formování futurismu však bylo právě zpoždění této modernistické avantgardy. Tak klíčové postavy futuristické malby jako Umberto Boccioni (1882–1916), Giacomo Balla (1871–1958) a Carlo Carrà (1881–1916) v době prvního otištění manifestu stále ještě pracovaly poněkud opožděným způsobem divizionismu kolem roku 1880. Žádná ze strategií, které se objevily v Paříži hned po Cézannových objevích nebo v období fauvismu či raného kubismu, neprošla do počátečních fází futuristického malířství před rokem 1910. Pro futurismus byl navíc typický eklekticismus, s nímž zpozděně objevené strategie avantgardy přejímal – příznačná už je ostatně rychlost, s jakou byly tyto strategie „slátány“ dohromady, aby vyjádřily novou malířskou a sochařskou estetiku futurismu.

Hned po Marinettiho manifestu se zrodilo několik dalších futuristických manifestů napsaných umělci, kteří se ke skupině připojili. Mezi nimi byl *Technický manifest futuristických malířů*, který vyšel v roce 1910 a podepsali jej Boccioni, Balla, Carrà, Luigi Russolo (1885–1947) a Gino Severini (1883–1966); *Technický manifest futuristických sochařů*, vydaný v roce 1912 Boccionim; *Fotodinamismo futurista*, který také v roce 1912 vydal fotograf Anton Giulio Bragaglia; manifest futuristické hudby od Ballila Pratella (1880–1955) v roce 1912; Russolovo „Umění hluků“ v roce 1913; a manifest futuristické architektury od Antonia Sant’Elii (1888–1916) v roce 1914.

Jak tyto dokumenty vyhláší, futuristické strategie se točily kolem tří ústředních témat. Prvním byl důraz na synestezii (zrušení hranice mezi různými smysly, například mezi zrakem, sluchem a hmatem) a kinestezii (zrušení rozdílu mezi tělesem v klidu a tělesem v pohybu). Za druhé se futurismus snažil vytvořit analogii mezi obrazovým významem a existujícími technikami vidění a zobrazení, například těmi, které rozvinula fotografie – zejména ve svých rozšířených podobách jako chronofotografie – a začínajícím filmem. Za třetí nekompromisní odmítnutí kultury minulosti a prudké výpady futuristů proti odkazu buržoazní kultury vedly ke stejně vášnivému vyhlášení potřeby sjednotit umění s moderní technikou, dokonce i s válečnou, což otevíralo hnutí fašismu.

▲ 1912

● 1907, 1911

▲ 1906, 1907



# LE FIGARO

Publié tous les jours, sauf les jours de fêtes, le dimanche et les jours de grève, à Paris, au Palais National, sous le patronage de l'Etat.

**R. DE VILLERMONT**  
Fondateur  
REDACTION - ADMINISTRATION  
10, rue de Valenciennes, Paris (9<sup>e</sup> arr.)  
Téléphone: 1070 et 1071  
Abonnement: 10 francs par an  
En vente: 10 centimes

**DOMAINE**  
L'Administration  
Le Directeur  
Le Rédacteur en Chef  
Le Secrétaire

Non sans doute en échange...  
pour accomplir leurs tâches...  
M. de Villermont

pour accomplir leurs tâches...  
M. de Villermont

pour accomplir leurs tâches...  
M. de Villermont

pour accomplir leurs tâches...  
M. de Villermont

pour accomplir leurs tâches...  
M. de Villermont

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

**Le Futurisme**  
Le futurisme est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

1900-1909

## LES COULIS

Le roi des Coulis est...  
M. de Villermont

## A Travers Paris

Le roi des Coulis est...  
M. de Villermont

## Les Coulis

Le roi des Coulis est...  
M. de Villermont

## Les Coulis

Le roi des Coulis est...  
M. de Villermont

## Les Coulis

Le roi des Coulis est...  
M. de Villermont

## Les Coulis

Le roi des Coulis est...  
M. de Villermont

## Les Coulis

Le roi des Coulis est...  
M. de Villermont

## Les Coulis

Le roi des Coulis est...  
M. de Villermont

## Les Coulis

Le roi des Coulis est...  
M. de Villermont

## Échos

### Le Transpire

Le Transpire est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

### Le Transpire

Le Transpire est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

### Le Transpire

Le Transpire est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

### Le Transpire

Le Transpire est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

### Le Transpire

Le Transpire est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

### Le Transpire

Le Transpire est un mouvement...  
qui cherche à représenter...  
le mouvement et la vitesse...

## Le complot Caillaux

Le complot Caillaux est...  
M. de Villermont

## Le complot Caillaux

Le complot Caillaux est...  
M. de Villermont

## Le complot Caillaux

Le complot Caillaux est...  
M. de Villermont

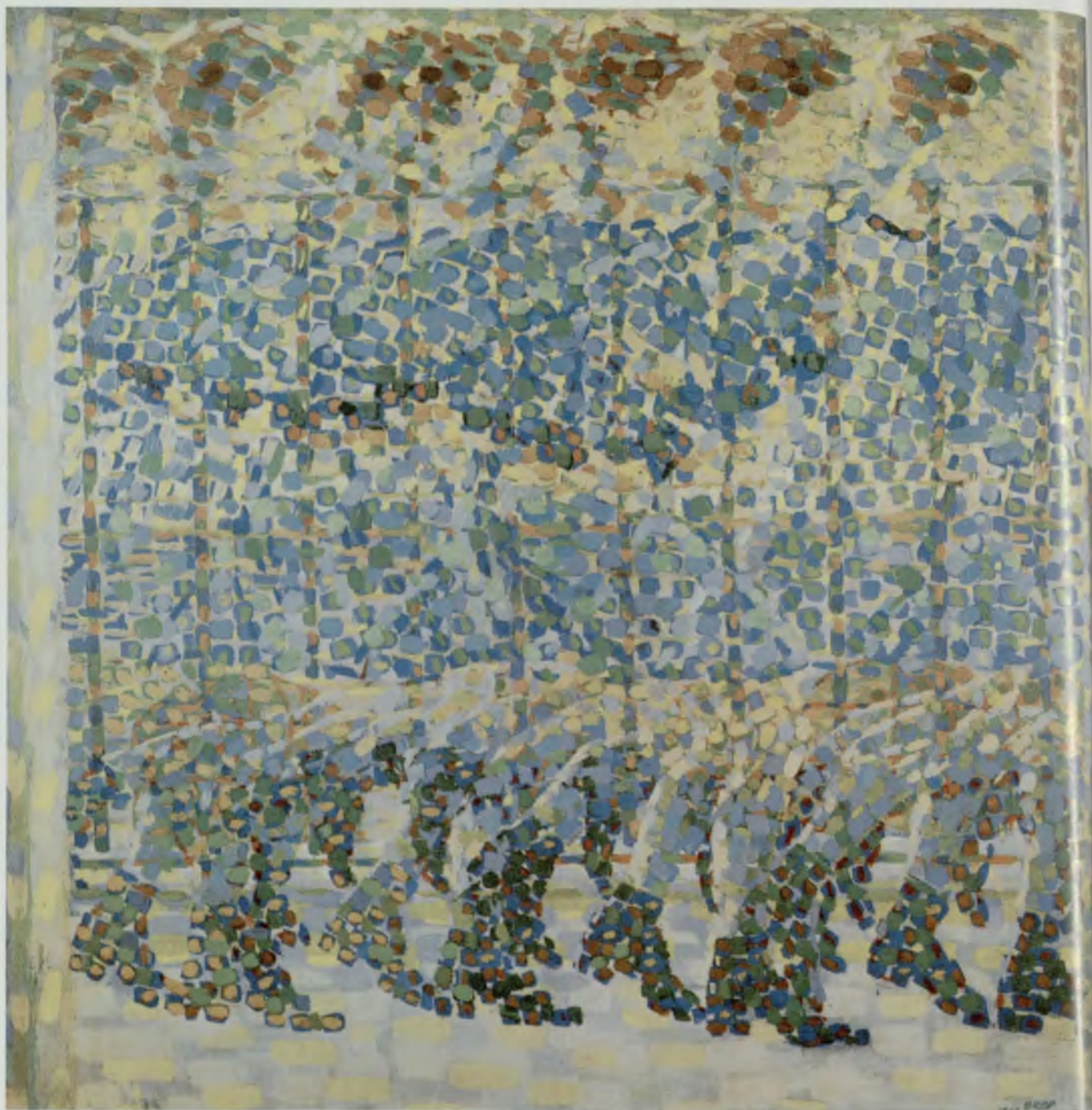
## Le complot Caillaux

Le complot Caillaux est...  
M. de Villermont

## Le complot Caillaux

Le complot Caillaux est...  
M. de Villermont





2 • Giacomo Balla, *Dívka běžící na balkoně*, 1912  
olej na plátně, 125 x 125 cm

Důraz futurismu na synestezii a kinestezii vyplýval přímo z jeho kritiky buržoazní estetiky, která malířství a sochařství tradičně chápala jako statická umění. V protikladu k tomu se futurismus snažil obsáhnout v mezích díla zkušenost simultánnosti, časovosti a tělesného pohybu. K pokusu učinit z vnímání pohybu nedílnou součástí znázornění tělesa v prostoru inspirovala futuristy „chronofotografie“ francouzského vědce Étienne-Julese Mareyho, což byla jedna z raných podob

stroboskopie. Balla a Boccioni kupodivu Mareyho vědecký prostředek doslovně interpretovali pomocí divizionistického malířského stylu, což jejich práci poznamenalo zvláštním zpožděním a omezením, neboť samotný status uměleckého díla jako výjimečného statického objektu futurističtí malíři nikdy nezpochybnili. Ve snaze přizpůsobit chronofotografii svému umění navíc futuristé uvrhli výtvarné označující do čistě *mimetického* vztahu k oblasti techniky – například



obrazem pohybu rozostřenými obrysy – místo aby vytvořil strukturální vztah, například přenesením sériových forem průmyslové výroby.

## Budoucnost bez minulosti

Bezpochyby nejzajímavějším malířem hnutí byl Balla, třebaže v době prvního manifestu v roce 1909 stále pracoval velmi tradičním způsobem, například doslova aplikoval divizionistické metody na vnímání světla a veřejného městského prostoru. To nejlépe vidět na jeho obraze *Pouliční světla* (1909–1910), kde srovnání mezi přírodou a kulturou programově vyjadřuje prokladem pouliční lampy a měsíce a dynamiku světelných vln nepřijemně doslovným způsobem pomocí klínů ve tvaru vlaš-  
tovek. valících se ze zdroje světla a směrem od zářivého středu obrazu chromaticky se měnících až k naprosté ztrátě barevnosti na okrajích (obraz temnoty a noci).



4 • Giacomo Balla, *Dynamika psa na vodítku*, 1912  
olej na plátně, 89,9 x 109,9 cm

Do roku 1912 Balla předefinoval svou výtvarnou syntax, když do zobrazení předmětů začlenil opakující se obrysy typické pro chronofotografii. Obrazy jako *Dívka běžící na balkoně* [2] nebo *Dynamika psa na vodítku* [3] (oba z roku 1912) jsou příznačné tím, jak doslovným způsobem vepisují simultaneitu vnímání pohybu do prostorové organizace obrazu. V roce 1913 dospěl Balla na cestě od zobrazení k adekvátnějšímu zachycení rychlosti, časovosti, pohybu a optických transformací k jednomu z prvních plnohodnotných systémů nezobrazující malby. Tato díla vypustila veškerou figuraci a zaměřila se na opakování strukturální armatury, aby vyjádřila posloupnost a rychlost, a na nereprezentativní chromatický styl, který opouštěl všechny odkazy k lokální barvě. Nově vytvořený kompoziční a koloristický vzorec tak již nemá nic společného s kubistickou transformací (jak by se dalo říci) renesanční perspektivy v nový fenomenologický prostor; Balla se spíše snaží o proměnu výtvarného prostoru v mechanický, optický nebo časový prostor, a to pomocí výlučně nezobrazitelných strategií.

Vztah futuristů ke kinestetickému vjemu předmětu v prostoru ukazují dva příklady Boccioniho soch. První z nich, *Jedinečné formy kontinuity v prostoru* [3], se ve zvláštní dvojznačnosti mezi robotem a obojživelnou figurou opět pokouší začlenit do těla plastiky stopy viditelné na Mareyho chronofotografiích. Socha sice vkládá plynulost vnímání do statického znázornění, ale současně vytváří neobvyklé zkržení mezi prostorovou kontinuitou a jedinečným, holistickým sochařským objektem. V *Dynamice běžícího koně a domu* [5] Boccioni odvrhuje futuristický sklon k iluzivnímu přejímání pohybové fotografie a dává přednost statickému objektu, v němž jsou dojmy simultánnosti a kinestezie vytvářeny prostým kladením různých materiálů vedle sebe a stupněm jejich fragmentace. Na rozdíl od *Jedinečných forem kontinuity v prostoru*, které



3 • Umberto Boccioni, *Jedinečné formy kontinuity v prostoru*, 1913 (odlitek 1931)  
bronz, 111,2 x 88,5 x 40 cm

▲ 1911

1900 - 1909

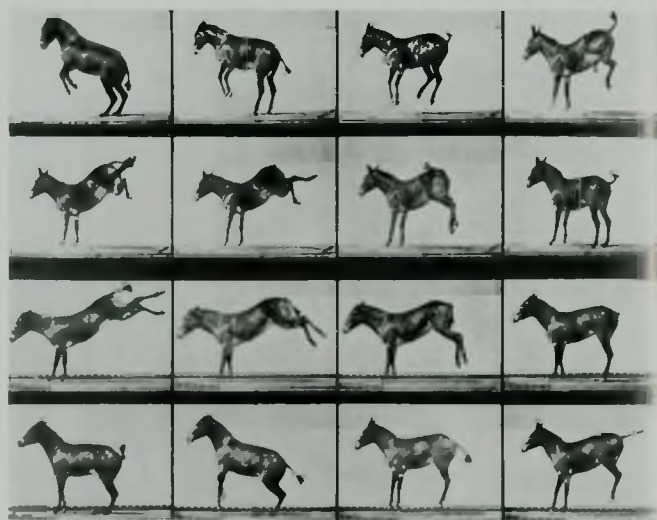
**Eadweard Muybridge (1830–1904)  
a Étienne-Jules Marey (1830–1904)**

**A**ngličana Eadwearda Muybridge a Francouze Étienne-Julesa Mareyho spojuje doba a zaměstnání: mají společný nejen rok narození a smrti, ale oba jsou také průkopníky fotografického zkoumání pohybu, a to způsobem, který ovlivnil nejen vývoj futuristického umění, ale také moderní racionalizaci práce a – mohli bychom prohlásit – časoprostoru vůbec.

Muybridge, známý zprvu jako fotograf amerického Západu a středoamerických krajín, byl v roce 1872 zatažen Lelandem Stanfordem, milionářem a bývalým guvernérem Kalifornie, do sporu o to, jakým způsobem se pohybuje kůň. Muybridge fotografoval v Palo Altu koně za pomoci sady fotoaparátů; snímky pak typicky uspořádal do řad a znovu je vyfotografoval v mřížce, kterou bylo možné prohlížet ve vodorovném i svislém směru. V roce 1882 vyšla kniha *Kůň v pohybu* (kterou Stanford zcenzuroval) a v témže roce se Muybridge vydal na přednáškové turné po Evropě. V Paříži jej uvítal Marey, slavný fotograf Nadar, salonní malíř Ernest Meissonier a velký fyziolog Hermann von Helmholtz – což naznačuje rozsah zájmu, který vzbudila jeho práce zachycující vjemové jednotky za hranici lidského zraku.

Na rozdíl od Muybridge, který se považoval za umělce, byl Marey vzděláním fyziolog a v minulosti se zabýval grafickými metodami, které měly zaznamenat pohyb. Když v roce 1878 v časopise *La Nature* poprvé spatřil Muybridgeovy práce, přešel k fotografii jako přesnějšímu a neutrálnějšímu způsobu zaznamenání nespojitého pohybu. Marey jako první navrhl fotografickou pušku s kruhovou deskou, která umožňovala získat téměř okamžitou řadu fotografií z jediného místa. Dále použil kotouč se štěrbinami, který umístil před aparát, aby mohl pohyb přerušovat v nastavených intervalech, které mohly být zaznamenány na jedinou fotografickou desku; výsledek své práce poprvé popsal jako „chronofotografii“. Aby zabránil navrstvení, oblékal Marey své figuranty do černého oděvu, pouze na paže a nohy jim upevnil proužky pokryté kovem (u zvířat kousky papíru). Toto zařízení ve spojení s nehybným místem pozorování umožnilo účinně rekonstruovat časoprostorovou souvislost vjemového pole, které bylo jinak útržkovité. Metoda byla vědecktější než Muybridgeův přístup, který nepracoval s jediným bodem pozorovatele a pravidelnými intervaly mezi obrazy, byla ale také méně radikální v rozkladu zdánlivé kontinuity vidění.

Modernisty nejvíce zaujal právě tento rozklad – futuristy při jejich úsilí o zachycení rychlosti a umělce jako Marcel Duchamp v hledání dříve nespátřených časoprostorových dimenzí. Nemohlo tomu ale být také tak, že tito umělci byli stejně jako Muybridge a Marey zataženi do dialektiky dějin, zdaleka přesahující jejich dílo jakožto jedinců – do moderní dialektiky ustavičného obnovování vnímání, neustálého osvožování a opětného ukáznování vidění, která bude pokračovat po celé 20. století?







5 • Umberto Boccioni, *Dynamika běžícího koně a domu*, 1914–1915  
 kůra dřeva, lepenka, měď a barvené železo, 112,9 x 115 cm

zachovávají tradiční sochařské postupy modelování a odlévání v bronzu, obsahuje toto dílo průmyslově vyrobené materiály, jakých se Boccioni dožaduje ve svém manifestu: kůži, nalezené stěžené střeby, kusy kovu, již hotové dřevěné prvky. Jako jednu z prvních zcela nezobrazujících soch 20. století lze toto dílo srovnávat nejspíše s abstraktními plastikami, které v té době tvořil v Rusku Vladimír Tatlin.

Nakolik se koláž projevila jako klíčová technika v rozporné škále futuristických pokusů o sloučení senzibility avantgardy s masovou kulturou, natolik představuje Carràova *Intervencionistická demonstrace* [6] jeden z ústředních příkladů futuristické estetiky v době jejího vyvrcholení těsně před první světovou válkou. Dílo vlastně zahrnuje všechny postupy, které futurismus nejčastěji využíval: kubistickou fragmentaci tradičního vjemového prostoru; vkládání výstřižků z novin a nalezených reklamních materiálů; navození dojmu kinestezie pomocí vizuální dynamiky, vytvořené konstrukcí koláže jako víru a zároveň vzorce křížujících se siločar uspořádaných ve vzájemně se rušících diagonálách; a konečně také konfrontaci odlišných zvukových rovin jazyka s jejich grafickými znaky.

Je docela typické, že v *Intervencionistické demonstraci* je fonetické podání jazyka téměř ve všech případech onomatopoeické. Přímým napodobením zvuků sirén (houkání imitované znaky „HU-HU-HU-HU“), řevu motorů a strojních pušek („TRrrrrrrr“ nebo „traaak tatatraak“) či lidského křiku

(„Evvivaaa“) se koláž zřetelně liší od strukturální analýzy fonetických, textových a grafických složek jazyka v ruské kubofuturistické poezii nebo v Apollinairových *kaligramech*. Konfrontace protiněmeckých hesel („Pryč s Rakousko-Uherskem“) s nalezenými reklamními materiály nebo skládání italských vlasteneckých výkřiků („Italia, Italia“) s hudebními fragmenty navazuje na kubistickou techniku koláže, avšak mění tuto estetiku v nový model masově kulturního podněcování a propagandy. Oslavu války lze ostatně najít v bubnových úderech evokovaných slovy „ZANG TUMB TUUM“.

### Osvobození jazyka: *parole in libertà*

Marinettiho první sbírku „poezie osvobozených slov“ *Zang Tumb Tuum* z roku 1914 otevíral o něco dřívější manifest futuristické poezie, *Destrukce syntaxe – nespoutaná obraznost – svobodná slova*. Sbírkou *Zang Tumb Tuum* se pomocí různých typografických a ortografických variací a nestrukturovaného prostorového uspořádání snaží vyjádřit pohledy, zvuky a vůně z básnickových zážitků v Tripolisu. Toto vyhlášení „svobodných slov“ vyvstalo z dlouhého a složitého rozhovoru se symbolistickou poezií 19. století a jejím odkazem ve Francii na počátku 20. století. Ačkoli byl Marinetti hluboce ovlivněn Mallarméem a jeho poezie na něm byla závislá, veřejně vyhlášoval svůj



6 • Carlo Carrà, *Intervencionistická demonstrace*, 1914  
 tempera a koláž na kartonu, 38,5 x 30 cm



odpor vůči myšlenkám francouzského básníka. Marinetti zdůrazňoval, že slova musí být osvobozena ze statických a ezoterických modelů jazyka, s jakými pracoval Mallarmé, a propagoval „bezdrátovou obraznost“, která měla připodobnit simultánnost vnímání novým zvukům reklamy a technické zkušenosti. *Svobodná slova* jsou Marinettiho programovým prohlášením, v němž by všechny tradiční řetězy, jimiž byl jazyk spoután – lexikálnost, tvoření významu, syntax, gramatika – měly být programově zpřetrhány ve prospěch čisté fonetického, čisté textového, čisté grafického předvedení jazyka. Proti Marinettiho vůli však mimetický vztah k technickému aparátu ve skutečnosti o to více váže tento model poezie k tradičním určením jazykové reprezentace.

To byl jeden ze zdrojů konfliktů, které nastaly mezi Marinettiho a ruskou avantgardou, když italský básník v roce 1914 přijel do Moskvy, aby obracel na viru futurismu. Ruští kubofuturisté kritizovali Marinettiho za vztah poezie a mimetického fungování jazyka v jeho tvorbě; speciálně za to, že užíval onomatopoií – slov napodobujících zvuky spojené s označovými činnostmi nebo předměty. V té době již ruští futuristé dospěli ke strukturalistickému chápání arbitrární logiky jazyka, a prosazovali tedy přísné oddělení fonetiky a grafiky znaku – tedy způsobu, jakým jazyk zní a jak je vidět – od přirozeného světa, k němuž by tyto znaky mohly odkazovat. Ruští futuristé se snažili separovat předmět svého vlastního psaní s takovou naléhavostí, že dospěli až k vytvoření nové antisémantické a antilexikální poezie.

### Fašismus a futurismus

Vzestup fašismu v Itálii na konci první světové války obrátil pozornost k ideologické a politické orientaci futurismu. Oslava techniky, antitradicionalistický (anti-*passatista*) postoj, přísné odsouzení kultury minulosti, násilné deformování dědictví buržoazní kultury – to všechno byly od počátku podstatné prvky futurismu. Všechny se ale nyní spojily se stejně vášnivým vyhlášením sloučit umění a válku jako nejpokročilejší instanci techniky. V prvním manifestu vytvořil Marinetti pro futuristické hnutí mýtus počátku – ličí okamžik svého probuzení, jak se hnál ve sportovním voze, převrátil se do bahnitě vody předměstského příkopu, vynořil se z něj a znovuzrodil jako post-symbolistický umělec a futuristický básník – a už tady se ohlašuje hlubší oddanost iracionalitě násilí a moci.

Marinettiho svazek s průmyslovou technikou a estetikou stroje jej dovedl k tomu, že vital propuknutí první světové války jako velké očištění zcela v souladu s nenávistí k tradici a buržoazní kulturní subjektivitě. Jako první avantgardista, který se rozhodl rozbit tradici, vyhlásil Marinetti svou vlastní válku – volal po zničení kulturních institucí: operních domů, divadel, knihoven, muzeí. Tím postavil futuristickou kulturu do čela nové roztržky avantgardy a tradice, v níž se avantgarda stala scénou pro zničení historické kontinuity a paměti. Mari-

nettiho další, poválečné pokusy synchronizovat umění a novější techniku s fašistickou ideologií se nakonec měly stát výjimečným případem v dějinách avantgardy 20. století, kdy bylo spojení těchto prvků vedeno výslovně z perspektivy reakční pravicové politiky.

V roce 1919 Marinetti neúspěšně kandidoval do parlamentu za fašistickou stranu a nakonec se stal Mussoliniho kulturním poradcem. Takové uvítání fašismu ze strany umělce se stalo jedním z klíčových problémů, před něž byly postaveny avantgardy 20. století. Jde o otázku, zda se avantgardní přístup může ještě situovat do buržoazní veřejné sféry, nebo zda by měly usilovat o vytvoření jiné masově kulturní veřejné sféry, ať už fašistické veřejné sféry (pokud taková vůbec může existovat), nebo proletářské veřejné sféry, jež byla cílem ruských a sovětských umělců činných v tomto období. Další možností je, že by se avantgarda sjednotila s cílem zničit buržoazní veřejnou sféru včetně jejích institucí a diskurzivních formací – jako v případě dada.

Po náhodné smrti Boccioniho v roce 1916, smrti Sant'Elia téhož roku ve válce a Severiniho a Carràových zásadní změně politické a umělecké orientace v téže době ztratil futurismus jako avantgardní hnutí cestu (ačkoli Marinetti bude i během dvacátých a třicátých let pokračovat ve fašistickém programu v umění, literatuře a politice). Severini, který žil v Paříži, opustil svůj kubofuturistický divizionistický styl v roce 1916 a přešel k čistým, klasickým tvarům inspirovaným uměním italské renesance. Svým návratem k tradici a tím, jak využil quattrocento jako základ *italianità*, se stal zvěstovatelem pozdějšího postupného vzdalování fašistické ideologie od praxe moderny. Tato ideologie národního státu se místo toho spojí s kořeny místních kultur, jejichž počátky se bude snažit přivlastnit.

Další podnět protireakce uvnitř avantgardy spustilo setkání Carla Carrà s Giorgiem de Chirico ve vojenské nemocnici ve Ferrare v roce 1917. Carrà se již cítil futurismem spoutaný a napsal, že ho už nezajímají „elektrické hry citů“. Nyní do sebe nasál de Chiricovu pozornost k formě [7]. Carrà prakticky přenoc opustil všechny futuristické projekty, jichž se účastnil, a začal se věnovat *pittura metafisica* staršího muže – objev de Chirica musíme v tomto smyslu přijmout jako integrální prvek italského avantgardního myšlení své doby. Carrà se obrátil ke geometrické pevnosti „primitivistických“ malířů, například Celnika Rousseaua nebo raně renesančních malířů Giotta a Uccella, a o svých vzorech hovoří jako o stvořitelích „plastického světa“ nebo lépe „plastických tragédií“. Ve svém článku o Giottovi v listu *La Voce* (1915) jej Carrà opisuje jako člověka oddaného „čiré plastičnosti“, jako „vizionáře čtrnáctého století“, který přivedl „magické mlčení tvarů“ opět k životu. Giotto, psal Carrà, „se věnoval původní pevnosti věcí“. Jeho oslava tvarové pevnosti jako protilátky vůči futuristickému rozkladu opakuje termíny, pomocí nichž modernistické malířství původně rozvinulo stálost obrazu v reakci na úsilí o světelnou prchavost. „My, kteří se cítíme být nezdegenerovanými potomky

▲ 1915

● úvod 3

■ 1915

▲ 1921

● 1915a, 1920

■ 1919

● 1937a





7 • Giorgio de Chirico, *Znepokojící múzy*, 1925  
olej na plátně, 97 x 67 cm



8 • Carlo Carrà, *Metafyzická múza*, 1917  
olej na plátně, 90 x 66 cm

velké rasy stavitelů," napsal Carrà v katalogu své milánské výstavy v roce 1917, „jsme vždy hledali přesné, podstatné figury a termíny a ideální ovzduší, bez něž malířství nepřekročí propracovaný technikalismus a epizodickou analýzu vnější skutečnosti.“ Tak Carrà odmítá impresionismus a futuristické napodobení jeho výsledků. V roce 1918 vytvořil v eseji „Contributo a un nuove arte metafisica“ teorii metody, kterou spolu s de Chiricem rozvinul.

Carràova *Metafyzická múza* [8] ukazuje, jak vstřebal de Chiricův vizuální repertoár. Na svažující se prkna podlahy mělkého lesiště umístil sádrovou figurínu tenistky spolu s geometrickými tělesy a malovanými dekoracemi map a budov. Všechny obrazy, které na milánské výstavě předvedl, sdílely noční ticho de Chiricových palácových nádvoří nepřerušované ničím kromě dlouhých, osamocенých stínů.

Po hluku přišlo ticho; po oslavách hromadných přesunů vynucených válkou chvála patricijské citlivosti pro tradici. Carràovo a Severiniho vystoupení z řad futurismu, aby se stali klíčovými pokračovateli de Chirica, bylo prvním a snad i nejsil-

nějším příkladem antimodernismu nebo protimodernismu, který se poté šířil Evropou v řadě paralelních hnutí společně nazvaných „*rappel à l'ordre*“ (výzva k pořádku). Paradoxně právě v Carràově a de Chiricově umění se rozměr historické paměti, tak potupně stíhaný a rozleptávaný během prvních čtyř let futuristické činnosti, s velkou energií vrátil a stal se ústředním východiskem, v jehož rámci budou tito umělci dále působit.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Umbro Apollonio (ed.), *Futurist Manifestos*, Thames & Hudson, London 1973
- Anne Coffin Hanson (ed.), *The Futurist Imagination*, Yale University Art Gallery, New Haven 1983
- Pontus Hulten (ed.), *Futurism and Futurisms*, Abbeville Press, New York; a Thames & Hudson, London 1986
- Marianne Martin, *Futurist Art and Theory 1909–1915*, Clarendon Press, Oxford 1988
- Christine Poggi, *In Defiance of Painting*, Yale University Press, New Haven and London 1992

1910 -



-1919

- 1910 *Tanec II a Hudba* Henriho Matisse  
byly odmítnuty na Podzimním salonu  
v Paříži: v těchto obrazech dovedl  
Matisse do krajnosti své pojetí  
„dekorativnosti“ a vytvořil obtížně  
přehléditelně expandující barevné  
kompozici. YAB
- 1911 Pablo Picasso vrací „vypůjčené“  
řecké kamenné hlavy do pařížského  
Louvru, odkud byly ukradeny: proměňuje  
svůj primitivistický styl a spolu  
s Georgesem Braquem začíná rozvíjet  
analytický kubismus. RK  
• **Guillaume Apollinaire** RK
- 1912 Kubistická koláž je objevena  
v době konfliktních událostí:  
inspirační zdroj symbolistickou  
poezii, vzestupu lidové kultury  
a socialistických protestů proti  
balzánské válce. RK
- 1913 Robert Delaunay vystavuje  
v Berlíně své malby „oken“: po celé  
Evropě jsou rozpracovávány výchozí  
problémy a paradigmaty abstrakce. HF
- 1914 Vladimír Talin vyvíjí své konstrukce  
a Marcel Duchamp představuje ready  
made – první jako proměnu kubismu,  
druhý jako rozchod s ním; oba umělci  
tak předkládají komplementární kritiky  
tradičních médií umění. HF  
• **„Peau de l'Ours“** RK
- 1915 Kazimír Malevič představuje svá  
suprematistická plátna na výstavě „0.10“  
v Petrohradě, a spojuje tak ruské  
formalistické koncepty výtvarného umění  
a literatury. YAB
- 1916a V Curychu zahajuje činnost  
mezinárodní dadaistické hnutí jako dvojité  
reakce na pohromu první světové války  
a futuristické a expresionistické  
provokace. HF/RK  
• **Dadaistické časopisy** RK
- 1916b Paul Strand proniká na stránky  
časopisu Alfreda Stieglitze *Camera Work*:  
kolem složitých vztahů mezi fotografií  
a ostatním uměním se formuje americká  
avantgarda. RK  
• **Armory Show** RK
- 1917 Po dvou letech intenzivního  
bádání se Piet Mondrian prosazuje  
v abstrakci; tuto událost ihned  
následuje založení časopisu *De Stijl*,  
prvního avantgardního časopisu  
věnovaného otázkám abstrakce  
v umění a architektuře. YAB
- 1918 Marcel Duchamp maluje *Ty mé*:  
jeho vůbec poslední malba shrnuje  
odchylky, které uskutečnil ve svém díle  
– využití náhody, uvedení ready made  
a status fotografie jako „indexu“. RK  
• **Rose Sélavy** RK
- 1919 Pablo Picasso má v Paříži po třinácti  
letech první samostatnou výstavu: první  
pastiše v jeho díle se objevují ve stejné  
době jako všeobecná antimodernistická  
reakce. RK  
• **Sergej Ďagilev a Ruský balet** RK  
• **Rappel à l'ordre** RK



# 1910

*Tanec II* a *Hudba* Henriho Matisse jsou odmítnuty na Podzimním salonu v Paříži: v těchto obrazech dovedl Matisse do krajnosti své pojetí „dekorativnosti“ a vytvořil obtížně zachytitelně expandující barevné vizuální pole.

„Můj obraz mě vyhnal do ulic!“ tvrdil Matisse svému příteli, překvapenému malířovou náhlou návštěvou. Dva dny předtím jej tento přítel opustil, když starostlivě připravoval materiál, hromadil zásoby potravin a slavnostně prohlašoval, že se na měsíc zamkne, aby provedl důležitou zakázku, kterou právě dostal – a teď se Matisse domnívá, že už ke svému spěšně nahozenému obrazu nemůže přidat jediný tah štětce. Oním obrazem bylo buď *Sevillské zátiší* [1], nebo *Španělské zátiší* – oba namalované „v horečce“ v prosinci 1910, když umělec pobýval ve Španělsku. Matisse o obou později prohlásí, „že jsou dilem nervózního člověka“, a v celém jeho díle snad opravdu nejsou znepokojivější obrazy než tato dvě zátiší.

Okolnosti jejich vzniku stojí za připomenutí. Po návratu do Paříže z Mnichova, ještě plný nadšení z první velké výstavy islámského umění, kterou tu navštívil, byl Matisse konfrontován s téměř jednomyslně negativní kritikou obrazů *Tanec II* [2] a *Hudba* [3], které toho roku (1910) zaslal na Podzimní salon, každoroční výstavu současného umění založenou o sedm let dříve (jediný, kdo jej podpořil, byl básník Guillaume Apollinaire, ▲ k němuž necítil velké sympatie). Matisse byl až dosud zvyklý na rozruch, který provázel jeho dílo a do jisté míry mu také prospíval. Tentokrát jej však jednotné odmítnutí těžce zasáhlo. Zastihlo jej ve chvíli, kdy se cítil zvláště zranitelný (den po jeho návratu do Paříže mu zemřel otec), a mělo také okamžitý vliv na Matissova nejobvážnějšího a nejvěrnějšího zákazníka, ruského sběratele Sergeje Ščukina, který obě velká plátna objednal a na dálku nadšeně sledoval jejich postupný vznik. Ščukin dorazil do Paříže uprostřed tohoto veřejného rozruchu; znejistěl a na poslední chvíli obrazy odmítl. (Matissovi zprostředkovatelé ke křivdě ještě přispěli, když si Matissův ateliér půjčili k vystavení velké *grisaillové* skici k nástěnné malbě Puvise de Chavannes, k jehož koupi – na místo Matissových obrazů – Ščukina přesvědčili.)

Ščukin se ale cítil provinile a cestou zpět do Moskvy odeslal telegram, jímž rušil své rozhodnutí a žádal co nejrychlejší odeslání *Tance II* a *Hudby*; v dopise, který následoval, odvolal nákup Puvise a omluvil se za svou chvilkovou slabost. Bezprostřední nebezpečí konce Ščukinovy podpory bylo tedy odvráceno, Matisse byl ale těmito náhlými obraty otřesen. Zamyšlený nad nestálostí sběratelů a věrolomností obchodníků se vydal do Španělska,



1 • Henri Matisse, *Španělské zátiší*, 1910–1911  
olej na plátně, 89 x 116 cm

kde prožil celý měsíc, neschopný ani pracovat, ani spát. Tady obdržel Ščukinovu nejnovější objednávku dvou zátiší (která měla být velmi štědře zaplácena) i zprávu o tom, že *Tanec II* a *Hudba* v pořádku dorazily do Moskvy („Doufám, že si je jednoho dne oblíbím,“ psal Ščukin).

Matisse svůj styl pro novou objednávku nijak nekrotil, naopak se rozhodl pro hazardní hru – vsutku „všechno, nebo nic“ – a dovedl do krajnosti jeden z rysů své malby, totiž dekorativní bohatost, která byla typická pro řadu jeho děl z dřívějších let, jako například *Harmonii v červené* z roku 1908, již také vlastnil Ščukin. Jako by neměl co ztratit (což zdaleka nebyla pravda), odmítl Matisse návrat k novoklasickému pojetí dekorativnosti, jehož zástupcem byl Puvise: jako by tím varoval svého podporovatele – který se najednou začal starat o nahotu postav v *Tanci II* a v *Hudbě* a o jejich dionýský charakter, jak se tehdy říkalo – že také zátiší může být právě tak vizuálně znepokojivé. Dokonce bychom mohli říci, že Matisse svou nabídkou *Sevillského* a *Španělského zátiší* Ščukinovi – hned po dvou obrazech, které ruský sběratel tak těžce přijímal – zcela vědomě kolísal mezi dvěma přístupy – strohým a přebujelým – jako by chtěl ukázat, že představují dvě strany téže





1910–1919

▲ Henri Matisse, *Tanec II*, 1910  
olej na plátně, 260 x 391 cm

rovince. Starší obrazy Ščukinovy sbírky naznačují, že by z Matissovy strany mohlo jít o důslednou strategii (srovnejme řídké zaplnění *Bowling* z roku 1908 a *Nymfu a satyru* z roku 1909 s *Harmonií v červené*, zakoupené krátce před objednávkou zátiší); a Ščukinovy další nákupy se řídily stejným vzorcem (srovnejme strohý *Rozhovor* z roku 1912 se současně zakoupenou *Rodinou malíře* nebo *Růžovým ateliérem* z roku 1911).

### „Estetika oslepení“

Jak *Sevillské zátiší*, tak *Španělské zátiší* je obtížné zachytit zrakem – divák se nedokáže upřeně dívat na jejich bující arabesky a barevné záblesky delší dobu. Něco podobného, co se objevilo už v *Radosti ze života*, vystupuje nyní mnohem silněji, jako by se tyto obrazy tlačily před očima; jako by se tu nikdy nic nezastavilo. Květiny, ovoce a vázy vyvstávají jako bubliny a ztrácejí se v rušném, vířícím pozadí tak rychle, jak je divák dokáže izolovat. Centrálnost zobrazení je zrušena: divák musí sledovat všechno, celé vizuální pole najednou, ale zároveň je nucen spoléhat se na periferní vidění a vzápětí kontrolu nad vizuálním polem ztrácí.

Srovnejme nyní toto vření s *Hudbou* [3]. Na první pohled

nemůže být nic vzdálenějšího horečnatým zátiším než střízlivost této velké kompozice. Rozdíl se však zmenšuje, když bereme v úvahu skutečné rozměry. Stojíme-li před více než deseti čtverečními metry sytých barev *Hudby* a řadou pěti hudebníků pravidelně rozmístěných na ploše obrazu, opět narážíme na rozpornost vnímání: buď se snažíme sledovat postavy jednu po druhé, což ale není možné pro čistou koloristickou vyzývavost zbytku plátna, anebo naopak usilujeme zachytit celou velkou plochu jediným pohledem, ale nemůžeme zabránit, aby optické chvění, způsobené rumělkovými tvary postav střetávajících se s modrým a zeleným pozadím, neodvádělo naše uchopení vizuálního pole. Figura a pozadí se neustále vzájemně ruší stupňovanými energiemi – je tu tedy vědomě narušen sám protiklad, na němž je založeno lidské vnímání – a náš zrak se nakonec zamlží, je oslepen přemírou.

Tato „estetika oslepení“ byla ve hře už v roce 1906 – na vrcholu fauvismu byla výsledkem Matissova složitého vypořádání s odkazem postimpresionismu. Novou naléhavost ale získala kolem roku 1908, kdy o ní Matisse přemýšlel ve známých „Poznámkách malíře“, jednom z nejvýřečnějších uměleckých manifestů 20. století. Matisse tu mimo jiné definoval difrakci pohledu, k níž směřoval

▲ 1906





3 • Henri Matisse, *Hudba*, 1910  
olej na plátně, 260 x 380 cm

jako k jádru svého pojetí výrazu: „Výraz pro mě nespočívá ve vášni zářící v lidské tváři nebo projevené prudkým gestem. Celé uspořádání mého obrazu je výrazové: místa, která zaujmají postavy, prázdný prostor kolem nich, rozměry – to všechno má svůj podíl.“ Jinými slovy – jak Matisse po celý život říkal: „Výraz a ozdoba jsou jedno a to samé.“

#### Matisse odpovídá mladšímu Picassovi

K náhlému zrychlení Matissova umění a jeho teoretické sofistikovanosti v roce 1908 přispěla řada faktorů. Jedním z nich – a možná tím nejdůležitějším – bylo soupeření s Picassem. Na podzim roku

- ▲ 1907 viděl Matisse *Avignonské slečny*, Picassovu přímou odpověď
- na Matissovy obrazy *Radost ze života* a *Modrý akt*. Obraz Matisse znepokojil zčásti proto, že dovedl primitivismus dál než všechny Matissovy předchozí pokusy; a bylo nyní na něm, aby odpověděl.

Matissovou první odpovědí bylo rozsáhlé plátno *Koupající se ženy se želvou* (4), jeden z jeho nejobnaženějších a nejtajemnějších obrazů (primitivismus stojící prostřední postavy zaznamenali všichni komentátoři). V odpověď na Picassův efekt „pohledu Medúzy“

odvrátil Matisse zrak svých obřích aktů směrem od diváka – nepoplněl ale naznačit, že prostý ústup k tradičnímu režimu metrické identifikace už není možný (v tomto ohledu se shodoval s Picassem). Obraz není vylicněním bukolické scény ani alegorií. Co vlastně dělají tyto ohromné bytosti, když krmí želvu, na kterou se ani nedívají? Nedokážeme porozumět motivům jejich chování o nic více než si jej ony, jak se zdá, dokáží sdělit mezi sebou. Divák je ponechán, aby hloubal nad tajemným „výrazem“ stojící ženy anebo její sedící sousedky. Jejich okolí však neposkytuje žádný klíč. Poprvé jsou dekorativní prvky v Matissově díle redukovány na modulované pruhy jednoduché barvy jako v byzantských mozaikách: zelená na trávu, modrá na vodu, modrozelená pro chmurnou oblohu – jako šifra krajiny směřující přímo na nás. Jsme tu zváni do světa, který je neobyvatelný.

Ščukin postřehl hlubokou melancholii tohoto díla a byl zarmoucený tím, že již bylo prodáno jinému sběrateli; požádal proto Matisse o náhradu. Tou měl být *Bowling*, mnohem méně působivý obraz, který ale svědčil o směru, jímž se vydalo Matissovo dílo. „Krajina“ je tu stejně obnažena jako v *Koupajících se ženách se želvou* (třebaže barevná škála je mnohem světlejší), ale formální

▲ 1907

● 1903, 1906



rytmus tentokrát uvádějí kompozici do pohybu (tři tmavovlasé hlavy bráčů se ironicky odrážejí ve třech zelených koulích). Na tomto obraze není žádný tajemný výraz: pokřivené tváře Picassových *Slečen* už Matisse nezajímají; rysy hráčů jsou zkratkovitě načrtnuté. Vizuální rytmus, který byl v *Koupajících se ženách se želvou* ještě zárodečný, je nyní jednotlívým prvkem díla.

Dalším krokem byla *Harmonie v červené* [5], Matissovo první dílo, které zdáříle provedení toho, co bude jeho celoživotním výtvarným programem: povrch obrazu napjatý tak, že se náš pohled od něj odraží; kompozice tak rozptýlená a zvlněná ozvěnami ze všech stran, že ji nemůžeme sledovat výběrově; spleť tak energická, jako kdyby expandovala do stran. Poslední pokus malovat Picassovým chaotickým způsobem učinil Matisse v *Nymfě a satyrově* na konci roku 1908 (opět pro Ščukina), jednom z nepatrného počtu obrazů s násilným tématem. To však zůstalo výjimkou (jíž odpovídá například řada kreseb a nedokončená plátna na stejné téma z r. 1935

a studie ke keramickému panelu *Křížové cesty* pro kapli ve Vence z roku 1949): poté již diváka nenutí, aby děj sledoval z odstupu; namísto toho budeme postaveni před stěnu malby naléhající na nás svými sytými barvami.

V této formě oslovení se skrývá určitá násilnost. Po takovém množství stran vychvalujících Matisse jako malíře „šťěstlí“ (nebo naopak odsuzujících jeho „hédonismus“) zůstává dnes specifická agresivita zakořeněná v jeho umění poněkud skrytá. Nicméně nelitostné negativní odsudky, které Matisse tehdy sklízel – a které nabíraly na rychlosti počínaje recepcí *Přepychu, klidu a slasti* v roce 1906 a *Modrého aktu* v roce 1907 přes takřka všeobecné odmítnutí *Tance II* a *Hudby* v roce 1910 – jsou jasným znakem toho, že se dotkl citlivého místa. V případě hodnocení posledních dvou obrazů vyšlo zřetelně najevo, že právě Matissovo pojetí „dekorativního“ bylo vnímáno jako políček na tvář tradice – tradice malířství i tradice vidění.



4 • Henri Matisse, *Koupající se ženy se želvou*, 1908  
olej na plátně, 179,1 x 220,3 cm

▲ 1908

1910 – 1919





6 • Henri Matisse, *Harmonie v červené*, 1908  
olej na plátně, 180 x 220 cm

### Hypnotické „dekorace“

Nebyla vůbec náhoda, že Matissovi obchodní zástupci Ščukinovi velmi pohotově nabídlí Puvise místo dvou Matissových děl. Do pojmu „dekorativní“ byla právě v té chvíli vkládána velká očekávání, Salon 1910 znamenal vyvrcholení četných debat, které problém provázely od počátku století (dekorativnost měla být schopna obnovit velikost francouzského umění po krizi zobrazení vyvolané postimpresionismem a prohloubené fauvismem a kubismem). Volalo se se po návratu k Puvisovi – k „dekorativní“ kompozici zahalené novoklasickou retorikou – ale právě to Matisse odmítal přijmout. Když zastal *Tanec II* a *Hudbu* do Salonu, označil je jako „dekorativní paně“, což kritiky rozlítlo: obrazy nebyly určeny k tomu, aby konejšily oko, aby vřídlně zdobily stěnu; byly to hrubé výtvořky šilence, plakátové bakchanálie hrozící svým vířením uniknout z rámu.

Hlavním důvodem odporu byla zřejmě pronikavá barevnost, ta by však neměla takový účinek nebýt velkého rozměru obrazů (jsou nejen rozměrné, ale také počet zobrazených prvků je omezený: na obou plátnech figuruje pouze pět postav ve stejné „humrové“ barvě, jak kdosi v té době prohlásil, a pozadí sestává ze dvou částí – modré pro oblohu a zelené pro zemi). Koloristický účinek *Tance II* a *Hudby*, jemuž se v malbě nevyrovná nic až do Rothkových a Newmanových rozměrných pláten koncem čtyřicátých let, nejlépe potvrzuje Matissův princip, podle nějž „čtvereční centimetr modré není zdaleka tak modrý jako čtvereční metr téže modře“.

Byla-li však antiklasická decentrovanost těchto děl vnímána jako hrozba a kritizována v *Hudbě* ještě více než v *Tanci II*, příčinou je také to, že v těchto obrazech Matisse konečně našel prostředek, jak náležitě, i když jinými prostředky, napodobit Picassův apotropaický postoj v *Avignonských slečnách*. *Tanec II* je sice stejně obnažený jako *Hudba*, čerpá však z Matissova pojetí „dekorativního“ jako překypujícího. Když se na obraz díváme, jsme odsouzeni

k nekončícímu pohybu a našemu zraku je zakázáno prolomit kroužící kolo horečnaté arabesky. Jedinou možností úniku z tohoto hypnotického šílení je uhnout, a právě to udělal Matisse, vydešený svými vlastními španělskými zátišími. Přesto je *Hudba* v tomto zákazu klidné účasti působivější, třebaže jemnějším způsobem.

Podobně jako Picassovy *Slečny* byl tento obraz zprvu žánrovým výjevem: pět hudebníků (jedním z nich byla žena) seděly na sebe a navzájem reagovalo. V konečné podobě obrazu prodělaly postavy, nyní všechny mužské, stejné pootočení o devadesát stupňů, o němž Leo Steinberg hovořil u Picassova obrazu: „okázale uzavřené ve svých pózách a ignorující jedna druhou“ – zírají na nás. I v samotném Matissovi prý vzbuzovalo strach, jak říkal, „ticho“ tohoto obrazu; ve srovnání s rozmáchlým pohybem *Tance II* je v *Hudbě* všechno zastaveno. Černé díry úst tří z kvádrů jsou jednoznačně morbidní (naznačují spíše smrt než zpěv houslistův smyčec přichystaný k pohybu dolů působí zlověstně). Jakov Tugenhold, jeden z nejtalentovanějších ruských kritiků té doby (Ščukin věnoval velkou pozornost jeho próze), popisoval postavy *Hudby* jako „chlápce-vlkodlaky hypnotizované úbec prvními tóny prvních nástrojů“. Žádná kritická metafora ne může lépe vystihnout to, že Matisse v tomto obraze mapuje tutéž Freudovskou oblast jako Picasso ve své „bordelové“ scéně. Neboť *Hudba* ještě více než *Slečny* připomíná obraz vlkodlačího snu. K Tugenholdově metafoře musíme ale vznést jednu výhodu: nikoli hudebníci, nýbrž diváci jsou hypnotizováni.

Tato hypnóza je založena na kyvadle v našem vnímání, díky němuž přepínáme z neschopnosti zaostřit na postavy na neschopnost uchopit celé vizuální pole najednou. Toto kolísání dělá Matissovo invenční pojetí „dekorativního“ a je zvláště obtížné dosáhnout jej v řídké zaplněné kompozici. Nepřekvapuje tedy, že Matisse dával přednost typu přeplněné malby jako zaručenému prostředku, jak udržet divákův pohled v pohybu. Musíme však upozornit, že se nikdy zcela nevzdal obnažené verze dekorativního, že hrála významnou roli v jeho díle v několika klíčových momentech jeho dráhy a nejvýrazněji tehdy, když šlo o jeho soupeření s Picassem. Jedním takovým momentem byla doba mezi lety 1913 až 1917, kdy se učil kubistickému jazyku (načež se sáhl do Nice a uzavřel v impresionismu až do r. 1931, kdy jej objednávkou ilustrací pro Mallarméovu knihu a nástěnné malby na téma tance pro Barnes Foundation přivedla zpět k estetice mládeži). Do Matissových „kubistických“ let patří díla jako *Francouzské okno v Collioure* (1914) nebo *Žlutý závěs* (kolem 1915), opět překvapivě podobné Rothkovým a Newmanovým dílům, nebo *Modré okno* (1913) a *Hodina hry na klavír* (1916), jejichž snová atmosféra se jevila tak přitažlivá surrealistickému básníku André Bretonovi.

Práce bezprostředně následující po *Tanci II* a *Hudbě* se však obracejí jiným směrem. Po dvou „nervních“ španělských zátiších přišly slavné velké interiéry z roku 1911: *Červený ateliér*, *Interiér s lilky* [6], *Růžový ateliér* a *Maliřova rodina* (poslední dva ihned zakoupil Ščukin). Interiéry, méně frenetické než obrazy

▲ 1947b, 1951

● 1907

▲ 1907

● 1904





1910–1919

Henri Matisse, *Intérieur s lilky*, 1911  
 olej na plátně, 212 x 246 cm

vytvořené v Seville a výrazně rozměrnější, zkoumají tentýž expandující izotropní vesmír. V *Červeném ateliéru* zaplavuje monobarevná vlna červeně celé pole a ruší i možnost obrysu (který tu existuje pouze negativně jako nemalované, ušetřené plochy malby); v *Malířově rodině* působí rozmnožení dekorativních vzorů, které obklopují postavu, tak, že nevnímáme ty nejostřejší barevné kontrasty, například protiklad dokonale černého oděvu stojící postavy a citronově žluté knihy, kterou drží; v *Intériu s lilky*, nejpodceňovanějším, ale zároveň nejradikálnějším díle této řady, se všechno snaží svést nás stranou: pulzující opakování květinového motivu, který zasahuje podlahu i stěny a znejasňuje jejich hranici; odraz v zrcadle, který koloristicky odpovídá krajině za oknem a zaměňuje úroveň skutečnosti; synkopický rytmus a různá měřítka ornamentálních

látek; gesta dvou soch (jedné na stole, druhé na křbové římse), které jdou do rytmu s arabeskami ohnuté zástěny. Tři lilky, jež daly obrazu název, Matisse umístil přesně doprostřed plátna, my jsme však vůči nim slepí, zachytit je se nám podaří pouze s vědomým úsilím a pouze na krátko.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: His Art and His Public*, Museum of Modern Art, New York 1951  
 Yve-Alain Bois, „Matisse's Bathers with a Turtle“, *Bulletin of Saint Louis Art Museum*, sv. 22, č. 3, léto 1998  
 Yve-Alain Bois, „On Matisse: The Blinding“, *October*, č. 68, Spring 1994  
 John Elderfield, „Describing Matisse“, *Henri Matisse: A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York 1992  
 Jack D. Flam, *Matisse. The Man and His Art, 1869–1918*, Cornell University Press, Ithaca, N. Y. and London 1986  
 Alastair Wright, „Arche-lectures: Matisse and the End of (Art) History“, *October*, č. 84, jaro 1998



Pablo Picasso vrací „vypůjčené“ iberské kamenné hlavy do pařížského Louvru, odkud byly ukradeny: proměňuje svůj primitivistický styl a spolu s Georgesem Braquem začíná rozvíjet analytický kubismus.

Někdy v roce 1907 se mladý ničema Géry Pieret, kterého básník a kritik Guillaume Apollinaire zaměstnával jako sekretáře, pravidelně dotazoval Apollinairových přátel malířů a spisovatelů, zda by se jim nelíbilo něco z Louvru. Ti se domnívali, že myslí obchodní dům Louvre, ale Pieret měl na mysli muzeum Louvre, odkud kradl různé exponáty z málo navštěvovaných chodeb.

Po návratu z jedné takové loupežné výpravy nabídl Pieret dvě archaické iberské kamenné hlavy Picassovi, který tento druh soch objevil v roce 1906 ve Španělsku a využil jej ve svém portrétu Gertrudy Steinové. Picasso nahradil tvář modelu prizmatickou fyziognomií plastik – upřenýma očima s těžkými víčky; souvislou plochou spojující čelo s kořenem nosu; souběžnými vráskami formujícími ústa – neboť byl přesvědčen, že tato apatická maska je „věrnější“ podobizně Steinové, než by mohla být veškerá věrnost jejím skutečným rysům. V té chvíli byl až příliš šťastný, že dostal do ruky tyto talismanové objekty; a „Pieretovy hlavy“ později posloužily jako základ pro rysy tři aktů v levé části *Avignonských slečen*.

Ovšem v roce 1911, kdy Pieret znovu katastrofálně vpadl do Apollinairova i Picassova života, zůstal primitivismus někde daleko za umělcovým objevem kubismu a hlavy se dávno vytratily z oblasti jeho výtvarných zájmů, ne-li také z hlubin jeho skříňně. Picasso najednou stál před problémem: neboť koncem srpna 1911 Pieret navštívil se svým posledním „přírůstkem“ z Louvru úřadovnu *Paris Journal* a prodal novinám svůj příběh o tom, jak snadné je krást v muzeu. V Louvru právě týden předtím došlo ke krádeži nejvzácnějšího exponátu, Leonardovy *Mony Lisy*, a pařížská policie chystala zátaž. Apollinaire zpanikařil, zalarmoval Picassa a oba muži předali Picassovy iberské hlavy novinám, které zveřejnily i tento vývoj událostí a obrátily pozornost úřadů k básníkovi a malíři. Oba byli předvedeni k výslechu. Apollinaire byl dokonce držěn mnohem déle než Picasso, ale nakonec byli oba bez postihu propuštěni.

### Vzestup analýzy

Umělecká vzdálenost, která dělila Picassa koncem roku 1911 od primitivismu, u něžž mu hlavy kdysi posloužily, byla ohromná.

Iberské hlavy a africké masky, které Picasso použil jako modely v roce 1907 a 1908 byly prostředky „pokřivení“, abychom použili termínu historika umění Carla Einsteina, který si jím posloužil v roce 1929, kdy se snažil pochopit vývoj kubismu. Toto „zjednodušující“ pokřivení, jak napsal Einstein, ukázalo cestu k „období analýzy a rozkládání a nakonec k období syntézy“. Analýza byla také slovem používaným pro tříštění povrchu objektů a jejich sloučení do prostoru kolem nich v době, kdy Daniel-Henry Kahnweiler, Picassův galerista v kubistickém období, napsal nejzávažnější rané pojednání o celém hnutí nazvané *Vzestup kubismu* (1920). A tak se termín *analytický* stal doplňkem kubismu a „analytický kubismus“ se stal záhlavím, pod nímž se uvažovalo o proměně, ke které dospěli Picasso a Georges Braque v roce 1911. Neboť v té době odhodili jednotnou perspektivu staletí naturalistické malby a místo ní objevili výtvarný jazyk, který proměnil šálky na kávu a vinné lahve, obličejy a trupy, kytary a podstavce v množství drobně, nepatrně nakloněných rovin.

Vezmeme-li některá díla z tohoto „analytického“ období kubismu, například Picassova *Daniela-Henry Kahnweilera* z roku 1910 [1] nebo Braquova *Portugalce (Emigranta)* z let 1911–1912 [2], můžeme na nich sledovat několik důsledně se opakujících znaků. Nejprve je tu nápadné zúžení malířské palety z úplného spektra na střídmosti jednobarevnost – Braquův obraz s tmavě hnědými a žlutými okry jako sépiovou fotografií; Picassův cínové s stříbrné odstíny s několika záblesky mědi. Za druhé: vizuální prostor je mimořádně zploštěný, jako by nějaký vlec vytlačil z těles veškerý objem, přičemž se jejich obrysy rozletí kolem, takže nepatrné zbytky okolního prostoru mohou snadno plout uvnitř jejich rozrušených hranic. A za třetí: k popisu fyzických zbytků tohoto explozivního procesu je třeba použít vizuální slovník.

To vše spolu se sklonem ke geometričnosti přispívá k označení „kubismus“. Ten spočívá na jedné straně v nehlubokých plochách uspořádaných víceméně souběžně s povrchem obrazu, jejichž nepatrný sklon je jen otázkou skvrn světla a stínu, jež se mihotají přes celý povrch obrazu, aby jednotlivé plochy na jednom konci zastínily a na druhém osvětlily, které ale nijak neodpovídají jednomu světelnému zdroji. Na druhé straně utváří analytický kubismus síť linií, která pokrývá celý povrch nesou-

víslou mřížkou: v některých bodech ji lze identifikovat jako okraje zachycovaného předmětu – například klopky Kahnweilera nebo jeho brada nebo rukáv modelu Portugalce nebo křídlo jeho kytary; v jiných bodech jako okraje ploch, které na způsob řešení zřejmě jen strukturují prostor; a v dalších bodech jako rovné a vodorovné stopy, které nevedou vůbec nikam, pouze opakují síť této mřížky. Nakonec je na obrazech možné najít malé ozdoby naturalistických detailů – jako osamělý oblouk Kahnweilera nebo dvojité oblouky řetízku jeho hodinek.

Vzhledem k minimálním informacím, které můžeme z obrazů získat o postavách nebo jejich prostředí, jsou vysvětlení, která v této době kolem Picassa a Braquea kubismu vyvstala, velice zvláštní. Ať už to byl Guillaume Apollinaire ve svých esejích shrnutých ve svazku *Kubističtí malíři* (1913), nebo malíři Albert Gleizes (1881–1953) a Jean Metzinger (1883–1956) v knize *O kubismu* (1912), nebo některý z kritiků a básníků blízkých kubistickému hnutí, jako André Salmon (1881–1969) nebo Maurice Raynal (1884–1954) – všichni autoři se snažili osvětlit tento odklon od realismu tím, že divák získal větší, nikoli menší poznání předmětu. Prohlašovali, že přirozené vidění je ochuzené, protože z jediného bodu nikdy nemůžeme vidět trojrozměrný předmět v jeho celku – z křehle například můžeme vidět nanejvýš tři strany – a tvrdili, že kubismus tuto nevhodnou překonává, protože se rozchází s jednoduchou perspektivou a zobrazuje boční a zadní strany současně s čelní, takže divák vnímá věc ze všech stran, uchopuje ji pojmově jako kombinaci pohledů, které bychom mohli mít, kdybychom se kolem dané věci skutečně pohybovali. Nadřazením pojmového poznání čistě smyslovému realismu tihle tito autoři k jazyku vždy rozchod s perspektivou popisovali jako směřování k neuklidovské geometrii či jako simultaneitu různých prostorových postavení jako funkci čtvrtého rozměru.

### Malířské zákony jako takové

Kahnweiler, který v roce 1908 vystavoval Braqueovy krajiny, díky tomu, že kubismus získal své jméno (novinář a kritik Louis Vauxcelles napsal, že Braque všechno „zredukoval na geometrické schéma, na krychle“ [cubes]), a který byl od roku 1909 Picassoovým galeristou, přišel se značně odlišným výkladem vnitřního fungování kubismu, jež lze mnohem snáze smířit s tím, jak obrazy skutečně vypadají. Po vypuknutí první světové války zůstal Kahnweiler ve Švýcarsku odříznutý od své pařížské galerie i od malířského hnutí, které tak podrobně sledoval. Využil toto období k úvahám o významu kubismu a v letech 1915–1916 sepsal svůj výklad. *Der Weg zum Kubismus*

Vzestup kubismu tvrdí, že jediným zájmem kubismu bylo dosáhnout jednoty výtvarného předmětu. Definuje tuto jednotu jako nutné sloučení dvou zdánlivě neslučitelných protikladů: zobrazených objemů „skutečných“ předmětů a plochosti malířova vlastního fyzického předmětu (stejně „reálného“ jako všechno ostatní ve světě před malířem), totiž plochého plátna obrazu.



Guillaume Apollinaire (1880–1918)

Guillaume Albert Apollinaire de Kostrowitzky se narodil jako nemanželský syn příslušníka nižší polské šlechty. Vyrůstal na francouzské Riviéře v prostředí kosmopolitního *polosvěta*. V sedmnácti letech pod silným vlivem básníků Paula Valéryho a Stéphana Mallarméa vytvořil anarchosymbolistické „noviny“ a naplnil je vlastními básněmi a články. Apollinaire se brzy stal aktivní postavou pařížské avantgardy, kam vedle něj patřili Alfred Jarry a André Salmon, a v roce 1903 se setkal s Picassem. Spolu se Salmonem a Maxem Jacobem vytvořil skupinu známou pod názvem *bande à Picasso* (Picassova banda). V roce 1905 začal psát výtvarnou kritiku a soustavně propagoval pokrokové umění. V roce 1913 vydal vedle své hlavní básnické sbírky *Alkoholy* také *Kubistické malíře*. Po vypuknutí první světové války narukoval Apollinaire do francouzské armády a začátkem roku 1915 byl poslán na frontu. Odsud přátelům posílal proud pohlednic se svými poznámkami a *kaligramy*, typografickými experimentálními básněmi, které vydal v roce 1918.

Začátkem roku 1916 po zásahu šrapnelem v zákopech prodělal trepanaci a vrátil se do Paříže. V roce 1917 pronesl přednášku „Nový duch a básníci“ a v roce 1918 uvedl hru *Prsy Tirésiovy*; oba texty předznamenávají surrealistickou estetiku. Oslabený zraněními podlehl epidemii chřipky, která se přehnal Paříží v listopadu 1918.

Malířským prostředkem zobrazení objemu bylo vždy stínování, které tvarům dává iluzivní obrys, uvažoval Kahnweiler, a z toho, že stínování bylo vždy otázkou pouze šedé či tónové škály, pochopil logiku vykazání barvy z kubistické „analýzy“ a částečného řešení problému použitím prostředku stínování proti jeho smyslu: tedy vytvoření co nejmělčího reliéfu, aby zobrazený objem bylo možné mnohem snadněji sladit s plochým povrchem. Dále se snažil vysvětlit logiku prorážení povrchu uzavřených objemů tím, že tak jsou potlačeny mezery rozevírající se mezi okraji předmětů a pro-sazuje se tak neporušená souvislost plochy plátna. Nakonec prohlašuje, že „tento nový jazyk poskytl malířství nebývalou svobodu“, čímž ale neměl na mysli pojmové ovládnutí empiric-



Pablo Picasso vrací „vypůjčené“ iberské kamenné hlavy do pařížského Louvru, odkud byly ukradeny: proměňuje svůj primitivistický styl a spolu s Georgesem Braquem začíná rozvíjet analytický kubismus.

Někdy v roce 1907 se mladý ničema Géry Pieret, kterého básník a kritik Guillaume Apollinaire zaměstnával jako sekretáře, pravidelně dotazoval Apollinairových přátel malířů a spisovatelů, zda by se jim nelíbilo něco z Louvru. Ti se domnívali, že myslí obchodní dům Louvre, ale Pieret měl na mysli muzeum Louvre, odkud kradl různé exponáty z málo navštěvovaných chodeb.

Po návratu z jedné takové loupežné výpravy nabídl Pieret dvě archaické iberské kamenné hlavy Picassovi, který tento druh soch objevil v roce 1906 ve Španělsku a využil jej ve svém portrétu Gertrudy Steinové. Picasso nahradil tvář modelu prizmatickou fyziognomií plastik – upřenýma očima s těžkými víčky; souvislou plochou spojující čelo s kořenem nosu; souběžnými vráskami formujícími ústa – neboť byl přesvědčen, že tato apatická maska je „věrnější“ podobizně Steinové, než by mohla být veškerá věrnost jejím skutečným rysům. V té chvíli byl až příliš šťastný, že dostal do ruky tyto talismanové objekty; a „Pieretovy hlavy“ později posloužily jako základ pro rysy tří aktů v levé části *Avignonských slečen*.

Ovšem v roce 1911, kdy Pieret znovu katastrofálně spadl do Apollinairova i Picassova života, zůstal primitivismus někde daleko za umělcovým objevem kubismu a hlavy se dávno vytratily z oblasti jeho výtvarných zájmů, ne-li také z hlubin jeho skříně. Picasso najednou stál před problémem: neboť koncem srpna 1911 Pieret navštívil se svým posledním „přírůstkem“ z Louvru úřadovnu *Paris Journal* a prodal novinám svůj příběh o tom, jak snadné je krást v muzeu. V Louvru právě týden předtím došlo ke krádeži nejzávažnějšího exponátu, Leonardovy *Mony Lisy*, a pařížská policie chystala záťah. Apollinaire zpanikařil, zalarmoval Picassa a oba muži předali Picassovy iberské hlavy novinám, které zveřejnily i tento vývoj událostí a obrátily pozornost úřadů k básníkovi a malíři. Oba byli předvedeni k výslechu, Apollinaire byl dokonce držen mnohem déle než Picasso, ale nakonec byli oba bez postihu propuštěni.

### Vzestup analýzy

Umělecká vzdálenost, která dělila Picassa koncem roku 1911 od primitivismu, u nějž mu hlavy kdysi posloužily, byla ohromná.

Iberské hlavy a africké masky, které Picasso použil jako modely v roce 1907 a 1908 byly prostředky „pokřivení“, abychom použili termínu historika umění Carla Einsteina, který si jím posloužil v roce 1929, kdy se snažil pochopit vývoj kubismu. Toto „zjednodušující“ pokřivení, jak napsal Einstein, ukázalo cestu k „období analýzy a rozkládání a nakonec k období syntézy“. *Analýza* byla také slovem používaným pro tříštění povrchu objektů a jejich sloučení do prostoru kolem nich v době, kdy Daniel-Henry Kahnweiler, Picassův galerista v kubistickém období, napsal nejzávažnější rané pojednání o celém hnutí nazvané *Vzestup kubismu* (1920). A tak se termín *analytický* stal doplňkem *kubismu* a „analytický kubismus“ se stal záhlavím, pod nímž se uvažovalo o proměně, ke které dospěli Picasso a Georges Braque v roce 1911. Neboť v té době odhodili jednotnou perspektivu sochařských naturalistické malby a místo ní objevili výtvarný jazyk, který proměnil šálky na kávu a vinné lahve, obličejy a trupy, kytary a podstavce v množství drobně, nepatrně nakloněných rovin.

Vezmeme-li některá díla z tohoto „analytického“ období kubismu, například Picassova *Daniela-Henry Kahnweilera* z roku 1910 [1] nebo Braquova *Portugalce (Emigranta)* z let 1911–1912 [2], můžeme na nich sledovat několik důsledně se opakujících znaků. Nejprve je tu nápadné zúžení malířské palety z úplného spektra na střídmosti jednobarevnost – Braquův obraz tvoří hnědé a žluté okry jako sépiovou fotografií; Picassův cínové s stříbrné odstíny s několika záblesky mědi. Za druhé: vizuální prostor je mimořádně zploštěný, jako by nějaký valec vytlačil z těles veškerý objem, přičemž se jejich obrysy rozletí kolem, takže nepatrné zbytky okolního prostoru mohou snadno plout uvnitř jejich rozrušených hranic. A za třetí: k popisu fyzických zbytků tohoto explozivního procesu je třeba použít vizuální slovník.

To vše spolu se sklonem ke geometričnosti přispívá k označení „kubismus“. Ten spočívá na jedné straně v nehlubokých plochách uspořádaných víceméně souběžně s povrchem obrazu, jejichž nepatrný sklon je jen otázkou skvrn světla a stínu, jež se mihotají přes celý povrch obrazu, aby jednotlivé plochy na jednom konci zastínily a na druhém osvětlily, které ale nijak neodpovídají jednomu světelnému zdroji. Na druhé straně utváří analytický kubismus síť linií, která pokrývá celý povrch nesou-

vstlou mřížkou: v některých bodech ji lze identifikovat jako okraje zachycovaného předmětu – například klogy Kahnweilerova saka nebo jeho brada nebo rukáv modelu Portugalce nebo křídlo jeho kytary; v jiných bodech jako okraje ploch, které na způsob lešení zřejmě jen strukturují prostor; a v dalších bodech jako vlnité a vodorovné stopy, které nevedou vůbec nikam, pouze utvářejí síť této mřížky. Nakonec je na obrazech možné najít malé ozdoby naturalistických detailů – jako osamělý oblouk Kahnweilerova kníru nebo dvojité oblouky řetízků jeho hodinek.

Vzhledem k minimálním informacím, které můžeme z obrazů získat o postavách nebo jejich prostředí, jsou vysvětlení, která v této době kolem Picassa a Braquea vyvstala, velice zvláštní. Ať už to byl Guillaume Apollinaire ve svých esejích shrnutých ve svazku *Kubističtí malíři* (1913), nebo malíři Albert Gleizes (1881–1953) a Jean Metzinger (1883–1956) v knize *O kubismu* (1912), nebo některý z kritiků a básníků blízkých kubistickému hnutí, jako André Salmon (1881–1969) nebo Maurice Raynal (1884–1954) – všichni autoři se snažili oprávnit tento odklon od realismu tím, že divák získal větší, a nikoli menší poznání předmětu. Prohlašovali, že přirozené vidění je ochuzené, protože z jediného bodu nikdy nemůžeme vidět trojrozměrný předmět v jeho celku – z krychle například můžeme vidět nanejvýš tři strany – a tvrdili, že kubismus tuto nevýhodu překonává, protože se rozchází s jednoduchou perspektivou a zobrazuje boční a zadní strany současně s čelní, takže divák vnímá věc ze všech stran, uchopuje ji pojmově jako kombinaci pohledů, které bychom mohli mít, kdybychom se okolo dané věci skutečně pohybovali. Nadřazením pojmového poznání čistě smyslovému realismu tihle tito autoři k jazyku vědy: rozchod s perspektivou popisovali jako směřování k neeuclidovské geometrii či jako simultaneitu různých prostorových postavení jako funkci čtvrtého rozměru.

### Malířské zákony jako takové

Kahnweiler, který v roce 1908 vystavoval Braqueovy krajiny, díky nimž kubismus získal své jméno (novinář a kritik Louis Vauxcelles napsal, že Braque všechno „zredukoval na geometrické schéma, na krychle“ [cubes]), a který byl od roku 1909 Picassovým galeristou, přišel se značně odlišným výkladem vnitřního fungování kubismu, jež lze mnohem snáze smířit s tím, jak obrazy skutečně vypadají. Po vypuknutí první světové války zůstal Kahnweiler ve Švýcarsku odříznutý od své pařížské galerie i od malířského hnutí, které tak podrobně sledoval. Využil toto období k úvahám o významu kubismu a v letech 1915–1916 tu sepsal svůj výklad.

Vzpomínka na kubismus tvrdí, že jediným zájmem kubismu bylo dosáhnout jednoty výtvarného předmětu. Definuje tuto jednotu jako nutné sloučení dvou zdánlivě neslučitelných protikladů: zobrazených objemů „skutečných“ předmětů a plochosti malířova vlastního fyzického předmětu (stejně „reálného“ jako všechno ostatní ve světě před malířem), totiž plochého plátna obrazu.



Guillaume Apollinaire (1880–1918)

Guillaume Albert Apollinaire de Kostrowitzky se narodil jako nemanželský syn příslušníka nižší polské šlechty. Vyrůstal na francouzské Riviéře v prostředí kosmopolitního *polosvěta*. V sedmnácti letech pod silným vlivem básníků Paula Valéryho a Stéphana Mallarméa vytvořil anarchosymbolistické „noviny“ a naplnil je vlastními básněmi a články. Apollinaire se brzy stal aktivní postavou pařížské avantgardy, kam vedle něj patřili Alfred Jarry a André Salmon, a v roce 1903 se setkal s Picassem. Spolu se Salmonem a Maxem Jacobem vytvořil skupinu známou pod názvem *bande à Picasso* (Picassova banda). V roce 1905 začal psát výtvarnou kritiku a soustavně propagoval pokrokové umění. V roce 1913 vydal vedle své hlavní básnické sbírky *Alkoholy* také *Kubistické malíře*. Po vypuknutí první světové války narukoval Apollinaire do francouzské armády a začátkem roku 1915 byl poslán na frontu. Odsud přátelům posílal proud pohlednic se svými poznámkami a *kaligramy*, typografickými experimentálními básněmi, které vydal v roce 1918.

Začátkem roku 1916 po zásahu šrapnelem v zákopech prodělal trepanaci a vrátil se do Paříže. V roce 1917 pronesl přednášku „Nový duch a básníci“ a v roce 1918 uvedl hru *Prsy Tirésiovy*; oba texty předznamenávají surrealistickou estetiku. Oslabený zraněními podlehl epidemii chřipky, která se přehnala Paříží v listopadu 1918.

Malířským prostředkem zobrazení objemu bylo vždy stínování, které tvarům dává iluzivní obrys, uvažoval Kahnweiler, a z toho, že stínování bylo vždy otázkou pouze šedé či tónové škály, pochopil logiku vykazání barvy z kubistické „analýzy“ a částečného řešení problému použitím prostředku stínování proti jeho smyslu: tedy vytvoření co nejmělkého reliéfu, aby zobrazený objem bylo možné mnohem snadněji sladit s plochým povrchem. Dále se snažil vysvětlit logiku prorážení povrchu uzavřených objemů tím, že tak jsou potlačeny mezery rozevírající se mezi okraji předmětů a pro-sazuje se tak neporušená souvislost plochy plátna. Nakonec prohlašuje, že „tento nový jazyk poskytl malířství nebyvalou svobodu“, čímž ale neměl na mysli pojmové ovládnutí empiric-

1910–1919



1910-1919



1 • Pablo Picasso, *Daniel-Henry Kahnweiler, podzim-zima 1910*  
olej na plátně, 100,6 x 72,6 cm



ch faktů světa – jako Apollinairovo pojetí kubismu sblížující jej s moderní vědou – nýbrž zabezpečení autonomie a vnitřní logiky obrazu-předmětu.

Kahnweilerův výklad nepřihlížel k nemalířským motivům kubismu a shodoval se s pochopením těch, kdo nový styl použili jako základu pro vytvoření čistě abstraktního umění, což bude případ Pietá Mondriana. To neznamená, že by se Mondrian stáhl z moderního světa a vývoje ve vědě a průmyslu, věřil však, že člověk, aby byl moderní, musí především a v první řadě pochopit logiku svého oboru a toto pochopení zviditelnit ve svém díle. Podobná teorie se později objeví jako doktrína „modernismu“ (protikladu k modernosti). Počátkem šedesátých let ji vysloví americký kritik Clement Greenberg, který bude tvrdit, že modernistická malba převzala přístup vědeckého racionalismu a logiku logiky a svou činnost omezila na oblast „své kompetence“, a tedy – tím, že vyjevila, „co je jedinečné a neredukovatelné v každém zvláštním umění“ – demonstrovala spíše malířské přírodní zákony.

Nijak nás tedy nepřekvapí, že Greenbergův výklad vývoje kubismu podpoří Kahnweilerův. Greenberg vyznačil nepřerušovaný postup směřující ke kompresi výtvarného prostoru, počínající v *Avignonských slečnách* a končící v roce 1912 objevem *Portugalců*. Analytický kubismus chápal jako stále větší splývání dvou druhů plošnosti: „znázorňované plošnosti“, v níž nakloněné plochy postrkují rozložené předměty stále blíže k povrchu; a „doslovné plošnosti“ samotného povrchu. Kolem roku 1911, třeba v Braquově *Portugalcích* [2], podle Greenberga oba druhy plošnosti téměř nebylo možné odlišit, takže mřížka vyjadřovala zdánlivě jen jeden povrch a jednu plošnost. Kubisté na tuto tendenci reagovali přidáním iluzivních prvků, tentokrát takových, které „nebudou klamat zrak“, místo aby jej jako v tradičním přístupu stále podváděly. Mezi takové prvky patří například nakreslený „hřebík“ jakoby zatlučený na horním okraji plátna a vrhající fiktivní stín na povrch „pod“ sebou; nebo šablonovité písmo *Portugalce*, které je demonstrativně posazeno „navrch“ plátna (což je dáno polomechanickým nanesením písma) a stlačuje malé skvrnky stínů a nepatrně nakloněné geometrické tvary zpět do roviny zobrazených obrysů „pod“ tímto povrchem.

Hora, kterou je třeba zlézt

Greenberg poukázal na to, že Braque tyto postupy použil dříve než Picasso – nejen šablonové písmo a hřebíky, na nichž je plátno iluzivně připevněno na stěnu ateliéru, ale také šablony se strukturou dřeva, jaké používali malíři pokojů – a na tomto základě usoudil, že oba malíři spolu soupeří, čímž tak trochu přetřhl jejich „cordée“ neboli prohlašování, že při ohledávání nové oblasti malířství byli spojeni lanem jako dva horolezci (svou práci sdíleli jako společnou a často své obrazy ani nesignovali). Představu závodu o dosažení plošnosti dále posiluje otázka, který z obou malířů si první přisvojil lekce pozdního Cézanna



2 - Georges Braque, *Portugalec (Emigrant)*, podzim 1911-záčátek 1912  
olej na plátně, 114,6 x 81,6 cm

a začal používat vizuální přechody mezi sousedními prvky (ve francouzštině *passage*), což byla raná varianta kubistického prorážení prostorových povrchů předmětů.

Když si náš zrak postupně uvykne na tento typ obrazů, přece jen si uvědomíme, že se díla obou mužů důsledně liší větším zájmem o transparentnost u Braquových obrazů a hutnější, hmatovější povahou Picassových – což ještě podtrhuje pozdější zájem druhého z nich o možnosti kubismu v sochařství. Kvůli tomuto výraznějšímu citu pro hutnost, zájmu o hmatovou zkušenost odmítl historik umění Leo Steinberg spojovat směřování obou umělců a zastírat tak pohled na jejich obrazy.

Vzhledem k Picassovu nepřekonatelnému zájmu o jakousi „zbytkovou“ hloubku – který se nejdramatičtěji projevil v krajinách, jež v roce 1909 namaloval v Horta de Ebro ve Španělsku [3] – se ovšem celé schéma vývoje kubismu jako postupného zplošťování prostoru obrazu jeví podivně neúplné. Neboť v těchto obrazech, kde jako bychom se dívali nahoru – domy například stoupají vzhůru na vrchol hory, do stran zkosené střechy a plochy zdi je spojují s čelním povrchem obrazu – a přece v naprostém

1910-1919

▲ 1910, 1917, 1944a

● 1942a, 1980b ■ 1907, 1912

▲ 1907, 1980b





3 - Pablo Picasso, *Domy na kopci, Horta del Ebro*, léto 1909  
olej na plátně, 65 x 81,5 cm



4 - Pablo Picasso, *Dívka s mandolínou (Fanny Tellierová)*, jaro 1910  
olej na plátně, 100,3 x 73,6 cm

1910 - 1919

rozporu s tím jako bychom prudce spadali dolů rozevřenými  
trhlinami prostoru, otevírajícími se mezi domy – není otázkou  
plošnost, ale něco docela jiného. Mohli bychom tu hovořit o roz  
tržce mezi vizuální a hmatovou zkušeností; o čemsi, co proto  
sledovalo psychologii 19. století jako otázka, jak mohou být  
oddělené útržky smyslové informace sjednoceny v jediném  
vjemovém agregátu. (agregát)

Problém vstupuje i do psaní o kubismu. Například Gleason  
a Metzinger v textu *O kubismu* říkají, že „konvergence kterou  
nás učí perspektiva, nemůže evokovat představu hloubky“ takže  
„abychom vytvořili obrazový prostor, musíme využít hmatovou  
a motorické počítky“. Představa simultánní prostorové montáže  
což podle nich bylo řešení, k němuž kubismus dospěl, má velmi  
daleko k Picassovým výsledkům z Horthy – kde, jak zdůrazňovala  
▲ Gertruda Steinová, se zrodil styl. Neboť obrazy z Horthy tržba  
montáž na kusy. Dělejí z hloubky cosi hmatového, látku i lesne  
ho počítky, závratný skok středem díla dolů. A z vidění dělájí  
cosi jako závoj (tedy cosi podivně zhuštěného do plochosti obra  
zovky): spoustu obrazů souběžných s rovinou našeho pohledu  
tvorících ono mihotání, závoj podobající se závěsu, který James  
Joyce nazýval „diafán“.

Pokud se Picasso také zajímal o pozdního Cézanna, šlo me  
o něco jiného než o smířlivý účinek *přechodu* jako Braquovi.  
Picassa zajímal dojem (rozvratnosti v pozdních Cézannových  
obrazech, když například v řadě zátiší předměty na stole  
korektně visí ve vizuálním poli, ale podlaha, na níž stojí s úl, se  
přibližuje postavení malíře/diváka a prkna jako by ustupovala  
pod naše nohy. Tímto způsobem díla dramaturgizují oddělení  
smyslových kanálů zkušenosti – vizuální proti hmatové –  
a vedou tedy umělce proti problému vizuálního skepticizmu, že  
totiž jediný nástroj, který má k dispozici, je vidění, avšak  
hloubka je něco, co vidění nemůže nikdy přímo vidět. B. snik  
a kritik Maurice Raynal se tohoto problému dotkl v roce 1912  
když odkazoval k „Berkeleyovu skepticizmu“ a hovořil o „ne  
adekvátnosti“ a „omylu“ malby, závislé na vidění. Jak jsme vidě  
li, důsledným postojem takového kritika bylo nahradit vidění  
„koncepty“, a tak „vyplnit mezeru v našem vidění“. Picassa tře  
mě vůbec nezajímalo, jak takovou mezeru vyplnit, ale naopak se  
ji snažil rozjitřit jako nehojící se ránu.

Na rozdíl od pozornosti, jakou Braque věnoval zátiší, se proto  
Picasso stále znovu vracel k tématu portrétu. V něm sledoval  
logiku toho, jak se jeho modely – milenky a blízcí přátelé – usu  
dově vytrácely z hmatového spojení s ním za vizuálním závojem  
„diafánu“ s jeho čelními tvary; současně však vyjadřoval svou  
hrůzu z této skutečnosti zobrazováním nahodile „bezmocných“  
kapes stínování, sametové smyslnosti stále více oddělené od  
objemů, které původně měly zachycovat. To můžeme vidět za  
pravou paží a hrudi Fanny Tellierové (modelu *Dívky s mandoli  
nou* [4]) nebo v prostoru kolem Kahnweilerovy brady a ucha.

Nikde není toto oddělení vizuálního a hmatového tak absolut  
ní a tak úsporně vyjádřené jako v *Zátiší s výpletem židle* [5], které  
Picasso namaloval v roce 1912, nedlouho před koncem analytici-

▲ 1907





1910-1919

Pablo Picasso, *Zátiší s výpletem židle*, 1912  
 olej v lepené voskové plátne na plátně, rámované lanem, 27 x 34,9 cm

- White = white  
 - yellow = yellow

ku kubismu. Picasso nalepil kolem okraje obrazu lano, díky čemuž je zátiší jakoby zarámováno v normálním vyřezávaném rámu a naaranžováno vzhledem k vertikálnímu poli naší roviny pohledu a zároveň je jakoby rozloženo na povrchu oválného stolu, jehož vyřezávaný okraj představuje totéž lano a jehož potah doslovně vytváří nalepená část potíštěného plátna. Podobně jako v pádu dolů v obraze z Horty je tu pohled na povrch stolu předložen jako jedna alternativa, jako horizontála přímo protikladná vertikále „diafánu“, tělesná perspektiva, která vyhláší hmatatelně jako oddělené od vizuálního.

Braquovo zaujetí transparentností prozrazuje jeho věrnost zrakovosti vizuálního umění, jeho podřízenost tradici malby jako diafánu. V *Poctě J. S. Bachovi* (1911–1912) umísťuje housle (naznačené výmluvným „f“ – otvory a hlavice jejich krku) na stůl za notový stojan s partiturou nadepsanou „J. S. Bach“ (souzvuk s Braquovým jménem). Díky záplatovitému stínování se předměty ukazují jasně jeden před druhým a zátiší padá před naše oči jako krajkový závěs.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Yve-Alain Bois, „The Semiology of Cubism“, in Lynn Zalevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Museum of Modern Art, New York 1992
- Clement Greenberg, „The Pasted-Paper Revolution“, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 1: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, ed. John O'Brian, University of Chicago Press, Chicago 1993
- Daniel-Henry Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, přel. Henry Aronson, Wittenborn, Schultz, New York 1949
- Rosalind Krauss, „The Motivation of the Sign“, in Lynn Zalevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Museum of Modern Art, New York 1992
- Christine Poggi, *In defiance of Painting*, Yale University Press, New Haven and London 1992
- Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, New York 1960, opravené vydání 1977
- William Rubin, „Cézannisme and the Beginnings of Cubism“, in William Rubin (ed.), *Cézanne: The Late Work*, Museum of Modern Art, New York 1977
- Leo Steinberg, „Resisting Cézanne: Picasso's Three Women“, *Art in America*, sv. 66, č. 6, listopad-prosinec 1978



Kubistická koláž je objevena v době konfliktních událostí: pokračující inspirace symbolistické poezie, vzestupu lidové kultury a socialistických protestů proti balkánské válce.

Ještěže modernismus sám sebe spojoval s „šokem z nového“, pak básnický výraz tomuto výroku propůjčil Guillaume Apollinaire v létě 1912, když najednou změnil název chystané knihy básní ze symbolisticky znějícího *Voda života* na lidovější džezové *Alkoholy* a spěšně dopsal novou báseň, kterou ke sbírce připojil. Tato báseň, „Pásmo“, zaznamenala otřes, který pro Apollinaira znamenala modernita, oslavou jazykového potěšení z plakátů a pouličních značek.

Apollinairovo vyjádření přišlo ve stejnou chvíli, kdy se dřívější literární avantgarda proměňovala v establishment prostřednictvím nově založeného časopisu *La Nouvelle Revue Française* (N. R. F.) a prosazováním spisovatelů jako André Gide, Paul Valéry a především – díky vědecké studii, kterou mu v té době věnoval Albert Thibaudet – Stéphane Mallarmé. Apollinaire však naznačoval, že barikáda, kterou se symbolismus – a zvláště Mallarmé – snažil vztyčit mezi žurnalismem a poezií, byla nyní zbořena. To čtenář na první pohled našel v „Pásmu“. „Nápisy prospekty a katalogy volají / To ranní poezie je zatímco prózu dodají / Noviny s vraždami za pár krejcarů / s portréty proslulých s tisícem titulů.“

Noviny oslavované v „Pásmu“ jako pramen pro literaturu se staly bodem obratu také pro kubismus, zejména pro Picasův. Ten na podzim 1912 proměnil analytický kubismus v nové médium koláže. Vezmeme-li v úvahu, že koláž doslova znamená „lepení“, pak ovšem Picasso tento proces započal již dříve v tomto roce *Zatím s výpletem židle*, obrazem ještě ve stylu analytického kubismu, do nějž vlepil pás strojově potištěného plátna. Pouhé připojení cizorodého materiálu k nezměněnému výtvarnému pojetí – jako v případě futuristického malíře Gina Severiniho, který v roce 1912 nalepil skutečné zechiny do frenetického zobrazení tanečniců – však bylo něčím zcela odlišným od cesty, již se vydal kubismus, jakmile Braque [1], následován Picassem, začal zapojovat relativně rozměrné papírové tvary do plochy kubistických kreseb.

Tímto postupem – nazývaným *papier collé* – se najednou změnil celý kubistický slovník. Zmizely mírně nakloněné plochy s rozlámanými skvrnami modelace, někdy připojenými

k jejich rohům, jindy se volně vznášejícími nebo přitalcovanými k části mřížovaného povrchu obrazu. Místo nich se objevily papíry různého tvaru a různé popsané: tapety, noviny, etikety lahví, hudební partitury i kusy umělcových odložených kreseb. Tyto listy se vzájemně překrývaly jako papíry na pultu nebo na pracovním stole a začleňovaly se do frontální podkladu; signalizovaly nejen frontálnost povrchu, ukazovaly kromě toho, že má tloušťku papíru, že není hlubší než vzdálenost od vrchního listu k listům pod ním.

Po vizuální stránce ovšem technika *papier collé* pracuje proti jednoduché doslovnosti, když například zkombinuje několik papírů, aby posílily list v zadním plánu, takže se stane předním prvkem a – navzdory svému fyzickému umístění – je určen jako povrch hlavního předmětu na stole z dřevěného například vinné lahve nebo hudebního nástroje [2]. Vizualizovaná hra „záměny figury a pozadí“ byla klíčovým prvkem často i v analytickém kubismu. Koláž je ale nyní přesahuje a vyhlásuje rozchod s tím, co by se v sémiologické terminologii dalo nazvat „ikoničnost“.

Vizuální zobrazení vždy předpokládalo, že jeho hlavní oblast je „ikonické“ – v tom smyslu, že obraz vždy má nějakou úroveň podobnosti s vyobrazovanou věcí. Podobnost, to, že něco „vypadá jako“, může přetrvat několik stupňů stylizace a zůstat nedotčená jako důsledný systém zobrazení: tento čtverec připojen k tomuto obrácenému trojúhelníku a spojený s klikatými tvary lze identifikovat, řekneme, s hlavou, trupem a nohama. S ikonickým nemá zdánlivě nic do činění oblast, kterou sémiologové nazvali „symbolické“ a mysleli tím zcela arbitrární znaky (protože se nijak nepodobají referentu), jaké tvoří například jazyk slova *pes* a *kočka* nemají žádné viditelné nebo slyšitelné spojení s významem, který reprezentují, nebo s předmětem, k němuž tento význam odkazuje.

## Vymeteno

Právě tím, že převzala arbitrární formy „symbolického“, vyhlásila Picassova koláž svůj rozchod s celým systémem zobrazení založeném na tom, že něco „vypadá jako“. Zcela zřejmým dokladem je umístění dvou novinových tvarů

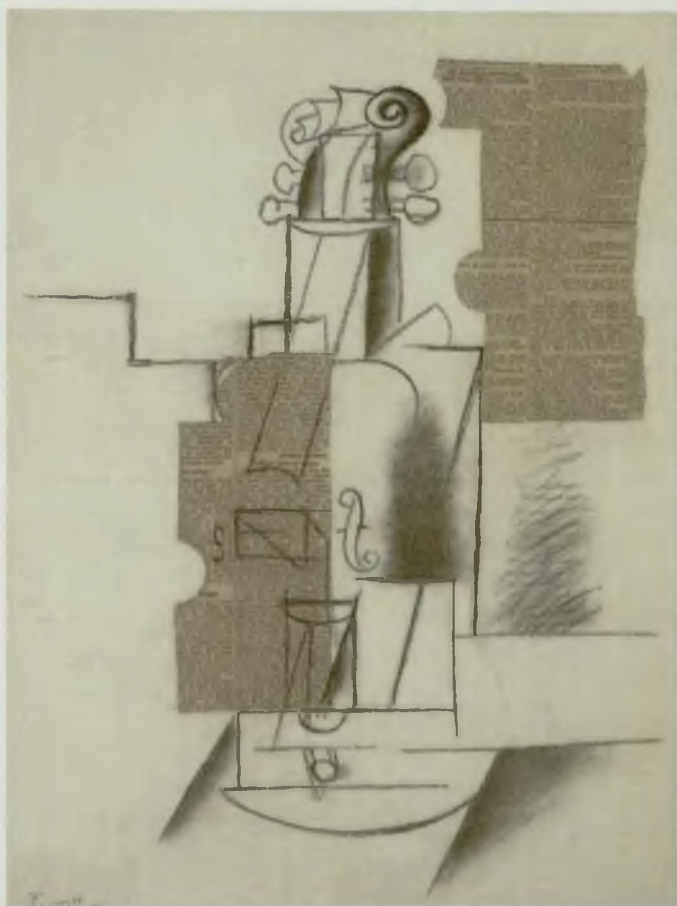


tak, aby bylo patrné, že byly na způsob skládačky vystřiženy z jednoho původního listu [2]. Jeden z těchto fragmentů je zasazen do části uhlové kresby a vytváří pevný vzhled houslí, přičemž řádky písma fungují jako náhrada dřevních vláken nástroje. Druhý útržek, přitahovaný k pravému hornímu rohu koláže, se staví nikoli jako pokračování svého „dvojčete“, ale naopak jako rozporný protiklad, protože řádky tohoto útržku nyní jako by zastupovaly nesouvislou barvu nebo lapuru, již malíři tradičně naznačovali světelnou atmosféru. Novinový tisk je tedy zapojen jako znak pro „pozadí“ ve vztahu k „figuře“ houslí.

Koláž využívá to, co by sémiologové nazvali „paradigma“ – hlavní protiklad, v němž jeden člen získává význam tím, že znamená druhý – a zacházení s tímto párem v koláži ukazuje, že to, co bude prvek v díle znamenat, bude výhradně funkcí souboru negativních rysů spíše než pozitivní identifikací něčeho, co „vypadá jako“. I když jsou oba prvky doslova stříženy ze stejné látky, systém opozic, do nějž jsou nyní zapojeny, kontrastuje význam jednoho – neprůsvitného, čelního, objektivního – s významem druhého – průsvitného, světelného, smorfního. V Picassově koláži tedy prvky díla fungují podle strukturální definice znaku jako „relativní, opoziční a negativní“. Tím koláž nejen přebírá vizuálně arbitrární



1 • Georges Braque, *Miska s ovocem a sklenice*, 1912  
uhel a nalepovaný papír, 62 x 44,5 cm



2 • Pablo Picasso, *Housle*, 1912  
nalepovaný papír a uhel, 62 x 47 cm

1910-1919

povahu jazykového znaku, ale také se podílí na revoluci západního způsobu zobrazení (podle lingvisty ruského původu Romana Jakobsona ji dokonce zahajuje), která překračuje oblast vizuálního, šíří se v literární oblasti a přechází do politické ekonomie.

### Mimo zlatý standard

Je-li totiž význam arbitrárního znaku ustaven konvencí, a nikoli jakousi přirozenou pravdou toho, že něco „vypadá jako“, můžeme jej také srovnávat s penězi v moderním bankovním systému, jejichž hodnota je funkcí zákona, nikoli „reálnou“ hodnotou mince danou mírou zlata nebo stříbra nebo krytím bankovek vzácným kovem. Literární vědci tímto způsobem vytyčili analogii mezi naturalismem jakožto estetickou situací a zlatým standardem jakožto ekonomickým systémem, v němž jsou monetární znaky – stejně jako literární – chápány jako transparentní vůči skutečnosti, která jim dává záruku.

Je-li smyslem této analogie připravit literárního kritika na modernistický rozchod se zlatým standardem a přijetí „zástupných“ znaků – o sobě arbitrárních a tedy konvertibilních s libovolnou hodnotou určenou významovou maticí nebo souborem



zákonů – pak nikdo neuskutečnil rozchod s lingvistickým naturalismem tak radikálně a tak brzo jako Stéphane Mallarmé. Ve své poezii a próze zacházel se znakem, jako by byl „polysémický“ či tvořil množství – často protikladných – významů.

Zůstaňme jen u slova *zlato*. Mallarmé je nepoužíval jen v souvislosti s fenoménem kovu a s ním spojených pojmů bohatství či zářivosti, ale také těžil z toho, že ve francouzštině je slovo pro zlato (*or*) shodné se spojku, jejíž význam je *nuže*; slovo tedy tvoří určitou časovou nebo logickou odchylku jazykového proudu, který básník stále používá, nejen v rovině významu (tj. označovaného), nýbrž také v rovině látky znaku (označujícího). V básni „Or“ se tento prvek objevuje všude – jak oddělené, tak v rámci větších znaků jako označující, které se občas přehne ve své označované – *trésOR* – ale častěji nikoli – *dehOR*, *fantasmagORique*, *hORIZON*, *majOR*, *hORS*. Jako by báseň demonstrovala, že právě díky nekontrolovatelnosti fyzického rozšíření *or* je toto označující zcela odříznuté od zlatého standardu i toho nejpohyblivějšího označovaného.

Je trochu paradoxní užívat zrovna tento příklad přirovnání v rozsáhlejším pojednání o modernitě – včetně Picassových koláží – jako o něčem, co je ustaveno arbitrárností peněžní ekonomie. Mallarmé totiž rozvíjí samu značku toho, co peněžní ekonomie chce nahradit, totiž (zastaralé) zlato, a oslavuje jím volně obíhající význam nového systému. Ovšem hodnota, kterou zlatu přikládá, není hodnotou starého naturalismu, ale hodnotou smyslového materiálu básnického jazyka, v němž není průzračné pro význam nic, co neprojde tělesností tkáně označujícího, jeho vizuálního obrysu, jeho *hudby*: /zlato/ = zvuk; *or* = *sonore*. Mallarmé toto básnické zlato výslovně kladl do kontrastu s tím, co nazýval *numéraire* čili prázdňá účetní hodnota žurnalistiky, v němž podle něj dosáhl jazyk nulového bodu a stal se pouhým nástrojem zpravodajství.

### Hledání na okrajích

Interpretace Picassovy koláže představuje v oblasti dějin umění bitevní pole, kde různé části zmíněných diskusí stojí proti sobě. Neboť na jednu stranu existuje pouto mezi Picassem a Apollinaiem, malířovým nejlepším přítelem a neaktivnějším obhájcem, které by podporovalo model Picassova „novátorského“ (nebo Apollinairovými slovy *esprit nouveau*) postoje vůči žurnalistice a novinám – skoro jako by „poezii rána“ vmetl Mallarméovi do tváře. Tento postoj, zdůrazňující Apollinairův jásot nad vším moderním ve smyslu toho nejeřemnějšího i toho, co bylo nevíce ve sporu s tradičními formami zkušenosti, se přidá k Picassovu používání novinového tisku i dalších levných papírů v tvrdohlavém útoku na olejomalbu jako médium výtvarného umění a na její úsilí o trvalost a kompoziční jednotu. Značně nestálá povaha novinového tisku od začátku odsuzuje koláž k pomíjivosti; a postupy rozvrhování, uchycování a lepení



3 • Pablo Picasso, *Stůl s lahví, vinnou sklenkou a novinami, podzim-zima* 1912  
nalepovary papír, uhel a kvaš, 62 x 48 cm

*papiers collés* připomínají spíše komerční design než protokoly výtvarného umění.

Tento postoj také ukazuje Picassa i Apollinaira ve snaze najít estetickou zkušenost na okrajích toho, co bylo společensky usměrňováno, protože jen z takového místa mohl moderní umělec vytvořit obraz svobody. Podle historika umění Thomas Crowa toto úsilí avantgardu soustavně vedlo k „nízkým“ formám zábavy a „nesešněrovaným“ prostorům (pro Henriho de Toulouse-Lautreca [1864–1901] to byly pochybné noční kluby, pro Picassa dělnické kavárny), ačkoli hledání většinou poněkud ironicky končilo tím, že se tyto prostory otevřely další socializaci a komercializaci právě těmi silami, před kterými chtěli moderní umělci uniknout.

Jestliže tyto výklady předpokládají Picassovo nadšení pro „nízké“ a „moderní“ hodnoty novin, jsou také komentátoři, kteří jeho důvody pro využívání tohoto materiálu popisují jako primárně politické. Upozorňují na to, že Picasso vystřihoval sloupce novinového tisku tak, abychom mohli přečíst články, které vybral a z nichž na podzim 1912 mnohé informovaly o válce, která tehdy zuřila na Balkáně. To samozřejmě platí na úrovni titulků – raná koláž [3] nám předkládá *Un Coup de Thé[âtre], La Bulgarie, La Serbie, Le Monténégro sign[ent]* („Obrat udalosti, Bulharsko, Srbsko, Černá Hora podepisují“) –





4 • Pablo Picasso, Sklenka a lahev Suze, 1912  
malířský papír, kvaš a uhlí, 65,4 x 50,2 cm





1910-1919

8 • Pablo Picasso, *Lehe Vieux Marc*, sklenica a noviny, 1913  
uhel a nalepovény a přilpenděný papír, 63 x 49 cm

ale kolem kavárního stolu jsou poskládány i texty drobným písmem, v nichž proti sobě stojí reportáže z bojiště a zprávy o oficiálních protiválečných manifestacích v Paříži [4]. Umělecká historička Patricia Leightonová předkládá různé Picassovy důvody a tvrdí, že malíř uvádí čtenáře/diváka do kontaktu s politicky napjatou situací na Balkánu nebo že čtenáři/divákoví předkládá prudkou debatu, která se mohla odehrát v nějaké pařížské kavárně, kam si dělníci, kteří si nemohli předplatit noviny, chodili pro denní informace; nebo také že Picasso rozebírá řízenou kakofonii novin – a jejich zájem předkládat zprávy jako množství nesouvisejících zábav – a využívá koláž jako prostředek „protiřeči“, která má schopnost přeuspořádat izolované příběhy do souvislé zprávy o tom, jak kapitál manipuluje společenským polem.

S takovými tvrzeními se stále více vzdalujeme myšlence koláže, která uskutečňuje zásadní rozchod se starším naturalistickým, „ikonickým“ systémem zobrazování. Ať už si totiž představujeme Picassa, jak rozkládá novinové zprávy, aby vyobrazil vzdálenou skutečnost, nebo je používá k vyličení konverzace v kavárně, anebo je pořádá do souvislého ideologického obrazu tam, kde předtím byl pouze zmatek – stále uvažujeme o vizuálních znacích, jako by se přímo pojily s věcmi ve světě, které by měly znázorňovat. Picassovou jedinou novinkou by pak bylo to, že

diskutéry nahradil bublinami s jejich řečí a usadil je v dokonale reprezentativním dekoru kolem víceméně konvenčně nakresleného kavárního stolku. Měli bychom tedy politicky angažované umělce (ačkoli Picassovy politické názory z této doby jsou diskutabilní), ale ztratili bychom Picassa jako uměleckého novátora důležitého pro celé dějiny zobrazování, jímž jsme se zabývali na začátku.

To je důvod, proč Mallarméovy nároky začínají zpochybňovat Apollinairovy – i nároky toho Apollinaira, který byl vzdán blízký Picassově koláži svým objevem sloučení ve bálmu a vizuálního v *kaligramech*, které začal tvořit v roce 1911. Nebo kaligramy jako psané znaky nakupené do grafických obrazů stávají dvojnásobně „ikonickými“: například písmena, která graficky tvoří tvar kapesních hodinek, ve vizuální rovině posilují to, co vyjadřují v rovině textu: „Zbývá pět minut“! I když tím *kaligramy* přijímají něco z dráždivosti reklamy nebo loga, přece jen zrazují to nejradikálnější v Picassově problematice zobrazení: jeho odmítnutí nedvojznačného „ikonu“ ve prospěch nekonečně proměnlivé hry „symbolu“.

Tak jako v Mallarméově hře proměn, kde nic není v dy jedinou věcí – když se například označující dělí, zdvojuje „son or“ (jeho či její zlato) o „son or“ (zvuk „or“ a tím také *sonoria* poezie) – Picassovy znaky se mění vizuálně, když jeden překrývá druhý a vytvářejí dvojici protikladů v paradigmatu. Stejně jako ve starších *Houslích* je to patrné v *Lahvi Vieux Marc*, sklenici a novinách [5]. Tvar podobající se kuchařské čepici, vystřižen z kusu tapety, tu má význam *průhlednosti*, protože artikulace okraj lahve vína i její tekutý obsah, zatímco dole obrácení silueta po vystřížení „čepice“ z tapety zaznamenává neprůhlednost stopky sklenice a spodní části předmětu a prohlašuje se z figurou (jakkoli přízračnou) na pozadí ubrusu-tapety. Paradigma je vyjádřeno dokonale: označující – shodná co do tvarů – tvoří jedno druhému význam a jejich protiklad v prostoru (hlavou vzhůru/hlavou dolů) odráží jejich sémantické převrácení.

Je-li hra vizuálních významů v kolážích takto proměnlivá, pak je také textová hra, kterou Picasso uvádí do chodu pomocí novinových výstřížků, oddělená od pevnosti jakéhosi „mluvčího“, jehož hlasu, mínění nebo ideologickému postoji bychom nemohli přisuzovat. Neboť sotva usoudíme, že Picasso vystříhl zprávu z finančních stránek, aby odsoudil vykořisťování pracujících, a tedy „hovořil“ prostřednictvím těchto výstřížků, musíme vzpomenout, že Apollinaire byl jako novinář v polo-podvodném finančním magazínu proslulý vypouštěním falešných informací o akciovém trhu a že hlas zasazený v koláži by docela dobře mohl být „jeho“.

Picasso nechal i Mallarméa promluvit z plochy různých koláží. V koláži *Au Bon Marché* zdvojuje hlas jakoby Fernandy Olivierové (Picassovy bývalé milenkyně) – hovořící o bílém týdnu a výbavě – o různé hlasy, které Mallarmé používal jako pseudonymy v elegantním módním časopise *La Dernière Mode*, nebo když se v titulku *Un coup de thé* ozývá název Mallarméovy nejprezratnější básně „Un coup de dè“.



Bylo napsáno mnohé o Picassově inspiraci v deformacích a zjednodušeních, jaké najdeme v africkém domorodém umění. Kahnweiler nicméně zdůrazňoval, že „tyto malířské oči“ otevřela jedna konkrétní maska v Picassově sbírce. Tato maska kmene Gebeo z Pobřeží slonoviny je sama o sobě sbírkou „paradigmat“.

Vliv této masky ukazuje Picassův odvážný pokus o konstruovanou skulpturu z roku 1912. V *Kytáře* [6], vytvořené z plechu, pletivu a drátu, představuje tvar nástroje jediný kus plechu, v němž zeje ozvučný otvor velmi podobný očím masky. Všechny plochy se vznášejí proti ploše-reliéfu jako figura proti pozadí – což je podoba paradigmatu, kterou tak úžasně ukázaly starší *Hvosty*. Nejstarší koláží, ve které je patrná lecke této masky, je *Kytara list s notami a sklenice* [7], kde se každý kus koláže jakoby vznášel proti listu pozadí, spodní část kytary ve tvaru černého srpku se zdvojuje, jako by její stín dopadal na stůl; ozvučný otvor kytary na pohled vyčnívá jako pevná trubka z čela nástroje.

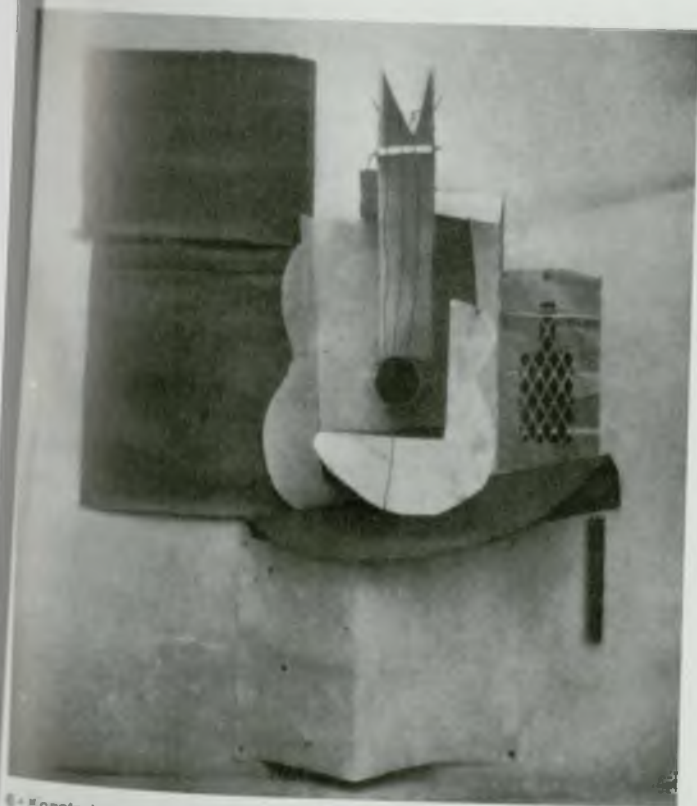
#### LITERATURA

- Yves-Alain Bois „Kahnweiler's Lesson“. *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990
- Yves-Alain Bois „The Semiology of Cubism“, in Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and the Avant-Garde Symposium*, Museum of Modern Art, New York 1992
- Thomas Crow „Modernism and Mass Culture“, in Serge Guilbaut, Benjamin H. D. Buchloh (eds.), *Modernism and Modernity*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1983
- Richard Krauss *The Picasso Papers*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1998
- Richard Lighten *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, Princeton 1989
- Richard M. Panken (ed.), *Modernism and Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, New York 1977
- Richard M. Panken (ed.), *Modernism and Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, New York 1977



1910-1919

7 • Pablo Picasso, *Kytara, list s notami a sklenice*, podzim 1912  
nalepovaný papír, kvaš a uhlí, 47,9 x 36,5 cm



8 • Konstrukce postavená v Picassově ateliéru v rue Schoelcher 5, 1913  
oprotivělepenková maketu Kytary (zničeno).



8 • Guillaume Apollinaire, „La Cravate et la montre“, 1914  
Z *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre, 1913-19, Part I: Ondes*, 1925



Robert Delaunay vystavuje v Berlíně své malby „oken“: po celé Evropě jsou rozpracovávány výchozí problémy a paradigmata abstrakce.

1910–1919

„Cézanne rozbil mísu s ovocem,“ poznamenal jednou Robert Delaunay (1895–1941), „a my ji nesmíme znovu slepit, jako to udělali kubisté.“ Volání po abstrakci je tu evidentní, ačkoli její skutečný vývoj byl složitější. Abstrakce se soustředila na malbu a působily na ni různé motivace, metody a modely. Někteří umělci prohlubovali výtvarné aspekty impresionismu, jiní výrazové dimenze postimpresionismu; další liniový design Art Nouveau. Cézannova a Picassova „roztrášená mísa s ovocem“ ovlivnila mnoho malířů na pomezí nezobrazujícího umění; jiné inspirovaly Matissovy rozsáhlé barevné plochy; a důležitý podnět přinesly také výrazné geometrické tvary afrického sochařství, někdy nahrazené nebo doplněné lidovým uměním (a v Rusku náboženskými ikonami). V letech 1912–1913 podobné vedly precedenty a podněty k uznání abstrakce jako plnoprávné hodnoty, dokonce jako nezbytnosti. A protože je abstrakce něčím původním pro umění několika kultur, nejde tu o nějaký jednoduchý počátek nebo první abstrakci: v tomto smyslu byla abstrakce stejně tak nalezena jako vynalezena. Vasilij Kandinskij vypráví známou historku, jak se jednou v noci vrátil do svého ateliéru v Murnau v Německu (událost datoval rokem 1910) a v nejasném světle nedokázal rozpoznat jeden ze svých obrazů postavený vzhůru nohama – a díky této zkušenosti objevil výrazový potenciál abstraktních tvarů.

I když nenajdeme žádné jednoznačné původce, měla abstrakce několik „porodníků“, především Francouze Delaunaye, Rusku Soňu Těrkovou (1885–1979; v roce 1910 si vzala Delaunaye), Holanďana Pieta Mondriana a Rusy Kandinského a Maleviče (1878–1935). Poslední tři bývají často poctěni místem těch nej-přednějších, k dalším raným abstrakcionistům patří ale také Čech František Kupka (1871–1957), Francouz Fernand Léger (1881–1955), ruští rayonisté Michail Larionov (1881–1964) a Natalia Gončarovová (1881–1962), anglický vorticista Wyndham Lewis, italský futurista Giacomo Balla a Gino Severini, německý Švýcar Paul Klee (1879–1940), Alsasan Hans Arp (1888–1966), Švýcarka Sophie Täuberová (1889–1943, která si v roce 1921 vzala Arpa), američtí sychromisté Morgan Russell (1886–1953) a Stanton Macdonald-Wright (1890–1973) a další, například Američan Arthur Dove (1880–1946), který své téměř abstrakce nazýval „extrakce“. Seznam jasně ukazuje dvě věci:

abstrakce byla mezinárodní a mnozí z jejích průkopníků nebyli formováni avantgardní Paříží. A proč by tomu tak mělo být? Matisse a Picasso sice otevřeli cestu abstrakci, byli však příliš zaujati světem předmětů – nebo přesněji vizuální hrou figur a znaků, kterou tento svět nabízí – než aby se plně vydali na pole abstrakce. Kandinskij, Malevič, Mondrian i Kupka byli na druhou stranu formováni kulturami (ruskou, holandskou, německou, českou), jejichž metafyzické imperativy a/nebo ikonoklastické impulzy mohly abstrakci přiblížit.

V tomto ohledu bylo zvláště důležité Rusko jako laboratoř abstrakce. Byly tu důležité sbírky avantgardního umění (samotná Ščukinova sbírka se mohla chlubit sedmatřiceti Matissey a čtyřiceti Picassy), konaly se živé výstavy mezinárodního umění nejen v Petrohradě a Moskvě, ale také v menších městech, a působilo tu celé spektrum skupin dychtivých přijmout lekci symbolismu, fauvismu, futurismu a kubismu i rozvádět lidové umění, dětskou kresbu a středověké ikony (v roce 1913 byla v Moskvě zorganizována výstava zrestaurovaných ikon). Poslední skupina zajímá silně ovlivnila Larionova, kterého přitahovaly lidové dřevorezy nazývané *lubki*, a Gončarovovou, jejíž rané malby vesnického života také odrážejí prosté formy a silné obrysy venkovských dřevorezů, výšivek a glazur. Larionov a Gončarovová se také aktivně podíleli na pořádání výstav (nejdůležitějšími byly „Diamantový kluk“ v roce 1910 a „Oslí ocas“ v roce 1912). Inspirace kubistickými a fauvistickými díly odvedla tyto dva umělce od primitivistických experimentů k určité podobě abstrakce charakteristické roztrášenými čarami a světlými barvami – Larionov tento styl nazval rayonismus podle toho, že plochu obrazu jako by zahalovalo množství světlých paprsků, které se na něm křížily, krystalizovaly nebo také rozpouštěly. Struktura těchto obrazů vdechla mnohé kubismu, jejich dynamika je ale futuristická (stejně jako rétorika, na níž se zakládají), a tato kombinace kubistických taset a futuristického pohybu vedla k malbám, které patří mezi nejranější abstrakce vůbec. Jen několik takových obrazů však vzniklo předtím, než Larionov a Gončarovová uprchli před válkou do Paříže (kde často dostávali objednávky na výpravu a kostýmy pro Ruský balet Sergeje Ďagileva).

I když se abstrakce odklonila od mimetického vztahu ke světu, neznamená to, že by musela přijmout „arbitrárnost“ vizuálního

...naku, jak ji zkoumala kubistická koláž a konstrukce. Abstraktní umělci sice odmítli zobrazovat věci světa, ale často toužili evokovat transcendentální pojmy – „pocit“, „ducha“ nebo „čistotu“ – v tomto smyslu nahradili jeden druh základu – jednu formu autority – jiným. (V tak důležitém textu, jakým je „O duchovnosti umění“ [1911], nazval Kandinskij tuto novou autoritu „vnitřní čistoty“ a další přišli s výrazy podobného typu.) Zdůrazňování transcendentálních pravd prozrazuje obavy, že by abstrakce mohla být arbitrární v dalším dvojím smyslu. Nejprve arbitrární ve smyslu *dekorativní*: Kandinskij v přednášce v Kolíně v roce 1914 varoval před tím, že „ornamentální“ abstrakce by mohla brádit potřebnému transcendentálnímu účinku umění spíše než jej vytvářet. A za druhé abstraktní ve smyslu *bezvýznamná*: představitelé abstrakce byli vystaveni skutečným i tušeným útokům, že abstrakce nemá vůbec žádný význam, a často je trochu přehnaně vyvažovali tendenčními prohlášeními o absolutních významech – transcendentálních pro Kandinského, zjevitelských pro Maleviče, perspektivních pro Mondriana a tak dále. Pokud abstrakce nebyla definována takovými velkolepými pojmy, často se vymezovala negativně – proti umění založenému na mimesi (které nahlížela jako akademické) a proti stylu chápanému jako dekorativní (který nahlížela jako nízkou nebo užitou formu). Toto pravidlo ovšem dovobíčuje řada výjimek. Kam bychom například zařadili mřížky Sophie Täuberové [1], která tyto obrazy (starší než první Mondrianova modularní abstrakce) často zakládala na jakoby spontánním kolážovém aranžování čtverců Hanse Arpa? Pokud jde o Arpa, ten o nich říkal, že jsou „pravděpodobně prvními příklady konkrétního umění“, současně „čisté a nezávislé“ a „elementární a spontánní“. Patří do vysokého umění? Do nízkého? Chtějí být transcendentální? Dekorativní? Programové? Aleatorické? Tato otázka zkomplikovala podobné hierarchické protiklady skoro ještě dříve, než o nich mohla být řeč.

### Definice a diskuse

Standardní definice upřednostňují myšlenku abstrakce jako idealizace. *Oxford English Dictionary* nabízí jako významy adjektiva *abstraktní* „oddělený od látky“, „ideální“ a „teoretický“ a pro sloveso významy „dedukovat“, „vytáhnout“ a „uvolnit“. Byly to významy vhodné pro některé umělce, kteří vyvolávali ideální stavy prostřednictvím odstupe od světa, ale nevyhovovaly jiným, kteří dávali přednost opačným pojmům – materiálnosti malby na plátně nebo světskosti užitkových stylů. Napětí mezi idealistickými a materialistickými požadavky prochází celou modernistickou abstrakcí a není vyřešeno ani příbuznými pojmy „neobjektivní“ nebo „čistý“. Neobjektivnímu se abstrakce blíží už ze své definice; mnozí umělci ale na druhou stranu usilovali především o „objektivitu“ – chtěli, aby umění bylo stejně „konkrétní“ a stejně „skutečné“ jako předměty ve světě. A Dealunay, Léger, Arp, Malevič a Mondrian také z tohoto důvodu prohlašovali abstrakci za *nejrealističtější* ze všech stylů. Tak také byla často abstrakce označována jako „čistá“, jako poslední vybroušení umění pro ně samotné; čistota byla na druhé



1 • Sophie Täuberová, *Horizontála, vertikála*, 1917  
akvarel, 23 x 15,5 cm

straně často spojována s redukcí na základní materiály média, hmotu barvy a plátno, které je obtížné nahlížet jako čisté. Tato napětí jsou nakonec od abstrakce neodlučitelná a nejlépe ji možná lze definovat jako kategorii, která organizuje takové protiklady – pozastavuje jejich platnost nebo je uvádí do dialektické hry.

Protiklad materialismus/idealismus určoval také diskurzy kolem abstrakce. Někteří umělci se nechali vést platónskou, hegelovskou nebo spiritualistickou filozofií. Malevič, Kandinskij, Mondrian a Kupka byli například všichni ovlivněni teozofií, která (kromě jiného) tvrdila, že člověk se vyvinul z fyzického do duchovního stavu v řadě stupňů, jež lze evokovat geometrickými formami. V *Evoluci* (1911) Mondrian tímto způsobem zobrazil geometrickou sublimaci ženské postavy. Snad trochu paradoxně se někteří umělci poohlíželi po vědě, aby podpořili idealistickou verzi abstrakce. „Proč bychom stále měli následovat přírodu,“ ptal se kolem roku 1919 Mondrian, „když řada jiných oborů nechala přírodu za sebou?“ V tomto ohledu zaujala neeuclidovská geometrie umělce tak rozdílné, jako byli Malevič a Duchamp, a to pro neperspektivní pojetí prostoru a antimaterialistickou představu formy.



Kromě toho vznikaly analogie s jinými uměními, zejména s hudbou. „Každé umění,“ zní slavný výrok anglického estetiky Waltera Patera, „vytrvale směřuje ke stavu hudby“; a to stále platilo pro některé umělce první generace abstrakcionistů. (To poukazuje k dalšímu paradoxu: je možné najít podstatu jednoho umění, výtvarného, prostřednictvím jiného umění, například hudby?) Klea a Kupka přitahovala barokní a klasická hudba, zvláště Johann Sebastian Bach; Kandinského pozdní romantismus a moderní hudba, zejména Richard Wagner a Arnold Schönberg. Kandinskij založil kategorie svých raných abstrakcí – „Improvizace“, „Dojmy“, „Kompozice“ – na hudbě a hudba také ovlivnila jeho důraz na barevný tón, lineární rytmus, „basso continuo“ (termín získaný z Goetha) a bezprostřednost pocitu. Také Kupka zdůrazňoval symbolistickou analogii mezi čistou hudbou a čistou malbou s předpokladem, že takové umění může přímo působit „na duši“ bez rozptylování obsahem nebo námětem; jeho velké plátno *Amorfa – Dvoubarevná fuga* [2] je označováno za první nefigurativní obraz veřejně vystavený v Paříži, na Podzimním salonu 1912, ačkoli jej částečně inspirovaly světské pohyby barevného míče (s nímž si hrála Kupkova nevlastní dcera) a také pohyby hvězd na nebi (které inspirovaly i předchozí Kupkův obraz, *Newtonovy disky*). Mondrian zase obdivoval džez: synkopické rytmy džezu se mu zdály blízké asymetrické rovnováze barevných ploch jeho obrazů a jeho odpor k melodické naraci jde ruku v ruce s jeho odporem k časovému výkladu vizuálního umění.

Jiné abstraktní umělce přitahovaly materialistické zájmy. Pro některé byla abstrakce jediným způsobem přiměřeným zabstraktňování objektivního světa ve svět proměněný novými způsoby výroby, veřejné dopravy a reprodukce obrazů. Program zachytit rostoucí mobilitu výrobků, lidí a obrazů v moderním městě nebyl výhradně futuristický; podnítil například také Fernanda Légera k paradoxnímu typu realistické abstrakce. V jeho *Kontrastu forem* [3] vidíme symbiózu lidských a mechanických tvarů abstrahovaných jakoby až na geometrické určení obrazu. Léger také koncem desetiletí pojme malbu v analogii se strojem jako zařízení sestávající z propojených částí. Přesto již v roce 1913 vztahoval abstrakci svých obrazů stejně jako izolaci veškerého modernistického umění ke kapitalistické dělbě práce – jako moderní situaci, z níž chtěl vytvořit modernistickou přednost:

*Každé umění se izoluje a omezuje na svou oblast. Specializace je moderním rysem a malířské umění jako všechny projevy lidského génia se musí podřídíť jejím zákonům; je to logické, neboť omezení každé disciplíny na její vlastní cíle umožňuje zintenzivnit výsledky. Tak malířské umění získá na realismu. Moderní pojetí není jen pomíjivou abstrakcí, platnou pouze pro několik zasvěcených; je celkovým výrazem nové generace, jejíž potřeby sdílí a jejímž aspiracím odpovídá.*

• Kubismus byl prvním stylem, který uskutečnil tento paradox umění, jež se jeví zároveň abstraktní a realistické, a zůstal tavicí pecí pro většinu abstraktních umělců. Avšak „kubismus nepřijal logické

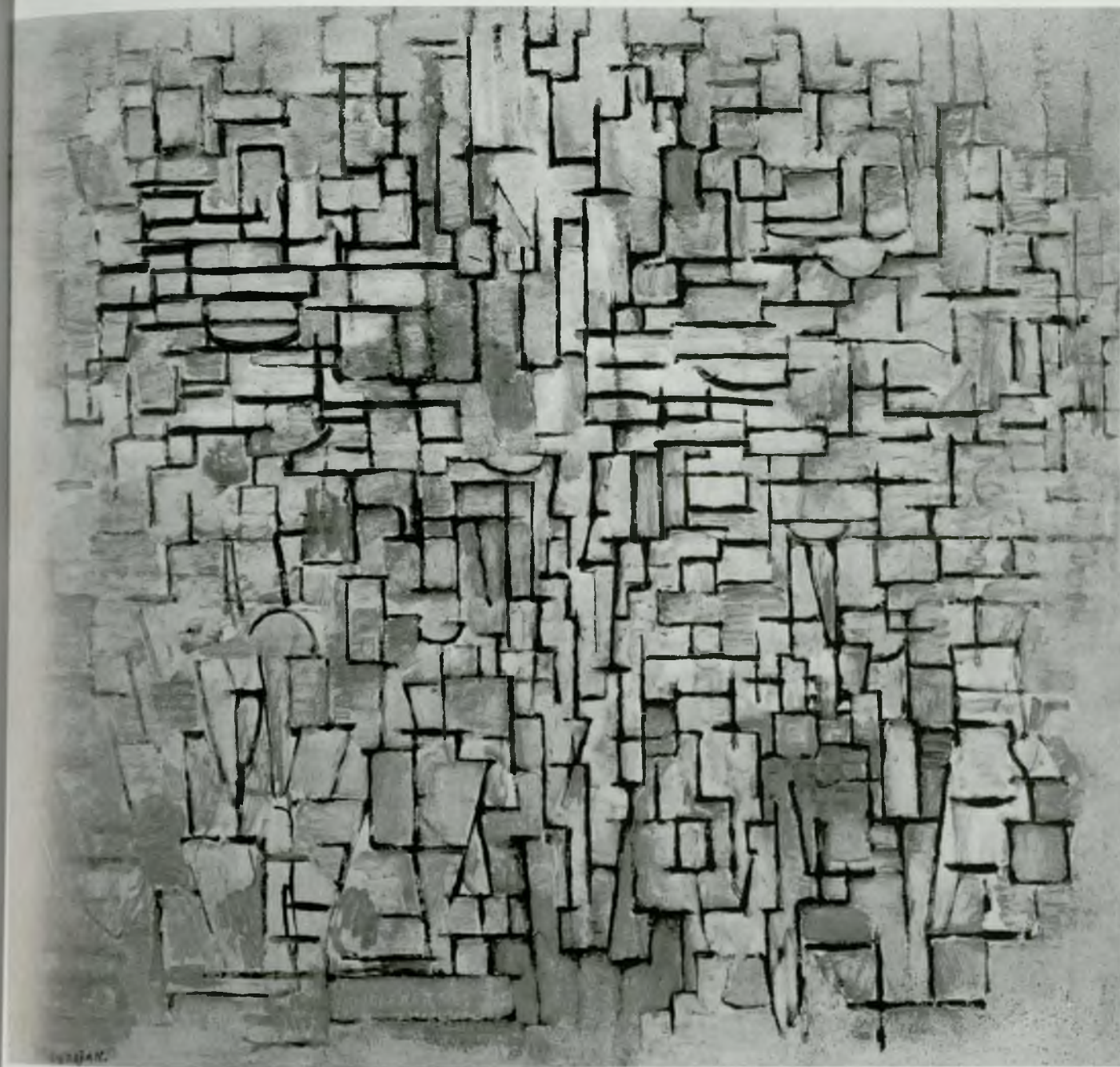


2 • František Kupka, *Amorfa – Dvoubarevná fuga*, 1912  
olej na plátně, 211,8 x 220 cm



3 • Fernand Léger, *Kontrast forem*, 1913  
olej na plátně, 55 x 46 cm





Piet Mondrian, *Obraz č. 2 / Kompozice VII*, 1913

olej na plátně, 104,5 x 111,1 cm

„Dědka svých vlastních objevů“, poznamenal Mondrian při pohledu zpět, který s ním sdíleli i jiní, „nevyvíjel se ke svým vlastním cílům, výrazu čisté plastičnosti“. Tak v letech 1912–1913 někteří umělci dovedli „analytický“ aspekt kubismu až ke zrušení motivu vůbec. Provedli to buď v lineární koordinaci s implicitní mřížkou obrazu, jako Mondrian například v díle *Obraz č. 2 / Kompozice VII* [4], nebo pomocí prizmatických účinků barvy chápané jako světlo jako v Delaunayově obrazu *Fenêtres simultanés sur la ville (Simultánní okna otevřená na město)* [5]. Mondrian vyložil mřížku způsobem přesahujícím fazetový kubismus, zatímco Delaunay zintenzivnil barvu způsobem cizím jeho tlumené paletě. Jiní umělci naopak přesahovali „syntetický“ rys kubismu: ploché tvary kubistické koláže

▲ byly bezprostředním příkladem pro Malevičovy abstraktní barevné plochy, zatímco faktické prvky kubistických konstrukcí, které Picasso na jaře 1914 ukázal v Paříži Vladimíru Tatlinovi, se staly jedním z podnětů jeho konstruktivistické „analýzy materiálů“. Projít si svým obdobím kubismu se stalo téměř nezbytným předpokladem pokračovatelů: „Od [kubistické] analýzy objemu a prostoru ke [konstruktivistické] organizaci prvků,“ zaznamenala si Ruska Ljubov Popovová (1889–1924) v roce 1922, jako by takový vývoj byl již katechismem.

Ve většině případů se jeden prvek obrazu stal dominantním, nebo se dokonce změnil ve svébytný významový prostředek: upřednostnění vertikál a horizontál u Mondriana, barvy jako světla u Delaunaye, monochromních geometrií u Maleviče.



Brzy byly tyto prvky vybroušeny do dvou relativně stálých paradigmat abstraktní malby: mřížky a monochromie. Do značné míry se staly něčím pevným, mřížka rozbila původní protiklad čáry a barvy, figury a pozadí, motivu a rámce (pro zkoumání těchto možností měl mimořádné nadání Mondrian) a monochromie vedla k popření dvou převládajících paradigmat západního malířství od dob renesance: okna a zrcadla (a Malevič ve své zpupnosti vyhlásil konec těchto starých řádů).

Poučný kontrast představují Delaunay a Malevič v roce 1913, kdy se první z nich blížil mřížce a druhý monochromu. Delaunay si většinou tropil posměšky z modelů ležících mimo malířství: „Nikdy nehovořím o matematice a nikdy se netrápím s duchem“; „z hudby a hluku na mě jde hrůza“. Zajímal se pouze o „obrazové skutečnosti“ a domníval se, že barva nese všechny aspekty malby: „Barva dává hloubku (ne perspektivní, ne sekvenční, ale simultánní) a tvar a pohyb.“ S tímto cílem Delaunay rozvíjel „zákon simultánních kontrastů“, který francouzští malíři od Delacroixe až po Seurata přebírali z pojednání chemika Michela-Eugèna Chevreula z roku 1839, ve svůj vlastní pojem *simultanéisme*. Tato simultaneita vedle barevného kontrastu souvisí s bezprostředností výtvarného a sítnicového obrazu a také s transcendentální simultaneitou výtvarného umění oproti světské časovosti verbálních umění (tento protiklad trvale působí v moderní estetice od německého osvícenského filozofa Gottholda Efraima Lessinga [1729–1781] až po pozdně modernistickou kritiku Clementa Greenberga a Michaela Frieda). Některé tyto zájmy pojily Delaunaye s Morganem Russelem a Stantonem Macdonald-Wrightem, kteří



5 • Robert Delaunay, *Fenêtres simultanées sur la ville* (Simultánní okna otevřená na město), 1911–1912 olej na plátně a na dřevě, 46 x 60 cm

▲ 1957b

● 1942a, 1960b

▲ v těchto letech také působili v Paříži. I oni pojímali světlo z hlediska prizmatické barvy, i když brali v úvahu působení prostorové projekce i časového trvání, jež měl Delaunay snahu odmítat; a také sledovali hudební analogie, jež se Delaunay snažil zavrhnout.

K průlomů došel Delaunay v řadě svých „Oken“, zhruba třicet dvaceti obrazech a kresbách provedených v roce 1912. Třináct z nich bylo s velkým ohlasem vystaveno v Berlíně v roce 1913 (předtím Delaunay vystavoval se skupinou *Der Blaue Reiter* v Mnichově). Paul Klee k výstavě přeložil Delaunayův text nazvaný „Světlo“, v němž malíř uváděl několik rovnic mezi barvou a světlem, okem, mozkiem a duší. V jeho estetice je obraz „oknem všech těchto „transparentností“ – médium abstrahované v bezprostřednosti, rozpuštěné v to, co prostředkuje. V tomto ohledu ale Delaunay sotva mohl odmítnout staré paradigma obrazu jako okna; naopak je očistil: skutečnost vidění je naplněna v abstraktním obrazu. Soustředme se na *Simultánní okna otevřená na město*, která určují typ kompozice celé série. Z Eiffelovy věže, ústředního motivu Delaunayova díla, zbyly nyní jen stopy – zelené obklopené zapojené do hry temných a průzračných barevných ploch doložené za kubistické fazetování k postkubistické mřížce (kteřou Delaunay v Seuratově neoimpresionistickém duchu rozšířil v rámeč). Okna jsou tedy současně referenční, obrazová a subjektivní; sladí „vznešený námět“ Paříže se „samozřejmou strukturou“ malby, jak poznamenal velký malířův příznivec, básník a kritik Guillaume Apollinaire. Delaunay podal médium neprůzračné jen proto, aby je nechal opět zmizet v zájmu transparentní bezprostřednosti. *Simultánní okna otevřená na město* jsou totiž okna bez záclon, téměř jako oči bez víček: barva jakožto světlo je tu téměř oslepující. Dalším krokem bylo skoncovat s okny vůbec a předvést obraz jako přímou analogii sítnice. To Delaunay udělal v *Kotouči* [6], jedné z nečistších abstrakcí té doby, kruhové malbě se sedmi soustřednými pásy plošných barev rozdělených do kvadrantů se stále sytějšími primárními a komplementárními barvami směrem ke středu. Ačkoli bývá *Kotouč* někdy zavrhován jako pouhá demonstrace barevné teorie – přímo barevné schéma – obsahuje možnosti abstrakce (naprostou nereferenčnost a optičnost, strukturované plátno a kompozici), které nebudou plně rozvinuty nejméně ještě dalších padesát let. Rok 1913 byl důležitý také pro Soňu Těrkovou-Delaunayovou, která působila v oblasti návrhářství (kniha a výšivek) a ilustrovala *Prózu o transsibírském expresu a malé Johance z Francie* avantgardního básníka Blaise Cendrarse [7]. Tato kniha-objekt byla vytištěna na jediném listu papíru dlouhém dva metry a složeném do dvanácti dílů. Kombinovala avantgardní abstrakci a typografii (jediný text byl vysázen deseti druhy písma a jeho součástí byla železniční mapa) a měla evokovat pestrobarevnou simultaneitu moderního života. Obálka knihy byla často vystavována a reprodukována a měla velký vliv (Těrková možná působila na německé modernisty téměř stejně silně jako její muž). Úspěch umělkyni povzbudil k uplatnění stejného „simultánního“ rytmu abstraktních barev na další návrhy – šatů, plakátů i elektrických lamp, které měly šířit barevné světlo v pařížských ulicích.

▲ 1908

● 1911, 1912





1910–1919

16 Robert Delaunay, *Premier disque simultané (Kotouč [První kotouč])*, 1913–1914  
 olej na plátně, průměr 135 cm

Malevič se vydal jinou cestou: ne obraz-okno očistit, nýbrž jej natřít. Svůj první naprosto abstraktní obraz, *Černý čtverec* (1915), objevil do souvislosti se skicou pro jevištní pozadí, které vytvořil pro futuristickou operu *Vítězství nad sluncem* (1913), protichůdnou symbolistickému umění (skladatel opery V. N. Matjušin se mu vysmíval jako „starému, přijatému pojmu krásného slunce“) i naturalistickému divadlu. Malevič tu do perspektivní krabice umísťuje čtverec diagonálně rozdělený na černý trojúhelník nahoře a bílý trojúhelník dole, aby jimi naznačil „vítězství nad sluncem“, zastínění světlého temným a snad také překonání

empirického vidění a perspektivního prostoru transcendentální vizi a modernistickým nekonečnem [B]. Touto skicou začíná odpočítávání k Malevičově privátní *tabula rasa*: na druhé straně této „nulové formy“, oznamoval Malevič, leží „supremacie čistého citění v tvořivém umění“ – odtud Malevičův termín pro jeho abstraktní styl – suprematismus.

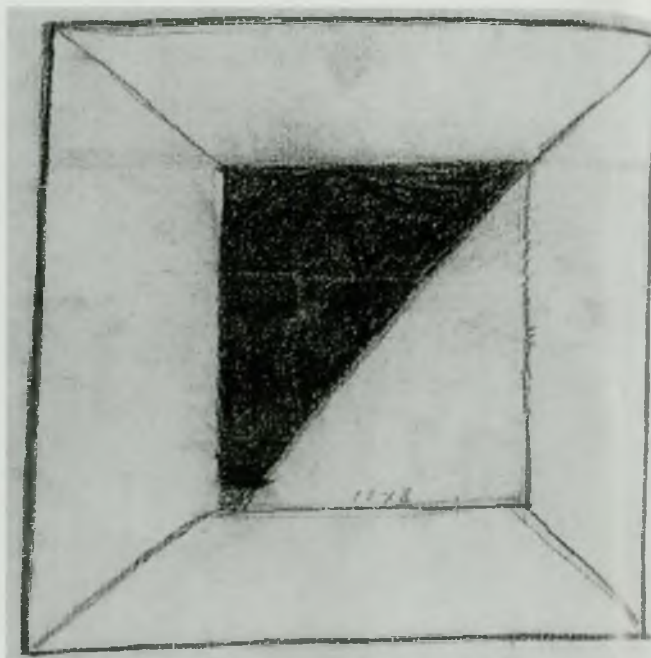
Delaunay a Malevič se tak jeví jako protiklady: první z nich proklamuje transparentnost okna vůči barvě jakožto světlu; druhý vítězství nad sluncem a triumf černého čtverce. Oba jsou však velebnězi čistého vidění, což z nich dělá protiklady, které patří





7 • Sonia Těrková Delaunayová, *La Prose du Transsiberian et de la Petite Jehanne de France* (Próza o transsibišském expresu a malé Johance z Francie), 1913  
akvarel na papíře, 193,5 x 37 cm

k sobě. I když Delaunay svou barvou jakožto světlem atomizuje motiv, zatímco Malevič jej zatemňuje zastíněním slunce, oba shodně ruší jeden vztah ke skutečnosti, jen aby potvrdili jiný, vyšší vztah. V této transformaci se k nim připojují i další, jako Kandinskij nebo Mondrian, pro kterého je abstrakce apoteózou, nikoli zhrucením skutečnosti. Někdy médium sice podávají jako neprůzračné, samozřejmě materiální jako plátno a barva, to ale jen proto, aby je znovu přivedli k transparentci – k pocitu, duchu nebo čistotě. To vše měly tyto abstrakce v té či oné době znamenat.



8 • Kazimír Malevič, skica pro *Vítězství nad sluncem*, 2. akt, 1. scéna, 1912  
grafitová tužka na papíře, 21 x 27 cm

Abstrakce je vcelku vzato paradoxním způsobem, který ruší protiklady – mezi duchovním účinkem a dekorativním návrhem, mezi materiálním povrchem a ideálním oknem, mezi jedinečným dílem a sériovým opakováním (abstraktní malby, zbarvené vnějších referentů, směřují k vnitřnímu čtení, jedna z hlediska čtení po skupinách, a často jsou také tímto způsobem označovány *Bez názvu 1, 2, 3...*). Nejhlubší ze všech by mohl být protiklad materialismus/idealismus: obraz jako plocha pokrytá barvou, médium odhalené ve své empirické materialitě oproti obrazu jako mapě transcendentálního řádu, jako oknu do světa ducha. Průfrancouzského filozofa Michela Foucaulta je tento vztah spíše komplementární než protikladný: moderní myšlení, říká, často zahrnuje oba druhy zkoumání, empirické a transcendentální, a oba druhy dispozic, materialistickou a idealistickou. Toto napětí je nicméně *zakoušeno* jako protiklad nejen v modernistickém umění, ale také všeobecně v moderní kultuře; a zde se nabízí jeden důvod, proč tato kultura dávala přednost umělcům, kteří jsou – jako Mondrian – schopni držet se obou pólů současně, kteří nabízejí estetické řešení tohoto zjevného rozporu.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Yve-Alain Bois, „Malevitch: le carré, le degré zero“, *Macula*, č. 1, 1978  
 Arthur a. Cohen (ed.), *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay*, Viking Press, New York 1978  
 Michael Compton (ed.), *Towards a New Art: Essays on Background of Abstract Art 1910–1920*, Tate Gallery, London 1980  
 Gordon Hughes, „The Structure of Vision in Robert Delaunay's „Windows““, *October*, č. 102, podzim 2002  
 Rosalind Krauss, „Grids“, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1985  
 Fernand Léger, *Functions of Painting*, přel. Alexandra Anderson, Viking Press, New York 1972  
 Kazimír Malevich, *Essays on Art 1915–1933*, ed. Troels Andersen, Rapp and Whiting, London 1969



Vladimír Tatlin vyvíjí své konstrukce a Marcel Duchamp představuje ready made – první jako proměnu kubismu, druhý jako rozchod s ním; oba umělci tak předkládají komplementární kritiky tradičních médií umění.

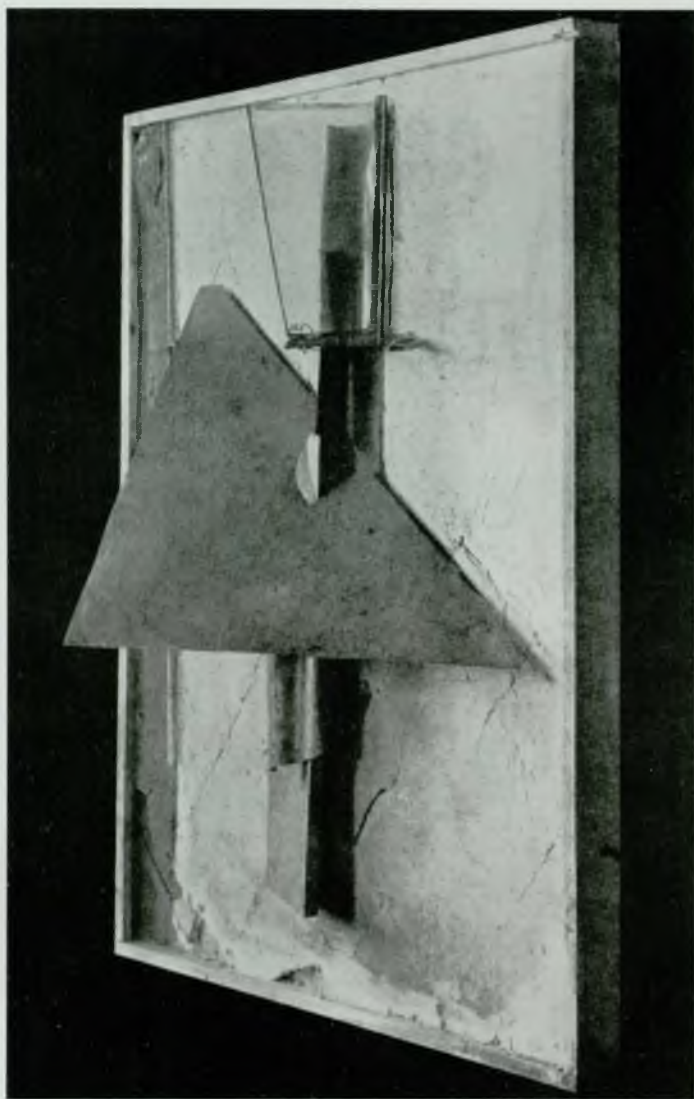
ěta 1912–1914 byla pro avantgardu významná. Nové formy tvoření obrazů, jako abstrakce a koláž, znamenaly rozchod se zobrazujícím uměním a nové formy tvoření objektů, jako konstrukce a ready made, zpochybnily figurativní plastiku; podobně jako staré zaměření na lidské tělo bylo nahrazeno novým zkoumáním průmyslových materiálů a komerčních výrobků. Tento vývoj byl modernistickému umění vlastní, byl ale také ovlivněn vnějšími událostmi – rostoucí industrializací a komercializací každodenního života, které došly dál v Paříži Marcela Duchampa (1887–1968) než v Moskvě a Petrohradě Vladimíra Tatlina (1885–1953). Nové objekty jako by téměř předjímaly takové změny světa. První Tatlinovy konstrukce předcházejí ruské revoluci roku 1917 a první Duchampovy ready makes se objevují před komoditní kulturou dvacátých let. „To, co se odehrálo ze společenského hlediska v roce 1917,“ napsal Tatlin, „bylo uskutečněno v našem díle výtvarných umělců v roce 1914, kdy jsme přijali za své základy, materiály, objem a konstrukci.“ Takových materialistických základů, jak naznačuje Tatlin, bylo dosaženo v konstruktivistickém umění dříve, než byly zavedeny v komunistické společnosti.

Zlomky vyznačené konstrukcí a ready made nebyly ovšem ani tak ostré, ani tak definitivní, jak bychom si často rádi mysleli. Historikové umění dávají přednost dramatickosti významné události: Duchampa na jaře 1912 nutili vlastní bratři, aby stáhl svůj kubistický obraz *Akt sestupující se schodů č. 2* [1] ze Salonu nezávislých, a Duchamp zanechává malířství vůbec; Tatlin se na jaře 1914 při návštěvě Paříže seznamuje s Picassovými kubistickými konstrukcemi a neprodleně realizuje své vlastní reliéfy. K těmto událostem došlo, nebyly to však tak jednoduché příčiny; ready made a konstrukci je třeba vnímat jako komplementární odpovědi na dvojí, složitě určený vývoj. Duchamp a Tatlin za prvé různými způsoby odpovídali na krizi zobrazení, předznamenanou kubismem. Za druhé: tato krize odhalila pravdu o „buržoazním“ umění, jak akademickém, tak avantgardním, a na to oba umělci také reagovali – že toto umění bylo bráno jako autonomní, oddělené od společenského života a jako svéprávná instituce. „Kategorie umění jako instituce nebyla vynalezena avantgardními hnutími,“ píše německý kritik Peter Bürger v *Teorii avantgardy* (1974).



1 • Marcel Duchamp, *Akt sestupující se schodů č. 2*, 1912  
olej na plátně, 147 x 89,2 cm





2 • Vladimir Tatlin, *Výběr materiálu: železo, štuk, sklo, asfalt*, 1914  
rozměry neznámé

- ▲ „Pouze začala být viditelná, poté co avantgardní hnutí kritizovala autonomní status umění v rozvinuté buržoazní společnosti.“ Jakmile byla tato autonomie ohodnocena jako znak umělecké svobody, podle Bürgera se stala znakem její „společenské neúspěšnosti“, a to zase vyvolalo „sebekritiku umění“, kterou paradigmaticky uspišili Duchamp a Tatlin.

### Materiál diktuje formu

- ▲ Tatlin se narodil v ukrajinském Charkově, jeho matka byla básnířka a otec inženýr, odborník na americké železnice. Tatlin sice působil od roku 1907 v kubofuturistické avantgardě, ale až do roku 1915 se nechával zaměstnávat jako námořník (pravděpodobně lodní tesař). Tato skutečnost je víc než anekdotická, neboť Tatlinovo dílo bylo orientováno rodičovskými póly básnictví a inženýrství a usměrňováno jeho citem pro materiály. Pobyt v Paříži v roce 1914 pro něj byl zjevením – pravděpodobně tu spatřil Picassovy konstrukce, například *Kytaru* (1912) – ačkoli s kubis-

mem byl již dobře obeznámen z velké Ščukinovy sbírky v Moskvě. Je to patrné na raných obrazech jako *Námořník: autoportrét* (1911–1912), na němž se projevuje jakoby kubistické fazetování. Jeho první monumentální figury jsou nicméně tlačeny do rovinného obrazu způsobem, který připomíná spíše staré ruské obrazy než současná kubistická díla – nejen lidové dřevorezy, populární v kubofuturistickém prostředí, ale také náboženské ikony, jejichž tlumená paleta, hladce nanášená malba a čistá materialita Tatlinovi přitahovaly. Sochař a kritik Vladimir Markov naznačil, proč tomu tak je, již začátkem roku 1914: „Připomeňme si ikony; jsou ozdobené kovovými aureolami, kovovým obložním na ramenou, třásněmi a obaly; i sama malba je vyzdobena vzácnými kameny a křídly atd. To všechno rozbíjí naši současnou představu malířství. V tomto moderním přehodnocení středověké ikony už sama její materialita znemožňuje iluzi reálného světa a místo toho vede „člověka ke kráse, k náboženství, k Bohu“. Tatlin ve svých konstrukcích převrátil směr tohoto antiiluzionismu tak, aby divák nevedl nikoli k transcendentální říši Boha, nýbrž k bezprostřednosti skutečnosti materiálů. Využil ruskou ikonu v podstatě stejným způsobem, jakým Picasso použil africkou masku: jako svědky svého vlastního analytického rozvinutí modernistických předchůdců, jako průvodce v umění, kterému již nevládne podobnost.

Jeho první známý reliéf, *Lahev* (1913, dnes ztraceno), je stále ještě kubistickým zátiším, v němž jsou různé materiály použity k označení různých objektů (sklo pro lahev atd.). Reliéf je zasazen do rámu a zůstává spíše obrazovou kompozicí než materiálovou konstrukcí, i když tu již figuruje Tatlinův základní repertoár materiálů – dřevo, kov a sklo. Ve *Výběru materiálů: železo, štuk, sklo, asfalt* [2] již Tatlin vstupuje na práh konstruktivismu. Rám zůstává, ale materiály už nejsou komponovány podle pravidel obrazovosti. Železný trojúhelník vystupuje do prostoru v kontrastu s dřevem usazeným šikmo do štukového povrchu; dole a nahoře je dále připojen ohnutý kov a uříznuté sklo. *Výběr* má povahu ukádky: nejprve vyjmenovává použité materiály a potom dovoluje, aby vnitřní vlastnosti napověděly vhodné formy. „Materiály diktují formy, ne naopak,“ napsal v roce 1916 kritik Nikolaj Tarabukin v definici konstruktivismu, vycházející z těchto děl. „Dřevo, kov, sklo atd. vnucují odlišné konstrukce.“ Pro Tatlina bylo strojově zpracované dřevo čtyřhranné a dvojrozměrné, a vedlo proto k přímým tvarům; kov bylo možné řezat a ohýbat, a proto vedlo k zakřiveným tvarům; sklo bylo někde mezi nimi a vyznačovalo se průhledností, která také mohla prostředkovat mezi vnitřním a vnějším povrchem. Jak odlišný je tento materialismus od dvojnásobnosti kubistických konstrukcí! Tatlin byl zcela vzdálen „arbitrárnosti“, snažil se své konstrukce vytvořit jako „nutné“ pomocí této „věrnosti materiálům“; v pramodernistické estetice, která měla tendenci být také etikou a po ruské revoluci i politikou.

Přesto nešlo pouze o pozitivistickou redukci na materiály, jak bude častým případem v poválečné podobě této estetiky. Ve hře byly vedle kubistických konstrukcí a ruských ikon také třetí vzor – soudobé jazykové experimenty „transracionálních“ básníků Alexeje Kručonycha a Velemira Chlebnikova, jehož hru *Zangezi* Tatlin

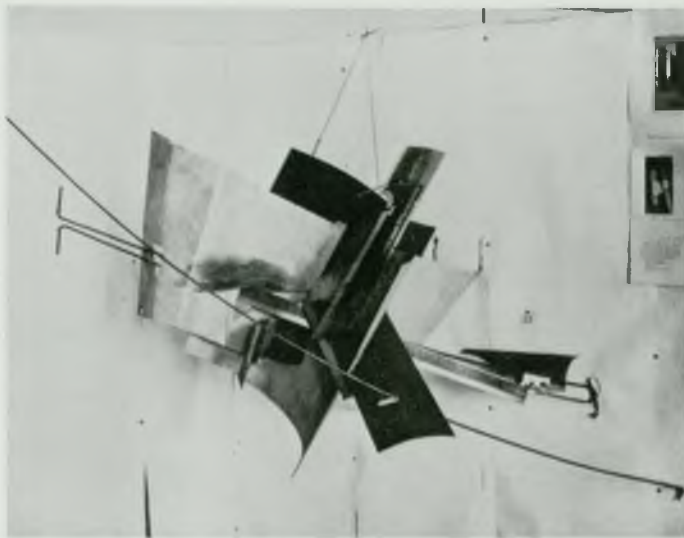


roce 1923 režíroval a navrhoval její výpravu. Chlebnikov nejen rozbíjel syntax, ale také rozebíral jazyk na fonémy, základní jednotky řeči. Nedělal to ale ve futuristickém nebo dadaistickém potěšení z destrukce, ale proto, aby tyto kusy zvuků a písma uspořádal do nových „slovních konstrukcí“ navozujících nové významy. Právě tento konstrukční akt Tatlin schvaloval: „souběžně s jeho slovními konstrukcemi jsem se rozhodl dělat materiálové konstrukce“.

Po roce 1914 začal Tatlin používat termín „protireliéf“, jako by chtěl naznačit dialektický pokrok ve svých konstrukcích: stejně jako první „malířské reliéfy“ přesahovaly malbu, nové „protireliéfy“, které vystupují ze stěny, přesahují malířské reliéfy. Některé z těchto protireliéfů byly zavěšeny přes roh spolu s axiálními dráty a tyčemi [3]. Tyto „rohové protireliéfy“ byly složitými konstrukcemi kovových ploch, čtyřúhelníkových a ohnutých, hranatých a pravouhlých. Nebyly ani obrazy, ani vechami, ani architekturou, byly „protivami“ všech tří umění a aktivovaly materiály, prostory a diváky novými způsoby. Poprvé byly protireliéfy představeny v prosinci 1915 na „0.10: Poslední futuristické výstavě obrazů“ v Petrohradě (kdysi Sankt Petěrburku a zanedlouho Leningradu), kde Tatlin soupeřil s Malevičem o vedení ruské avantgardy, a zatáhly mladé umělce do experimentální („laboratorní“) fáze konstruktivismu. Jestliže se v obrazových reliéfech prosazoval konstruktivistický pojem *faktura*, který na rozdíl od západního „*facture*“ zdůrazňoval spíše mechanický aspekt obrazové stopy než její subjektivní stránku, protireliéfy prosazovaly pojem *konstrukce*, který v protikladu k západní „kompozici“ zdůrazňoval spíše aktivní angažování v umění než jeho kontemplativní reflexi. Rozvinut měl být ještě třetí pojem konstruktivismu, *tektonika*, dialektické spojení konstruktivistického formálního experimentování s komunistickými principy společenskoekonomické organizace. Tento nejsložitější pojem konstruktivistického programu musel ale počkat na revoluci.

### Umělecká díla bez umělce

Duchamp, syn chápajícího otce, povoláním notáře, měl tři sourozence, kteří byli také malíři: Dva starší bratři, Jacques Villon (1875–1963) a Raymond Duchamp-Villon (1876–1918) přivedli Marcela do „Puteaux Group“, skupiny kubistů kolem Alberta Gleizea a Jeana Metzingera. Kolem roku 1912 se v kroužku začal kubismus měnit v doktrínu a Duchamp se z něj kvůli odmítnutí *čtyřu sestupujícího se schodů č. 2* stáhl. Rozpor se ho dotkl a později už nikdy nedal k něčemu podobnému příležitost. Stal se naopak mistrem umění provokace – což byl jeden z jeho nejdvojnáctičernějších odkazů umění 20. století. Provokací zůstává jeho záhadný posun od kubistických obrazů, jimiž jsou většinou „lakti“, „panny“ a „nevěsty“ s nádechem osobního erotismu, k ready made, což jsou většinou banální výrobky vzdálené jakékoliv subjektivitě. Z této skládačky známe jen pár kousků. V létě 1912 žil Duchamp v Mnichově, který později nazýval „scénou svého úplného osvobození“ – snad od přísně „retinálního“ zaujetí



3 • Vladimír Tatlin, *Rohový protireliéf*, 1915  
železo, hliník, základová barva, rozměry neznámé

pařížské avantgardy (slovem „retinální“ Duchamp označoval malířství, které nezaměstnávalo „šedou kůru“ mozkovou). Již dříve, v roce 1911, se spřátelil se zámožným Francisem Picabiou (1879–1953), který jej seznámil s myšlenkou umělce jako „dandyovského“ popírače, a tento postoj Duchamp později přijal a rozvíjel. V témže roce také navštívil představení hry Raymonda Roussela (1877–1933) vycházející z jeho románu *Africké dojmy* (1910). Krajně excentrický Roussel udělal metodu z nahodilosti: zvolil nějakou větu, vytvořil její homofon (tj. větu podobnou zvukem, ale nikoli významem), jednu takovou větu použil jako začátek příběhu a druhou jako její závěr a poté vykonstruoval vyprávění, které je spojilo. Psaní se v jeho případě stalo jakýmsi dysfunkčním strojem. „Roussel mi ukázal cestu,“ zdůrazňoval Duchamp, a to nejen k homofonním slovním hříčkám a dysfunkčním strojům jeho „rotoreliéfů“, ale obecněji k různým trikům kombinujícím náhodu a výběr, arbitrární a dané. Tyto triky, například Duchampovy mechanické kresby nebo ready made objekty, zásadně zpochybnil konvenční pojmy umění i umělce. Duchamp jednou podotkl, že to byla „umělecká díla bez umělce, který by je vytvořil“.

V této souvislosti se vyprávějí dvě historky. V roce 1911 namaloval Duchamp „rozložený“ mlýnek na kávu; při jeho podobnosti se „schématem“, komentoval později, „jsem si začínal myslet, že bych se měl vyhnout veškerému styku s tradiční výtvarnou malbou“. O rok později na Salonu vzdušné dopravy (Salon de la locomotion aérienne) poznamenal ke svému příteli, sochaři Constantinu Brancusimu: „Malířství skončilo. Kdo udělá něco lepšího než tuhle vrtuli? Řekni, dokázal bys to?“ Neznamenalo to schvalování strojového umění *avant la lettre* – stroje, které Duchampa zajímaly, byly dysfunkčními figurami frustrované touhy (jako ty, které zaplňují jeho *Nevěstu svlékanou svými mládenčci, dokonce*, známou také pod názvem *Velké sklo*, 1915–1923). Výrok ale poukazuje k otázkám, které si později bude klást ve svém



### „Peau de l'Ours“

Ready made snad více než jakákoli jiná umělecká forma odhaluje složitý vztah mezi uměním a trhem. Dodáme-li na jedné straně předmět (dokonce i sériovému výrobku, například pisoáru, jak ukázal Duchamp) estetickou hodnotu, může to vyhnat jeho cenu od obvyčejného díla až na úroveň mistrovského kusu. Na druhé straně má nákup a prodej těchto drahých děl stejnou strukturu jako marketing každého jiného přepychového zboží, a tedy předmět snižuje (esteticky vzato) na úroveň každého jiného výrobku. Tak byla avantgarda chycena ve stejných strukturálních předpokladech a dostala se do nekonečného závodu právě s tou logikou kapitálu, kterou chtěla odhalit.

Že se avantgarda může ukázat jako vynikající investice, zjistil obchodník André Level v roce 1904, když spolu s dvanácti dalšími spekulanty založil „Peau de l'Ours“ (Medvědí kůže), konsorcium pro nákup avantgardních děl, která deset let držela a poté prodala na aukci. V roce 1907 již Levelova skupina intenzivně nakupovala Matisse a Picassa a téhož roku získala přímo od Picassa jeho *Rodinu artistů* za 1 000 franků (a tím vyčerpala celý rozpočet na tento rok). Když přišla doba prodeje, který se konal v 2. března 1914 v Hôtel Drouot v Paříži, šla jejich sbírka 145 kusů především fauvistických a kubistických prací do aukce. Level zařídil intenzivní reklamu a na předprodejní výstavu i na aukci samu, z níž udělal jakýsi verdikt nad avantgardou, přitáhl davy diváků. *Rodina artistů* – úspěch celého večera – byla nakonec prodána za 12 650 franků a celá sbírka zvýšila svou cenu čtyřikrát. Původní investice 27 500 franků nyní vynesla úctyhodnou sumu 116 545 franků.

vlastním díle: Jaký je vztah užitkových předmětů k estetickým, zboží k umění? Může být obraz vytvořen stejně anonymně, stejně nesubjektivně a „dokonale“ jako vrtule? Od této chvíle dává Duchamp přednost předmětům, které jsou dané, nikoli vytvořené, a obrazům, které byly připraveny, ne objeveny (tedy nikoli „retinálním“). K nim patří například jeho dva *Roztírače čokolády* schematicky znázorněné v roce 1913 a 1914. Nenápadné narážky na sex a skatologii v těchto „roztíračích“ z obarvených hmot také parodují malířství, redukují je na průmyslový nákres – který, jak ukázala historička umění Molly Nesbitová, určoval charakter výuky kreslení za Duchampova dětství.

On ji vybral

Duchamp využil náhodu, aby odsunul autorství ze středu, jeho podstatným nástrojem však v tomto směru byl ready made: vhodný výrobek vystavený jako umělecké dílo. Tento prostředek mu umožnil přeskočit staré estetické otázky řemesla, média a vkusu („je to dobrý, nebo špatný obraz nebo socha?“) k novým otázkám,

kteřé byly potenciálně ontologické („co je umění?“), epistemologické („jak to víme?“) a institucionální („kdo to určuje?“). Z tohoto pohledu jsou velmi důležité dvě Duchampovy poznámky. První z nich, zapsaná v roce 1913, je programovou otázkou: „možné tvořit díla, která nejsou uměleckými ‚díly‘?“ Druhá z roku 1914, je nejasný zlomek: „Jakýsi výtvarný nominální smysl.“ Obě poznámky naznačují, že Duchamp začal chápat pojmenování daného obrazu nebo předmětu jako umění za rovnocenné tvoření umění. Prvním „ready made“, ačkoli název ještě nebyl, a stalo se to v roce 1913, bylo bicyklové kolo postavené obráceně na stoličku [4]. Jméno pro svou novou techniku, tedy ready made, objevil Duchamp až v roce 1915, kdy se kvůli válce přestěhoval do New Yorku – značtu konkrétních oděvů vyráběných ve velkém a určených k běžné potřebě. Jak máme chápat toto kolo? Jako „umění“? A vlastně vůbec jako „dílo“ (neboť samo o sobě nevyžadovalo téměř žádné práce)? Anebo není toto kolo, které se volně otáčí, ničím víc než dílem, ničím než funkcí? *Stojan na sušení lahví* (1914) doveď otázkou ještě dál. I když by mohl připomínat abstraktní skulpturu.



4 • Marcel Duchamp, *Kolo bicyklu*, 1914 (replika z roku 1964, originál ztracen)  
ready made: bicyklové kolo připevněné na stoličce, výška 126 cm



růsává tento sušák na lahve užitkovým předmětem a také prostě zbožím, a nutí nás tak brát v úvahu složité vztahy mezi estetickou hodnotou, užitnou hodnotou a směnnou hodnotou.

Nejproslulejším ready made byl pisoár pojmenovaný *Fontána* [5], který spojil provokativní otázku ready made se skandální připomínkou toalety. Duchamp vybral pisoár v předváděcí místnosti J. L. Mott Iron Works, výrobce podobného příslušenství, otočil jej o devadesát stupňů, signoval jménem R. Mutt („R“ jako Richard, slangový výraz pro bohatého člověka [angl. rich] a „Mutt“ jako odkaz jednak ke jménu Mott, jednak Mutt, což byla tehdy populární komiksová postava), připevnil jej na podstavec a předložil Americké společnosti nezávislých umělců pro její první výstavu v roce 1917. Duchamp byl předsedou výstavního výboru, ale výstava proběhla bez výběru, to jest bylo přijato všech 2 125 děl od 1 235 umělců, která byla nabídnuta... kromě *Fontány* od neznámého R. Mutta. Ta byla odmítnuta z důvodů, které Duchamp vysvětlil prostřednictvím své zástupkyně Beatrice Woodové a jím nazvané „Případ pana Richarda Mutta“ a otištěné v květnovém čísle jejich nedlouho vycházejícího časopisu *The Blind Man*. Celý text zní:

*„Pokud, že každý umělec, který zaplatí šest dolarů, může vystavovat. Pan Richard Mutt zaslal fontánu, ale tento předmět bez debaty instalat a nikdy nebyl vystaven.“*

*„Když byly důvody pro odmítnutí fontány pana Mutta:*

*1. Někteří tvrdili, že je nemorální a vulgární.*

*2. Jiní, že je to plagiát, obyčejný kus instalace.*

*Fontána pana Mutta ale není nemorální, stejně jako není nemorální vana, to je nesmysl. Je to příslušenství, které můžete každý den vidět ve výkladní skříni instalatérství.*

*Zda pan Mutt vyrobil vlastníma rukama fontánu, nebo ne, není nijak důležité. On ji VYBRAL. Vzal ze života obyčejný výrobek, umístil jej tak, že jeho užitkový význam zmizel za novým názvem a uhlém pohledu – vytvořil novou myšlenku pro tento předmět.*

*Pokud jde o instalace, celá věc je absurdní. Jediná umělecká díla, která Amerika vydala, jsou její instalace a mosty.*

Základní otázky textu – o nemorálnosti a užitečnosti, o originalitě a záměrnosti – jsou v umění napadány dodnes. A stejně je tomu i se souvisejícími problémy „výběru“, tedy umění jako aktu pojmenování autoritou umělce. Byly ready made uměním, protože to o nich Duchamp prohlásil, anebo byly „založeny na reakci morální lhostejnosti, naprosté absenci dobrého nebo špatného umění, naprosté anestézie“, jak Duchamp tvrdil později, a tedy vyzvou takové autoritě? *Fontána* nikdy nebyla vystavena ve své původní podobě, byla odložena a na pozdější dobu byly také přerušeny otázky, jež se s ní pojí. Tak se zpětně stala jedním z nejvlivnějších předmětů umění 20. století.

V převládající tradici buržoazní estetiky od osvícenství do současnosti nemůže být umění užitečné, protože jeho hodnota závisí na jeho autonomii, na jeho „účelnosti bez účelu“ (podle slavné formulace filozofa Immanuela Kanta), tedy právě na jeho neužiteč-



5 • Marcel Duchamp, *Fontána*, 1917 (replika z roku 1964)

ready made: porcelán, 36 x 48 x 61 cm

nosti. Užívat umění je vzhledem k této tradici téměř nihilismus – což Duchamp podtrhl v jiné poznámce z roku 1913, kde navrhuje „použit Rembrandta jako žehlicí prkno“. Ready made může v tomto ohledu být pouze gestem buržoazní radikality; jak uvedl německý kritik Theodor Adorno (jako by měl na mysli Rembrandta coby žehlicí prkno): „Odvolat konkrétní podobu uměleckého díla v duchu bezprostřední užitné hodnoty by hraničilo s anarchií.“ Zde spočívá velký rozdíl mezi kritikami instituce umění, jak ji rozvinuli Duchamp a Tatlin – a také velký rozdíl mezi kontexty, v nichž pracovali. V buržoazní Paříži a New Yorku mohl Duchamp pouze napadnout, jednou dandyovsky, podruhé nihilisticky, instituci autonomního umění, zatímco Tatlin v revolučním Rusku mohl alespoň na čas doufat, že spatří tuto instituci změněnou. Podobně jako dandy Charles Baudelaire a angažovaný Gustave Courbet ve Francii poloviny 19. století představovali Duchamp a Tatlin dva komplementární modely umělce: ambivalentního konzumenta, který chce přejmenovat umění uvnitř horizontu konzumní kultury, oproti aktivnímu producentovi, který se snaží posunout umění tváří v tvář průmyslové produkci v horizontech komunistické revoluce. Co si s těmito možnostmi počnou jiní ve svých vlastních historických mezích, je nejdůležitějším příběhem umění 20. století.

#### DALŠÍ LITERATURA:

John Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934*, Thames & Hudson, London 1976

Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, London 1971

Marcel Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, London 1975

Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, přel. Dana Polan, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991

Thierry de Duve (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1991

Christina Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven and London 1983

Molly Nesbit, *Their Common Sense*, Black Dog Publishing, London 2001



Kazimir Malevič vystavuje svá suprematistická plátna na výstavě „0.10“ v Petrohradě, a spojuje tak ruské formalistické koncepce výtvarného umění a literatury.

Když v roce 1915 vyšla v Moskvě kniha Alexeje Kručonycha *Zaumnaja gniga*, její obsah se jen málo lišil od obsahu tuctu starších knih jeho básní, ilustrovaných vždy někým z autorových přátel z okruhu avantgardních umělců, mezi nimi Kazimíra Maleviče a od roku 1913 také Kručonychovy ženy Olgy Rozanovové (1886–1918). Třebaže Rozanovová v té době patřila mezi nejtvorivější účastníky suprematistického hnutí, založeného Malevičem v roce 1915, její ilustrace k *Zaumnoj gnige* spadaly do rané fáze ruské avantgardy nazývané „neoprimitivismus“. V ní byl styl raného kubismu naroubován na ruské *lubki* (lidové tisky, obvykle dřevoryty, jejichž tradice sahá až do 17. století).

Sám název *Zaumnaja gniga* by neudivil žádného z pokračovatelů Kručonycha nebo jiného „kubofuturistického“ básníka (jak se on a jeho přátelé v té době nazývali): mohli bychom jej přeložit jako *Zarozumná gniha* (*gniha*, nikoli *knih* – překlep je záměrný a neologismus je zřejmou deformací ruského slova *kniga*). V „zaumném“ jazyce, vymyšleném Kručonychem a jeho vrstevníky, který měl „vzdorovat rozumu“ a osvobodovat slova z obecných pravidel jazyka, bylo ovšem náležité, že se kniha změnila zrovna v gnihu, v kombinaci písmen, jejichž neurčený význam bude čistým výtvořem asociace ve čtenářově mysli. Kručonychovy fonetické verše postrádající jakékoli přímé spojení s referentem („*Dyr bul shchyl/ubeshchur/skum/vy so bu/ r l ez*“) byly jedním ze sjednocujících momentů ruské avantgardy od chvíle, kdy Kručonych v roce 1913 oficiálně uvedl „pojem“ *zaum* („za-rozum“) – ve skutečnosti to bylo ještě dříve, v roce 1912, spolu se záměrně skandální publikací *Poliček do tváře obecného vkusu*, kolektivním sborníkem, jehož spoluautory byli David Burljuk, Vladimir Majakovskij a Velemir Chlebnikov.

Ilustrace Rozanovové pro obálku *Zaumnoj gnigi* ale v tomto kontextu nebyla typická (snadno bychom si ji mohli splést s nějakým výtvořem dosud neexistujícího dada): jde o koláž tvořenou obrysem srdce (vystřiženého z červeného papíru), na něž byl přilepen skutečný knoflík. Vedle jména autora a jeho ženy zdobí obálku ještě třetí jméno učedníka *zaumné* poezie Aljagrova, který do svazku přispěl dvěma básněmi, poprvé (a naposled) pod tímto pseudonymem.

Překvapením může být skutečnost, že Aljagrov nebyl nikdo jiný než mladičká Roman Jakobson, který čerstvě po skončení střední školy právě založil Moskevský lingvistický kroužek (později se měl stát jedním ze zakladatelů strukturalismu). To ale zdaleka není vše. I když Jakobsonova celoživotní vášeň pro jazyk měla původ v jeho raném zájmu o poezii (zvláště o poezii Stephana Mallarméa, kterého ve svých dvanácti letech překládal), jeho skutečná inspirace přicházela od malířů – a zejména od Kazimíra Maleviče, s nímž těsně před vypuknutím první světové války plánoval cestu do Paříže. Z cesty nakonec sešlo, ale každoroční společné návštěvy Ščukinovy sbírky, hostící tolik mistrovských děl kubismu, posílily Jakobsonovu pevnou víru, že vztahy mezi jazykem a obrazem jsou mnohem významnější než jejich potenciální spojení s referentem. Je nutné zdůraznit neidentitu znaku a předmětu, jak to Jakobson po celý svůj život opakoval, protože „bez rozporu není žádný pohyb pojmů, žádný pohyb znaků a vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje“.

### Pojmy ruského formalismu

Moskevský lingvistický kroužek se spolu s Opojazem (Společností pro výzkum básnického jazyka), ustaveným v roce 1918 v Petrohradě (jehož byl Jakobson také členem), stal jedním z rodišť literárněvědné školy známé jako ruský formalismus (název byl vytvořen nepřáteli, jak se často stává: předpokládá dichotomii mezi formou a obsahem, tedy právě ten protiklad, který ruští formalisté ze všeho nejvíc toužili zrušit, jako to učinili jejich kolegové, básníci *zaumu*). Od samého počátku šlo zřejmě o tento problém: „Co dělá dílo literárním; co je literárnost jako taková?“

Otázka byla polemická a zaměřená téměř proti všem trendům literárních studií své doby: proti symbolistům, pro něž byl text transparentním nositelem transcendentálního obrazu; proti pozitivistům a psychologům, pro něž byly určujícími faktory autorův život nebo jeho domnělé záměry; a proti sociologům, podle nichž bylo třeba hledat pravdu literárního textu v historickém kontextu jeho formování a v politicko-ideologickém kontextu, který tlumočil. Pro formalisty byla literárnost textu dílem jeho struktury od fonetické až po syntaktické.

▲ 1916a, 1920

▲ Úvod 3



rovinu, od mikrosémantické jednotky slova až po jednotku příběhu. Text pro ně byl organizovaným celkem – nejprve bylo třeba analyzovat jeho prvky a postupy takřka chemickým způsobem („izolované a obnažené jako na kubistickém obraze“, napsal Jakobson) a teprve poté bylo možné něco říci o jeho významu.

Ve svém „Umění jako postupu“ (1917) formuloval významný člen Opojazu Viktor Šklovskij jeden z prvních pojmů formalistické literární analýzy: *ostranění* čili „ozvláštňení“. *Ozvláštňení* dlouho zkoumané zaumnými básníky, nejlépe vyznačující souběžnost hledisek mezi formalistickými kritiky a avantgardními básníky a malíři, zejména jejich společný odpor k pojetí jazyka redukováného pouze na hodnotu nástroje: pro komunikaci, vyprávění, učení atd. Podotkněme, že společné krédo vedlo k nebylé spolupráci: formalističtí kritici byli nejen nejostřejšími obránci zaumné poezie, ale Jakobson i Šklovskij také patřili k horlivým obhájčům Malevičova suprematismu; Malevič navrhl výpravu a kostýmy pro Kručonychovu operu *Vítězství nad sluncem* a sám také po celý život psal zaumnou poezii. Skutečným pramenem této souběžnosti byla společná víra malíře i kritika, že umění má moc obnovit vnímání. Pro formalistického kritika to znamenalo ukázat, jak se autorovo použití jazyka liší od běžného užívání, jak je běžný jazyk v textu „ozvláštňen“; Šklovskij nazýval takový kritický krok obnažení estetickým „postupem“. Pro malíře to znamenalo „odautomatizovat“ vidění, aby byl divák konfrontován se skutečností, že obrazové znaky nejsou průhledné vůči svým referentům, nýbrž že mají vlastní existenci, že jsou „hmatatelné“, jak by řekl Jakobson.

### Malevičův suprematismus: nulový bod malby

Po rychlém sebezvdělání ve všech předchozích „ismech“ moderního umění – od symbolismu přes impresionismus a postimpresionismus až po kubismus a futurismus – se Malevič pokoušel vytvořit zaumný druh malby. Nejprve se zaměřil na zvláštní aspekt, který kolážová estetika syntetického kubismu přehlédla, totiž na nesouhlas měřítka a stylu, který estetika koláže umožňuje. Tak v *Krávě a houslích* (1913) je malá realistická silueta krávy z dětské encyklopedie namalována přes mnohem větší obrázek houslí, který zase překrývá řadu geometrických barevných ploch. Zanedlouho již Malevič pokládal „zarozumnou“ absurditu těchto srovnání za nedostatečnou, pokud měl formalistickým stylem dosáhnout „obrazového“ jako takového – které nazýval „nulovým bodem malby“.

Své *zaumné* období uzavřel dvěma typy experimentů (později se jimi zabývala řada jeho následovníků), které měly posunout tímto pojmem, proti němuž bojoval – tedy pojmem transparentnosti obrazového jazyka, podstatného pro všechny mimetické koncepty umění – k jeho mezím. Jeden z těchto experimentů spočíval v tom, že místo zobrazení předmětů vepisoval větu nebo záhlaví, které předměty pojmenovávaly. Existuje několik takových nominalistických návrhů, které nikdy nepřekročily fázi

kresby, například zápis „Bitva na bulváru“, chvatně zaznamenaný a zarámovaný na kusu papíru. Druhý z těchto posledních *zaumných* pokusů spočíval v koláži celých skutečných předmětů, například teploměru nebo známky, která obraz proměnila v obálku. To je případ *Bojovníka první moskevské divize* z roku 1914 [1]. V obou případech (nominalistických zápisů i objektů ready made) leží ironický důraz na tautologii: jediným transparentním znakem je ten, který odkazuje k sobě samému – slovo za slovo, předmět za předmět. Knoflík z košile na obálce pro *Zaumnou gnigu* od Rozanovové pravděpodobně odkazuje k Malevičově asambláži, ale také k reliéfům Ivana Puniho (1892–1956), dalšího z Malevičových stoupenců, například k *Reliéfu s talířem* z roku 1919. Puniho obraz *Lázně* (1915) dokonce kombinuje asambláž s nominalismem a představuje současně vývěsní štít veřejných lázní (tedy předmět) a zápis slova „lázně“.

V Malevičových dílech jsou ale pozoruhodné spíše velké, nečleněné plochy barev než estetické disjunkce koláže. Tak je tomu v dílech *Bojovník první moskevské divize* nebo *Kompozice s Monou Lisou* (1914), kde je jediný figurativní prvek, reprodukce Leonardova obrazu, překryt červenou barvou. Právě tyto barevné plochy bude Malevič „izolovat“, a vytvoří tak svou vlastní podobu abstrakce, kterou nazve suprematismus. Počátečním momentem suprematismu byla výstava „0.10“ v Petrohradě v prosinci 1915 (podtitul výstavy zněl „Poslední futuristická výstava obrazů“; za svůj název výstava vděčí tomu, že všech deset



1 • Kazimir Malevič, *Bojovník první moskevské divize*, 1914  
olej a koláž na plátně, 53,6 x 44,8 cm



- ▲ jejich účastníků – včetně Vladimíra Tatlina, který tu vystavil svůj první rohový protireliéf – hledalo „nulový stupeň“, neredukovatelné jádro, podstatné minimum obrazu či sochy).
- Téměř půlstoletí před Clementem Greenbergem tedy Malevič postuloval „nulovou“ situaci obrazu v kultuře své doby jako jeho plošnost a ohraničenost. Z této kritické redukce potom pramení Malevičův důraz na kvalitu textury, pozornost k malířskému provedení, ale také záliba ve figuře čtverce, formě, kterou dlouhou dobu promýšlel, jak dosvědčuje její latinský název, jako výsledek jednoho z nejjednodušších geometrických aktů ohraničení (*quadratum* znamená jak „čtverec“, tak „rám“). A z tohoto ztotožnění figury čtverce se základem samotného obrazu – například v Malevičově *Černém čtverci*, který na výstavě „0.10“ kraloval nad ostatními jeho díly a parodoval umístění ikon v tradičních ruských domech [2] – se v Malevičově díle rozvíjí zkoumání toho, co Michael Fried, když psal v roce 1965 o černých obrazech Franka Stelly, nazval „deduktivní struktury“ (v nichž vnitřní organizace obrazu – umístění a morfologie figur – je dedukována z tvaru a rozměrů podkladu, a je tedy jeho indexovým znakem). Malevičův obrazy z roku 1915, *Černý kříž*, *Čtyři čtverce* (jedna z prvních pravidelných mřížek v umění 20. století) a mnohé další „nekom-

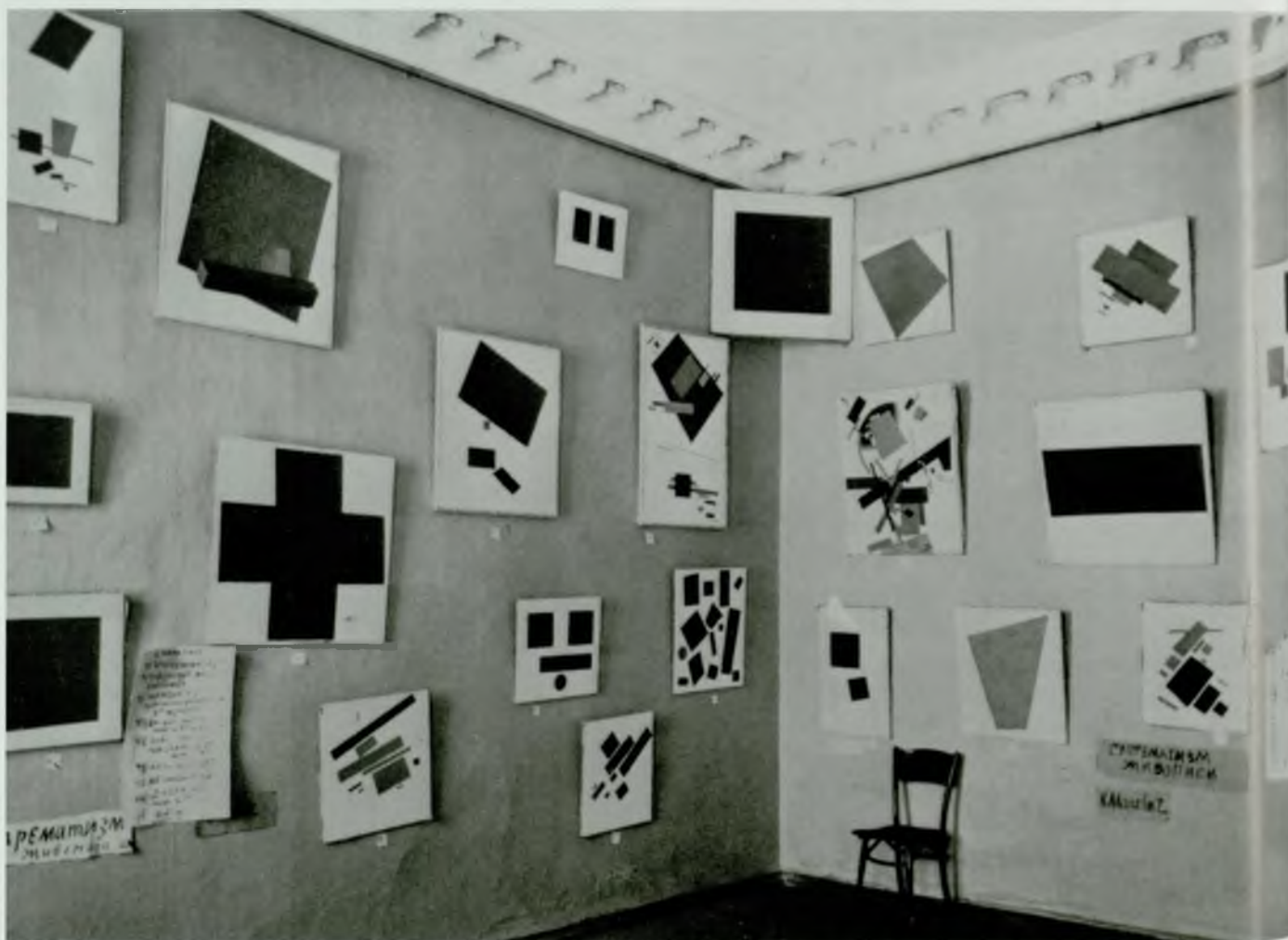
pozice“ vystavené na „0.10“ jsou indexovými malbami. Rozdělení plochy obrazu a zásahy do něj nejsou určeny malířovým „vnímáním životem“ nebo náladou (jak tomu bylo u Kandinského abstraktních obrazů), nýbrž logikou „nuly“ – odkazují přímo k materiálnímu podkladu obrazu, který mapují.

### Ozvláštnění barvou

Malevič nebyl žádný pozitivista (vždy se držel antiracionalistického pohledu, který jej zejména v pozdních, porevolučních textech dovedl blízko k mystickému postoji). I u těch nejvíce „deduktivních“ děl dbal na to, aby jeho čtverce byly nepatrně zkosené – a (díky *ozvláštnění*) divák zaznamenal jejich naprostou jednodušnost a neústupně je vnímal jako „jedno“ (jako jediné a zároveň celé) a neidentifikoval je jako geometrické obrazce. Neboť, jak stále opakoval, nejdůležitější pro něj byla „intuice“.

Jednou z nejjistějších cest, jak dosáhnout tohoto nevyrbalného, neartikulovaného způsobu komunikace v malbě byla barva – čisté rozpínání nečleněných ploch sytého pigmentu. V Malevičově rychlém vývoji od kubismu k abstrakci hrála významnou roli jeho vášeň pro barvu – podobně jako tomu bylo v Matisse

1910–1919



2 • Pohled na výstavu „0.10“ v Petrohradě, 1915

Malevičův *Černý čtverec* je vidět v rohu místnosti nad dalšími Malevičovými obrazy.

▲ 1914, 1921

● 1942a, 1960b

■ 1958

▲ 1908, 1913

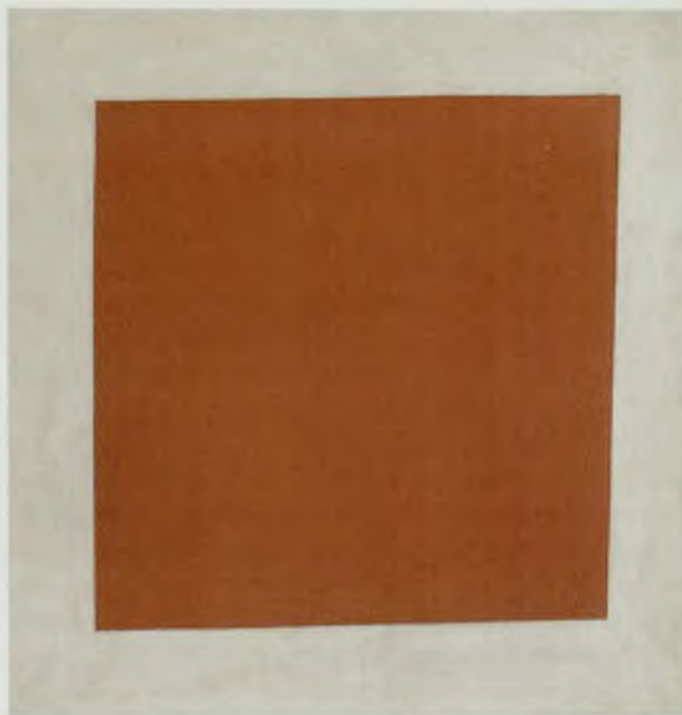
vých dílech, která také objevil ve Ščukinově sbírce. Navzdory svému nadšení pro taktiku *ozvláštňení* pomocí nahodilé barvy a u francouzského mistra Malevič brzy došel k závěru (díky svému vyučení v „analytickém“ způsobu myšlení vlastním kubismu), že barva nikdy nemůže být „izolována“ a vnímána sama o sobě (tedy nemůže nikdy „vládnout“), pokud nejprve nebyla zbavena jakéhokoli tematického určení, kromě své vlastní zářivosti.

Touha zkoumat „barvu“ jako takovou, odhalit „nulu“ barvy, také Maleviče přivedla k rozchodu s deduktivní strukturou. Podle *Černého čtverce* nebo *Červeného čtverce* [3], které byly vystaveny pod ironickým, *zaumným* názvem *Venkovanka: Suprematismus* (dnes nesou podtitul *Malířský realismus venkovanky ve dvou rozměrech*), bylo totiž možné na stěnách výstavy „0.10“ spatřit řadu děl, na nichž se čtyřúhelníky všech možných rozměrů a různých barev vznášely na bílém pozadí. Na krátkou dobu zavedly tyto obrazy Maleviče ke „vzdušnému suprematismu“, jak jej později nazve, k dílům, která sám bude přísně kritizovat za jejich návrat k iluzionismu a poměrně přímou narážku na kosmickou představivost, jako by na nich byla vidět Země z vesmíru [4].

První, kdo tyto neklidné obrazy vrátil do teoretického rámce formalistické logiky (*ozvláštňení*), byl Donald Judd, americký umělec šedesátých let a jeden z nejostřejších kritiků iluzionismu v malířství, vždy připravený upozornit na to, kolik je ještě zůstalo v dílech průkopníků abstrakce a jejich následovníků ve dvacátých a třicátých letech. Když Judd v roce 1974 recenzoval Malevičovu retrospektivní výstavu, poznamenal, že na těchto plátnech se barvy „nekombinují; mohou jen vytvořit skupinu po třech nebo různě po dvou, stejně jako se obly skládají po třech“. Tyto skupiny, psal Judd, „nejsou harmonické, nevytvářejí další celkovou barvu nebo tón“. Barevné vztahy tu jinými slovy nejsou kompoziční. Nárazka na cihly, na „jednu věc vedle druhé“ jako v minimalismu, je velice výstižná. Ale barvy také nejsou náhodné: prosazují svou nezávislost na celku skrze své fragmentární shlukování do skupin, čímž zamezují jakékoli organizaci tvarů v gestaltistickém uspořádání (a dovolují také shlukování takřka „kýčovitých“ spojení, například červené a růžové).

Po nule...

Od let 1917–1918, kdy ideologické směrnice Říjnové revoluce začínaly klást stále větší požadavky na umělce ruské avantgardy – jediné umělecké skupiny, která revoluci od počátku podporovala – bylo pro Maleviče stále obtížnější svou výtvarnou činnost ideologicky obhájit. Jeho vlastní politické sklony blízké anarchismu, který pro něj byl v dokonalém souladu s jeho estetikou, mu po bolševickém potlačení kronšadtské vzpoury příliš nepomohly. Malevičovo krátkodobé rozloučení s malbou představuje jednu z hraničních zkušeností umění 20. století, moment, kdy je „nula“ takřka hmatatelná – zde, na plátně. Jde o několik obrazů, v nichž „bílý“ tvar (nepatrně našedlý, abychom byli přesnější) sklouzává



3 • Kazimír Malevič, *Červený čtverec* (*Malířský realismus venkovanky ve dvou rozměrech*), 1915  
olej na plátně, 53 x 53 cm



4 • Kazimír Malevič, *Suprematistická konstrukce*, 1915–1916  
olej na plátně, 88 x 70 cm

1910–1919



na práh viditelnosti na bílé ploše plátna [5]. Tyto obrazy „bílé na bílé“ neukazují téměř nic, jen minimální rozdíly tónu a patrné tahy štětce; občas byly dokonce vystavovány na bílém stropě, což zdůraznilo jejich potenciální rozplynutí jakožto bílých čtverců v architektonickém prostoru.

Maleviče po revoluci získali po několik kulturních a propagačních úkolů (od plánování nových muzeálních sbírek až po návrhy plakátů), nejsoustavněji však působil jako pedagog. V roce 1919, poté co vypudil Chagalla z vedení Lidového institutu umění ve Vitebsku a zajistil si pomoc mnohem mladšího El Lissického (1890–1941), založil školu Unovis (ruský akronym pro „Upevňovatelé nového umění“). Malířská tvorba jeho žáků, kterým většinou nebylo ani dvacet, byla v nejlepším případě odvozená. Je zvláštní představit si nevytápěné třídy Unovisu, plné obrazů energických červených čtverců, uprostřed ohromné ekonomické krize, občanské války a hladomoru! Ale právě tady začal Malevič spolu se svými studenty rozvíjet koncepci architektury, v níž pak bude aktivně pokračovat ve Státním institutu umělecké kultury v Leningradě (neboli Ginchuk), jehož ředitelem byl jmenován v roce 1922. Na pořadu dne nebyly skutečné budovy, a proto bylo možné k architektuře přistupovat jako k jazyku, podobně jako Malevič analyzoval základní složky umění: Jaký je nulový stupeň v architektuře? Kam by směřovala architektura, kdyby byla zbavena funkce? Výsledek jeho zkoumání, modely ideálních měst a obydlí zvané *architéktoniki*, typické zmnoženými nosníky a zpochybněním tradičního protikladu podpory a překladu, měly mít bezprostřední vliv na začínající mezinárodní styl v architektuře a městské plánování (zejména poté, co je El Lissickij v polovině dvacátých let otiskl v několika evropských publikacích).



5 • Kazimir Malevič, *Suprematistický obraz (Bílá na bílé)*, 1918  
olej na plátně, 79,3 x 79,3 cm

▲ 1926, 1928

Zatímco abstraktní malba, *zaumná* poezie a formalistická kritika byly nyní v sovětském Rusku pokládány za buržoazní a elitářské a stále častěji se stávaly terčem politické cenzury, architektura, i tak utopický jako u Maleviče a jeho souputníků, zůstával relativně svobodný. Brzy po Leninově smrti (1924) ale začala kulturní represe potlačovat všechny sféry kulturní činnosti, a také Malevičovy *architéktoniki*, které si žádali Stalinovi hlídači psi. Malevič, který stále učil (zujující se skupinu studentů) a velkou energii věnoval psaní (většina textů zůstala v té době nepublikovaná), začal koncem dvacátých let opět malovat. Protože však abstrakce byla nyní takřka politickým zločinem, vydal se Malevič podivným směrem a začal se vracet ve svém malířském vývoji zpět – nejen ke kubofuturistické fázi, ale dokonce až k impresionismu, nicméně tuto pozdní tvorbu důsledně antedatoval, jako by byla z jeho mládí. Tento zjevný podvod, matoucí historiky, je ve shodě s modernistickým přesvědčením o Malevičově hledání nulového Malevič – podobně jako Mondrian – věřil, že umění má definovat svou vlastní podstatu vyloučením konvencí považovaných za zbytečné a že v tomto evolučním pochodu má každé dílo udělat krok za předchozí – což znamená, že každému je v tomto pokroku přiřazeno určité datum. V rámci této logiky je možný návrat do minulosti, bylo by však morálně nesprávné navázat něco, co mohlo (a mělo) být namalováno v roce 1912, jako by bylo z roku 1928. (Když byl Mondrian podobně kolem roku 1920 nucen z ekonomických důvodů malovat květiny, dával pozor, aby tyto „komerční“ práce označil signaturou z doby přelomu století.)

Poslední Malevičova díla z počátku třicátých let však antedatována nejsou. Hrubé napodobeniny renesančních portrétů v křiklavých barvách, často ale nesoucí malý suprematistický emblém (geometrickou ozdobu v podobě pásu nebo klobouku), jsou prodchnuté ironií. Na rozdíl například od de Chirika Malevič „návrat k řádu“ nevíta. Odsouzený k figuraci a mimetickému pojetí malířství, proti nimž celý život bojoval, však „ozvláštňuje“ samu praxi portrétní a vytváří pocit historické distance, kterou jeho cenzori popírali, mezi dobou opavdivé portrétní malby a svou dobou.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Troels Andersen. *Malevich*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1970  
 Victor Erlich. *Russian Formalism*, Yale University Press, New Haven and London 1965  
 Pail Galvez. „Avance rapide“, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, č. 79, jaro 1970  
 Roman Jakobson. *My Futurist Years*, ed. Bengt Jangfeldt a Stephen Rudy, Marsilio Publishers, New York 1997  
 Gerald Janecek. *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900–1930*, Princeton University Press, Princeton 1984  
 Anna Lawton (ed.). *Russian Futurism Through its Manifestoes 1912–1928*, Cornell University Press, Ithaca, N. Y. and London 1988  
 Kazimir Malevich. *Essays on Art 1915–1933*, ed. Troels Andersen, 4 sv., Borgen Verlag, Copenhagen 1968–1978  
 Krystyna Pomorska. *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*, Mouton, Hague and Paris 1968  
 Angelica Rudenstine (ed.). *Kazimir Malevich 1878–1935*, National Gallery of Art, Washington, D.C. 1990

▲ 1934a

● 1913, 1917, 1944a

■ 1909, 1919, 1924

# 1916<sub>a</sub>

v Curychu zahajuje činnost mezinárodní dadaistické hnutí jako dvojitá reakce na pohromu první světové války a futuristické a expresionistické provokace.

Dada obsáhlo širokou škálu technik, politik a míst, a stěžejí tedy mohlo být nějak logické, i kdyby něco takového mělo v úmyslu, což samozřejmě nemělo. Většina jeho účastníků nahlížela jakoukoli logiku nebo řád s výsměchem (podle legendy bylo slovo „dada“ náhodně vybráno v německo-francouzském slovníku). Dadaistická myšlenka anarchistického úroku proti všem uměleckým konvencím dostala rychle spád. Navzdory svému krátkému životu – začátkem dvacátých let už většinou dohasínalo, nebo se začlenilo do surrealismu ve Francii a Nové věčnosti v Německu – mělo dada ne méně než šest velkých

operačních základen: Curych, New York, Paříž, Berlín, Kolín a Hannover. Některé z nich nepravidelně spojovaly různé časopisy, kočující umělci a ambiciózní impresáři (jako Tristan Tzara nebo Francis Picabia). Dada se zrodilo jako dvojitá reakce na pohromu první světové války a na futuristické a expresionistické podněty a ihned si vzalo na mušku buržoazní kulturu, kterou vinilo z válečných jatek. V mnoha ohledech ale tato kultura byla pro dada mrtvá a dada jen tančilo na jejím hrobě (Hugo Ball, ústřední postava curyšského dada, jednou dada nazval tou nejsprostší „zádušní mší“). Dadaisté se zkrátka zavázali napadat všechna



1 • Hugo Ball v kostýmu „magického biskupa“ v kabaretu Voltaire, Curych, červen 1916



2 • Marcel Janco, *Maska*, kol. 1919  
papír, lepenka, provaz, kvaš a pastel, 45 x 22 x 5 cm

1910-1919

▲ 1904, 1925c, 1929, 1930b, 1931

▲ 1916b, 1919 ● 1908, 1909



pravidla, dokonce i vznikající pravidla svého vlastního hnutí (oblíbeným heslem bylo „Dada je antidada“), a v Curychu tento program naplňovali výstředními představeními, výstavami a publikacemi.

### Fraška nicoty

Členy mezinárodní skupiny básníků, malířů a filmařů, kteří se uchýlili do neutrálního Švýcarska před válkou nebo v jejím průběhu, byli Němci Ball (1886–1927), Emmy Henningsová (1885–1948), Richard Huelsenbeck (1892–1974) a Hans Richter (1888–1976), Rumuni Tristan Tzara (1896–1963) a Marcel Janco (1895–1984), Alsasan Hans Arp, Švýčarka Sophie Täuberová a Švéd Viking Eggeling (1880–1925). Curych byl důležitým útočištěm i pro jiné osobnosti: nějakou dobu zde žil James Joyce, ale také Vladimir Lenin – šikmo přes ulici proti kabaretu Voltaire, který sloužil jako dadaistická centrála. Kabaret, pojmenovaný po velkém francouzském satirikovi 18. století (autorovi *Candida*, satiry na hlouposti své doby), byl založen 5. února 1915 jako kabaretní výsměch „ideálům kultury a umění“ – „to je náš *Candide* proti naší současnosti“, napsal Ball ve svém výstředním deníku *Útěk z doby*. „Lidé jednájí, jako by se nic nestalo, [jako by] celý ten civilizovaný masakr [byl] vítězstvím.“ Dadaisté se snažili tuto krizi ztvárnit v hysterickém stylu, ale také uprostřed předváděného chaosu „přitáhnout pozornost přes bariéry války a nacionalismu k několika nezávislým duchům, kteří žijí pro jiné ideály“ (Ball). Tito provokatéři, obklopeni expresionistickými plakáty a primitivistickými obrazy Janca a Richtera, přednášeli manifesty plné rozporů (futuristické i expresionistické), básně ve francouzštině, němčině a ruštině (tedy v jazycích z různých stran válečné fronty) a zpívali jakoby africké písně; inscenovali také koncerty s psacími stroji, tympány, hráběmi a poklicemi. „Úplný bláznec,“ líčil později Arp. „Lidé kolem nás křičí, smějí se a gestikulují. Naši odpovědi jsou milostné vzdechy, výbuchy škytavky, básně, bučení a mňoukání středověkých bruitistů [doslova hlučistů]. Tzara kroutí zadkem jako orientální tanečnice břichem. Janco hraje na neviditelné housle, uklání se a fidlá. Paní Henningsová s tváří madony provádí roznožku. Huelsenbeck neustále útočí na velký válec a Ball, bledý jako křídový duch, jej doprovází na klavír. Obdrželi jsme čestný titul nihilistů.“

Nebyli však jenom nihilisty. Dadaisté předváděli vyšinutost exilu takřka solipsistickým způsobem („Tristan Tzara“, pseudonym Samiho Rosenstocka, znamená „smutný ve své vlasti“), tvořili ale také společenství umělců angažovaných v mezinárodní politice a prosazujících univerzální jazyky (které například Richter a Eggeling hledali v abstraktním filmu). Byli destruktivního ducha, ale často také pozitivního; jejich postoj byl rezervovaný, ale často také mesiášský; a pro Balla mělo slovo „dada“ všechny tyto významy najednou: „V rumunštině znamená dada ano ano, ve francouzštině koníčka. Pro Němce je příznakem idiotské naivity a starosti o rozmnožování a dětský kočárek.“ Byli-li někteří dadaisté nihilisty, jiní, jako Ball, projevovali mys-

tické sklony, a tento paradoxní postoj vyjadřoval jejich vkus k jazyku. Podobně jako například futurista Marinetti se dadaisté jako Ball snažili uvolnit jazyk z konvenční syntaxe a sémantiky a dosáhnout syrového zvuku (v tom má přední místo také hollandský dadaista Kurt Schwitters). Přesto se dadaistický zájem o zvuk značně rozcházel s futuristickým přijetím neracionálního výrazu: hurávlastenecký Marinetti se ve svých „osvobozených slovech“ snažil jazyk ponořit do tělesného prostoru, aby získal smysl a tvořit význam chápaný jako síla; zatímco pacifista Ball se snažil jazyk oprostit nejen od konvenčního významu, ale také od instrumentálního rozumu, který podepsal hromadný masakr války. „Řádek poezie je nadějí zbavit se všeho svinstva přelévajícího na ten mizerný jazyk,“ napsal Ball. „Každé slovo, které je proneseno a zazpíváno, říká alespoň jedinou věc: že této porušené době se nepodařilo získat naši úctu.“ Ballovi šlo o rozbití jazyka, ale snažil se také obnovit slova jako „logos“, proměnit jazyk v „magické komplexní obrazy“.

Krátký život kabaretu Voltaire skončil náhle 23. června 1916 legendárním Ballovým představením [1], vyladeným v *Útěku z doby*:

*Nohy jsem měl ve válci z lesklého modrého kartonu, který mi sahal až k bokům, takže jsem vypadal jako obelisk. Na něm jsem měl velký límeč od pláště, zespona šarlatový a na vrch zlatý... Měl jsem také vysoký, modrobílý pruhovaný šamanský klobouk... Na jeviště mě donesli za tmy. Pomalu a vzrušeně jsem začal recitovat: „Gadji beri bimba / glandriri lauli lonni cadori / gadjama bim beri glassala / glandriri glassala tuffm i zimbrabim / blassa galassasa tuffm i zimbrabim...“ [...] Pak jsem si všiml, že nemám jinou možnost než hovořit starou intonací kněžské lamentace, oním stylem liturgického zpěvu, který naříká ve všech katolických kostelích Východu i Západu... Na okamžik se zdálo, jako by v mé kubistické masce byla bledá, zmatená tvář, napůl vystrašená, napůl zvědavá tvář desetiletého chlapce, třesoucího se a hladově visícího na kněžských slovech při zádušní a velké mši v jeho domácí farnosti... Kvalitě tohoto potem mě snesli z jeviště dolů jako magického biskupa.“*

Ball je v tomto představení zčásti šamanem, zčásti knězem, ale také znovu dítětem uchváceným magií rituálu. O tomto „hříšti pro bláznivé emoce“ svědčí další podobná představení s fantastickými kostýmy a bizarními maskami, které pro tuto příležitost vymýšlel Janco [2]; Sophie Täuberová přispěla divadelními rekvizitami a také tanečními kusy. „Hnací síla těchto masek se na nás neodolatelně přenášela,“ podotkl Ball o maskách, které pokládal za moderní obdobu masek ve starém řeckém a japonském divadle. „Prostě chtěly, aby se ti, kdo si je nasadili, začali pohybovat v tragicko-absurdním tanci.“

Ball jasně chápal dada jako avantgardní rituál posedlosti a vymítání. Dadaista „trpí disonancemi [světa] až na pokraj vlastního rozkladu... bojuje proti agónii a smrtelným mukám tohoto věku.“ Ball viděl dadaistu jako traumatického mima, který na sebe bere strašlivou situaci války, revolty a exilu



a nafukuje je do šaškovské parodie. „To, čemu říkáme dada, je  
fráskou nicoty, do níž jsou zapleteny všechny vyšší otázky,“  
poznámenal necelé dva týdny před svým představením magick-  
kého biskupa, „gesto gladiátora, hra s ošoupanými zbytky.“  
Dada napodobuje disonanci a zkázu, aby je nějak očistilo,  
bo alespoň proměnilo takový šok v jakýsi druh ochrany,  
erá nicméně uchovává velkou dávku hrůzy a utrpení. „Děs  
ní doby, paralyzující prostředí událostí jsou zviditelněny,“  
omentoval Ball Jancovy masky; a o Huelsenbeckově poezii  
ohlásil toto: „Gorgonina hlava se s bezmeznou hrůzou usmí-  
z z faniatické zkázy.“

Kritice po svém představení opouští vyčerpaný Ball Curych  
nakonec se vrací k církvi); jako podněcovatel curyšského  
domu získává vrch Tristan Tzara. Tzara byl „přirozeným  
otiskadlem Balla,“ prohlásil později Richter, ve svém dandyov-  
ém postoji stejně zhnusený jako Ball zoufalý. Vzorem avant-  
gardního impresária pro něj byl Marinetti: Tzara nejen vyzdvihl  
estetické znaky dadaismu, ale také – jako Marinetti futuris-  
tus – organizoval dada pomocí manifestů, časopisu, a dokonce  
kavér. V rozporném vývoji přestával být curyšský dadaismus  
někdy různých stylů a stával se svéprávným uměleckým hnutím.  
V třetím čísle *Dada* (1918) otiskl Tzara „Manifest dada“, kte-  
m se dadaismus zapsal do mapy evropských avantgard. Přitáhl  
ké Picabia z New Yorku a oba společně připravili dadaistické  
žení do Paříže, které mělo začít po válce. Jakmile válka skonči-  
skančilo také curyšské dada; uprchlíci byli volní a mohli se  
přemísťovat.

### Družování avantgardních postupů

klíčovou postavou druhé fáze dadaismu byl Hans Arp,  
inný v pařížské avantgardě již před dadaismem. Arp při-  
působil kubistickou koláž dadaistickým cílům; přestala  
byť médiem sémiotické analýzy a stala se médiem náhodné  
kompozice. V *Koláži čtverců uspořádaných podle zákonů náho-  
dy* (1916–1917) Arp vytrhal nepřesné a různě veliké čtverce  
z komerčního papíru různých barev, nechal je padat na pod-  
klad a nalepil je tam, kde dopadly. Během let vytvořil řadu  
takových koláží, často z přesně vystřížených a zkomponova-  
ných papírů, někdy hrubě vytrhaných a stejně tak uspořá-  
daných. Pravděpodobně inspirován také Duchampovými  
experimenty náhodou, například ve *Třech ustálených proto-  
typech měř* (1913–1914), směřoval Arp „proti nabubřelosti  
bohů malířství (expresionistů)“, jak je nazval Ball – tedy proti  
autoritě expresivního umělce. Arp své koláže chápal jako  
popření lidského egotismu; jsou ovšem něčím víc – usku-  
tečňují brilantní spojení avantgardních technik objevených  
teprve nedávno. Neboť se v nich neuplatňuje jen koláž a náho-  
da, ale také ready made (komerční papír) a abstraktní mřížka,  
kterou mnohé z raných koláží připomínají, jen aby ji odmítly.  
Kritik T. J. Demos to komentoval: „Mřížka naznačuje logiku  
vědecké racionality, využití náhody znamená její naprosté

zavrhnutí. A Arp se zcela jistě opírá o náhodu, jen aby zaúto-  
čil na tuto logiku.“

Pro Arpa měly tyto postupy posunout „chtění“ umělce smě-  
rem k „anonymitě“, což byl zájem, který sledoval také v raných  
experimentech s automatickou kresbou (některé spadají do  
▲ roku 1916), technikou, jejímž cílem bylo dosažení nevědomí  
a kterou později rozpracovali surrealisté – k nimž se Arp připo-  
jil. Arp také vytvořil řadu zvláštních reliéfů, většinou z malova-  
ného dřeva: jsou to abstraktní kompozice připomínající také  
biomorfní tvary (lidského a zvířecího) těla a jiných přírodních  
forem [3]. Tato díla dosvědčují metaforický impulz v curyšském  
dada oslabující jeho destruktivní puzení (je vyjádřen také  
v Richterových filmech), jejich krása ale může připadat pro  
dada netypická; svými názvy – *Torzo*, *Ptačí tvary* a podobně –  
jsou také nejasně referenční. V tomto ohledu byl Arp nejodváž-  
nější v mřížovaných „dvojkoláčích“, které vytvářel spolu se svou  
ženou Sophií Täuberovou. V roce 1915, kdy se poznali, vyučo-  
vala Täuberová textilní návrhářství v Curychu; téměř okamžitě  
začali spolupracovat na obrazech, koláčích a tkaných dílech –  
„pravděpodobně prvních příkladech ‚konkrétního umění‘“, jak  
Arp později uvedl, současně „čistých a nezávislých“ a „elemen-  
tárních a spontánních“. Arp a Täuberová vlastně přidali spolu-



3 • Hans Arp, *Torzo, Pupek*, 1915  
dřevo, 66 x 43,2 x 10,2 cm

1910–1919

● 1918

■ 1918

▲ 1924, 1930b, 1931, 1942b

● 1913



## Dadaistické časopisy

Skupina výtvarníků a básníků, které na počátku první světové války přitáhl Curych, ihned začala vydávat *Cabaret Voltaire* (1916), časopis, kterým se dada šířilo po Evropě a do Severní Ameriky. Jestliže psychoanalýza chápe umění jako sublimaci – způsob, jak se pozvednout z animálních instinktů, které tvoří dolní stránku duše – dada se chápalo jako antisublimační – vysmívalo se duchovním ambicím poezie a malířství. Richard Huelsenbeck v krátké historii hnutí napsal: „Německý *dichter* [básník] je typický hňup... Nemá ponětí, jaký obrovský humbuk udělal svět z ‚ducha‘.“

Od roku 1917 vycházelo také v Curychu *Dada* vydávané Tristanem Tzarou. Brzy je následovalo *Dadaco*, antologie dadaistických výtvarných děl, například koláží George Grosze. Provokativnost slova *dada* slavnostně vyhlášoval článek v *Dadaco*, který začínal: „Was ist dada? Eine Kunst? Eine Philosophie? Eine Politick? Eine Feuerversicherung? Oder: Staatsreligion? Ist dada wirkliche Energie? Oder ist es Garnichts, d. h. alles?“ („Co je dada? Umění? Filozofie? Politika? Protipožární ochrana? Anebo: státní náboženství? Je dada skutečnou energií? Anebo je docela ničím, tj. vším?“)

Ve Spojených státech dada velmi rychle zrodilo Man Rayův *Ridgefield Gazook*, vydávaný od roku 1915, a *New York Dada*, časopis, který Man Ray vydával spolu s Marcelem Duchampem. Mezinárodní charakter dadaistických časopisů dále dokládá *Merz* Kurta Schwitery v Hannoveru a *391* Francise Picabii, vydávaný v Barceloně. Ve Francii ovšem *La Nouvelle Revue Française* v roce 1919 (poté, co byla během války zastavena) rekapitulovala publikace a přitom obviňovala „novou školu“ nesmyslu, příznačnou „nekonečným opakováním mystických slabik ‚dada dadada dada da‘“. Francouzský romanopisec André Gide se k debatě připojil článkem, v němž prohlašoval: „V den, kdy bylo objeveno slovo dada, už nezbylo nic na práci. Všechno, co jsem napsal, se mi později zdálo trochu nepatřičné... Nic nebylo na úrovni: DADA. Tyto dvě slabiky dosáhly oné ‚sonorní nejasnosti‘, absolutní nesmyslnosti.“

V Gidově románu *Penězokazi* (1926) si ničema Strouvilhou představuje, jaký by měl být dadaistický časopis, a říká si: „Kdybych vydával časopis, bylo by to jen proto, abych propíchal prázdné bubliny – znehodnotil jemné pocity a ony slibující tóny, které přicházejí pod jménem *slova*.“ V prvním čísle, oznamuje (s odkazem na Duchampovu koláž *L.H.O.O.Q.*), bude „reprodukce *Mony Lisy* s párem nalepených knírů“. Gide ve své próze spojuje abstrakci a nesmysl s vyprázdněním významu znaku: „Bude-li se nám dařit,“ prohlašuje Strouvilhou, „do dvou let se budoucí básník bude cítit zostuzený, když někdo porozumí jedinému slovu z toho, co říká. Veškerý smysl, veškerý význam bude považován za antibásnický. Nelogičnost bude naší vůdčí hvězdou.“

práci k dalším postupům, které pomáhaly uvolnit umění z tradičních omezení autorství a kompozice (brzy na to začne spolupracovat také s Maxem Ernstem v Kolíně). Dvojko... které vznikly těsně před prvními modulárními abstrakce... Pietá Mondriana, vyloučily autografické prvky stejně radiká...

## Miniaturní vznešenost

Geniálnost slova *dada* spočívá v síle, s níž vyzářovalo pohrdnesmysl, a curyšští dadaisté tohoto zmatení strategicky využili a inscenovali díla velmi rozdílných umělců – nejen futuristů, jako byl Marinetti, a expresionistů, jako byl Vasilij Kandinskij, ale také německo-švýcarského malíře Paula Kleea, jehož práce byly vyzářeny v galerii *Dada* v roce 1917. A opět Marinetti globoval válku: ve sbírce *Zang Tumb Tuum* z roku 1914 vynášel italské tanky v Libyi a v roce 1915 se na frontě u podalpského jezera Garda pokusil zachytit dynamiku ohromného bitevního pole s přesvědčením, že jeho piktografické médium bude odpovídat úkolu. Marinetti nejen pokládal válku za zobrazitelnou, ale také se jí snažil estetizovat. Proslulým se stane jeho prohlášení: „My futuristé jsme se vzbouřili proti oceňování války jako antiestetické... Válka je krásná, protože probouzí vysněnou metalizaci lidského těla. Válka je krásná, protože obohacuje kvetoucí louky o ohnivé orchidepušky. Válka je krásná, protože spojuje střelbu z pušek, dělostřelbu, zastavení palby, vůně a pach hniloby do jedné symfonie.“

Klee zastupuje postoj Marinettimu protikladný. V roce 1918 byl Klee stále mobilizován v německé armádě. Během posledních válečných dní, za mučivé nehybnosti zákopové války jitrěné leteckými bombardováním a soustavnými plynovými útoky, se neprestávavěnovat umění. V prvních týdnech války přišel o život August Macke, Kleeův nejbližší spolupracovník ve skupině *Modry jehdec*, a o dva roky později si válka vyžádala dalšího expresionistického druha, Franze Marka, který padl u Verdunu. Začátkem roku 1914 podnikl Klee spolu s Mackem důležitý výlet do Tunisu. Klee si tu užíval smyslovou bezprostřednost světla a exotický barev a své dojmy z tohoto světa vyjádřil v pulzující mřížce částečně podle vzoru Delaunayových „oken“; nyní, v době války, se cítí znechucený už jen myšlenkou na skutečnost. „Koketuji s tímto otřesným světem jen v občasných vzpomínkách,“ napsal v roce 1915. „Čím děsivějším se stává tento svět (jak se to děje v těchto dnech), tím abstraktnějším se stává umění.“

Tento podnět k abstrakci dodává energii dílům jako „Einst dem Grau der Nacht enttaucht...“ („Jednou se vynořivši z šera noci...“) [4]. V tuniských obrazech Klee pracoval s bloky modří a okru kladenými vedle sebe, které měly evokovat kábu nebo geometrii sluncem zalitých zdí. Zde odmítl použít jakoukoli vizuální podobnost, aby vyvolal zkušenost reálného světa. Barevná mřížka sice zůstává, byla však zbavena vzdušné pohyblivosti a prostorové expanze, kterou dříve měla. Místo toho barevné plošky poutají drátovité okraje tištěných písmen, zplošťují je a svírají, jako by byly okenními tabulkami a písmena olověnými spoji. Nevelké rozměry díla a pruh stříbrného papíru, který odděluje horní a dolní část



Bahn

Einst dem Grau der Nacht enttaucht / Dem schwarzen und roten / und starr vom Feuer /  
Abends voll von Gott und gezeugt // Nun überbrings vom Polen umschauert / entschwebt  
über Finnen / zu Klugen gestirnen.



1918 17

Klee

1910-1919

4 - Paul Klee, „Einst dem Grau der nacht enttaucht...“ („Jednou se vynořívší z šera noci...“), 1918  
malba a perokresba, 22,5 x 15,9 cm



1910-1919



5 • Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920

čínská tuš, barevné křídly na papíře, hnědě lavirováno, 31,8 x 24,2 cm



řízky, připomínají také iluminovanou stránku rukopisu, do níž  
repsána báseň. Ačkoli sotva rozeznáme verše, jsme přinuceni  
st: „Jednou se vynořivši z šera noci, / pak těžké a drahé / a ohněm  
alné, / večer plné bohů a skloněné. // Nyní k éteru modří omývá-  
/ odplouvá nad ledovci, / k chytrým hvězdám.“

Třhnutí modernistického umění k abstrakci nemusí znamenat  
tak jeho stažení ze skutečnosti jako spíše stažení se skutečnos-  
umění – tedy z možnosti umění zobrazit skutečnost proměně-  
u technikou a válkou. Kleeův obrat k psanému znaku v *Jednou*  
vynořivši z šera noci... dosvědčuje pravdu tohoto postoje. Co  
Klee nazval „chladným romantismem abstrakce“, vystihuje i jeho  
vlastní pochopení nároku zobrazovat zásadně nezobrazitelné –  
tu co osvícenější myslitelé a romantičtí básníci nazývali „vzneše-  
sa“. Tímto slovem popisovali spojení skličujícího strachu  
puzeného uvolnění obsažené v náznacích nezměrnosti  
resňující lidské chápání. Z tohoto hlediska vstoupila vzneše-  
ot do prvních let dvacátého století ve dvou nových podobách  
ově nezobrazitelného: v milionech mrtvých jako výsledku  
oderní války a v neukojitelných puzeních nevědomí.

Kleeův psaný obraz se chápe první z těchto podmínek jako  
inlaurní vznešenosti. Na rozdíl od německého expresionistic-  
ho básníka Christiana Morgensterna (1871–1914), který uvol-  
larykové rozlišení mezi verbálními a vizuálními obrazy, Klee  
dmůl takové kaligramatické spojení, v němž se vizuální vyliče-  
e klou s verbálním pojmenováním (jako v Apollinairově práci  
zou formou). V Morgensternově „Nočním rybím zpěvu“ jsou  
edky připomínající záznam básnického metra – obloučky zna-  
ki odpovídající slabiky – uspořádány do oválného tvaru, a pro-  
něbují tak psané znaky básně ve vizuální podobu ryby pokryté  
upinami anebo zvlněnou hladinu rybníka. Klee se přes svůj  
bděv k Morgensternovi vzdálil přebytkem zobrazení v kaligra-  
ou jeho úkolu vrhnout na skutečnost dvojí síť reprezentace.  
toho toho použil obtížně postižitelná slova o vynořování  
chaosu do jasu, aby jimi přivolal myšlenku nezměrnosti.  
liva zároveň podtrhují nemožnost přímého vyobrazení vlast-  
ního hrozivého obsahu.

Programovou bezcílnost Klee vyslovil v lapidární poznámce,  
jira se stala jeho vyznáním: „Umění nezobrazuje viditelné;  
emění zviditelňuje.“ Tento konceptuální přístup se neomez-  
al na „abstraktní věci jako čísla a písmena“, které jsou příznač-  
né pro jiné obrazy jako *Villa R* (1919) a *Vokální tkanina Rosy*  
*Bilberové* (1922); zahrnoval také Kleeovo přesvědčení, že pohyb  
čary v průběhu jejího vzniku by měl být předán divákovi a že  
pro diváka by se měl obraz rozvíjet spíše v čase než v prostoru.  
Kleeova narativizace obrazů, zachycená vizuálně „čarou, která  
ai vyšla na procházku“, jak Klee říkal, a verbálně v jeho suges-  
tivních popisích a názvech (často zapisovaných na okraj obra-  
zu), vedla některé jeho obdivovatele k vytváření vlastních  
výkladů. Jedním z těchto obdivovatelů byl Walter Benjamin,  
který zakoupil Kleeův obraz *Angelus Novus* [5] v době, kdy byl  
poprvé vystaven. V „Tezích k filozofii dějin“ (1940), posledním  
dokončeném eseji před svou smrtí, používá Benjamin tento

obraz jako východisko podobenství o zničujícím vlivu „pokro-  
▲ku“, jímž se chlubí kapitalistická technika, podobenství, které  
má také souvislost s *Jednou se vynořivši z šera noci...*:

*Klee má obraz, který se jmenuje Angelus Novus. Je na něm  
vyobrazen anděl, jenž vypadá, jako by hodlal opustit něco, čím  
je fascinován. Oči má vypoulené, ústa dokořán a jeho křídla  
jsou rozpjatá. Tak asi musí vypadat anděl dějin. Tváří se  
obrací do minulosti. Co se nám jeví jako řetěz událostí, to vidí  
jako jednu jedinou katastrofu, která bez přestání kupí trosky  
na trosky a hází mu je pod nohy. Rád by prodlel, rád by  
vzbudil mrtvé a spravil, co je rozbité. Ale z ráje duje vichřice,  
která se opírá do jeho křídel a má takovou sílu, že je anděl už  
nemůže složit. Tato vichřice ho nezadržitelně pohání do  
budoucnosti, již nastavuje záda, zatímco hora trosek před ním  
roste do nebe. Tato vichřice je tím, čemu říkáme pokrok.*

#### DALŠÍ LITERATURA:

Jean Arp. *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories*, ed. Marcel Jean, pfe. Joachim Neugroschel, Viking Press, New York 1972

Hugo Ball. *Flight Out of Time: A Dada Diary* (1927), ed. John Elderfield, pfe. Ann Raimés, Viking Press, New York 1974

Leah Dickerman (ed.), „Dada“, zvláštní číslo, *October*, č. 5, léto 2003

Richard Huelsenbeck. *Memoirs of a Dada Drummer*, ed. Hans J. Kleinschmidt, pfe. Joachim Neugroschel, Viking Press, New York 1974

Robert Motherwell (ed.), *The Dada Painters and Poets* (1951), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1989

Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames & Hudson, London 1978



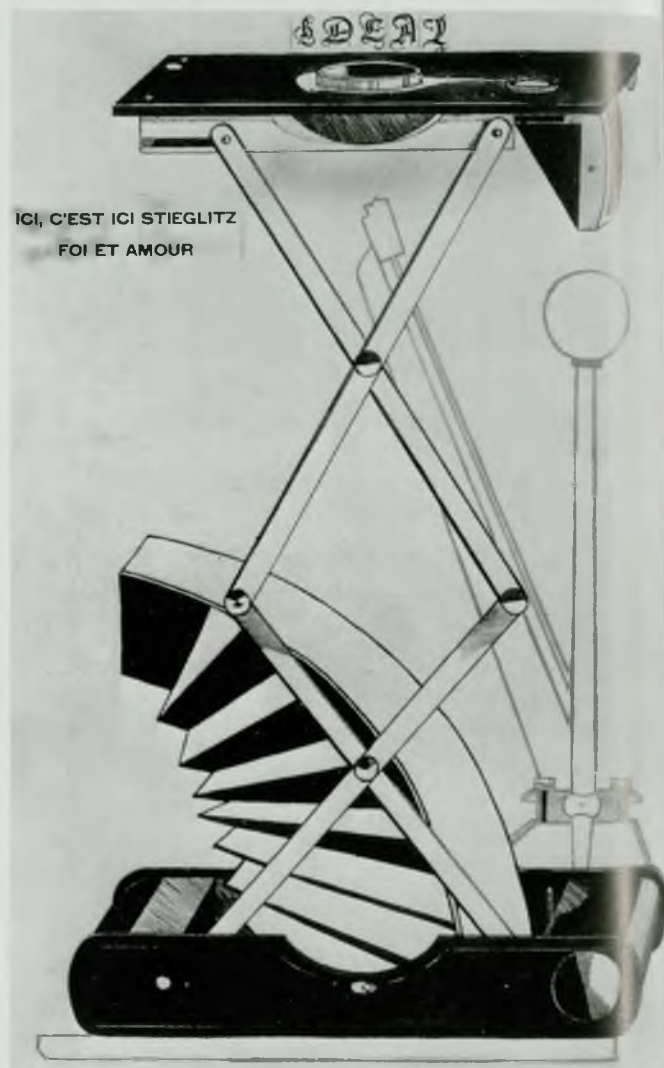
Paul Strand proniká na stránky časopisu Alfreda Stieglitze *Camera Work*: kolem složitých vztahů mezi fotografií a ostatním uměním se formuje americká avantgarda.

Když dal v roce 1915 Francis Picabia portrétu Alfreda Stieglitze (1864–1946) podobu fotoaparátu [1], nemohlo to nikoho ve světě avantgardního umění překvapit, jistě ne v New Yorku a také ne v Paříži. V roce 1915 byl totiž Stieglitzův časopis *Camera Work* (vydáváný od roku 1903) slavný na obou stranách Atlantiku a jeho galerie v čísle 291 na Páté avenuu na Manhattanu, která roku 1908 změnila název z Little Galleries of the Photo-Secession na jednoduché 291, pořádala významné výstavy Matisse (1908, 1910 a 1912), Picassa (1911, 1914 a 1915), Brancusiho (1914) a Picabii (1915).

Ve „tváří“ Stieglitzova portrétu se nicméně kříží několik rozporů. Jednak dadaistický duch mechanomorfního tvaru nemá nic společného se Stieglitzovým estetickým názorem; jeho víra v americké hodnoty věrnosti, cti a nevinnosti se v nejvyšší míře bije s Picabiovým ironickým podáním lidského subjektu jako stroje. A dále Stieglitzova oddanost autenticitě, přijímání formy jakožto věrnosti povaze daného média, jej dostala do přímého sporu s fotografickou praxí jeho doby. Výsledkem bylo, že od roku 1911 již galerie 291 nevystavovala fotografická díla (s jedinou výjimkou Stieglitzovy vlastní výstavy v roce 1913, jež se kryla s konáním Armory Show). Ve Stieglitzových očích se totiž modernismus a fotografie dostaly do hrozivého protikladu.

Až teprve když mladý Paul Strand (1890–1976) ukázal Stieglitzovi své fotografie vytvořené v roce 1916, mohl starší muž najít omluvu pro svůj postoj. Neboť Strandovy fotografie pochopil jako názornou ukázkou toho, že hodnoty modernismu a „přímé fotografie“ mohou dokonale splynout na ploše jediného tisku. Stieglitz se tedy rozhodl uspořádat ve 291 výstavu Strandových fotografií a oživit *Camera Work*, od ledna 1915 stále upadající. V říjnu 1916 vydal číslo 48 a v červnu 1917 uzavřel projekt číslem 49/50. Obě čísla byla zamýšlena jako pocta Strandovi a obnovenému smyslu fotografie, která se konečně spojila s autentickým modernismem. S tímto soudem Stieglitz ukončil své podnikání v zastoupení avantgardy a vrátil se k vlastní fotografické tvorbě.

Nezvyklá křivka této dráhy začala v Berlíně, kde se Stieglitz v roce 1882 zapsal jako student strojírenství. Během kurzů fotochemie byl mladý Američan uveden do fotografie, kterou si



1 • Francis Picabia, *Ici, c'est ici Stieglitz*, 1915  
pero a červená tuš na papíře, 75,9 x 50,8 cm

ihned oblíbil, ačkoli neměl žádné umělecké vzdělání. „K fotografii jsem se dostal skutečně nedotčený,“ vysvětloval později. „Nebyla žádná zkratka, neexistovalo žádné zjednodušené fotografování – žádný ‚umělecký svět‘ fotografie. Začal jsem od skutečné abecedy.“

V roce 1889 Stieglitz vytvořil *Sluneční paprsky* – Paula, Berlín (2). dílo, jež bylo ostrostí detailu zcela vzdálené běžnému stylu, který ovládal veškerou umělecky ambiciózní fotografii na konci 19. století a v prvním desetiletí 20. století. Tato fotografie, zvaná „piktorialistická“, sázela na budoucnost média v napodobení malířství, a zabývala se tedy různými efekty rozostření (měkce kreslicí objektiv, zamřazený objektiv) a dokonce ručními úpravami („kreslení“ do negativů) s cílem výsledný obraz co nejvíce upravit.

Stieglitz ve snímku *Sluneční paprsky* – Paula, Berlín se naopak soustředí „na skutečnou abecedu“ fotografie. Nejenže se drží přímého realismu, čímž se přísně vymezuje vůči piktorialistickému imitování „umění“, ale také dochází k jistému inventáři hodnot a mechanismů vlastních samotnému médiu. Jedním z těchto mechanismů je syrový fakt fotomechaniky – to, že světlo vstupuje do aparátu přes závěrku a vytváří trvalou stopu na citlivé emulzi negativu. *Sluneční paprsky* toto světlo zachycují jako řadu paprsků dopadajících přes zorné pole jako strukturu tmavých a světlých pruhů, čímž zároveň identifikují otevřené okno, skrze něž proudí sluneční světlo do zatemněné místnosti (nebo fotoaparátu) se závěrkou fotoaparátu.

Nic z toho by nebylo výrazně odlišné od různých pokusů ukázat světlo, na nichž závisela technika impresionistů, neboť bylo skutečným námětem malby – nebýt zřetězení obrazů zachycených v samotné místnosti. Protože tady je vztah fotomechaniky k mechanické produkci – k mnohonásobnému kopírování a serializaci obrazu – zdramatizován: mladá žena přilící u stolu sklání hlavu k zarámovanému portrétu (pravděpodobně svému vlastnímu), v němž poznáváme fotografii, protože na stěně nad ní mezi dvěma krajinami vidíme její přesnou kopii: obrazy se také prozrazují jako fotografie tím, že zobrazují obdobnou scénu, jako by byly dvojčata. Tento fakt reprodukovatelnosti vyvolaný uvnitř snímku *Pauly* se v důsledku vrací i k *Paulě* samotné, takže někdy později v této řadě by se i tato fotografie mohla ocitnout na téže zdi. *Paula* je zobrazením čínských skříněk, dokladem reprodukovatelného jako potenciálně nekonečné řady těchto.

## Stieglitz zakládá Fotosecesi

Nic nemohlo být vzdálenější hodnotám, s nimiž se Stieglitz setkal ve fotografických časopisech i na výstavách v Evropě i v Americe, kam se v roce 1890 vrátil. Stal se členem newyorského Fotografického klubu a nezbylo mu, než zvednout zbraně *pro* piktorialismus, a ne proti němu, protože pouze v podání některých jeho členů (například Clarence Whitea [1871–1925] a Edwarda J. Steichena [1879–1973]) byla fotografie brána vážně jako právoplatný prostředek uměleckého výrazu. Od roku 1897 byl Stieglitz redaktorem *Camera Notes*, což bylo fórum piktorialistické skupiny, kterou podporoval navzdory konzervativnějším členům newyorského Fotografického klubu. Ten se krátce předtím sloučil se Společností amatérských fotografů a vytvořil Fotografický klub New Yorku,

## Armory Show

15. února byla ve zbrojnici 69. regimentu newyorské Národní gardy otevřena výstava financovaná Asociací amerických malířů a sochařů. Výstava pokřtěná „Armory Show“ měla podle záměru svých organizátorů uvést nejmodernější evropské umění do povědomí amerických umělců, kteří budou podrobena zkoušce vystavením po boku svých protějšků z druhé strany Atlantiku. Snaha vyhledat taková díla vedla organizátory přehlídky Arthura B. Daviese a Walta Kuhna, spolupracovníky nejviditelnější větve americké avantgardy – skupiny realistických malířů The Eight (Stieglitzův radikálnější podnik 291 znali většinou jen zasvěcení) – po celé Evropě. Rozvíjející se mezinárodní avantgardní výstavní okruh již tehdy zahrnoval „Sonderbund International“ v Kolině, „Second Post-Impressionist Exhibition“ Roberta Frye v Londýně a dále Haag, Amsterdam, Berlín, Mnichov a Paříž, kde Gertruda Steinová a další Američané, kteří v Paříži žili, zajistili Daviesovi a Kuhnovi přístup k obchodníkům, jako byli Daniel-Henry Kahnweiler a Ambroise Vollard, nebo k umělcům, Constantinovi Brancusimu, Marcelu Duchampovi a Odilonu Redonovi.

Pobouření tisku nad 420 díly výstavy narůstalo po celý měsíc, kdy show trvala, a přivedlo do Armory rekordní davy (celkem 88 000 návštěvníků). Atmosféru zčásti udaly známé posměšky na adresu Brancusiho *Mlle Pogany* („vejce natvrdo postavené na kostku cukru“), Duchampův *Akt sestupující se schodů* („výbuch v továrně na šindele“) a Matisův *Modrý akt* („lascivní nestoudnost“). Druhou stránku ale stanovil výrazný posun vkusu u amerických umělců a sběratelů, kteří vystavená díla prožívali jako zjevení. Tak titulky v deníku *Sun* sice ironicky vítal konec výstavy – „Kubisté se stěhují, tisíce truchlí“ – úspěch přehlídky, která byla k vidění také v Chicagu a Bostonu, však vyvolal halasný zájem o moderní umění, které se nyní bude objevovat v obchodních domech, uměleckých společnostech a soukromých galeriích (mezi roky 1913 a 1918 se konalo téměř 250 takových výstav). Jiným bezprostředním výsledkem bylo odvolání přes dvacet let starého padesátiprocentního cla na dovoz umění ve sporu, který vedl právník a sběratel John Quinn. To umožnilo evropskému umění vstoupit do Států, ale také otevřelo scénu pro slavné celní dohady kolem Brancusiho *Ptáka v prostoru* v roce 1927, v nichž se sám status modernismu jako umění stal právním problémem.

sponzora zmíněného časopisu. V roce 1902 skupina piktorialistů po vzoru jiných avantgardních „secesí“ vystoupila z Klubu a založila Fotosecesi (Photo-Secession), vedenou Stieglitzem, který v roce 1903 zahájil vydávání *Camera Work* jako edičního orgánu skupiny a povzbuzen Steichenem a s jeho podporou otevřel v roce 1905 The Little Galleries of the Photo-Secession.

Ovšem Stieglitzův přirozený odpor k piktorialistickým manipulacím a jeho opačné přesvědčení, že dokonalost fotografie musí vzejít z „přímého“ přístupu k médiu, brzy vedl k neshodám



1910-1919



2 • Alfred Stieglitz, *Sluneční paprsky* – Paula, Berlin, 1889  
bromostříbná fotografie, 22 x 16,2 cm



kolony z Fotosecese. Stieglitz se svěřil Steichenovi, že v oblasti fotografie nevidí dostatečné silné dílo, které by mohl v galerii vystavit, a spolehl se na mladšího muže, tehdy usazeného v Paříži, že bude galerii zásobovat seriózními pracemi. Přičemž se oba shodli na tom, že výběr se nezbytně musí posunout od fotografie k modernistické malbě a plastice. Počínaje Rodinovými kresbami, kterých si Steichen povšiml v roce 1908, byl výběr stále více odlišně odvážnějším vkusem, ať už byli rádci Leo a Gertruda Steinovi, nebo američtí organizátoři Armory Show v roce 1913, kteří po celé Evropě vyhledávali nejmodernější díla. Stieglitzova věrnost přímé fotografii se tak postupně sřadila s vírou v kubismus a africké umění a vzdalovala se pozdně symbolistickým hodnotám piktorialismu – oslaveného stylem i námětem ve Steichenově portrétu Rodina.

Těžko bychom také našli větší kontrast než mezi Steichenovým *Rodinem a Myslitelem* [3] a Stieglitzovým *Mezupalubím* [4]: první zaměřně obětuje detail kvůli dramatickému spojení portrétních profilů (sochaře konfrontovaného se shrbeným obrysem jeho vlastního *Myslitele*) na tajemném pozadí zamlžených rysů Rodinovy *Victora Huga* v božské pozici; druhé dílo je naopak neobvykle ostrou hrou detailů. *Mezupalubí*, zachycené z horní paluby zámořského parníku, nahlíží dolů na změť lidských tvarů, vizuálně oddělených od přehlídky měšťáků nad nimi diagonálou můstku. Oddělení tříd by tedy nemohlo být udáno silněji, třebaže fotografův nestranný mechanický pohled, který všemu věnuje stejnou pozornost, vyvolal na ploše obrazu přerozdělení „bohatství“, formálně převedené do rytmu oválů (slaměných klobouků, slunečních čapek, lodních trub) na ploše tisku.

Právě tento rytmický princip, nyní ale zbavený sociálního obsahu a téměř jakéhokoli zřetelného obsahu vůbec, najde Stieglitz v pracích, které Strand vytvořil v roce 1916 po mnohaletých experimentech s piktorialismem. Ať je to *Abstrakce*, *Mísy* nebo *Abstrakce*, *Veranda*, *Stín*, *Twin Lakes*, *Connecticut* [5],



3 • Edward Steichen, *Rodin a Myslitel*, 1902  
gumotisk



4 • Alfred Stieglitz, *Mezupalubí*, 1907  
fotografura, 33,5 x 26,5 cm

Strand natolik ovládl hru světla, že obraz získává hlubokou dvojnásobnost – konkávní se zaměřuje s konvexním, svislé pole s vodorovným – aniž by obětoval něco z vytrvalé ostrosti fotografie jako takové. Strandovy fotografické „abstrakce“ ovšem nejsou založeny na posunu směrem k nezřetelnosti fotografovaných předmětů. Ve Strandově podání obyčejných věcí, například v *Bílém plotě* (1916) linii kůlů na pozadí ztemnělého dvorku, můžeme najít zkušenost překvapení jakýmsi nad-viděním – pohledem zaměřeným za veškeré obvyklé vidění – které přesahuje pouhou registraci toho či onoho předmětu.

Otřes, který Stieglitzovi zasadily Strandovy fotografie, byl posílen jeho rostoucím přesvědčením, že modernismus už není výhradním vlastnictvím Evropy. A skutečně se mu ve stejné chvíli, kdy se setkal se Strandovým novým dílem, dostalo dalšího zjevení v podobě řady kreseb Georgie O'Keeffeové (1887–1986) nazvaných *Čáry a prostory provedené uhlím*, jež se k němu dostaly prostřednictvím přítele a které vystavil také v roce 1916. Abstraktní akvarely, které potom O'Keeffeová vytvořila v roce 1917, zaplavené jakoby čistou světelností, tvořily náplň poslední výstavy ve 291.

Rokem 1918 zahájil Stieglitz novou etapu svého života a umění. Žil nyní s Georgií O'Keeffeovou, léto trávili společně u Lake George, a Stieglitz se s novým elánem vrátil k fotografii. V některých ohledech jako by se snažil překonat Stranda v oslni-



1910–1919



5 • Paul Strand, *Abstrakce, Veranda, Stin, Twin Lakes, Connecticut*, 1916  
stříbroplatinový tisk, 32,8 x 24,4 cm

ve číslotě fotografického „nad-vidění“. V jiné části svého díla se ale vracel ke zkoumáním, která otevřel ve *Slunečních paprscích – Paula Berlin*, tedy k obnažené otázce „Co je to fotografie?“

### Abstrakce řezu

Nejzásadnější odpověď na tuto otázku přišla nyní v řadě obrazů oblaků, které Stieglitz vytvořil mezi roky 1923 a 1931 pod názvem *Ekvivalenty* (6). Nyní směřovala k jednotě, jakou můžeme najít v mnoha modernistických odpovědích na tento druh ontologické otázky – „Co je \_\_\_\_\_?“ Odpovědích, které se například u média malby dostávají v podobě monochromu, mřížky, obrazového cyklu atd. Stieglitzova odpověď se nyní zaměřuje na povahu řezu nebo ořiznutí: fotografie je něco nutně vyřiznutého z rozsáhlejšího celku. Všechny *Ekvivalenty* jako vyřiznuté ze souvislé tkaniny nebe se projevují jako obnažené funkce řezu, a to nejen proto, že nebe je rozlehlé a fotografie představuje pouze jeho nepatrnou část, ale také proto, že nebe je ze své podstaty nesložené. Podobně jako Duchampovy ready-mades se ani tyto obrazy nesnaží objevit náhodné kompoziční vztahy v jinak indiferentním předmětu; teč spíše působí hořácticky ve všech částech obrazu najednou a nechává v něm zazní prostou zprávu, že prostým aktem vyřiznutí, vymknutí, oddělení byl zásadně přesunut z jednoho kontextu do jiného.

Toto oddělení, odřiznutí obrazu od jeho základu (v tomto případě nebe) se tedy zdvojuje ve fotografii, když výsledný obraz v nás divácích vyvolává dojem, že jsme byli závratně odřiznuti od svého vlastního „základu“. Neboť dezorientace, způsobená vertikálností mraků, které v ostrých úlomcích stoupají obrazem vzhůru, má za důsledek naše nepochopení, co je nahoře a co dole, nebo proč tato fotografie, která je napohled tolik ze světa, nemůže obsahovat ten nejprostší prvek našeho vztahu ke světu, tedy pocit orientace, naši zakořeněnost v zemi.

Při odpoutání nebo odzemení těchto fotografií Stieglitz v obrazu velmi přirozeně vypouští jakékoli náznaky země nebo horizontu. Doslovně řečeno: *Ekvivalenty* volně plují. Co však doslovně ztrácejí, to formálně parodují, protože mnohé obrazy jsou silně vektorované (tedy je v nich dán směr), světlé zóny náhle hraničí s temnými, vytvářejí osy podobné jako oddělení světla a tmy docileně linii horizontu, která pořádá náš vztah k zemi. Formální echo přirozeného horizontu je ovšem přejato jen proto, aby bylo popřeno, protože se ihned proměňuje v neobyvatelnou vertikálnost oblaků.

V této chvíli se tedy teč či výteč stal Stieglitzovou cestou, jak zdůraznit absolutní a podstatnou transpozici skutečnosti ve fotografii; podstatnou nikoli proto, že je fotografický obraz naprosto dobrý skutečnosti, protože je plochý nebo černobílý nebo měkký, nýbrž proto, že je souborem značek vyznačených světlem na papíře a nevykazuje již „přirozenou“ orientaci k osovým směrům skutečného světa stejně jako ony značky v knize, které známe pod názvem písmo. V této „ekvivalenci“ si „přimá“ fotografie a modernismus snadno podávají ruku.



6 - Alfred Stieglitz, *Ekvivalent*, kol. 1927  
bromosolární fotografie, 9,2 x 11,7 cm

### DALŠÍ LITERATURA

- Jonathan Green (ed.), *Camera Work: A Critical Anthology*, Aperture, New York 1973  
Mona Morris Hembourg, *Paul Strand, Circa 1910*, Metropolitan Museum of Art, New York 1968  
William Innes Homer, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, N.Y. Graphic Society, Boston 1977  
Dickran Tashjian, *Skyscraper Primitive: Dada and the American Avant-Garde 1910-1925*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1975  
Alan Trachtenberg, „From Camera Work to Bossi Work“, *Reading American Photographs*, Hill and Wang, New York 1969

1910-1919



Po dvou letech intenzivního bádání se Piet Mondrian prosazuje v abstrakci; tuto událost ihned následuje založení časopisu De Stijl, prvního avantgardního časopisu věnovaného otázkám abstrakce v umění a architektuře.

Když se Piet Mondrian v červenci 1914 vrátil do Holandska na rodinnou návštěvu, začátek první světové války mu na dlouhých pět let zabránil v návratu do Paříže. Do francouzské metropole se vydal začátkem roku 1912 s jediným cílem: osvojit si kubismus. Neměl ale tušení o poslední změně v orientaci kubismu k novátorskému využití koláže se všemi důsledky pro status zobrazujícího znaku a vrátil se v čase zpět, do roku 1910. Do toho mimořádného okamžiku v dějinách kubismu, kdy se Picasso a Braque ocitli svými malbami na hranici naprosto abstraktních mřížek a ucouvli zpět. Nejprve do svých obrazů vrátili útržky referenčnosti (například vázanku a knír v Picassově portrétu *Daniela-Henry Kahnweilera*) a brzy přidali písmo v jedné rovině s obrazovým plánem, ve srovnání s nimiž všechno ostatní v obraze dostávalo trojrozměrný vzhled. Tak si díla alespoň v náznaku uchovála rysy zobrazení.

Mondrian se na analytický kubismus díval očima symbolismu fin du siècle smíšeného s teozofií (okultní a synkretické učení, které směšovalo různá východní a západní náboženství a bylo na přelomu století v Evropě velmi populární) a rychle rozpoznal, že hledal právě to, čeho se Picasso s Braquem nejvíce báli (tedy abstrakce a plošnosti), protože právě to bylo v souladu s kategorií „univerzálního“ ústřední pro jeho názorový systém. Tím, že zvolil čelní pohled, našel Mondrian způsob, jak převést své oblíbené motivy (nejprve stromy, později architekturu – zejména pak v roce 1914 bílé zdi odkryté demolicí přilehlých budov) do ortogonálně přísnější podoby kubistické mřížky. Těmito prostředky je překonáno to, čemu říkal *zvláště-nost* obrazu, a prostorovou iluzi nahrazuje „pravda“ vyjádřená protikladem vertikálního a horizontálního, tedy „neměnnou“ podstatou všech věcí. V té době se Mondrian domníval, že jeho metoda je neomylná: všechno je možné převést na společného jmenovatele; každou figuru lze digitalizovat do vzorce horizontálních a vertikálních jednotek, a tudíž rozprostřít do plochy; a veškerou hierarchii (tedy také centralitu) lze zrušit. Funkcí obrazu je nyní odhalit podkladovou strukturu světa chápanou jako zásobník binárních protikladů; ještě důležitější funkcí je ale také ukázat, jak se tyto protiklady mohou vzájemně neutralizovat v nečasové rovnováze.

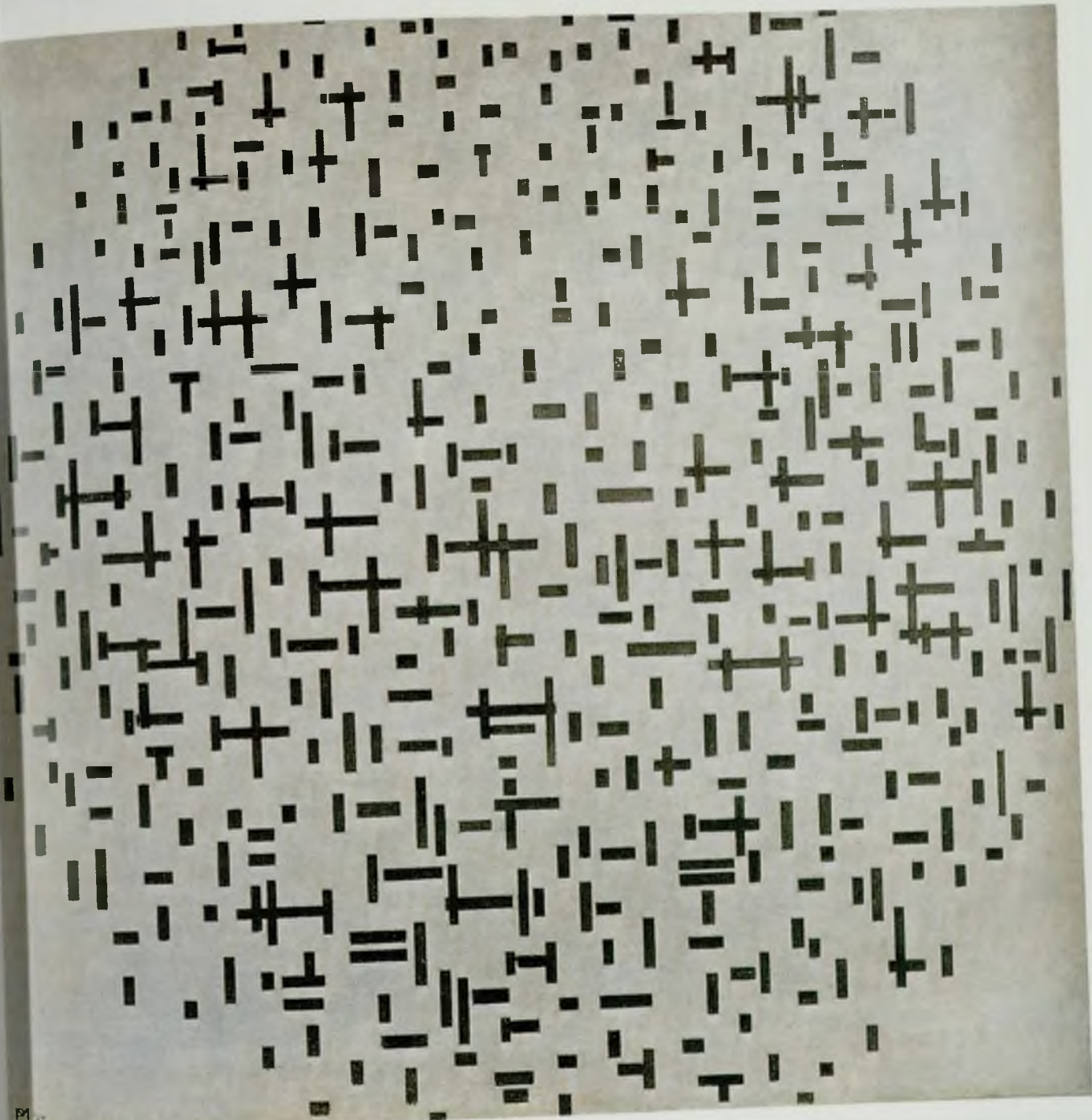


1 • Piet Mondrian, *Kompozice č. 10 v černé a bílé (Molo a oceán)*, 1911  
olej na plátně, 85 x 108 cm

A právě v této kritické chvíli roku 1914 se Mondrian vrátil do Holandska, kde měl na rozdíl od své izolace ve Francii významné stoupence. Už v roce 1908, kdy se odvrátil od holandského naturalismu směrem k modernismu, se stal hlavou místní avantgardy. Nyní se opět přidal ke svým starým teozofickým přátelům v místě oblíbeného letního pobytu – umělec se koletoval v Domburgu – a pokusil se uplatnit „digitalizační“ techniku a motivy, které před odjezdem do Paříže maloval v různých postimpresionistických stylech – gotický kostelík, moře, molo. Ze skupiny studií vzniknou pouze dva obrazy (jeden v roce 1915, *Kompozice č. 10 v černé a bílé* [1], známější pod názvem *Molo a oceán*; druhý *Kompozice* 1916), oba však představují zásadní změnu.

Jedním z nejdůležitějších faktorů v tomto posunu byl pro Mondriana vliv Hegelovy filozofie, která mu pomohla odpoutat se od svou povahou statické digitalizace a neoplatónské pojmu podstatné pravdy, kterou je možné odhalit za světovou iluzí. Hegelova teorie dialektiky je sice založena na protikladech, neusiluje však o jejich neutralizaci. Je to naopak dynamický systém udržovaný v pohybu napětím a rozpor-





1910–1919

P. 17

2 • Piet Mondrian, *Kompozice v čarách*, 1917

olej na plátně, 108 x 108 cm

Mondrianovo celoživotní heslo, které vzniklo v této době – „každý prvek je určen svým protikladem“ – vychází přímo z Hegela. Přestalo být otázkou převést (nebo lépe *překódovat*, protože jde o ustavení souboru arbitrárních znaků, které svět přivedou do podoby kódu) viditelný svět do geometrického vzorce, nýbrž ztvárnit na plátně zákony dialektiky, která vládne světu – viditelnému i neviditelnému.

Ačkoli byly *Kompozice č. 10 v černé a bílé* i *Kompozice 1916* založeny na kresbách, v nichž Mondrian „digitalizační“ meto-

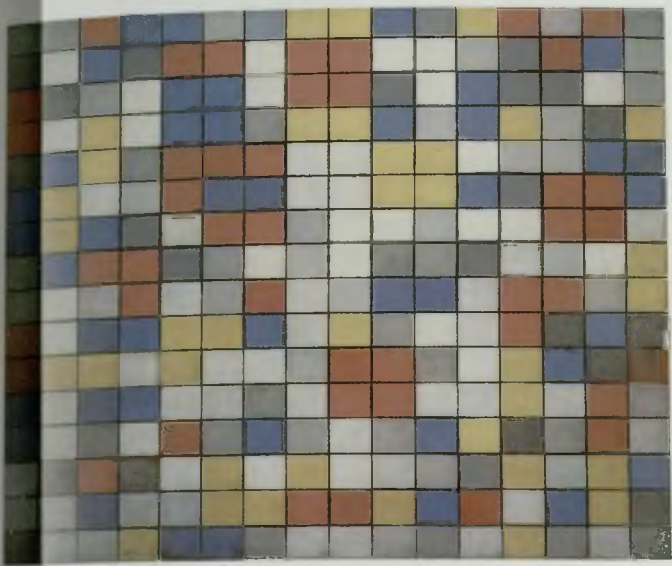
du vybrousil, obrazy ji nyní opustily a spolu s ní také celkovou symetrii, která byla výsledkem tohoto procesu (od této chvíle bude symetrie v Mondrianově díle přímo zakázána). V „plus/minus“ kresbách, které vyústily v první z těchto obrazů, sledoval Mondrian křížovou strukturu danou vertikálním pronikáním mola viděného shora do horizontality odrazů na vodě. Ale spíše než samotnou křížovou strukturu vidíme na obraze simultánní počínání a rozpadání – které dokonale zachytil Theo van Doesburg (1883–1931), když v recenzi o tomto díle napsal,

▲ 1928, 1937b









3 - Piet Mondrian, *Kompozice s mřížkou 9 (Šachovnice se světlými barvami)*, 1919  
olej na plátně, 86 x 106 cm

optický efekt (všechny iluze jsou dílem přírody), cítil, že mřížky dvojnásobně protičečí jeho teoretickému zákazu „přirozeného“.

#### Živění neoplasticismu

Koncem roku 1920 byl na světě Mondrianův zralý styl, který nazýval „neoplasticismus“. Jeho objev byl výsledkem období intenzivní práce, během něž Mondrian postupně vymýtil modularitu. Obtížným cílem, který si teď stanovil, bylo vrátit do díla kompozici, aniž by přitom obnovil hierarchický protiklad figury a podkladu. Cesta, jíž se vydal, vycházela ze stejné logiky, a nyní vzešly pravidelné mřížky, nyní ale v opačném směru. Nová rovnováha nebude založena na příslibu zrovnoprávnění všech jednotek, nýbrž na jejich nesouladu. Teď budou zcela vyloučeny optické iluze, nejen efekty vizuálního chvění vyvolané seskupením černých čar v průsečících mřížky, ale nakonec i sama možnost barevného kontrastu: barevné plochy přestanou být přilehlé a od nynějška jsou ve většině případů vytlačovány na okraj obrazu. Stejně jako v modulárních mřížkách tu již není protiklad mezi figurou a podkladem, nyní se ale každá jednotka, jasně odlišená od ostatních (právě v této chvíli se objevují základní barvy), snaží rozbít ústřední postavení všech ostatních.

*Kompozice se žlutou, červenou, černou, modrou a šedou* [4], první skutečně neoplastický obraz, názorně dokládá účinnost Mondrianovy metody. Logika rovnováhy obrazu sice vyžaduje velký ústřední čtverec, ale my jej jako ústřední nevnímáme. V tomto výtvarném jazyce, s jeho nepřátelstvím k myšlence „Gestalt“ (čili formy chápané jako oddělení figury od jejího pozadí), nemůže nic, dokonce ani snadno rozeznatelný tvar (čtýřúhelník, čtverec) umístěný do osy souměrnosti, získat nejvýraznější podíl. Od této chvíle bude každý neoplastický obraz mikrokosmickým modelem, prakticko-teoretickým objektem, v němž se stále znovu ověřují destruktivní síly dialektického

myšlení. Následující dvě desetiletí bude Mondrian používat jedinou provzdu hotový slovník (až do Mondrianových posledních let v New Yorku nedojde k žádným velkým změnám) a stráví je v zápasu s myšlenkou identity jakožto soběstačné formy neohrožované žádným protikladem nebo negací. Po figuře a pozadí se vypořádá s plochou a čarou – jeden po druhém bude brát v pochybnost tyto malířské prvky a jejich tradiční funkce.

Mnozí průkopníci abstrakce byli zarytými evolucionisty, ale Mondrian byl zřejmě jediný z nich, kdo svá slova poměřoval skutky. Nijak neumenšuje mesianistickou sílu jeho přesvědčení podepřenou hegelianismem, když dodáme, že nepracoval ve vzduchoprázdnu. Pomoc a obdiv mladších kolegů přišly v pravý čas spolu s časopisem *De Stijl*, který v říjnu 1917 založil Theo van Doesburg a kolem něj se shromáždilo jádro malířů (Bart van der Leek a Vilmos Huszar) a architektů (J. J. P. Oud, Jan Wils a Robert van't Hoff), a navíc sochař (Georges Vantongerloo) a básník (Antony Kok). Všichni se zaměřovali na modernismus jako utopické začlenění umění do životního prostoru.

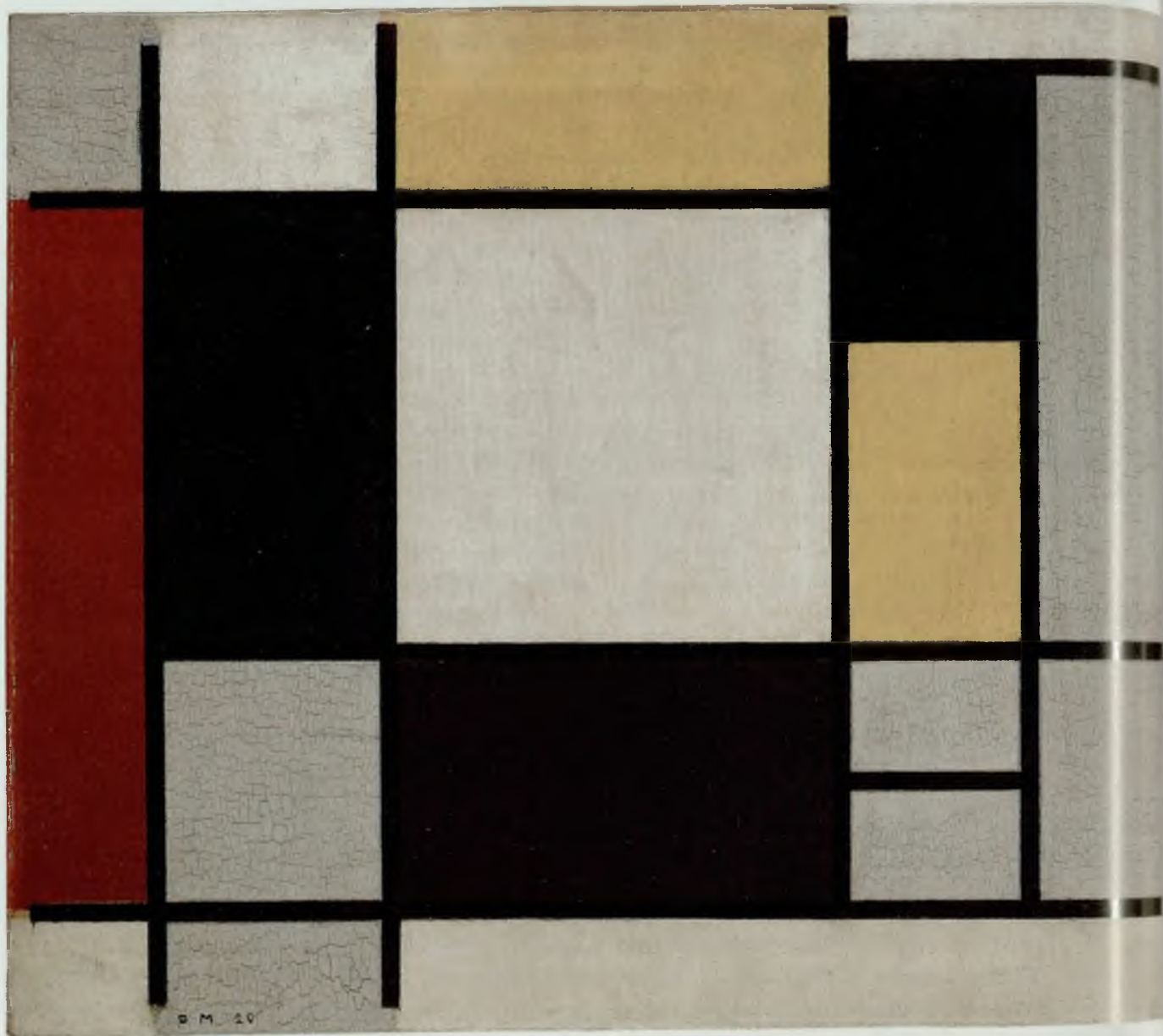
Van Doesburg byl koordinátor, ale Mondrian byl rádce: jeho teorie umění byla základem kolektivní aktivity skupiny – třebaže neshody velmi brzy vedly k odchýlení několika členů (například van der Leeka, který odmítal zříci se zcela figurace, nebo Jana Wilsa, příliš ve svých stavbách vázaného na symetrii). Žádný z těchto malířů nepřišel v analýze protikladu figura-podklad s něčím radikálnějším než Mondrian, ale už ta skutečnost, že se van Doesburg a Huszar zabírali stejným problémem, jistě Mondriana povzbuzovala. Skupina *De Stijl* prokázala největší invenci právě ve společném programu

- Program hnutí byl typicky modernistický. Podobně jako suprematismus Kazimíra Maleviče také *De Stijl* pojímal svou tvorbu jako logické vyvrcholení umění minulosti a motor tohoto „nevyhnutelného“ vývoje spatřoval v ontologickém pátrání každého jednotlivého umění po své „esenci“ a ve vyloučení všech nadbytečných konvencí (nespočetné texty Mondriana a jeho kolegů uvažují o těchto problémech nejen vzhledem k malbě, sochařství a architektuře, ale také k hudbě, tanci a literatuře). Specifický je pro *De Stijl* způsob, jakým jeho členové chápali skloubení jednotlivých umění: ničeho nelze dosáhnout čistým sloučením odlišných oblastí (van Doesburg ostře kritizuje směšování v *Art Nouveau*); není nic trestuhodnějšího než právě myšlenka „užitého“ umění; každé umění musí určit své vlastní neredukovatelné prvky, a pak teprve se může pokoušet o sloučení s jiným uměním. Různá umění se mohou sjednotit, pouze pokud takové „neredukovatelné prvky“ sdílejí. To vysvětluje ústřední postavení vztahu malby a architektury pro *De Stijl*, dvou médií schopných takového sloučení díky společnému využití rovinných jednotek.

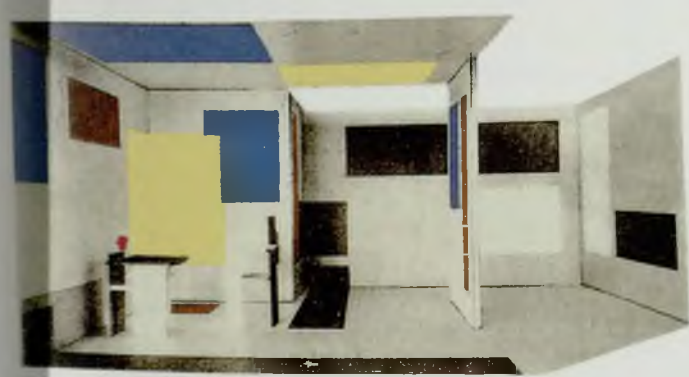
V důsledku se ale spolupráce mezi architekty a malíři ukázala jako krajně složitá a vedla k postupnému rozkladu původní skupiny, protože zástupci jednoho umění se zdráhali přepustit nějakou výsadu zástupcům jiného umění. Hlavní zdroj nedorozumění byl v oblasti teorie. Pro Mondriana architektura už ze své povahy



1910-1919



4 • Piet Mondrian, *Kompozice se žlutou, červenou, černou, modrou a šedou*, 1920  
olej na plátně, 51,5 x 61 cm



nemohla zrušit hierarchii, centralitu a „zvláštnost“, jež leží v jádru její estetiky. Architektura byla odsouzena k nezdaru anatomii (strukturou podpory a překladu) a tedy – paradoxně, protože je nemimetická – nemůže se nikdy stát abstraktní. Malíři De Stijlu tak chápali své umění jako trojského koně, který vstupuje do architektonického prostoru, aby vizuálně zničil jeho anatomickou strukturu, to však za cenu obnovení formy iluze. Například v Huszarově a Rietveldově experimentálním projektu z roku 1923, *Barevné prostorové kompozice pro výstavu v Berlíně* [5], je reálný tvar místnosti, zvláště její rohy, opticky negován těkajícími plochami barvy. I když si Mondrian udržel celoživotní zájem o možnosti „abstraktního interiéru“ (hybridní forma vytvořená členy De Stijlu na základě kolektivní analýzy) a proměnil postupně své ateliéry nejprve v Paříži, později v New Yorku v obrazy, které rozvíjely své rovinné prvky do reálného prostoru místnosti, věděl, že „budoucí rozpuštění umění do prostředí“, které tak brzy předvídal jako logickou konsekvenci svého hegelianského programu, nebude uskutečněno za jeho života, pokud vůbec kdy. Ačkoli stále psal o všech uměních a představoval si, jak je jeho neoplastická teorie ovlivní, jakmile bude přenesena do jejich oblasti, přesto pro něj zůstala jedinou oblastí experimentů nepřístupnou kompromisům malba. De Stijl mu poskytl určitou důležitou odezvu, ale zpětně je zjevné, že nemohl dlouhou dobu tolerovat převádění svého vysoce propracovaného výtvarného jazyka na principy dobrého designu.

1910–1919

DALŠÍ LITERATURA:

- Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, Harry N. Abrams, New York 1994
- Carel Blotkamp et al., *De Stijl: The Formative Years*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1986
- Yve-Alain Bois, „The De Stijl Idea“, *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990
- Piet Mondrian, *The New Art – The New Life*, G. K. Hall & Co, Boston 1986
- Angelica Rudenstine (ed.), *Piet Mondrian*, Gemeentemuseum, Hague; National Gallery of Art, Washington, D.C.; Museum of Modern Art, New York 1994
- Nancy Troy, *The De Stijl Environment*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1983

5 • Wilmos Huszar a Gerrit Rietveld, *Barevná prostorová kompozice pro výstavu v Berlíně*, 1923, z *L'Architecture vivante*, podzim 1924



Marcel Duchamp maluje *Ty mě*: jeho vůbec poslední obraz shrnuje odchylky, které uskutečnil ve svém díle – využití náhody, uvedení ready made a status fotografie jako „indexu“.

Když se v roce 1915 Marcel Duchamp vylodil v New Yorku, stále mu dodával slávy jeho *Akt sestupující se schodů č. 2* (1912), nejvyhlášenější obraz Armory Show v roce 1913. Ať už „Hrubost sestupující se schodů“, nebo „Výbuch v továrně na šindele“ (abychom zopakovali bulvární tisk), tento kubistický obraz vytvořil předmostí pro avantgardu v New Yorku a zajistil svému autorovi přijetí mezi obchodníky a sběrateli kolem Manhattanu – u osobností jako Walter Arensberg, sestry Stettheimerovy a Katherina Dreierová. Nepřekvapí nás tedy, že Dreierová Duchampa v roce 1918 požádá, aby vytvořil dlouhou malbu podobnou vlysu, která by se táhla nad policemi v její knihovně – tedy něco podobného objednávce, kterou Hamilton Easter Field zadal v roce 1910 Picassovi. Co překvapí, je, že Duchamp nabídku přijme.

V době příchodu do Ameriky totiž Duchamp přestal malovat oleje; a ambiciózní obraz, na kterém začal pracovat v roce 1915, *Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce* (známý také jako *Velké sklo*), technicky vzato nebyl malbou [1]. Obraz stojící na dvou podstavcích v malém bytě, který Duchampovi pronajal Arensberg, ve skutečnosti tvořily dvě velké skleněné tabule, na něž byly naneseny velmi tajemné kresby množstvím zvláštních prostředků: prach, který na dílo sedal během měsíců nečinnosti byl na některých místech starostlivě „fixován“; na povrch byly nalepeny olovené tvary a kusy drátů; jinde byl obraz postříbřen, vrstva stříbra opatrně seškrábána, aby zanechala jemnou síť zrcadlových čar. Ačkoli se Duchamp dílu věnoval s úzkostlivou pečlivostí, pracoval na něm jen sporadicky – bylo dokončeno v roce 1923. Mnoho času ovšem také strávil vytvářením konceptuálního ovzduší díla, k němuž si zapsal ohromné množství poznámek – některé už roku 1911, jiné datované 1915 – jež později vydal souborně jako *Zelenou krabici* (1934).

Poznámka, která díky svému nadpisu „Předmluva“ získává určitou váhu vůči různým myšlenkám vytvořeným k *Velkému sklu*, je zapsána jako podivný sylogismus. „Je-li dán,“ začíná, „[1] vodopád, [2] svítiplyn, můžeme určit podmínky okamžitého stavu klidu... sledu různých faktů...“; přičemž „okamžitého stavu klidu“ je ekvivalentem, jak je doplněno k poznámce, „mimořádně rychlého výrazu“. Pokud nám tato „předmluva“ poskytuje klíče k tomu, co se Duchamp domní-

val dělat místo malby, skrývají se ve slově *okamžitý* (ve francouzštině *instantané* – což jako substantivum označuje okamžik) a *mimořádně rychlý*. V roce 1914 Duchamp vydal soubor patnácti poznámek věnovaných myšlenkám o umění – a to tím způsobem, že umístil zkopírované kusy papíru do krabic obvykle obsahujících skleněné fotografie na desky, jejichž technické parametry byly označeny nálepkami „mimořádně rychlé“ [„extra-rapid“] nebo „mimořádně rychlá expozice“.

Pokud se zprvu může zdát neintuitivní uvažovat o nevěstě jako o fotografii – tak impozantní, spleťtá a podle Duchampova vlastního výroku „alegorického zjevu“ je ve srovnání s malým rohem a dokumentární přímostí momentky – musíme mít nicméně na mysli dvě věci. Tou první je výrazný „realismus“ předmětů umístěných na sklo, nejen pro jejich pevnost, ale také pro silný a jediný bod perspektivy, který je vymezuje (a v důsledku toho prostor, který je obsahuje). Druhou věcí je neproniknutelná „alegorie“ vyjádřená na jedné straně mechanickou vyvýšeností hostící mládence a na druhé kovovými skořápkami a beztvárným oblakem nevěsty.

*Některé poznámky*  
Vy stisknete spoušť...

Před vydáním Duchampových „Poznámek“ byl jediným jménem, kterým se k tomuto tajemnému vyprávění dlouhý, ale poněkud nešťastný název, spíše výpověď skutečnosti – nevěsta je svlékaná svými (?) mládenci – než objasnění významu. Ovšem vydání „poznámek“ tajemství nezrušilo, nýbrž jen rozvedlo do stále složitějších „rozluštění“: „svlékání nevěsty je alegorické dvorského života“; „svlékání je něco jako alchymistická purifikace – základní látka se mění v ducha“; „svlékání je nastupem do čtvrtého rozměru“ atd. Žádné z těchto vysvětlení nevede k nějakému definitivnímu „řešení“, pouze zpauzuje k syrovému faktu objektů usazených v pevnosti svého „realistického“ podání. A tady potkáváme rys fotografie, který z jiných aspektů skla spojuje: její verismus a němý odpor k interpretaci. Neboť fotografie k sobě nepoutají své výkladové texty takovým způsobem, jakým to mohou dělat obrazy se svými kompozitními protokoly. Fotografie, která přímo otiskuje realitu.

1910–1919



1 • Marcel Duchamp, *Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce (Velké sklo)*, 1915–1923  
Olovo, křemík, plátkové olovo, olověný drát a prach na dvou listech na skleněných tabulích, 276,9 × 175,9 cm



spíše manifestací faktu, jehož vysvětlení často závisí na přidaném textu – například na novinovém titulku.

Když se francouzský kritik a sémiolog Roland Barthes začátkem šedesátých let zabýval fotografií jako strukturálním problémem, charakterizoval tento základní rys fotografie tím, že je „zprávou bez kódu“. Tak Barthes postavil do kontrastu povahu fotografického znaku se znaky různého typu: obrazy a mapami nebo také slovy. Slova, tím že se vynořují z pozadí systematizovaného jazyka s vlastními gramatickými pravidly a lexikálním kompendiem, náležejí i jako zvláštní znaky k vysoce kódovanému systému. Význam se s nimi navíc pojí jen zevnitř tohoto systému, protože slova nikdy nevypadají jako věci, k nimž odkazují (jak tomu je u obrazů), ani jimi nejsou přímo způsobeny (jako otisky) a jejich vztah k významu je proto zcela arbitrární, a tedy konvenční. Sémiologové jim dali název *symboly*, aby vyznačili jejich odlišnost od jiných typů znaků.

Obrazy se naproti tomu nazývají *ikony*, protože se ke svému referentu nevztahují na základě konvence, nýbrž prostřednictvím osy podobnosti. Nicméně i ony mohou být komponovány a upravovány, aby obsáhly kódovaný význam: například národní barvy nebo uspořádání míst, podle něhož rozpoznáme Poslední večeři.

Teprve třetí typ znaku, *index*, zcela odolává kódování, protože jej nelze vnitřně přeorganizovat nebo nově uspořádat. Důvodem je to, že index je přímo způsoben svým referentem, a má k němu tudíž vztah souvislosti: jako korouhvička otáčející se určitým směrem, nebo horečka, kterou v těle způsobí mikroby, nebo kruhy, které na stole zanechají orosené sklenice, nebo zory zanechané v písku ustupujícím odlivem. Je-li tedy fotografie zprávou bez kódu, řadí ji to do stejné skupiny s otisky a lékařskými symptomy a vzdaluje ji to od stropních maleb Sixtinské kaple bez ohledu na to, jak podobná (ikonická) může fotografie také být. Pro sémiologa je důležitá ta skutečnost, že fotografie je fotochemicky vytvořená stopa – index předmětu, jímž bylo světlocitlivé médium exponováno.

Totéž bylo zřejmě důležité i pro Duchampa. Neboť na ploše *Nevěsty* se index mnohokrát opakuje. Sedm kuželovitých tvarů „sítek“ (která tvoří část mládeneckého stroje, v němž se soustředí mužská touha) je zhmotněno fixovanou vrstvou prachu, který se na skle usadil během sedmi měsíců (index mijejícího času), ale také devět „výstřelů“ (paprsky touhy, které skutečně pronikly do sféry nevěsty) je stopou, kde se sirky vystřelené z dětského kanonu dotkly povrchu. A dále tři „pistry průvanu“ (otvory v oblakovitém útvaru připojeném k nevěstě) jsou tvary, které Duchamp získal tak, že do otevřeného okna zavěsil čtverec látky, třikrát vyfotografoval jeho pokrivení ve větru a profily, zaznamenané na výsledných tiscích, použil jako šablony, z nichž tvary přenesl na sklo.

Postup provedení „pistů“ opakuje postup *Tří ustálených prototypů měř* [2], staršího díla, které Duchamp vytvořil tak, že tři metrové struny pouštěl z výšky jednoho metru dolů, a na ploše

dopadu zachytil zcela náhodnou konfiguraci všech tří strun. Na základě stop vytvořil šablony, které měly sloužit jako vzor pro podivná „míra“, protože každá měla odlišný profil a délku – také jinou délku. K řemeslně provedené operaci na „pístů“ přistoupil ještě mechaničtější zásah fotoaparátu a fotografického tisku.

*Tři ustálené prototypy měř* ovšem podtrhují smysl, v jakém je index – jedinečná stopa nebo usazenina události, v tomto případě náhodného dopadu – jako „zpráva bez kódu“ odlišná vůči jazyku. Neboť jazyk závisí na svých znacích (slova, která se opírají na slovech), která zůstávají neměnná ve velkém množství opakování. I když daný kontext může překonfigurovat konotace i význam (nebo označované) slova, jeho forma (označující), musí být při každém opakování stejná. To ještě zřejmě platí u jednotek měření – jako jsou metry a centimetry – u nichž musí označující i označované zůstat neměnné v různých kontextech. Duchampovy ironicky ne-„ustálené“ míry, které mění svou délku od jednoho případu ke druhému, tak vzpírají kódování, které dává měření jeho přesnost a význam.

Jedna poznámka ze *Zelené krabice* oba systémy – jazykové a číselné – výslovně spojuje na základě Duchampovy představy „prvo-slov“: „Podmínky jazyka: hledání ‚prvo-slov‘ (dělitelných) pouze sebou a jedničkou.“ Výslovně tu tedy uvádí do



2 • Marcel Duchamp, *Tři ustálené prototypy měř*, 1913–1914

větrno, lepidlo a malba na sídlených tabulkách zasazených do dřevěné krabice, 28,2 x 129,2 x 22,7 cm



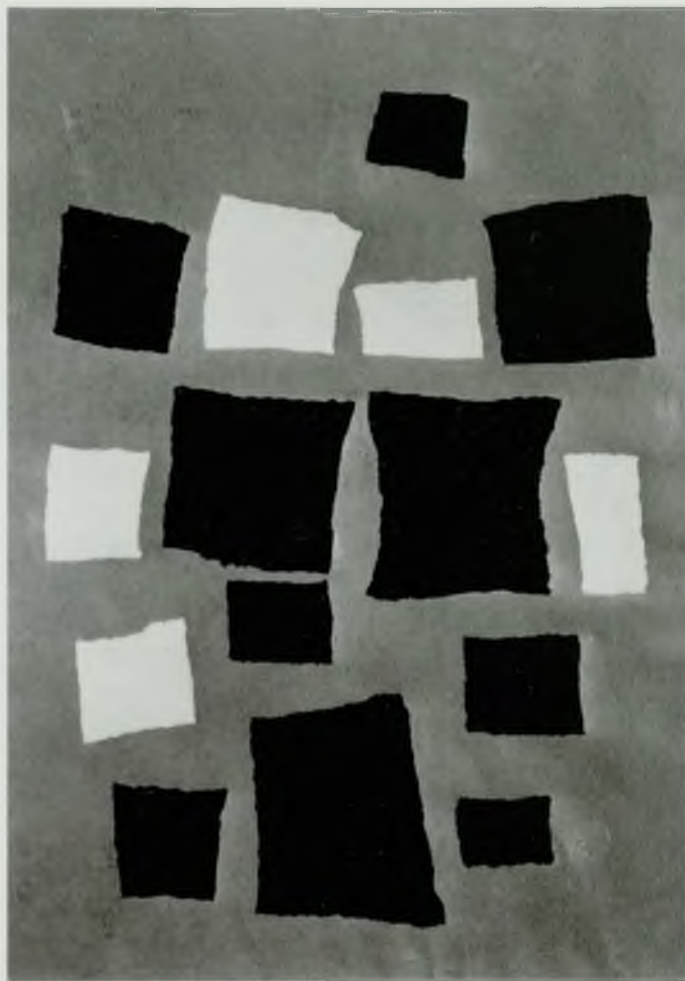
vztahu nemožnost toho, aby prvočísla vstupovala do určitých číselných vztahů se zbytkem aritmetického systému – nejsou dělitelná jinými čísly ani se nedělí na ně – s jistým druhem jazykového znaku, který odolává „kombinatorické funkci jazyka“ – pravidlům, která umožňují, aby se malý soubor zvuků kombinoval v rozsáhlý soubor slov, jež tvoří slovník, nebo to, aby kombinace těchto slov vstupovaly do nekonečného počtu vět. „Prvo-slovo“ můžeme chápat spíše jako index usazený v jazykovém systému, značku zvláštní události, jako když je dítě pokrčeno svým jménem – které tak patří jen jemu – nebo když prostě na něco ukážu a řeknu „toto“, a tak jmenuji (ale jen pro zvláštní případ tohoto ukázání) zvláštní předmět: tuto knihu, toto ježko, tuto židli.

### Přehledka indexu

Protože jsme nejprve sledovali *Velké sklo* za pomoci modelu fotografie, velmi rychle si uvědomíme, že pro Duchampa je kategorie fotografie obsažená v mnohem obecnějším modelu indexu, který může být vizuální (například momentka, ale také knof, otisky prstů atd.) nebo verbální („tento“, „zde“, „dnes“). Dále si uvědomíme, že index neznamená jen posun v tradičním typu znaku používaném vizuálními umělci (od ikonického k indexiálnímu), ale také hlubokou změnu v uměleckém přístupu. Protože index, tím že vyznačuje stopu události, může být kondenzací náhodného výskytu, jako je tomu v případě deformací zaznamenaných „písty průvanu“ na *Velkém skle*. Duchamp ovšem hovoří o *Třech ustálených prototypy měř* jako o „předem připravených náhodách“. Náhoda ovšem vylučuje tradiční uměleckou touhu vytvořit své dílo, přípravou je krok za krokem. Tím, že využití náhody ruší kompozici, zrušuje také představu dovednosti, která byla vždy spojena se samotnou definicí umělce. Duchamp bere za své něco velmi podobného (a ještě radikálnějšího) fotografickému sloganu Kodaku „Vy stisknete spoušť, my zařídíme zbytek“; jeho použití náhody tak mechanizuje tvoření díla (umělec je jako fotoaparát, tedy doslovně) a zároveň také ruší potřebu dovednosti (není potřeba nic, ani fotoaparát).

Množství Duchampova využití náhody se záhy chopili další, kteří se také zajímali o strategie, jak zrušit kompozici v procesu tvoření díla. Jedním z nich byl dadaistický umělec Hans Arp, který začal někdy kolem roku 1915 vytvářet koláže z vytrhaných kusů papíru, které pouštěl na připravenou plochu [3]. Jiným z nich byl Francis Picabia, který vrhal inkoust na papír, aby vytvořil beztvárovou skvrnu, kterou nazval *Panna Marie* (1920). Tímto rouhačským spojením nesmyslného znaku a posvátné formule ale Picabia přesáhl Arpovu realizaci náhody ve směru Duchampova šíření náhody do oblasti významu – nebo spíše zkratu v rovině významu.

Jiná Duchampova poznámka ze *Zelené knihy*, nazvaná „Specifikace ready mades“, slučuje náhodu, fotografii a jazykovou prázdnotu. Duchamp v ní uvádí, že ready made bude jakýkoli



3 • Hans Arp, *Koláž čtverců uspořádaných podle zákonů náhody*, 1916–1917  
koláž barevných papírů, 48,6 x 34,6 cm

předmět, o který umělec zavádí ve chvíli, kterou si předem určí. Duchamp to v poznámce nazývá rendez-vous či setkání a srovnává je s momentkou (indexový záznam události), ale také říká, že je jako „řeč pronesená při příležitosti, na níž nesejde, ale v tu a tu hodinu“, tedy jazyková událost, jejíž zmechanizovaná nepatřičnost zaručuje její nesmyslnost.

V Duchampových poznámkách, jak jsme viděli, se často spojují různé důsledky indexu, tento sklon k syntéze ale není nikde tak evidentní jako v Duchampově malbě na rozloučenou, vytvořené pro Katherine Dreierovou. *Ty mě (Tu m)* [4], jakési rozloučení s Duchampovou pokubistickou tvorbou, je přehlídkou indexu v mnoha podobách. Některé z jeho ready mades – *Kolo bicyklu* (1913) a *Věšák na klobouk* (1916) – které jsou samy indexy či stopami rendez-vous, při nichž se s nimi Duchamp setkal, se na plátno promítají jako vržené stíny (další forma indexu). *Tři ustálené prototypy měř* jsou znázorněny a současně zachyceny jako řada profilů vyznačených podle jejich šablon. Pedantské zobrazení ukazující ruky s *ukazováčkem* směřujícím k pravému okraji díla, jako by chtěl označit věšák gestem „toto“, se otevírá k verbální formě indexu, z níž konečně vychází název obrazu: *Ty mě*.

1910–1919





4 • Marcel Duchamp, *Ty mě*, 1918

Porcelánová s tužka na plátně, se špičkou na levé, spínacími špendlíky, ořechem a šroubem, 69,9 x 311,8 cm

Podobně jako jsou slova *tento* a *tamtén* indexy spojená s referentem pouze v dočasném kontextu daného aktu ukazování, tak také osobní zájmena *ty* a *já* jsou podobně indexová a spojují se se svým referentem v měnícím se kontextu řečové události. Zájmeno „já“ naplňuje pouze ten, kdo je pronáší a pouze v té chvíli a během této doby je jeho posluchač či posluchačka pojmenován(a) „ty“, třebaže se opět stává „já“, jakmile se role účastníků rozhovoru vymění. Označované osobních zájmen se posouvá tímto způsobem – jednou jmenuje toho, podruhé druhého účastníka rozmluvy – proto lingvisté nazývají tento typ indexových slov „shifters“.

Co ale znamená, když v *Ty mě* Duchamp evokuje obě strany rozmluvy najednou, jako by směřoval jazykové konvence a sám zaujímal oba póly. Může se k tomu vztahovat ještě další

poznámka ze *Zelené krabice* obsahující krátký náčrt pro *Velké mládence* s ženskou nevěstou v horní části, označenou MAR (jako *marriage* [vdaná]), a mužskými mládenci v dolní části, označenými CE (jako *célibataires* [svobodní]). Složíme-li ovšem obě slabice, dávají dohromady „Marcel“, Duchampovo jméno, i když podobně roztržené a zdvojené, podobně jako *Ty mě*.

I když se ikonický způsob zobrazení podstatně změnil při přechodu od naturalismu k modernistickým směrům jako kubismus nebo fauvismus a třebaže jednobodová perspektiva starších systémů byla v modernismu systematicky ničena, přesto některé věci v ikonickém zobrazení zůstaly nedotčené. Jednou z nich je předpoklad jednotného subjektu či diváka jako toho, kdo vstupuje do kontaktu s obrazem. Perspektiva konkrétně umísťovala diváka do přesně daného bodu pohledu

1910-1919



5 • Marcel Duchamp a Man Ray, *Belle Haleine, Eau de Voilette* (Krásný dech, Závojevová voda), 1921  
Lahvička od parfému s nalepkou kolaž v oválné lepenkové schránce, 16,3 x 11,2 cm



Rose Sélavy

Veden z náčrtů pro *Velké sklo*, otištěný v *Zelené krabici*, zachycuje zdvojené pole díla, s horní částí označenou MAR (jako *mariée* [vdaná]) a dolní CEL (jako *célibataires* [svobodní]). Tímto osobním ztotožněním s akterý *Skla* (MAR + CEL = MARCEL) Duchamp zamýšlel přijmout ženskou osobnost. Vyjadřuje se k tomu v rozhovoru s Bertramem Cabannem:

Cabanne: *Rose Sélavy se tuším narodila v roce 1920.*

Duchamp: *Chtěl jsem vlastně změnit identitu, a první*

*myšlenka, která mě napadla, byla přijmout židovské jméno... Nenašel jsem ale židovské jméno, které by se mi zvláště líbilo nebo by mě lákalo, a najednou mě napadlo: proč nezměnit pohlaví? To bylo mnohem jednodušší. Tak vzniklo jméno Rose Sélavy...*

Cabanne: *Ve změně pohlaví jste došel tak daleko, že jste se sám fotografoval v ženském oděvu.*

Duchamp: *Fotografii vytvořil Man Ray...*

V roce 1923 Duchamp přestal pracovat na *Skle* a svůj umělecký podnik přenesl na tuto novou postavu, nechal si vytisknout navštívenky se jménem a povoláním: „Rose Sélavy, přesný optik“. Díla, která vyrobil jako „optik“, byly stroje s otáčejícími se optickými kotouči – *Rotací demisféra* a *Rotoreliéfy* – i filmy jako *Anemic Cinema*.

Rose Sélavy můžeme pochopit jako pokus o podkopání kantovského estetického systému, v němž se dílo otevírá kolektivnímu vizuálnímu prostoru a ve skutečnosti uznává simultánnost hledisek všech diváků, kteří se rozhodli dílo sledovat, tedy množství, jehož uznání díla hovoří, jak by Kant řekl, univerzálním hlasem. Duchampova „přesná optika“ naopak byla jako díry ve dveřích instalace *Étant données*, k nimž měl přístup vždy jen jeden divák. Byly uspořádány jako optické iluze a představovaly čistě osamělou vizuální projekci diváka postaveného do náležitěho vektoru, z něž je mohl zažít. *Rotoreliéfy* – sada potištěných karet – se otáčely jako vizuální záznamy v gramofonu a jejich vzorek, lehce vychýlené soustředné kruhové spirály, se rozevíraly směrem ven jako nadouvající se balony a hned se obracely ve vnitřní, nasávající pohyb. Některé připomínaly oči nebo prsy chvějící se v přeludném prostoru; jiné vystavovaly na odív zlatou ryбку, která jako by plavala v bazénu, který se vypouští a ryбку nasává do odtoku. V tomto smyslu znamená Duchampovo přepnutí na Rose a její aktivity přesun od zájmu o mechanické (*Mládeňecký stroj*, *Roztírač čokolády*) k zaujetí optickým.

1910–1919

Kubismus i fauvismus sice našly jiné prostředky jednotící obrazový prostor, ale obračejí se také k jednotnému lidskému subjektu k divákovi/interpretovi díla.

V této souvislosti bude jasný poslední důsledek Duchampova přesunu pracovního pole od ikonického k indexovému znaku. Neboť vedle toho, že index vyznačuje rozchod s „vyobrazováním“ a odmítá „dovednost“, a vedle toho, že posouvá význam od opakovatelného kódu k jedinečné události, má také index jako shifter důsledek pro subjekt, pro toho, kdo říká „já“ – v tomto případě pro „samotného“ Duchampa. Neboť jako subjekt velkého autoportrétu sestaveného v *Ty mě sám sebe* vyhlásuje jako disjunktivní, rozlomený subjekt, ve směru osy rozdělený na dva protipóly pronominálního prostoru; podobně jako sám sebe rozštěpí pohlavně do dvou protikladných pólů pohlaví na řadě fotografií-autoportrétů, na nichž se

zachytí v ženských šatech a bude je signovat „Rose Sélavy“ [5]. Duchampovo rozbití subjektu, přejímající Rimbaudův výrok „je est un autre“ („já je někdo jiný“), bylo patrně jeho nejradikálnějším činem.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Roland Barthes. „Photographic Message“ and „The Rhetoric of the Image“, *Image/Music/Text*, Hill and Wang, New York 1977
- Marcel Duchamp. *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, ed. Michel Sanouillet a Elmer Peterson, Oxford University Press, New York 1973
- Thierry de Duve. *Pictorial Nominalism: On Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, přel. Dana Polan, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991
- Thierry de Duve (ed.). *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1991
- Rosalind Krauss. „Notes on Index“, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1985
- Robert Lebel. *Marcel Duchamp*, Grove Press, New York 1959



Pablo Picasso má v Paříži po třinácti letech první samostatnou výstavu: první pastiše v jeho díle se objevují ve stejné době jako všeobecná antimodernistická reakce.

Když německý sběratel a obchodník s díly francouzské avantgardy Wilhelm Uhde vstoupil v roce 1919 do galerie Paula Rosenberga, byl šokován. Místo silného stylu, jehož vývoj sledoval u Picassa v letech před první světovou válkou – od analytického kubismu, jehož významným příkladem byl i Picassoův portrét Uhdeho z roku 1910, přes koláž až k syntetickému kubismu (podoba, kterou koláž získala, když byla převedena do oleje na plátně) – stál Uhde před podivnou směsicí. Visely tu jednak novoklasicistní portréty zavánějící stylem Ingrese, Corota a pozdního Renoira, vskutku celá galerie francouzských malířů 19. století ovlivněných klasicistní tradicí, počínaje řeckou a římskou antikou až po renesanci a díla francouzských malířů 17. století, například Poussina [1]. A vedle nich tu byla kubistická zátiší, ale vzdálená své původní podobě: plná pohledů do hloubky, zkrášlená dekorativní paletou růží a blankytných modří. Uhde vzpomíná:

*Stál jsem před velkým portrétem v takzvaném ingresovském stylu; konvenčnost a vážnost postoje působily strojeně, jako by potlačoval nějaké dojemné tajemství... Jaký smysl měl tento a další obrazy, které jsem při té příležitosti viděl? Byly jen mezihrnou gestem – oslnivým, ale bez významu...?*

Uhde chtěl to, co pokládal za Picassovu zradu sebe sama, vidět jako pouhou vsuvku, dočasně oslabení jeho právě tvořivé energie; nicméně měl podezření, že umělec složil zbraně před něčím hrozivějším, před strachem vyvolaným xenofobií, již během války rozpoutal francouzský nacionalismus, nenávist ke všemu cizímu, která se projevila již v předválečné kulturní kampani, v níž byl kubismus spojován s blížícím se nepřítelem a označován nálepkou „boche“ („Němcour“). V tom duchu Uhde pokračuje v myšlenkách o příčinách toho, co viděl:

*Nebo v této době, kdy lidé byli ovládnáni nenávistí... [Picasso] cítil, že na něj ukazují nespočetní lidé a vyčítají mu silné sympatie k Němcům a obvinňují jej z toho, že tiše souhlasí s nepřítelem?... Snažil se definitivně zařadit na francouzskou stranu a dosvědčovaly tyto obrazy trýzeň jeho duše?*

Z řady momentů, které v této scéně zaznívají, se dva nejzjevnější dotýkají strašlivosti zlomu, který Uhde cítil v Picassově díle,

a jeho přesvědčení, že vysvětlení je třeba hledat v příčinách mimo vnitřní logiku díla.

K Uhdeovi se od té doby přidala řada historiků hledajících takové vysvětlení, třebaže ne všichni se s ním shodovali na povaze této vnější příčiny. Pro ty, kdo stáli na Uhdeho straně a hledali odpověď v politice, je toto vysvětlení spojeno s *rappel à l'ordre* (návratem k pořádku), všeobecnou poválečnou reakcí proti tomu, co se jevílo jako avantgardní propagace anarchistických a antimodernistických výrazových prostředků a jejich přijetí na místo klasicismu hodného francouzské („mediteránní“) tradice.

Byl Picasso, vůdčí postava avantgardy, který nyní se svou kolekcí sledoval tento masivní „návrát“, neschopen stát na svém proti průběhu historické reakce? Skutečné datum Picassova obrátu podle některých vědců zpochybňuje *rappel à l'ordre* jako přijetí vysvětlení. Picasso začal totiž přijímat klasický styl již během války, jako například v portrétních kresbách Maxe Jacoba [2] a Ambroise Vollarda z roku 1915. Místo toho se tedy badatelé zaměřují na okolnosti Picassova osobního života. Uvádějí jeho izolaci, když blízko uměleckých přátel, jako Braque a Apollinaire, byli na frontě a Eva Couellova, jeho společnice v předválečných letech, umírá na rakovinu zmiňují také jeho nespokojenost s kubistickým stylem, který se stává stále uniformnějším a v rukou menších následovníků banálním; uvádějí umělcovo vzrušení, když jej strhlo kouzlo Ruského baletu s jeho excentrickými osobnostmi, jakou byl Sergej Ďagilev, elegantními balerínami a zárnou klientelou; a konečně si všímají, že Picasso podléhá kouzlu Olgy Chochlovové, tanečnice Ruského baletu s níž se v roce 1918 oženil a která jej uvede do světa zábavy a zábavy, pro nějž je avantgarda jen jinou formou *chic*.

Byť jsou tato dvě vysvětlení – jedno společensko-politické, druhé biografické – vzájemně ve sporu, shodují se v tom, že hledají důvod změny mimo Picassovo skutečné dílo. V tom sdílejí společně chápání povahy kauzálního výkladu. V důsledku obě stojí proti jiné pozici, která trvá na tom, že poválečný styl je možné logicky odvodit ze samotného kubismu, a tedy podobně jako u růstu organismu je jeho genetický kód zcela vnitřní kubismu a víceméně odolný vůči vnějším faktorům. Princip – kubismu vnitřní – který podle této strany hraje hlavní roli, je koláž: naroubování heterogenního materiálu na plochu dříve homogenního uměleckého díla. Pokud lze do kubistické

1910-1919



Pablo Picasso, *Olga Picasso v křesle*, 1917 (detail)  
olej na plátně, 130 x 88,8 cm



koláže vlepí krabičky od zápalek a navštívenky, vzorky tapet a noviny, proč by nebylo možné tuto praxi rozšířit na roubování celé škály „vnějších“ stylů do otevřeného díla? Proč nepředělat Poussina na způsob antické řecké sochy nebo realistické kompozice le Naina nepředvést pomocí veselých konfet Seuratova pointilismu? Obhájci této pozice nakonec argumentují tím, že Picassova změna nepotřebuje žádné vysvětlení, protože ve skutečnosti se nic nemění: princip koláže zůstává stejný – pouze se trochu posouvá „vnější“ látka.

### Kontextualisté proti internalistům

Zásadní rozdíl mezi oběma vědeckými tábory nás staví před problém historické metody. Kontextuální vysvětlení se staví proti

teorii vnitřně určeného růstu tvořivého jedince a obě pozicemi domnívají, že ta druhá je k některým skutečnostem slepá. Kontextualisté například u svých protivníků shledávají, že se od nich snaží postavit čelem k reakčnímu obsahu neoklasicismu a k nepochopitelnému zdroji takové reakce; internalisté se domnívají, že kontextualistický pohled potvrzuje časné datum Picassova obratu, což ukazuje, že musí být motivován něčím vrozeným jeho tvůrčí vůli a nemůže neproblematicky navazovat na jeho zaujetí kubismem.

Positivistický historik mezi námi (či pozitivistické podobenství v každém z nás) by rád přeřezal uzel tohoto sporu na základě nějakého dokumentu, který by debatu vyřešil: například Picassova dopisu nebo výroku z rozhovoru, v němž by vyslovil svůj názor pro něj tato změna stylu znamenala nebo čeho jí chtěl dosáhnout.

1910-1919



**Sergej Ďagilev (1872–1929) a Ruský balet**

V druhé polovině 19. století německý skladatel Richard Wagner teoreticky uvažoval o *Gesamtkunstwerk*, které chtěl svým operním dílem uskutečnit. Tato myšlenka „komplexního uměleckého díla“ směřovala ke koordinaci všech smyslových vjemů – zvuku, výjevu, vyprávění – v jediné souvislosti. Antimodernismus Wagnerova postoje spočíval v jeho odmítnutí představy, že by určité dílo mělo odkrývat hranice svého vlastního média a hledat své významové možnosti v těchto hranicích. Wagner ale nikdy skutečný *Gesamtkunstwerk* nevytvořil: tento úkol zůstal na jiné formě hudebního divadla a na jiném uměleckém manažerovi z jiné země. Sergej Ďagilev, ředitel *Ruského baletu* v první polovině 20. století, spřádl dohromady celou škálu avantgardních talentů v luxusní tkanivě vizuální podívané: k jeho skladatelům se řadili Igor Stravinskij a Erik Satie, Darius Milhaud a Georges Auric; mezi choreografy byli Massine a Nižinskij; výpravu a kostýmy pro něj mezi jinými navrhovali Picasso, Georges Braque a Fernand Léger.

Spisovatel Jean Cocteau líčí schůzku Ďagileva s Picassem, kterou v roce 1919 sjednal a na níž měl být Picasso získán pro spolupráci na Cocteauově baletu *Parade*:

*Pochopil jsem, že v Paříži existuje umělecká pravice a umělecká levice, které se navzájem ignorovaly nebo se svou bez opodstatnění pohrdaly a které by dokonale bylo možné dát dohromady. Šlo o to nadchnout Ďagileva pro moderní malířství a moderní malíře, především Picassa, pro přepychovou, dekorativní estetiku baletu: šlo o to vytáhnout kubisty z jejich izolace a přesvědčit je, aby opustili svůj hermetický montmartrovský folklor dýmek, paklíků tabáku, kytar a starých novin... objevení střední cesty naladěné na smysl pro přepych a požitky, na oživený kult francouzské „jasnosti“, který začínal v Paříži již před válkou... to byla historie baletu Parade.*

„Přepychová, dekorativní estetika“, kterou Cocteau zmiňuje, spočívala v dekoracích stylu Art Nouveau, ověšených a pozlacených jako nějaká Tiffanyho lampa nebo orientální interiér. V případě *Parade* se Picasso a Satie vzepřeli obvyklému návrháři Ruského baletu Léonu Bakstovi, který směřoval k orientální okázalosti. Nahradili ji jednotvárnou kubistickou scénou a kostýmů a na zděšené obecenstvo spustili klapání psacích strojů a populární popěvky; to zahrnuje ještě přívalem nadávek „*méteques*“ [„přivandrovalci“] a „*boches*“ [Němčouři]. Cocteau, který se holedbal svou elegancí a pochopením záliby vysoké kultury občas se snížil, vyznělo heslo: „Musíš vědět, jak daleko můžeš zajít, když chceš zajít příliš daleko.“ V *Parade* ale zjevně on i Ďagilev zašli příliš daleko a obecenstvo spolu s podporovatelkami – hraběnkou de Chabrilion, hraběnkou de Chavigné a hraběnkou de Beaumont – neotálelo, aby jim to dalo najevo.

Baletní společnosti se nyní začaly pokládat za dědice ambic umělecké avantgardy. Význačnou společností byl Švédský balet, jehož ředitel Rolf de Maré se obrátil na Francise Picabitu a požádal ho o návrh výpravy k *Relâche* (1924) – už sám titul byl urážkou diváků, neboť znamená „představení zrušeno“. Picabiova výprava se skládala z více než tří set automobilových světel zaměřených do publika – na konci jednoho z aktů se všechna světla naráz rozsvítila v oslepujícím sadistickém záchvatu.



U Picassa (i většiny jiných umělců) se ovšem takové dokumenty objevují jen vzácně a i v několika málo případech, kdy existují, je musíme *ještě* interpretovat. V tomto případě se zdá, že Picasso je na straně internalistů, když v odpověď na otázku švýcarského dirigenta Ernesta Ansermeta, který se jej v roce 1917 ptal na to, proč současně pracuje dvěma zcela protichůdnými styly (kubismem a neoklasicismem), vtipně odpovídal: „Vy to nevidíte? Výsledek je přece stejný!“ Existují ale kunsthistorici, kteří takovou odpověď nemohou pochopit, zdá se jim, jako by jen předváděla vlastní slepotu rozdílů mezi modernismem a pastišem nebo mezi autenticitou a podváběním. Modernistické umění, jehož základním přírůdkem je kubismus, sází ve svém nároku na autentičnost na postupné odkrývání strukturálních a materiálních (tedy objektivně prokazatelných) skutečností daného uměleckého média; tímto pastiš – křiklavé napodobení stylu jednoho umělce – tímto umělcem – si nevšímá takového pojmu vnitřní obrazové jednoty, kterou je třeba odhalit, pojmu, který určité možnosti naznačuje a místo toho hájí názor, že všechny možnosti jsou otevřené tvořivému duchu. Tedy kubismus a neoklasický pastiš mohou být „stejně“ a my bychom měli historický problém reformulovat a ptát se, co vedlo Picassa už v roce 1915 k tomu, aby si myslel, že by stejně být mohly?



▲ Pablo Picasso, *Max Jacob*, 1915  
Kresba na papíře, 33 x 25 cm

Zde je důležité si uvědomit, že boj začal již před válkou, a to boj o dědictví kubismu, to znamená o budoucnost, kterou kubismus umožnil. Na jedné straně byli umělci – jako Piet Mondrian nebo Robert Delaunay nebo František Kupka nebo Kazimír Malevič – kteří věřili, že tímto dědictvím je čistá abstrakce, další logický krok po asketicky redukované mřížce analytického kubismu z let 1911–1912. Na druhé straně byli ti, kdo jako Marcel Duchamp a (krátce) Francis Picabia viděli v kubismu otevření k mechanizaci umění ve zřejmém rozšíření koláže v ready made. V Picabiově případě se kubismus ubíral tímto druhým směrem k formě, kterou on sám nazval „mechanomorfy“, průmyslové objekty (například zapalovací svíčka, části turbíny nebo fotoaparát) chladně podané na způsob mechanického nákresu a prohlášené za portréty (například fotografa Alfreda Stieglitze, kritika Maria de Zayas nebo „mladé americké dívky ve stavu nahoty“ [3]). Většina této tvorby je datována rokem 1915, což už samo je zajímavé, a objevila se v časopise 291, který Picasso jistě viděl.

Pokud tedy tyto dvě možnosti byly tím, co avantgarda pokládala za logický další krok kubismu, rozhodně to nebyly možnosti přijatelné pro Picassa jako osud „jeho“ duševního dítěte. Stejně jako se vždy hlasitě stavěl proti abstrakci, byl také proti mechanizaci vidění (jakou je podle některých fotografie) nebo tvoření (jako v případě ready made).

Jestliže tedy přesný počátek Picassova přijetí klasicismu – rok 1915 – svědčí proti externalistickému pojmu příčiny a ve prospěch myšlenky něčeho dílu vnitřního, totéž datum otevírá internalistické vysvětlení, že reakční forma Picassova pastíše vůbec nemá umlčet antimodernismus, zato vysvětluje jak Picassovo pokračování v kubismu, tak naprostý rozchod s ním. Neboť v létě 1915 je Picasso konfrontován s vlastními logickými důsledky kubismu v podobě mechanomorfních portrétů, které publikoval Picabia: mechanicky nakreslené, chladně neosobní, ready made. Když však své odmítnutí takových důsledků stylizoval neoklasicištně, vydal se Picasso na vlastní podivnou výpravu k portrétu, na níž chrlil obraz za obrazem, jeden překvapivě stejný jako druhý – v póze, osvětlení, podání, škále, a zvláště ve vedení linie, zvláště neproměnné a graficky necitlivé, připomínající spíše výsledek obkreslování než záznam vidění [4].

Potom je možné, a dokonce vhodnější popisovat Picassův neoklasicismus přesně těmiž slovy, která byla použita pro Picabiovy mechanomorfy: mechanicky nakreslené, chladně neosobní, ready made. Není důvod, proč by klasicismus nemohl posloužit jako strategie k překonání průmyslové úrovně masově vyráběného předmětu, který ready made velebil a abstraktní malba a plastika se na něm podílely po svém, když například přijaly princip sériové produkce nebo když snížily úroveň technické dovednosti nezbytné pro tvoření forem. U Picassa se ale strategie obrací proti němu. Neboť v jeho ruce klasicismus nakonec opakuje právě rysy postoje, jímž opovrhoval, postoje – zopakujme – který byl prohlašován za pokračování kubismu takříkajíc *uvnitř*, spíše než by přicházel zvenčí.



POURTRAIT  
D'UNE JEUNE FILLE AMERICAINE  
DANS L'ETAT DE NUDITE



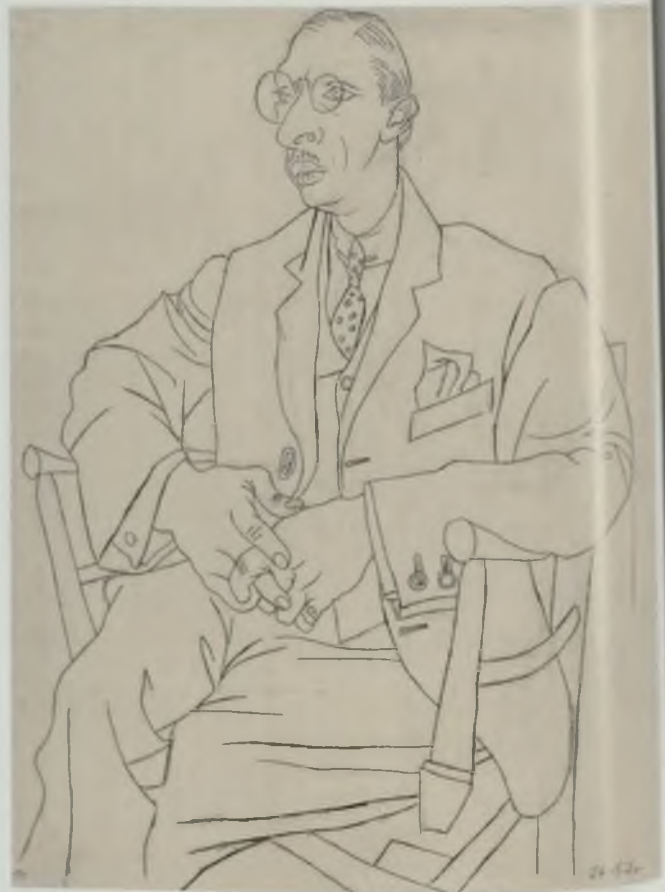
3 • Francis Picabia, *Portrait d'une jeune fille americaine dans l'etat de nudite*  
(Portrét mladé americké dívky ve stavu nahoty), 1915  
reprodukováno v 291, 5, 5/6, červenec/říjen 1915

### Další modely dějin

Existuje naivní víra, že historické výklady jsou pouhým záznamem fakt, která historik vytěží z archivu. Fakta ale musejí být uspořádána, analyzována, zhodnocena, podrobně zkoumána; proto se všichni historici (ať vědomě, či nikoli) opírají o nějaký základní model, který faktům dává tvar. Hovořili jsme o kontextualistickém modelu, který více či méně promyšleně předpokládá, že kulturní výraz je důsledkem příčin vnějších vůči tomu, co estetická oblast (chybně) prosazuje jako „autonomii“ vlastní stránky tvoření. Hovořili jsme také o internalistech, kteří svůj model osekávají do tvaru nezávislého organismu – ať jim je tvůrčí vůle umělce, nebo souvislý vývoj umělecké tradice.

Případ, který bychom mohli nazvat „Picassovy pastiše“, zraje užitečnost jiného modelu, který nejzřetelněji nastínil Freud v psychoanalytických teoriích, jež rozvíjel právě v této době. Tento model, který Freud nazýval „reaktivní formace“, měl popisovat zvláštní transformaci potlačených nutkání, transformaci, která tyto nízké, libidem zatížené impulzy popírala tím, že nahradila jejich pravým opakem: chováním, které bylo „vysvětlitelné“, chvályhodné, slušné a správné. Tento opak, jak Freud důrazně je, však ve skutečnosti umožňuje zakázanému chování pokračovat pod očistěnou, sublimovanou maskou. Anální charakter transformuje prudké nutkání k nečistotě v zadržující rysy charakteru: robné šetrnosti nebo svědomitosti; infantilní masturbant k nutkavému mytí rukou, jeho gesta laskání a tření pokračují v dřívějších touhách v nové a přijatelné formě (třebaže nekontrolované). Dále, říká Freud, reaktivní formace přináší „sekundární zisk“. Subjekt nejen může dál potají uspokojovat své nutkání, ale nyní se toto jednání stalo společensky chvála hodným.

Jsou dva důvody pro použití reaktivní formace jako modelu pro případ Picassových pastišů. Jednak vysvětluje dialektické spojení – to jest soudržnost v protikladu – mezi kubismem a jeho neoklasickým „druhým“. Za druhé vytváří strukturu, která pomáhá vysvětlit podobu mnoha dalších anti-modernistických postojů v průběhu století, včetně děl ovlivněných rapportem ▲ à l'ordre, ale také reakcionářskou tvorbu od Giorgia di Chirica



4 • Pablo Picasso, *Igor Stravinskij*, 1920  
tužka, uhel, 61,5 x 48,2 cm

▲ 1908, 1924

...po Picabiu. Ukazuje totiž stupeň, v jakém jsou tyto antimodernismy samy podmíněny právě těmi rysy v modernistickém umění, které chtějí odmítnout a potlačit.

K případům de Chirika a Picabii (a také *pittura metafisica*) je třeba připojit případ Juana Grise, Picassova španělského krajanu, který v roce 1907 emigroval do Paříže, setkal se s Picassem a brzy se začal věnovat kubismu. Jeho *Portrét Picassa* (1912) prokazuje pochopení nového stylu jako uplatnění geometrické mřížky na poměrně realistická zobrazení, čímž se roztrhne obrysy a rozpadnou objemy. Místo ortogonální mřížky, které dávali přednost Picasso s Braquem, pracoval Gris s diagonální mřížkou naznačující ustupující linie perspektivy, kterou kubismus opouští. Přerušované tahy štětce, které Gris v portrétu používá, odrážejí tečkované plochy analytického kubismu, a stejně tak je Grisova paleta omezená na tlumené barvy, jimiž malíř nezdoluje a stínuje objemy. Tečkované plochy brzy ustoupily lesklým, které se blížily kovovým tvarům. Upevněné plochy Grisova stylu v průběhu desátých let odrážejí Picabiiův zájem o mechanomorfy, o svět viděný jako sbírku průmyslově



5 • Juan Gris, *Noviny a misa s ovocem*, 1916

olej na plátně, 92 x 62 cm

1900-1924

### Rappel à l'ordre

**R**appel à l'ordre byla výzva k návratu k domnělým klasickým kořenům francouzského umění – proponenti této výzvy zahájili útok na kubismus. Počátky tohoto návratu jsou vyznačeny různými daty, jedním z pozdějších je esej „Le Rappel à l'Ordre“ Jeana Cocteaua z roku 1923, mnohem starší jiný esej *Après le cubisme*, který v roce 1918 publikovali malíř Amédée Ozenfant a architekt Charles-Édouard Jeanneret. Všechny tyto výzvy k pořádku však sdílely shodnou myšlenku – že předválečné období se vyznačovalo chaosem, dekadentní senzibilitou (kterou je třeba nahradit čistotou klasického racionalismu) a barbarizací francouzské kultury německými vlivy. Ozenfant a Jeanneret vyzývali umělce, aby se soustředili na zlatý řez a další ideje klasické estetiky, aby poskytli prostor „novému Pythagorovi“. „Věda a umění mají společný ideál zobecnění,“ psali a tvrdili, že pokud „Řekové zvítězili nad barbary“, bylo to proto, že pod smyslovou krásou hledali krásu intelektuální.

Jsou ovšem dvě podoby tohoto klasicismu, reprezentované dvěma křídly. První z nich, purismus, se tváří moderně a racionálně a hovoří jazykem vědy a obecných zákonů, jakým je například poměr. Tvrdí, že umělec-designér by měl spolupracovat s průmyslem, vytvářet pro něj zobecněné typy spojené s klasickými formami. Druhá podoba má povahu zpátečnickou, vrací se ke starým mistrům a recykluje náměty a žánry novoklasického umění, které chce oživit. Preferovaným námětem se stala matka s dítětem – kterého se chopili bývalí kubisté, jako Gino Severini, i proměnění kubisté, jako Albert Gleizes – a podobně *commedia dell'arte*. Evidentním příkladem tohoto námětu jsou Severiniho klauni a harlekýni z počátku dvacátých let, s tvrdými obrysy a uhlazeným vzhledem toho nejakademičtějšího klasicismu.

vyrobených mechanických částí. A Grisův styl skutečně směřoval k průmyslově vyráběným estetickým povrchům. V obraze *Noviny a misa s ovocem* [5] jsou texture dřeva nebo odražené světlo převedeny do opakujícího se mechanického jazyka komerční ilustrace. Gris sám tuto ztuhlou, odměřenou manýru pokládal za formu klasicismu a tímto způsobem také jeho dílo chápal Daniel-Henry Kahnweiler, největší dobový vykladač kubismu.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Benjamin H. D. Buchloch, „Figures of Authority, Ciphers of Regression“, *October*, č. 16, jaro 1981
- Rosalind Krauss, *The Picasso Papers*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1998
- Kenneth Silver, *Esprit de Corp*, Princeton University Press, Princeton 1989



1920-1929

- 1920 V Berlíně se koná dadaistický výstav, polarizace avantgardní kultury a kulturních tradic vede k politizaci uměleckých postupů a vzniku fotografické jako nového média. BB
- 1921 Členové moskevského Institutu umělecké kultury definují konstruktivismus jako logickou praxi odpovídající potřebám nové sovětské společnosti. YAB
- **Sovietské instituce** YAB
- 1922 Hans Prinzhorn vydává *Umění duševně chorých*: „umění šílených“ zkoumají ve svých dílech Paul Klee a Max Ernst. HF
- 1923 Bauhaus, nejvlivnější škola modernistického umění a uměleckého designu 20. století, pořádá v německém Weimaru svou první výstavu. HF
- 1924 André Breton vydává první číslo *La révolution Surréaliste* a ustavuje praxi surrealistické estetiky. RK
- **Surrealistické časopisy** RK
- 1925a Výstava art deco v Paříži znamená oficiální zrození kých; Le Corbusierova strojová estetika v mezitím stává černou mûrou modernismu a Klub pracujících Alexandra Rodčenko prosazuje nové vztahy mezi člověkem a předměty. YAB
- **Black deco** RK
- 202 1925b Kurátor Gustav F. Hartlaub organizuje první výstavu obrazů Nové věcnosti v mannheimské Kunsthalle: tento nový „magický realismus“ jako obměna mezinárodních tendencí *rappel á l'ordre* signalizuje konec expresionismu a dadaistických aktivit v Německu. BB
- 208 1926 V německém Hannoveru je instalována *Předváděcí místnost* Ela Lissického a *Merzbau* Kurta Schwitese: konstruktivista a dadaista dialekticky pojímají prostor muzea jako archiv a alegorii modernistického prostoru jako melancholii. BB
- 212 1927a René Magritte se po dráze komerčního umělce v Bruselu přidává k surrealistickému hnutí v Paříži, jeho umění využívá reklamní styl a dvojznačnosti jazyka a zobrazení. RK
- 216 1927b Constantin Brancusi vytváří odlitek *Novorozenec* z nerezavějící oceli: jeho plastika vyvolává boj mezi modelem vysokého umění a průmyslové výroby, který vrcholí americkým procesem kolem jeho *Ptáka v prostoru*. RK
- 220 1927c Ford objednává u Charlese Sheelera dokumentaci své nové továrny River Rouge: severoameričtí modernisté objevují lyrický vztah ke strojovému věku; Georgia O'Keeffeová jej rozšiřuje na svět přírody. HF
- **MoMA a Alfred H. Barr ml.** HF
- 226 1928 Text Wladysława Strzeminského „O unismu v malbě“, v roce 1931 následovaný knihou *Kompozice prostoru*, napsanou spolu s Katarzynou Kobroovou, vyznačuje vrcholný bod internacionalizace konstruktivismu. YAB
- 232 1929 Výstava „Film und Foto“, uspořádaná Deutscher Werkbund od 18. května do 7. června ve Stuttgartu, předvádí škálu mezinárodních fotografických přístupů a diskusí: výstava vymezuje vyvrchol ve fotografii 20. století a znamená vznik nové kritické teorie a historiografie tohoto média. BB



# 1920

V Berlíně se koná dadaistický veletrh: polarizace avantgardní kultury a kulturních tradic vede k politizaci uměleckých postupů a vzniku fotomontáže jako nového média.

Dadaistický veletrh, uspořádaný v červnu 1920 v galerii dr. Otto Burcharda v Berlíně, byl prvním veřejným vystoupením skupiny umělců – lišících se jak svými plány, tak původem – kteří právě založili oficiální berlínské hnutí dada. To, že událost byla ohlášena jako veletrh, a nikoli výstava, signalizuje, že šlo o parodii předvádění výrobků – ať ve výkladních skříních, nebo na velkých komerčních prezentacích, která měla zdůraznit dadaistický záměr radikálně proměnit strukturu výstavy i představovaných uměleckých objektů [1].

Některé z ústředních objektů veletrhu – zvláště *Řez kuchyňským nožem skrz pivní břich Výmarské republiky* [2] Hannah Höchové (1889–1978), *Tatlin doma* a *Mechanická hlava (Duch doby)* [3] Raoula Hausmanna (1886–1971) a společné příspěvky George Grosze (1893–1959) a Johna Heartfielda (Helmut Herzfelde) (1891–1968) – ukazují rozmanitost strategií, s nimiž pracovala nově vytvořená skupina. Berlínské dada bylo v kontaktu s díly italských futuristů i sovětské avantgardy a samo se stavělo do průsečíku kritické revize tradičního modernismu na jedné straně a nadšeného přijetí nové syntézy avantgardního umění s technikou na druhé. Přesněji řečeno: berlínské dada stálo také v zásadní opozici k místní avantgardě, totiž k vládnoucímu modelu německého expresionismu. Expresionistický étos se svými všeobecně lidskými cíli a se svou praxí vášnivých pokusů sloučit duchovnost a abstrakci se dostal pod zkoumavý pohled a zdrcující kritiku dadaistů.

## Dada: rozptýlení a rozbíjení

Dadismus se pod vlivem první světové války, za níž expresionismus sehrál osudnou a nakonec neúspěšnou roli, když se snažil dovolávat předpokládaných obecně lidských hodnot, výslovně stavěl proti snahám o umělecký přístup. Mnohým se tento postoj jevil jako určitá forma nihilismu, namísto toho je však třeba zdůraznit pozitivní povahu dadaistické kritiky. V protikladu k expresionistickým snahám o sloučení estetického a duchovního vytvořilo dada model antiestetiky; proti pokusu vyhlášenému univerzalitu lidské zkušenosti a zasazovat estetické do mystického zdůrazňovalo dada krajní formy politické sekularizace umělecké praxe.



1 • První mezinárodní dadaistický veletrh v Kunstsalonu dr. Otto Burcharda, Berlín, červen 1920

Několik členů berlínské dadaistické skupiny se přiklánělo k levici a identifikovalo se s cíly komunistické strany, podobně jako Heartfield a Grosz, kteří se stali jejími členy, jak se stalo v Německu v roce 1919 založena. Z tohoto hlediska je důležité přiznat, že berlínské dada je otevřeně politizovaný projekt, jak doposud německé prostředí nepoznalo. Program tohoto projektu ovšem pokrýval celou škálu od kritiky buržoazních vysokého umění až k modelu aktivistické propagandy a od příkladů francouzských příkladů protodadaistických přístupů – například Duchampových a Picabiových – až po systematické rozpracování technik montáže, které měly podvrátit začínající masové moc výmarského vydavatelského průmyslu.

Simultánnost objektů, textur, tiskopisů a povrchů, s nimiž Heartfield a Grosz pracovali ve svém počátečním díle z roku 1918 (které se nedochovalo), měla zřejmého předchůdce v kubismu. Avšak toto první fotomontážní dílo, které se mělo objevit v Berlíně, je záměrně pojato jako výsměch kubistickému estetizujícímu, apolitickému přístupu k rodící se moci masové kulturních obrazů. V roce 1919, bezprostředně po této parodii Picassovy formy koláže, začali Heartfield, Hausmann, Hochstetler









3 • Raoul Hausmann, *Mechanická hlava (Duch doby)*, kol. 1920  
dřevo, kůže, hliník, mosaz a ocel, 32,5 x 21 x 20 cm

a Grosz – současně a ve spolupráci – vytvářet první fotomontážní projekty [4].

Souběžně s nimi rozvíjeli fotomontáž v Sovětském svazu Gustav Klucis a Alexandr Rodčenko. Třebaže obě strany prohlašují, že toto médium objevily, fotomontáž byla vyvinuta již v devadesátých letech 19. století jako komerční technika pro návrhy reklam. Hausmann a Höchová ve svém prvním textu o fotomontáži uvádějí jako svou inspiraci populistické modely kombinování a proměňování obrazů a jako příklady, z nichž čerpali podněty, jim údajně posloužily pohlednice, které vojáci posílali domů z fronty.

Jedním z klíčových děl roku 1919 je Höchově *Řez kuchyňským nožem...*, na němž je dobře vidět celá škála technických a strategických dvojznačností, které tvoří fotomontáž. Možnosti, které otevřela práce Höchové, od ikonicky podaného narativu až po čistě strukturální rozvinutí textového materiálu, se stanou osou dialektické operace fotomontáže. Ikonický narativ *Řezu kuchyňským nožem...* sestává z podrobného inventáře klíčových postav veřejného světa Výmarské republiky. Ty začínají u politických představitelů, Friedricha Eberta, sociálnědemokratického prezidenta, který byl zodpovědný za vraždu členů Spartakova svazu, zejména Rosy Luxemburgové (1870–1919) a Karla Liebknechta

▲ 1921, 1925

(1871–1919), zosnovanou jeho ministrem vnitra Gustavem Heartfieldem (kterého zobrazuje na své pozdější koláži také Heartfield) a končí u postav kulturního světa, jako jsou Albert Einstein, Karl Kollwitzová a tanečník Niddy Impekoven. Ti všichni jsou rozestavěni po ploše obrazu podle nehierarchického, nekompozičního a náhodného principu distribuce a smíšení s množstvím textových fragmentů, které často nesou nesmyslné slabiky „da-da“. Podle Huelsenbeckova tvrzení bylo *dada* nalezeno zabodnutím nože mezi stránky slovníku; existují ovšem i jiné příběhy o původu slova „dada“, například od dadaistů z Cabaretu Voltaire.

Ať už se jednalo o Heartfielda, Grosze, Höchovou a Hausmanna v prostředí Výmarské republiky, anebo na druhé straně Rodčenko a Klucise v Sovětském svazu, spojuje je především obě skupiny v fotografického postupování do vizuálního světa jako výsledku masové kulturního šíření fotografických obrazů. Obě skupiny dále podílely na nesémantickém tvoření významu s cílem rozbití vizuální a textovou homogenitu, podtrhnout materialitu označujícího vůči předpokládané univerzální čitelnosti textového nebo ikonického označovaného a zdůraznit oddělení a nesouvislost časové a prostorové formy zkušenosti. Kritickým podnětem v pozadí tohoto nelogického útoku na samu strukturu čitelnosti byl záměr demontovat mytické reprezentace podporované masově kulturní produkcí spotřebních obrazů a reklam. A konečně fotomontáž představuje společnou touhu sestavit nový typ uměleckého předmětu, který je pomíjivý, který nevznáší žádný nárok ani na přirozené významy, ani na nadčasové hodnoty a který naopak stojí v perspektivě intervence a rozdělení. Určuje politickou rovinu rozhodnutí tvůrců fotomontáže pracovat právě s médiem masové kulturní reprezentace, a nikoli mimo něj nebo proti němu, jak tomu bylo v případě abstraktního umění a jeho ústupu k hodnotám vlastním malbě nebo sochařství. Tyto strategie kolem roku 1919 obě skupiny spojují.



4 • George Grosz a John Heartfield, *Život a činnost v univerzálním městě v poledne ve 12.05, 1919*  
fotomontáž, rozměry neznámé

▲ 1916a



## Od fotomontáže k novým vyprávěním

Stím, jak fotomontáž ve Výmarské republice postupně rozvíjela nové možnosti, ubírali se její tvůrci různými směry. Hausmannův přístup se upíral stále více k textu, přičemž verbální znak demontoval na grafické a fonetické fragmenty [5]. Dílo Höchové se naopak zaměřovalo na fotografické obrazy, které nakonec vytlačily strukturální oddělení typické pro rozpojení textových prvků. To směřovalo ke stále homogennějšímu typu fotomontáže, v níž pouze dva či tři fragmenty vytvářejí podivně záhadné figury.

John Heartfield, třetí člen původní berlínské dadaistické skupiny, se velmi rychle vzdálil tomu, co začal kritizovat jako „avantgardní“ rozměr estetizujícího modelu fotomontáže, jehož nesmyslné nebo společensky dezorientující vlastnosti odmítl ve prospěch nového typu fotomontáže komunikativního jednání. V této nové podobě měla fotomontáž působit na vznikající publikum dělnické třídy, pro něž se levice měla stát veřejnou sférou. Toto publikum je přímo oslokováno pomocí strategie, jež všechny dřívější techniky převrácení rozpojení nahrazuje vyprávění; nesouvislost textury, povrchu a materiálů nahrazuje uměle vytvořená homogenita, jež je dílem Heartfieldovy pečlivé airbrushové techniky; krajní formy fragmentace jazyka, v nichž byl grafém nebo foném izolován, Heartfield opouští a místo nich vkládá titulky, které mají vyvolat odhalení, jež dostává dialektickou formu. Tento typ komentáře pracující s neočekávaným spojením různých typů historické a politické informace je blízký tomu, co Bertold Brecht později vyvinul ve své divadelní technice montáže, která byla podobně Heartfieldovu dílu míněna jako zavěšení do dialektiky.

Heartfield také implicitně kritizoval ranou berlínskou fotomontáž za to, že skončila u souboru jednotlivých předmětů, které nakonec dostaly status tradičních uměleckých děl jako každé jiné jednotlivé dílo na papíře nebo na plátně. Heartfieldův pokus vytvořit dílo v rámci počínající proletářské veřejné sféry byl ovšem

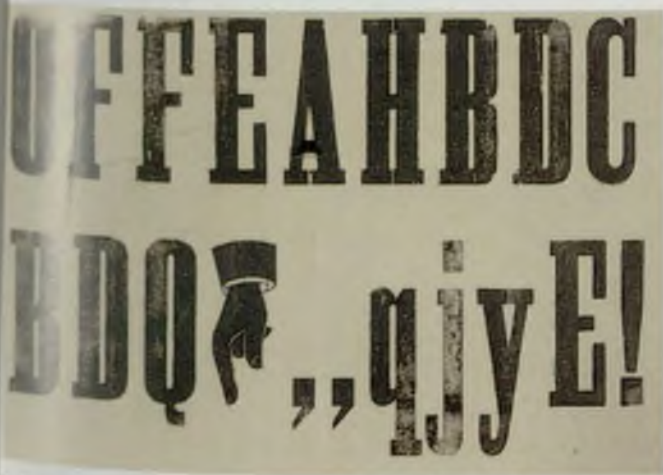
zamýšlen tak, aby změnil distribuční formu fotomontáže a udělal z ní nositele tištěného média, a tudíž masově kulturní nástroj.

Spouštěcím momentem Heartfieldova vývoje bylo jeho setkání s Willi Münzenbergem, který jej angažoval jako hlavního grafika *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, orgánu komunistické strany založeném jako protějšek staromódního ilustrovaného tisku. *AIZ*, jak noviny začaly být nazývány, se snažily soupeřit zejména s *Berliner Illustrierte Zeitung*, které dosahovaly nákladu řádově stovek tisíc a právem je lze pokládat za jeden z prvních příkladů masového média, jež sloužilo jako model pozdějším magazinům jako *Life* nebo *Paris Match*. *AIZ* tedy byly pojímány jako masově kulturní protinástroj.

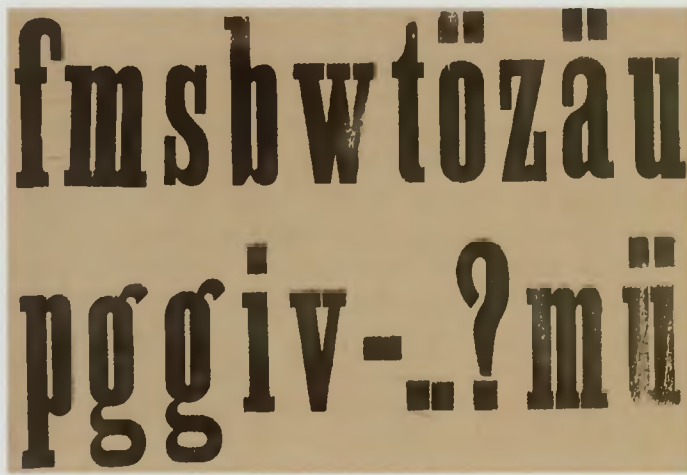
Až do svého odchodu z Berlína po nacistickém uchopení vlády v roce 1933 dělal Heartfield většinu svých prací pro *AIZ* nebo pro svého bratra Weilanda Herzfelda – v tomto případě šlo o obálky knih, které Herzfeld vydával ve svém nakladatelství Malik-Verlag. Typickým příkladem Heartfieldova posunu od estetiky fotomontáže berlínského dadaismu, reprezentované Höchovou a Hausmannem, může být jeho *Tvář fašismu*, ilustrace pro obálku *Spoutané Itálie*, kterou v roce 1928 vydala komunistická strana. I když tu stále pracuje s juxtapozicí, roztržením, rozlomením a fragmentací, jsou tyto postupy natolik zapracovány do nové souvislosti, že mohou sloužit současně více záměrům. Mussoliniho hlava splývá s lebkou, která jí proniká zevnitř, a v medailonech, které ji obklopují, se prolínají na pravé straně obrazy obětí násilí s vyobrazením papežských a církevních hodnostářů a na levé straně obrazy kapitalistů v cylindrech s ozbrojenými pouličními fašistickými gangy. Tato technika pronikání byla alternativou k tomu, co Heartfield kritizoval jako nesmyslnou juxtapoziční konstrukci, která vytváří zlom a šok, ale nepřináší žádné politické směřování, žádnou protipравdu, žádný okamžik náhlého odhalení.

Splývání protikladů v Heartfieldově díle v roce 1928, pět let před vzestupem nacistické strany, je zvláště ohromující, protože ukazuje, do jaké míry si byli někteří intelektuálové plně vědomi rostoucího ohrožení buržoazních institucí a demokra-

1920 – 1929



5 • Paul Hausmann, *Off a fmsbw*, 1918  
dvě řady a fonetickými básněmi, 32,5 x 47,5 cm



▲ 1930e





6 • John Heartfield, *Smysl Hitlerova pozdravu: Malý muž žádá velké dary. Motto: Za mnou stojí miliony!*, 1932  
fotomontáž, 28 x 27 cm

tické politiky a potřeby začlenit kulturní projekty do strategií opozice a odporu. Ještě lépe je to vidět na dvou obrazech, které Heartfield navrhl pro AIZ v roce 1932, v nichž portrétuje předsedu Německé národně socialistické strany Adolfa Hitlera rok před jeho zvolením kancléřem v roce 1933. V obou obrazech je Hitler vyobrazen jako loutka, figura uskutečňující zájmy kapitálu. Na prvním, *Adolf-nadělověk. Polyká zlato a vypouští veteš*, je Hitlerovo tělo prosvíceno rentgenem, namísto srdce má svasťku, místo jater železný kříž a jeho obratle tvoří zlaté mince – což jasně vyslovuje politický názor, že nacistickou stranu financovala německá podnikatelská třída, aby odvrátila, popřípadě zlikvidovala proletářskou revoluci, kterou uvedlo do pohybu založení komunistické strany na německém území v roce 1919. Druhý z obrazů, *Smysl Hitlerova pozdravu: Malý muž žádá velké dary. Motto: Za mnou stojí miliony!* [6], tyto motivy odkrývá ještě zřetelněji, neboť Hitler je tu předveden jako malá figurka stojící před ohromnou, anonymní postavou „zazobance“, která předává svazek bankovek do natažené ruky malého muže – jde zjevně o ironické přečtení „Hitlerova pozdravu“. Krajně zjednodušená, groteskní, komická, a tím více ohromující forma argumentu měla projasnit jinak neproniknutelné politické a ekonomické vazby, které přitahovaly velkopodnikatele

k vůdci německého fašismu, v němž nacházeli protřídovou a násilnou formu potlačení socialistických a komunistických tendencí ve Výmarské republice. Předpoklad, že AIZ, jehož náklad v té době dosáhl 350 000 výtisků, bude mít propagandistický vliv, se ukázal jako klamný, protože velká část dělnické třídy, která dříve volila komunistickou stranu, bude v roce 1933 volit nacistickou stranu, čímž zasadí poslední ránu levicovým aspiracím Výmarské republiky.

Nijak nás nepřekvapí, že Heartfield byl jedním z prvních umělců, které po Hitlerově nástupu k moci stíhalo gestapo. V roce 1933 přesídlil do Prahy, kde se jeho polemická, didaktická a propagandistická činnost proti Hitlerovu režimu natolik rozrostla, že Hitler intervenoval u české vlády, aby Heartfieldovy aktivity v Praze zakázala.

*Heartfield v Praze 1933*

Od sémiózy ke komunikativnímu jednání

Změny, které se kolem roku 1925 projeví v souběžném vývoji fotomontáže ve výmarském a sovětském prostředí, směřovaly k proměně původních strategií. Techniky nelogického, nesmyslného rozbití významu, autorefenčního podřízení grafického a fonetického rozměru jazyka důrazem na fragmentaci, byly nyní proměněny a přesměřovány k radikálnímu projektu vytvoření veřejné proletářské sféry. Byla-li v půli dvacátých let klíčovým kulturním projektem avantgardy proměna obecně dostupného vyžadování to na druhou stranu návrat k instrumentálnímu významu jazyka a obrazu, pro něj jsou prvořadě vizuální rozrozumitelnost a čitelnost. Typ fotomontáže, které tvořili Heartfield a Klucis, se nyní zaměřoval na informační a komunikační hodnoty. Nelogičnost, šok a zlom předchozího díla byly nahrazeny jako obyčejné buržoazní, avantgardní žerty; jeho antipolitický postoj byl brán jako pokus o stínový box s buržoazní veřejnou sférou a model kultury, který byl již dávno překonán. Vlastním úkolem, který nyní připadl fotomontáži, již nebylo rozbití malby a sochařství jako oddělenou, autonomní sféru; jejím úkolem nyní bylo zásobovat masové publikum obrazy didaktické informace a politizace.

Jeden takový příklad patří do řady fotomontáží a plakátů, které Klucis vytvořil mezi lety 1928 a 1930 [7]. Metonymie zdvořilé ruky tu využívá jako emblém politické účasti. Klíčový obraz skutečného zastoupení mas ve volebním procesu. Rukou coby část nahrazující celek jasně „zastupuje“ subjekt, který zvedá, a podobně jediná ruka, v jejíž mezích je vidět množství takových rukou, „znamená“ jednotu cíle, kterou nese jediný zastupitel, jenž může mluvit za masu voličů. Varianty tohoto obrazu s různými nápisy byly využívány k několika účelům: jedinou jako výzva k účasti na volbách do sovětu; v jiné variantě jako oslovení žen, aby svým hlasem aktivně působily v sovětech. Metonymie ruky jako znak fyzické, smyslové a politické účasti na kolektivním procesu je ústředním příkladem toho, jak byla původní strategie fotomontáže – vystřihování a fragmentace – během času proměněna.









## Sovětské instituce

Stejně jako za francouzské revoluce v 18. století bylo také v revolučním Rusku vytvoření názvu nové instituce nebo přejmenování staré výsostným politickým aktem; od prvních dní Leninova povstání a převzetí moci v říjnu 1917 i ve stalinské epoše po jeho smrti v roce 1924. Pojmenovací horečka nezasáhla jen oficiální organizace, ale také řadu avantgardních skupin, které se v desátých letech, v době rozkvětu kubofuturismu, jen množily. Absurdistické přezdívky těchto skupin (Diamantový spodek, Oslí ocas, Tramvaj V) stále přilíš zaváněly symbolistickou minulostí, které se chtěly vysmívat. Bylo třeba vymyslet nový jazykový prostředek, který by dal jasně najevo, že začala zásadně nová éra. Pro bolševickou moc i pro malou skupinu inteligence, která okamžitě vstoupila do jejích služeb, se stal prvním označujícím takové *tabulae rasae* akronym. Byl současně ekonomický a „básnický“ neobvyklý.

Politická povaha tohoto jazykového prostředku byla udána velmi brzy s vytvořením slova Proletkult (tedy Proletářská kultura) v roce 1906. Ačkoli tato organizace působila Leninovi takové starosti, že v roce 1909 vyloučil jejího vůdce Alexandra Bogdanova z bolševické strany – své tempo našla až po „deseti dnech, které otřásly světem“. Nová vláda ale reagovala na její vzestup založením zastřešujícího oddělení Narkompros (tedy Národního komisiariátu osvěty), v jehož čele stál liberál Anatolij Lunačarskij a spadaly pod něj kulturní záležitosti, propaganda a vzdělání a také všechny umělecké skupiny – včetně nedávno založených Komfuts (Komunističtí futuristé). V roce 1918 byla založena IZO, sekce výtvarných umění Narkomprosu, se sídlem v Petrohradě a pod dohledem Davida Šterenberga, zcestovalého, frankofilního, eklektického modernistického malíře, který dělal, co mohl, aby uspokojil různé tendence v ruské avantgardě a reorganizoval všechna umělecká muzea v SSSR. Jeho náměstkem v Moskvě byl Tatlin.

K mnoha novým institucím, které založil Narkompros, patřily Svomas (Svobodné státní ateliéry), založené v roce 1918 a v roce 1920 vystřídané Vchutemas (Vyššími státními uměleckými a technickými dílnami), které lze charakterizovat jako sovětskou obdobu Bauhausu, školu designu krátce předtím otevřenou v Německu; Inchuk (Institut umělecké kultury), založený v Moskvě v roce 1920 (jeho prvním ředitelem byl Kandinskij, brzy vytlačený Rodčenkem) a jeho protějšek v Petrohradu, Ginchuk, kde našel útočiště Malevič po zavření jeho školy Unovis (Upevňovatelé nového umění) ve Vitebsku. Ani po obnovení soukromého obchodu za NEPu v roce 1921 neochabovala kontrola režimu nad kulturním děním, ani jeho záliba v akronymech: v roce 1922 se Inchuk stal součástí Rachn (Ruské akademie uměleckých věd), kde se mu rychle obrousily hrany, a AChRR (Sdružení umělců revolučního Ruska) začala svůj klidný vzestup, který skončil o deset let později násilným zavedením „socialistického realismu“ jako oficiální linie všech umění.

1920–1929

postaven v budově hostící sedmý sjezd sovětů právě v době, kdy byl probírán Leninův plán elektrifikace Ruska. Z podrobné příručky, napsané kritikem a historikem umění Nikolajem Paninem a vydané při příležitosti vystavení díla, a z řady prohlášení samotného umělce víme, že model představovala dřevěná konstrukce vysoká něco mezi 5,5 a 6,5 metru, zatímco samotný památník měl být mohutnou konstrukcí z kovu a skla, vysokou kolem 400 metrů – o třetinu vyšší než Eiffelova věž, v té době nejvyšší budova na světě a odvážný technický výkon, který Tatlin obdivoval už při svém výletu do Paříže v roce 1914. Nejzávažnějším prvkem Tatlinova oslavovaného návrhu byla nakloněná struktura věže sestávající ze dvou do sebe zapadajících kónických spirál a složitá síť šikmých a svislých latí, které obklopovaly čtyři geometrická tělesa zavěšená vždy jedno na vrchu druhého uvnitř svažujícího se jádra. Každé z těchto těles mělo být zvláštní budovou, v níž měly sídlit různé části Kominterny (sovětské organizace, jejímž úkolem bylo „šírit revoluci“ do jiných zemí), a mělo se otáčet určitou rychlostí. Otáčka největšího a největšího z těles, válce, v němž měla sídlit zákonodárna Mezinárodní internacionála, měla trvat jeden rok; otáčka druhé z budov, šikmé pyramidy pro exekutivní oddělení, měla trvat měsíc; další těleso, válec určený pro propagační služby, se mělo otočit za den; a otáčka nejvyššího tělesa, malé polokoule, doplněné později při rozpracování projektu, měla podle všeho trvat hodinu.



Model Tatlin, první model památníku Třetí internacionály v bývalé Akademii umění v Petrohradě, 1920  
výška: 548,6 – 640 cm



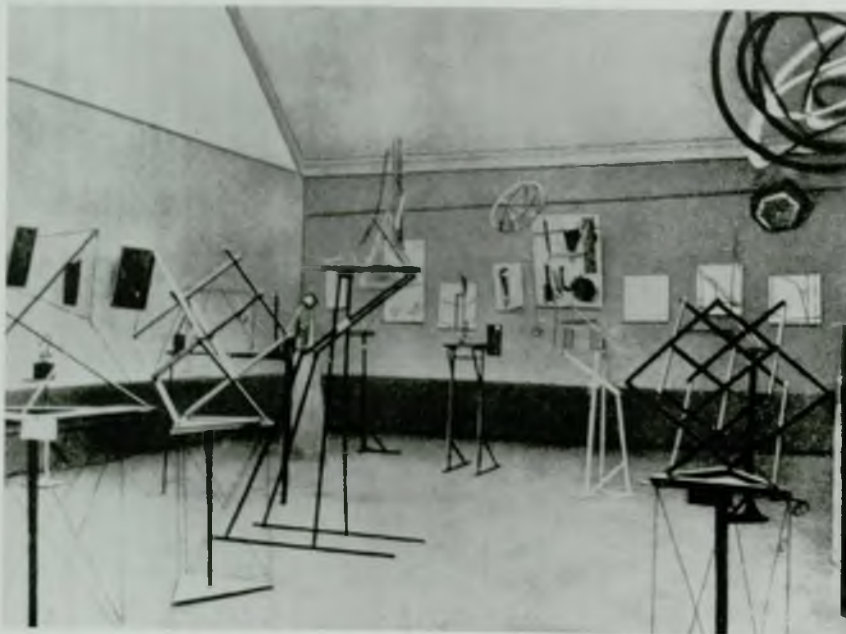
Tatlin a jeho přátelé (zejména Punin jako jeho oficiální mluvčí) rozpracovali tři druhy důvodů pro realizaci památníku v ohromném měřítku. Především bude věž skutečně „moderní“, na rozdíl od ohyzdností vztyčených na různých místech v upomínku revoluce (báseň Vladimír Majakovskij projekt oslavoval jako „první památník bez vousů“). To pro Tatlina znamenalo, že se bude přísně řídit principem „kultury materiálů“ (to jest „věrnosti materiálům“), který rozpracoval ve svých sochařských reliéfech z let 1914–1917. Za druhé měla být věž výhradně funkční, produktivistický objekt (Majakovskij ji také nazýval „první objekt Října“) a ještě v dalším směru tak překonat Eiffelovu věž, jejímž hlavním účelem bylo sloužit jako rozhlasová anténa. Za třetí, jako každý veřejný památník byla věž pojata jako symbolický maják: vyjadřovala „dynamiku“ jako étos revoluce.

Jen několik týdnů před odhalením Tatlinova památníku založili Rodčenko a jeho přátelé v Inčuku Pracovní skupinu pro objektivní analýzu, což urychlilo Kandinského odchod z funkce ředitele. Vzhledem k mimořádné pozornosti, jakou Tatlinův projekt ve své době vyvolal v Moskvě, není divu, že se Pracovní skupina zaměřila na otázky, které nadnesl. Skutečnost, že šlo o experimentální návrh, u něž nebylo pravděpodobné, že by byl kdy postaven (ačkoli tým sovětských inženýrů to prohlásil za technicky možné), skupinu nijak neodradil – naopak, už skutečnost, že nějaký projekt mohl mít takový dopad, byla povzbuzením k pokračování „laboratorní práce“. Členové Pracovní skupiny na čas uzavorkovali starost o výrobu a funkčnost a soustředili se na jiné dva aspekty modelu: jeho „věrnost materiálům“ (neboli *fakturu*) a jeho symbolický dynamismus (neboli *tektoniku*), které se Rodčenkovi a ostatním jevily na Tatlinově projektu rozporně. Měli pocit, že v rovině materiálů – a navzdory Tatlinovým argumentům – nic neopravňovalo formální použití spirály

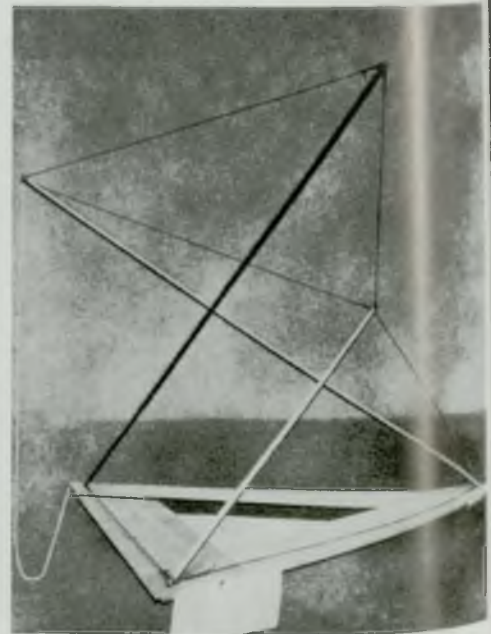
a odvolání se na prastarou ikonografii. Tvrdili, že Památník je romantickou záležitostí, že byl vytvořen osamělým umělcem v soukromí ateliéru a s pomocí tradičních nástrojů jeho formální organizace zůstala nerozlučitelným tajemstvím zanelejším „buržoazním individualismem“: nešlo o konstruktivistický návrh o autorskou kompozici.

### Diskuse o konstrukci a kompozici

Tyto pojmy však byly příliš neurčité a bylo třeba je přímě definovat: od 1. ledna 1921 do konce dubna vedla Pracovní skupina živou debatu zaměřenou na pojmy konstrukce a kompozice. Každý z účastníků měl za pomoci dvou kreseb ukázat, jak rozuměl těmto protichůdným slovům. Kromě kreseb Nikolaje Ladovického (1881–1941) a Karla Iogansona (kol. 1890–1929) – kteří také předkládali jako „konstrukci“ to, co bude později nazýváno „dekorativní strukturou“, to jest formální rozčlenění povrchu, které je naznačeno materiálními vlastnostmi (tvar, proporce a rozměry tohoto povrchu – je výsledný soubor trochu zklamáním. Proklad je v nich buď zaměřován se změnou techniky (súmato pro kompozici, ostré okraje pro konstrukci), nebo naznačen změnou média (náčrt malby proti náčrtu sochy); nebo v případě Vladimíra Stenberga (1899–1982) bylo konstrukcí prostě vše, co mělo strojový vzhled. Písemné projevy a řada diskusí, které tyto kresby provázely, jsou poučnější. Po velkých polemikách, někdy značně drsných, dosáhla skupina konsensu: konstrukce, byť řečeno, je založena na „vědeckém“ způsobu organizace, v něm nejsou obsaženy „žádné nadbytečné materiály nebo prvky“. Nemají v sémiologické terminologii, konstrukce byla „motivovaná“ znakem, to jest její arbitrárnost je omezená, neboť její forma a význam jsou určeny (motivovány) vztahy mezi jejími různými



2 • skupinová výstava Območu, Moskva, květen 1921  
vlevo na kraji *Studie rovnováhy* Karla Iogansona



3 • Karl Ioganson, *Studie rovnováhy*, kol. 1921  
materiál a rozměry neznámé (zničeno)

▲ 1914



materiály (z toho důvodu například nemůže přejímat ikonografické prvky), zatímco kompozice byla „arbitrární“.

Takový závěr je na první pohled spíše hubeným výsledkem intenzivní čtyřměsíční diskuse a rétorika celé debaty byla bezpochyby naivní („nadbytek“ = „plýtvání“ = „buržoazní epikureismus“ = „morálně odsouzenihodný“), nicméně právě z tohoto šora povstal konstruktivismus jako hnutí. Samotný termín se vynořil v debatě a Rodčenko jej v březnu 1921 rychle monopolizoval a se svými nejbližšími spojenci založil Pracovní skupinu konstruktivismu (skládala se z pěti sochařů či lépe tvůrců „prostorových konstrukcí“ – Rodčenko, Ioganson, Konstantina Medunecého [1899–kol. 1935], Vladimíra Stenberg a jeho bratra Georgije [1900–1933] – k nimž se připojila Stěpanovová a mimo jiné i kulturní agitátor Alexej Gan [1889–1940]). Gan, který byl právě vyloučen z Narkomprosu pro svůj extremismus, byl okamžitě pověřen sepsáním konstruktivistického programu a velká část debat uvnitř skupiny se odvíjela kolem jeho nejasné terminologie. Ganova zmatená a polemická próza (jeho kniha *Konstruktivismus* vyšla v roce 1922) nám příliš nepomůže při posouzení myšlenek skupiny a bylo velmi nešťastné, že tato okrajová figura mohla získat ústřední postavení mluvčího (to se ukáže jako zvlášť škodlivé mnohem později při represivním řadě-

ni Stalinových komisařů, dlouho dobu to ale také bude zkreslovat pohled historiků na celé hnutí). Mnohem obsažnější je umělecká činnost ostatních zakládajících členů bezprostředně po debatě o konstrukci/kompozici).

### Jedno sbohem umění

Klíčovou událostí je jejich účast na druhém skupinovém vystoupení Obmochu (Společnosti mladých umělců) v květnu 1921, které představilo převážně „prostorové konstrukce“ [2]. Legendární výstava je dobře zdokumentována, třebaže se z těchto plastik dochovaly pouze dvě. Přísnou věrnost definici konstruktivismu, navržené v debatě, nezachovávají ani práce bratří Stenbergů připomínající kovové mosty, ani polychromované plastiky Medunecého (jednu z nich zakoupila Katherine Dreierová na „První ruské výstavě“ v Berlíně roku 1922 a dnes se nachází v Yale University Art Gallery v New Havenu). První nepřekračují Tatlinovu koncepci „věrnosti materiálům“; druhé jsou zjevně závislé na Malevičově malbě. Avšak Rodčenkovy zavěšené skulptury a Iogansonovy „Řady prostorových křížů“ dosvědčují velký krok vykonaný ve velmi krátké době. Obě série děl byly pojaty jako demonstrace „vědecké“ (což v té době znamenalo dialektické,

1920–1929



Alexandr Rodčenko, *Oválná zavěšená konstrukce č. 12*, kol. 1920

Oválná zavěšená konstrukce částečně natřená hliníkovou barvou a drát, 61 x 84 x 47 cm

▲ 1915



materialistické, komunistické) metody: neměly žádnou apriorní koncepci (žádný vypůjčený obraz); každý aspekt díla byl určen jeho materiálními podmínkami.

Rodčenkovy zavěšené skulptury byly vytvořeny z jediné desky překližky pokryté aluminiovou barvou a rozřezané do soustředných tvarů (buď do kruhů, šestiúhelníků, obdélníků, nebo elips – poslední z nich jsou jediným dochovaným příkladem z této série [4]). Tyto tvary pak byly pootáčeny do prostoru, takže vytvářely různé trojrozměrné geometrické objemy: skulptura se dala snadno složit zpět do původního plošného tvaru, čímž byl obnažen proces výroby. Iogansonova díla představovala stejnou pedagogickou přímou. Zvláště v jednom z nich [3], stojícím na trojúhelníkové základně a sestávajícím ze tří tyček držných v prostoru napětím spojujících provazů, se Ioganson snažil dát viditelnou a měřitelnou podobu „nadbytku“, který by právě konstrukce měla vymýtit: provaz byl delší, než bylo třeba, ale tento „nadbytek“, ochable visící od konce napjaté smyčky, měl také demonstrativní funkci (stačilo jen uvolnit průvės provazu a snížit tři špičaté tyčky, aby se skulptura proměnila). Ve srovnání s tajemstvím ateliéru buržoazního umělce konstruktivisté vyhlásili „logický“ způsob výroby skulptury a deduktivní struktury jako prostředky proti fetišizaci umělecké inspirace.

Totéž by bylo možné říci o modulárních skulpturách, které Rodčenko vytvořil krátce po výstavě Obmochu (sestavají vždy z dřevěných špalků stejných rozměrů, jejichž půdorys je někdy shodný s nárysem). Formální logika, jíž se tato díla řídí – opět jde o deduktivní strukturu – je blízká logice, kterou stanovili minimalisté o čtyřicet let později (Carl Andre na ně bude pět chválu, až se jejich fotografie objeví na Západě). Není náhodou, že taková logika mohla mít podobné důsledky v obou historických obdobích bez ohledu na to, jak rozdílný byl kontext revolučního Ruska a newyorské bohémy, pokud jde o status malby. Reduktivní směr, jímž se konstruktivisté z Inchuku vydali, dovedený v médiu malby do krajnosti, mohl dospět pouze k čistým mřížkám nebo k čistým monochromům: v rámci parametrů abstrakce by všechny ostatní obrazové možnosti zahrnovaly protiklad mezi figurou a pozadím, a tak by vyzvedly imaginární prostor, kompozici, „nadbytek“. Tak jako Donald Judd později zavrhně malbu pro její neschopnost důsledně se zbavit iluzionismu, dal Rodčenko sbohem tomuto umění poté, co v září 1921 vystavil svůj slavný triptych monochromů na výstavě „5 x 5 = 25“ [5]: „Omezil jsem malbu na její logický závěr a vystavil jsem tři plátna: červené, modré a žluté,“ napsal později. „Prohlásil jsem: se všim je konec. Základní barvy. Každá plocha je plochou, nemůže tu být žádné zobrazení.“

Rodčenkovo ikonoklastické gesto se brzy stalo legendárním mezníkem (Nikolaj Tarabukin, dříve formalistický kritik, který se stal nejrafinovanějším ideologem skupiny Inchuku, je ve svém pojednání *Od stojanu ke stroji* z roku 1923 nazývá „poslední obraz“ a hovoří o něm jako o bodu obratu): obrátilo stránku v knize dějin, dosáhlo bodu, z něž není návratu. Na pořadu dne již nebyla analýza, nebyla již žádná další možná cesta než „vstou-

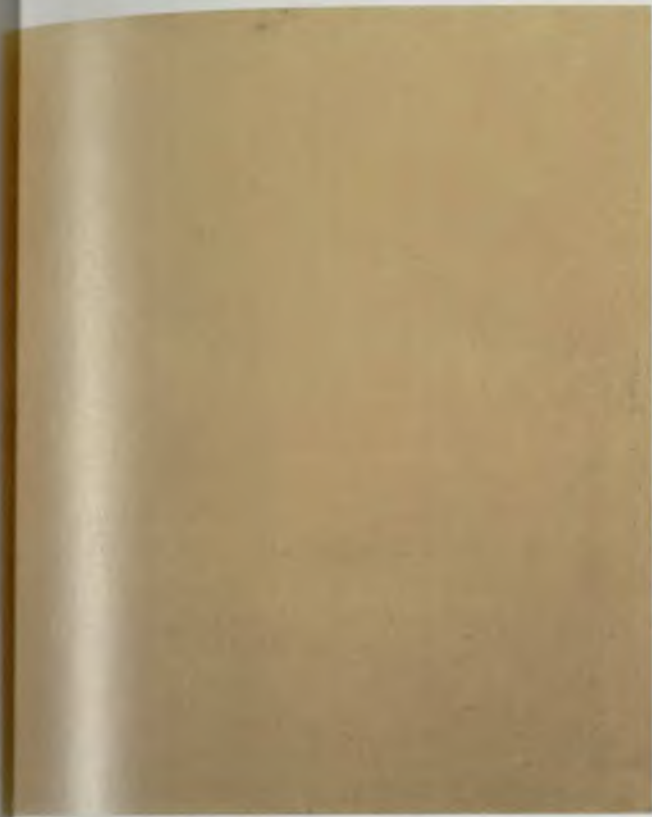


5 • Alexandr Rodčenko, Čistá červená barva, Čistá žlutá barva, Čistá modrá barva, 1921, olej na plátně, 62,5 x 52,5 cm

pit do výroby“. Prosincová přednáška Stěpanovové v roce 1922 byla uctěním památky. Hlavním zaměstnáním Rodčenko a jeho přátel v prvních měsících roku 1922 bude vypracování plátnového produktivismu.

## Posun k propagandě

Navzdory svému nadšení a ochotě „pracovat v továrně“ se všichni konstruktivisté proměnění v produktivisty měli setkat s depresivní skutečností: v Leninově Nové ekonomické politice si nemohli spoléhat na paušální podporu státu. K jejich velkým zklamáním již jejich služby nebyly vítány: nový podnikatelský svět výrobních šéfů je měl za nepřístojnou mrzutost a dělníci se jen vysmívali jako intelektuálním parazitům. Stěpanovová a Ljubov Popovová úspěšně vytvořily řadu textilních návrhů, které byly hromadně vyráběny (jsou snad jediným příběhem úspěchu v produktivistické utopii, to je však nepatrný výsledek). Tatě se dostal k práci v továrně, nedokázal ale delší dobu snášet úkol, který měl vykonávat (šlo pouze o dekorativní předměty), a začal z užitkových předmětů, které navrhl, nebyl nikdy průmyslově vyráběn (za zmínku stojí ohybná kamna, která měla minimalizovat spotřebu topiva; židle z ohýbaného dřeva, kupodivu jedním z jeho nejelegantnějších skulptur; a leonardovský létající stroj, typ bicyklu, který nazval *Letatlin* – jde o stažení jeho jména a slova *létat*). Dělní práce, kterou konstruktivisté jako správně marxisté nejprve napadali, že vede k odcizení práce, a poté k



1920–1929

...podivně souhlasili, když ji Lenin prohlásil za podstatnou pro  
rekonstrukci Ruska, se obrátila proti nim. Pouze Iogansonovi,  
který byl z konstruktivistů technicky nejtvůřivější (ačkoli mu  
bylo nanovojš málo přes třicet let), se podařilo aktivně se podílet  
na výrobě: pracoval jako vynálezce. V jiné situaci by jeho nadání  
nekvétalo (jeho skulptury z Obmochu se podobají tažným struk-  
turám, které navrhovali Kenneth Snelson a Buckminster Fuller  
koncem čtyřicátých a počátkem padesátých let; dnes se jim říká  
„tensegrity systems“ a pokládají se za zásadní krok v dějinách  
stavební techniky). V té době ale nebyl nikdo, kdo by rozpoznal,  
že protohokrát byl most, po němž volal Arvatov, překročen.  
Celkem vzato je výsledek zdravého jádra produktivismu poměr-  
ně zanedbatelný.

Nový étos vytvořený počátkem roku 1922 nicméně přinesl  
důležité plody: ne ve výrobě všedních funkčních předmětů, nýbrž  
na poli propagandy. Byla-li heslem užitečnost, a přesto ani prů-  
mysl nedokázal najít způsob, jak umělce užitečně uplatnit, mohli  
se angažovat alespoň v propagaci revoluce (nebo dokonce před-  
mětů vyráběných bez jejich pomoci ve státních podnicích). Od  
počátku dvacátých let se stalo vyvolenou oblastí konstruktivistů  
vytvoření plakátů, divadelních výprav, agitačních stojanů, návrhy  
výstav a úpravy knih, a to s trvalým úspěchem. Jak předpověděl  
Tarabukin, realizace v ideologické oblasti (tedy obrazů revoluce)  
se staly jejich nejdůležitějším odkazem. Místo aby řídili výrobu  
předmětů, formovali ideologii výroby: nakonec přece našli úto-  
čiště ve stále rostoucí dělbě práce v sovětském Rusku.

DALŠÍ LITERATURA:

- Richard Andrews a Milena Kalinovska (eds.), *Art Into Life: Russian Constructivism 1914–1932* (Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle; Rizzoli, New York 1990)  
Maria Gough, „In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson’s Cold Structures“, *October*, č. 84, jaro 1998  
Selim Khan-Magomedov, *Rodchenko: The Complete Work*, ed. Vieri Quilici, MIT Press, Cambridge, Mass. 1987  
Christina Loder, *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven a London 1983



Hans Prinzhorn vydává *Umělectví duševně chorých*: „umění choromyslných“ zkoumají ve svém díle Paul Klee a Max Ernst.

V prvních desetiletích století vycházeli mnozí modernisté z „primitivního“ umění, někteří ale také napodobovali tvorbu dětí (např. expresionisté skupiny Der Blaue Reiter). Počátkem dvacátých let doplnil skupinu exotických modelů třetí zájem – umění duševně chorých. Dnes nás může tato trojice zářet jako nezvyklá, ale pro modernisty, například Paula Kleea, byly tyto modely přirozenými, a dokonce nezbytnými průvodci při hledání „prvopočátků v umění“. To poukazuje ke stále přítomnému paradoxu modernistického hledání: že totiž výrazová *bezprostřednost* má být uskutečněna *prostřednictvím* uměleckých forem tak složitých jako domorodé objekty nebo schizofrenické obrazy.

Po přehodnocení primitivního umění následovala také změna pohledu na umění duševně chorých. I toto umění, dříve bez uvážení zavrhané nebo chápané z hlediska diagnózy, bylo zralé k přehodnocení. Přesto je mnozí modernisté chápali jen vzhledem ke svým vlastním záměrům jako opravdu výrazové, drze odporující konvencím, nebo přímo odhalující nevědomí – což ale z větší části neodpovídalo skutečnosti. I romantici viděli v primitivovi, dítěti a duševně chorém postavy tvořivého génia nespoutaného civilizací. V modernistické verzi této trojice se ale médium posunulo od verbálního (poezie) k vizuálnímu (malířství a sochařství) a oživení umění duševně chorých bylo komplikováno jeho očerněním po romantismu. Od poloviny 19. století nebylo toto umění totiž bráno jako model básnické inspirace, ale spíše jako znak psychofyzické „degenerace“. Klíčovou postavou je v tomto ohledu italský psychiatr Cesare Lombroso, jenž spolu se svým maďarským stoupencem Maxem Nordauem toto pojetí rozšířil do několika diskurzů. Lombroso chápal šílenství jako regresi k primitivnímu stadiu psychofyzického vývoje – tento model připravoval fobické spojení primitiva, dítěte a duševně chorého, které přetrvalo do 20. století spolu s idylickým spojením všech tří jako tvořivých prostáček. Ve studii *Génius a šílenství* (1877), vycházející z pozorování 107 pacientů, z nichž polovina kreslila nebo malovala, zjistil Lombroso tuto degeneraci v „absurdních“ a „obscénních“ formách zobrazení.

### Schizofreničtí mistři

Tento diskurz o degeneraci pokračoval přes psychiatrii k psychoanalýze, která vznikla koncem 19. století; a spolu s ním trvalo také

diagnostické chápání umění chorých. Sigmund Freud podobně jako jeho francouzský předchůdce Jean-Martin Charcot tento přístup rozšířil v opačném směru a hledal znaky neuroz nebo psychózy v dílech „zdravých“ mistrů, například Leonardo nebo Michelangela. Na počátku nového století se s díly Nance Emile Kräpelin a Švýcara Eugena Bleulera zájem přenesl na schizofrenii, která byla vykládána jako rozbitý vztah k sobě projevující se v rozštěpení myšlení a ztrátě afektu – každopádně v narušení subjektivity, odrážejícím se narušením tvorby obrazů. Tento diagnostický přístup byl zpochybňován jen postupně, nejprve v *L'Art des fous* (1907) Marcela Réji, což byl pseudonym francouzského psychiatra Paula Meuniera, který zkoumal umění duševně chorých pro jejich vhlad do povahy umělecké činnosti per se, a poté v práci *Umělectví duševně chorých: Příspěvek k psychologii a psychopatologii tvoření* (1922) Hanse Prinzhorna, který tento směr zkoumal sledoval způsobem podnětným pro některé modernisty.

Prinzhorn, což je důležité, studoval nejprve dějiny umění (na Vídeňské univerzitě), poté přešel k psychiatrii a skončil u psychoanalýzy. Díky tomuto ojedinělému vyškolení byl přijat na heidelbergskou psychiatrickou kliniku; tady studoval a rozšiřoval svou sbírku umění, která obsáhla kolem 4 500 děl od 435 pacientů, z nichž většina byli schizofrenici z různých ústavů. Prinzhornova kniha obsahovala vedle 187 obrazů z jeho sbírky „teoretická část“, deset případových studií „schizofrenních mistrů“ a resumé „výsledků a problémů“. Byla tedy velmi výběrová a často si také protřečela. Prinzhorn se na jedné straně vyhýbal diagnostickému přístupu a nacházel ve schizofrenních vyobrazeních „bestiální kání“, která jsou ale přítomná také ve všech uměleckých kompozicích. Na druhé straně se nesnažil o estetický přístup a vlastně varoval před přímým srovnáním se „zdravým“ uměním. I když hovořil o svých deseti oblíbených „mistrech“, v titulu knihy použil zastaralého slova *Bildnerer* („umělectví“ či „tvoření obrazů“), aby je rozlišil od *Kunst* čili „umění“. Prinzhorn nicméně odkazoval k van Goghovi, Henri Rousseauovi, Jamesu Ensorovi, Erichu Heckelovi, Oskaru Kokoschkovi, Alfredu Kubinovi (který umění duševně chorých studoval), Emilu Noldemu a Maxu Pechsteinovi. A další spojení si vytvořili nejprve modernisté a později nepřátelé modernismu – neblaze proslulá byla nacistická výstava „Entartete Kunst“ („Zvrhlé umění“) v roce 1937, na níž brá



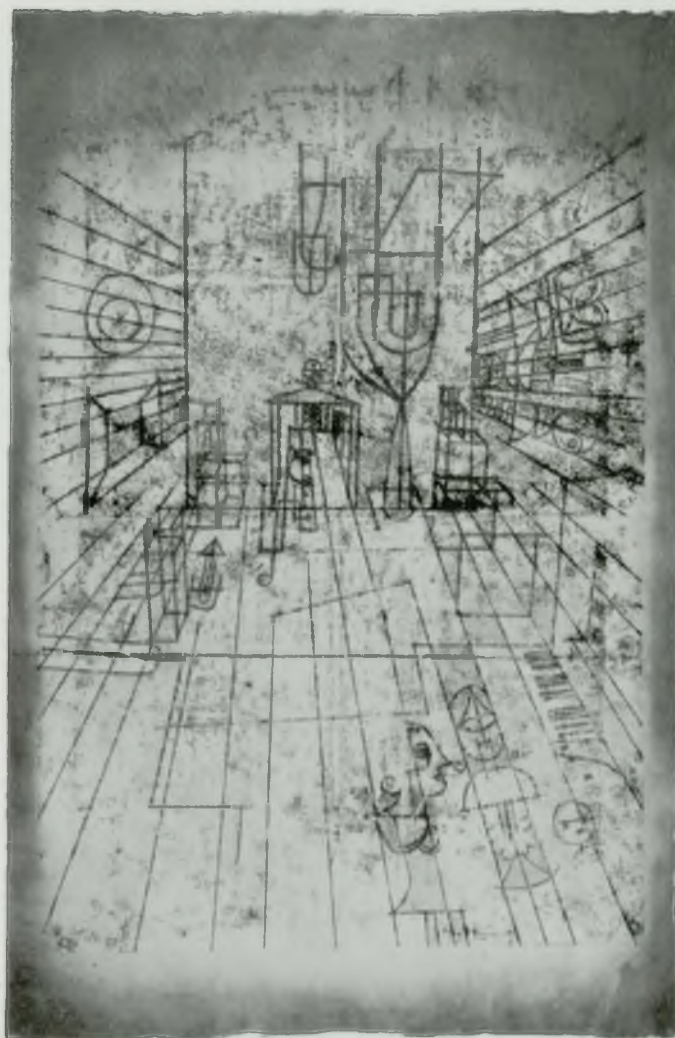
### Zwei „Heilige“!!

Die obere heißt „Die Heilige vom inneren Licht“ und stammt von Paul Klee.  
Die untere stammt von einem Schizophrenen aus einer Irrenanstalt. Daß diese „Heilige Magdalena mit Kind“ immer noch menschenähnlicher aussieht als das Machwerk von Paul Klee, das durchaus ernst genommen werden wollte, ist sehr aufschlußreich.

„Mißverständnis der Geisteskrankheit.“  
„Der Mensch ist ein wahnwitziges Wesen, das eine höhere Weltweitsicht, die als menschlich ist... Warum haben wir diese Einsicht gegen die Welt des freien Willens auch nicht gewonnen? Warum schließlich die Herren der Welt? Wahrscheinlich, weil die Geisteskranken von uns vergewaltigt werden und wir sie daran hindern, nach ihren ethischen Gesetzen zu leben... Jetzt müssen wir den toten Punkt in unserem Verhalten zur Geisteskrankheit zu überwinden trachten.“  
Juda Wieland Herzfeldt in „Die Aktion“ 1914.



1 • Paul Klee, *Svatý vnitřního světa*, 1921, spolu s dílem neznámého schizofrenika na letáku k nacistické výstavě „Zvrhlé umění“, 1937 (překlad textů níže)



2 • Paul Klee, *Perspektiva místnosti s obyvateli*, 1921  
akvarelová a olejová kresba, 48,4 x 31,5 cm

1920–1929

modernisté jako Klee napadení na základě spojení s šílenci [1].

Prinzhorn, jak napovídají jeho odkazy, se zajímal o expresionistické umění a svými umělecko-historickými a filozofickými modely se také přikláněl k psychologii výrazu. Odtud šest „nutkání“, která řídí „umělectví duševně chorých“: nutkání k výrazu, hře, ornamentálnímu rozvedení, systematickému vzorku, chorobnému kopírování a symbolickým systémům, jejichž vzájemné působení, jak řečeno, určuje každý obraz. I tady ale Prinzhorn riskoval rozpor. Neboť nutkání k výrazu a hře prozrazují subjekt otevřený ke světu způsobem, jaký není v ostatních nutkáních; na druhé straně chorobné tvoření ornamentů, řádu, kopírování a tvoření systémů svědčí o subjektu ve stavu ▶ přísné (vnější či vnitřní) obrany vůči světu, nikoli empaticky v něm zapojeném. A třebaže Prinzhorn kladl první nutkání jako korektivy druhé skupiny, připouštěl tento podstatný rozdíl mezi umělci a schizofreniky:

*I ten nejosamělejší umělec stále zůstává ve styku se světem... Schizofrenik je naopak oddělený od lidstva a z definice není*



ochotný ani schopný obnovit kontakt s ním... V těchto obrazech cítíme naprostou autistickou izolaci a strašlivý solipsismus, které zdaleka přesahují meze psychopatického odcizení, a domníváme se, že jsme v nich našli podstatu schizofrenického uspořádání.

Z modernistů se umění duševně chorých nejvíce věnovali Paul Klee, německý dadaista a později surrealista Max Ernst (1891–1976) a Jean Dubuffet (1901–1985), francouzský objevitel *art brut*; všichni také dobře znali *Umělectví duševně chorých*. Klee a Ernst vymýšleli fantastické systémy, v nichž se občas mísily formy písma a kresby – což Kraepelin kdysi znevažil jako „salát slova a obrazu“ schizofrenického zobrazení. Často také experimentovali s fyzickými deformacemi, které evokují psychické poruchy více než formální hra. Klee někdy zvětšoval oči nebo hlavy postav (což je také obvyklý znak dětské kresby) nebo některé jiné prvky rozšiřoval do ornamentálních vzorů (tendence schizofrenického zobrazení zaznamenaná Prinzhornem), například do svinutých kadeří a křídel, jaké má jeho *Angelus*.

- *Novus* – kresba, kterou vlastnil Walter Benjamin, pro nějž byl anděl alegorií dějin jako katastrofy. S ještě větším rušivým účinkem Klee někdy opakoval určité části těla (například tvář) v jiných částech, jako by chtěl doslova podat schizofrenický pocit sebenarušení; a Dubuffet dělal velmi podobné věci.

Tato zjevná úzkostná starost o tělesné obrazy by mohla poukázat k paradoxnímu podání hranic u Kleea a Ernsta i ve schizofrenickém umění. Někdy jsou tu hranice smazané, jindy přehnané a někdy jsou přehnané natolik, že se opět ztrácejí –

jako by pokus o zdůraznění hranic mezi já a světem, nezbytý pro pocit autonomie, měl za následek zničení tohoto rozdílu. V *Perspektivě místnosti s obyvateli* [2] Klee evokuje hroucené figury a pozadí, splynutí subjektu a prostoru. Strach o hranice může také vyvolat opak hroucení – paranoidní vizi světa jako odcizeného a ve svém odcizení nepřátelského. Ernst takové odcizení vyvolává v *Mistrově ložnici* [3], kde jak podivní obyvatelé, tak zkraslený prostor jako by upírali pohled na uměleckého diváka s hrozbou, že dlouho vytěšňovaná traumatická fantazie se náhle vrátí, aby ovládla svého „mistra“.

## Mezi světy

V roce 1920, v době svého nadšení pro umění duševně chorých, napsal Klee slavné „Tvůrčí vyznání“, které začíná: „Umění označuje viditelné; umění zviditelňuje.“ Teto princip ukazuje zvláštní význam, jaký měl pro Kleea primitiv, dítě a duševně chorý: jako obyvatelé „mezisvěta“, který „existuje mezi světy, je naše smysly vnímají... Stále mají – nebo znovu objevili – schopnost vidět“. Pro Kleea je tato schopnost vizionářská a již v roce 1912, v recenzi skupiny *Der Blaue Reiter*, ji pokládal za nezbytnou pro jakoukoli „reformu“ umění. Ale právě tak jako Prinzhorn chtěl vidět schizofrenické umění jako výrazové a dělal k tomu, že často je zásadně nevýrazové, to jest vyjadřuje pocit odloučenosti; i Klee v něm chtěl spatřovat nevinnost vidění a odhalil intenzitu, která často hraničila s hrůzou – s hrůzou subjektu ztraceného v prostoru jako v *Perspektivě místnosti*



3 • Max Ernst, *Mistrova ložnice*, kol. 1920  
koláž, kvaš a tužka na stránce z učebnice, 16,3 x 22 cm

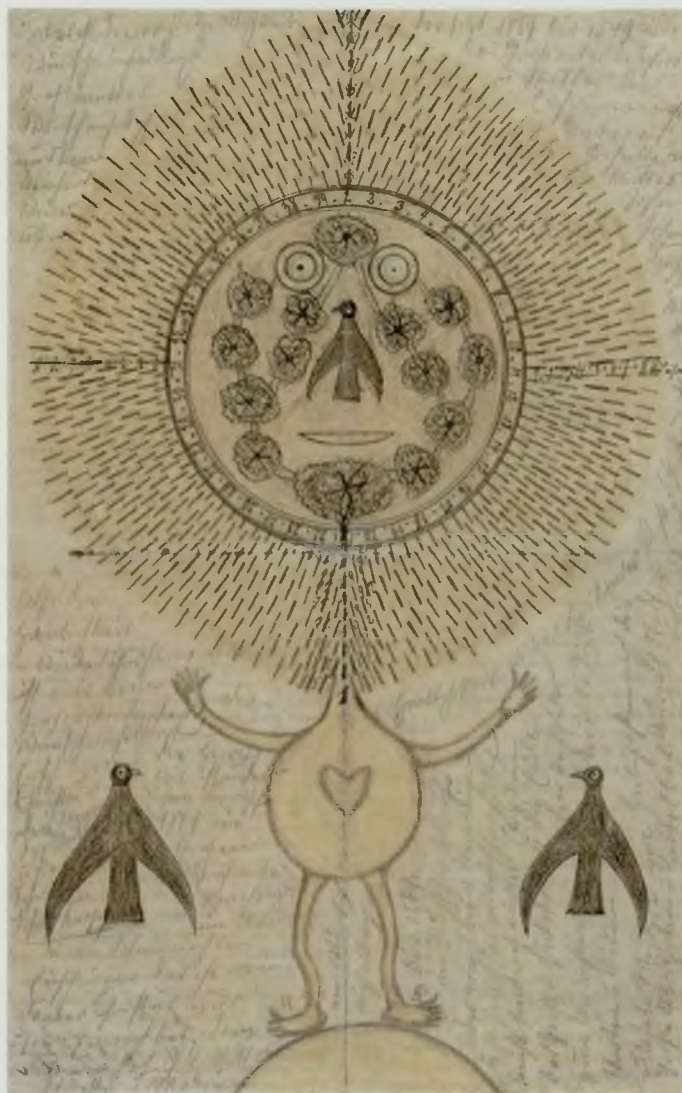
▲ 1004, 1040, 1050c ● 1010a, 1035



v objevitelé nebo hrůzou viditelných objektů, které se staly viditelnými subjekty jako v *Mistrově ložnici*.

Podle Oskara Schlemmera, Kleeova kolegy z Bauhausu, Klee věděl o heidelberské sbírce ještě předtím, než Prinzhorn v červenci 1920 přednášel nedaleko Stuttgartu; a podle jiného kolegy, Lachara Shreyera, se Klee vžil do děl reprodukovanych v *Umělec-tví duševně chorých* po jeho vydání v roce 1922 – a to na Bauhausu, instituci proslulé svým racionalismem. „Vy jistě znáte tuhle vynikající Prinzhornovu práci, že?“ nechává Shreyer poznamenat Kleea. „To je pěkný Klee. A tenhle a také tady. Podívejte se na tyto náboženské obrazy. Je v nich hloubka a síla výrazu, jaké já u náboženských témat nikdy nedosáhnu. Opravdu vznešené umění. Přímá duchovní vize.“ Když Klee prostě ilustruje „náboženské náměty“, jako ve svých „andělich“, „zjeveních“ a „prorocích“, často takové „sily výrazu“ nedosáhne. Když mu však jde o „přímou duchovní vizi“, často se jí blíží – výrazu, který „zviditelnuje“. Ale právě tady Klee podstupuje nebezpečí prvotního vidění, které vůbec není nevinné, nýbrž halucinační – nebezpečí obrazu, který se zmocňuje autora. Tento příliš „přímý“, příliš „vznešený“ stav podávají některá schizofrenní zobrazení, například *Figura monstrance* Johanna Knüpfera [4], jednoho z Prinzhornových „mistrů“, jehož dílo Klee patrně znal. „Monstrance“ je „zviditelnění“; v římskokatolické církvi je to otevřená nebo průhledná schránka, v níž je hostie vystavena k uctívání. Avšak tato „figura monstrance“ je monstrózní – obraz pro nás sice temný, který se ale jevil průhledný „náboženskému vidění“ svého schizofrenického tvůrce a jeho intenzita vyznačuje plnou silou. Některé Kleeovy obrazy odlesk této intenzity zachytily a v něm shořela malířova nevinná představa o umění duševně chorých.

Ernst si o nevinnosti schizofrenických vyobrazení nedělal žádné iluze: naopak zkoumal jejich poruchy vzhledem k vlastním záměrům, které bořily základy – narušit „princip identity“ v umění i ve svém já. Ještě před první světovou válkou se setkal s uměním duševně chorých za studií na Univerzitě v Bonnu (studoval také psychologii); a v jisté době plánoval knihu o takových obrazech. „Hluboce poznamenaly mladého muže,“ napsal Ernst ve svém pojednání o umění a zároveň sebeanalýze *Za malířstvím* (1948). „Až později však objevil jisté ‚postupy‘, které mu pomohly proniknout do této ‚země nikoho‘“. Už v raných dadaistických kolážích vytvořených v Kolíně Ernst nejen přidal kvaziautistickou masku, „Dadamaxe“, ale také znázorňoval tělo v kvazischizofrenické masce jako rozložený, nefunkční stroj. Tyto odcizené schematické obrazy jsou mnohem sřívější než ironické mechanomorfní portréty kolegů dadaistů Duchampa a Picabii, neboť ty odkazují k narcistickému poškození vyvolanému válkou (v níž byl Ernst zraněn). V koláži nazvané *Sebesestavující malý stroj* [5], založené na nalezeném tiskovém obtahu, představuje tělo bizarní rozlámaný aparát. V levé části se nachází válcová figura s očíslovanými otvory, napravo trojnohá postava připomínající fotoaparát a pušku, jako by byl subjekt vojensko-průmyslové modernosti redukován na dvě funkce: na funkci záznamového a zabíjecího



4 • Johann Knüpfer, *Figura monstrance*, 1903–1910  
tužka a tuš na psacím papíře, 20,9 x 16,4 cm

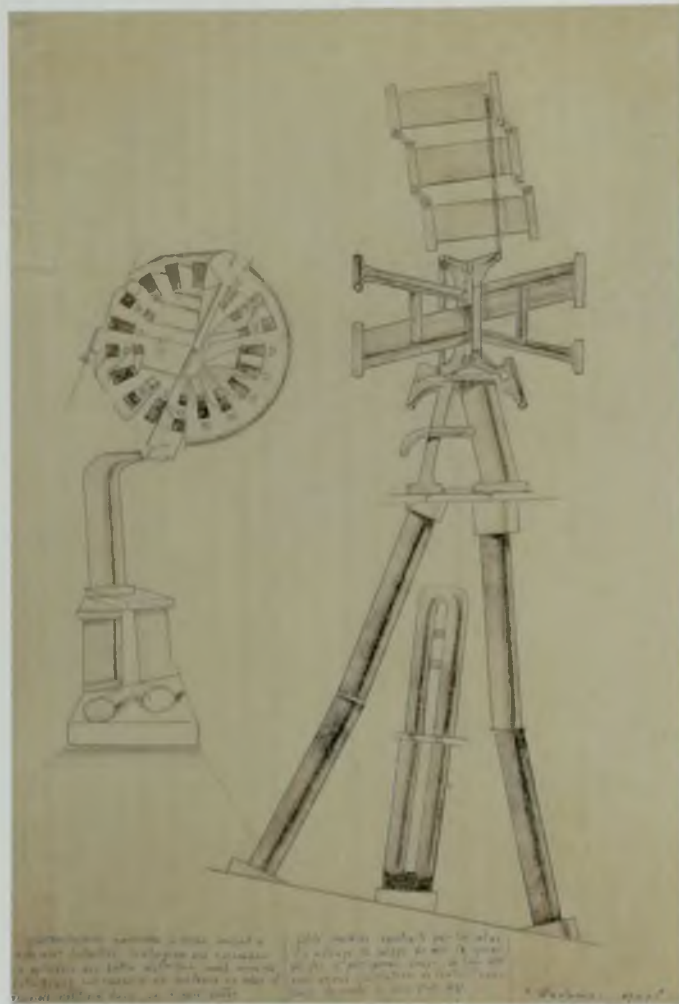
stroje. Dole je v němčině a francouzštině zaznamenán nejasný výčet této obrněné „anatomie“, v němž se pojí sex a skatologie, jako by jej napsalo dítě nebo schizofrenik. Tento „sebesestavující malý stroj“ jistě připomíná mechanické náhrady za poškozené ego, jež najdeme v některých schizofrenických zobrazeních, je ale náhradou, jež ego jen dále oslabuje. Ve svém odcizeném autoportrétu Ernst evokuje vývoj vojensko-průmyslového subjektu jako *regresi* k rozbitým funkcím a zmateným nutkáním.

### Traumatické fantazie

Rané Ernstovy koláže (k nimž patří „přemalby“ na nalezených vyobrazeních ze starých učebnic jako v *Mistrově ložnici*) byly rozhodující pro definici surrealistického obrazu. „Uvedly zcela originální schéma vizuální struktury,“ napsal André Breton, když byly v roce 1921 poprvé vystaveny v Paříži, „a přesto zároveň přesně odpovídají básnickým záměrům Lautréamonta

1920–1929





5 • Max Ernst, *Sebesetavující malý stroj*, kol. 1920  
otisky tiskařského štočku a tuš na papíře, 46 x 30,5 cm

a Rimbauda“. Lautréamont, básník 19. století, byl hrdinou surrealismu, jehož tajemná slova „krásný jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole“ si surrealismus zvolil za estetické heslo. Už francouzský básník Pierre Reverdy definoval surrealistickou poetiku jako „dvě více či méně vzdálené reality spojené dohromady“. Nyní mohl Breton díky Ernstovým kolážím definovat také surrealistickou malbu jako „spojení dvou více či méně vzdálených realit.“ Takové spojení je principem koláže, ale jak Ernst jednou poznamenal, „Ce n'est pas la colle qui fait le collage“ (Koláž nedělá lepidlo); tento katalytický účinek mohou vyvolat i jiné „postupy“. Klíčové je tu spojení mezi narušeným zobrazením a narušenou subjektivitou a je obtížné představit si tuto estetiku roz/pojení bez modelu schizofrenického umění. Když se Ernst v roce 1922 přestěhoval do Paříže, aby se přidal k budoucím surrealistům, vzal s sebou výtisk *Umělectví duševně chorých* – jako dar pro Paula Éluarda, který téhož roku spolupracoval s Bretonem na básnické simulaci šílenství nazvané *Neposkvrněné početí*.

Narušení obrazu a já spojuje Ernst v knize *Za malířstvím*. Otevírá ji „vidění v polospánku“, datované „mezi pátým a sedmým rokem“, v němž malý Max pozoruje svého šibalského otce, jak

kreslí na tabuli „vesele obscénní“ značky. První setkání s tímto uměním je vylíčeno z hlediska „primární scény“, kterou Freud definoval jako fantazii o pohlavním styku rodičů, které Ernst použil jako hádanku vlastního počátku. Ernst využívá tento trope primární scény v příbězích o původu všech postupů „za malířstvím“, které uvedl do surrealistického repertoáru – koláž, *frotáž* (obraz vytvořený řazením pomoci otiskování), *gratáž* (obraz vytvořený pomocí otiskování) a další. Pomocí těchto postupů chtěl „desublimovat“ umění – otevřít je psychosexuálním nutkáním a poruchám. Tento katalytický cinační ideál byl, jak se zdá, podepřen schizofrenickými obrazy: „Byl jsem překvapen,“ píše Ernst o těchto experimentech, „náhlým posílením mých schopností vidění a halucinací sledem rozporných obrazů kladoucích se na sebe a vytrvalostí a rychlostí typickou pro milostné vzpomínky.“

Ernst tímto způsobem pracoval nejen na tom, aby rozvedl traumata traumatickou fantazii v umění, ale také na tom, aby je rozvedl s obecné teorie estetické praxe: „Autor je u zrození svého díla přítomen jako divák [...]. Úkolem malíře je [...] *proniknout do toho, co v něm samo vidí*.“ Ernst tu (opět s představou primární scény) staví umělce do role účastníka uvnitř a voyeurů vně scény svého umění, jako aktivního tvůrce své fantazie i pasivního příjemce svého obrazu. Vizuální fascinace a sexuální zmatky primární scény neurčují pouze Ernstovu definici koláže – „spojení dvou napohled nesmiřitelných realit v plánu, který jim zjevně nevyhovuje“ – ale také účel, který jí připisuje – narušit „princip identity“, „zničit“ fikci „autora“ jako jediného a suverénního. Jeho provokující obrazy docilují takového narušení více formálně než tematicky. Například i v *Mistrově ložnici*, ačkoli narůstá na primární scény, je vyvolána traumatická fantazie a vytvořen paranoidní účinek formálním roz/pojením obrazu – jeho rozporným měřítkem, úzkostnou perspektivou, šíleným spojením (stůl, postel, skříň, strom; velryba, ovce, medvěd, ryba, had). To jsou „postupy“, které Ernstovi pomáhaly pronikat do „země nikoho“, již utváří schizofrenické obrazy.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Max Ernst, *Beyond Painting*, Wittenborn & Schultz, New York 1948  
 Hal Foster, *Prosthetic Gods*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2004  
 Sander L. Gilman, *Difference and Pathology: Stereotype of Sexuality, Race, and Madness*, Cornell University Press, Ithaca, N. Y. 1985  
 Felix Klee, *Paul Klee: His Life and Work in Documents*, George Braziller, New York 1962  
 Hans Prinzhorn, *Artistry of the Mentally Ill*, pfeil. Eric von Brockdorff, Springer-Verlag, New York 1972  
 Werner Spies, *Max Ernst Collages: The invention of the Surrealist Universe*, pfeil. Harry N. Abrams, New York 1991

Bauhaus, nejvlivnější škola modernistického umění a uměleckého designu 20. století, pořádá v německém Výmaru svou první výstavu.

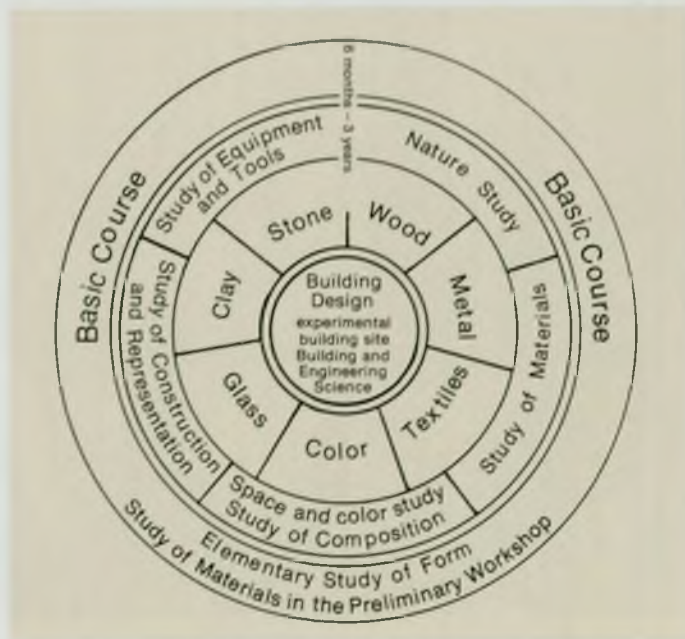
Bauhaus se zrodil spolu s Výmarskou republikou v roce 1919 a spolu s ní zemřel rukou nacistů v roce 1933. Vyšel z hnutí Arts and Crafts (Umění a řemesel) jako sloučení výmarské školy umění a řemesel, založené v roce 1904 belgickým umělcem-architektem stylu Art Nouveau Henry van der Veldem (1863–1957), a výmarské Akademie výtvarných umění, která se od Bauhausu o rok později, v roce 1920, oddělila. Jak v roce 1923 napsal první ředitel Bauhausu, německý architekt Walter Gropius (1883–1969): „[John] Ruskin a [William] Morris v Anglii, van der Velde v Belgii, [Joseph Maria] Olbrich, [Peter] Behrens a další v Německu a konečně německý Werkbund objevili základ pro sjednocení výtvarných umění a průmyslového světa.“ Toto „sjednocení“ však bylo mnohem více projektem Bauhausu než jeho předchůdců z umění a řemesel a Art Nouveau; definitivní přijetí „průmyslového světa“ také signalizovalo skutečný konec těchto dvou hnutí.

Toto přijetí začalo v letech 1922–1923. Vůdce holandského hnutí De Stijl Theo van Doesburg navštěvoval školu v letech 1921–1922 a do Výmaru přijel také ruský konstruktivista El Lissitzkij v roce 1922 na Konstruktivisticko-dadaistický kongres (organizovaný van Doesburgem). O obratu k průmyslovému designu ale rozhodl až příchod maďarského umělce László Moholy-Nagy (1895–1946) na místo učitele v roce 1923. V roce 1925, po změně v místní výmarské vládě směrem ke konzervatismu, Bauhaus přesídlil na sever do průmyslového města Dessau, kde se jeho aktivita v oblasti průmyslového designu ještě prohloubila. V roce 1928 vystřídal Gropius na místě ředitele švýcarský architekt a horlivý marxista Hannes Meyer (1889–1954), za jehož působení škola poněkud ironicky dosáhla svého jediného komerčního úspěchu. Kvůli politickým problémům ale Meyera v roce 1930 nahradil německý architekt Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), který v roce 1932 po další konzervativní změně v místní vládě, přenesl sídlo Bauhausu do Berlína. O rok později, krátce poté, co se Hitler dostal k moci, nacisté školu zrušili. Ze toto uzavření patřilo k prvním nacistickým represím, jen dovědčuje sílu myšlenky Bauhausu, která tím neskončila. Šířila se prostřednictvím učitelů i studentů v emigraci (Gropius byl například od roku 1938 do roku 1952 vedoucím oddělení architektury na Harvardské univerzitě). Po válce došlo k několika

pokusům o oživení, v Americe pod vedením Moholy-Nagy a také v Evropě. Bauhaus i po své smrti žije nejen v mnoha školách umění a architektury na Západě, ale také v nespočetných kopiích nábytku a vybavení, přístrojů a zařízení, typech písma a projektech.

## Základy materiálu a formy

Gropius na počátku Bauhaus definoval jako „úplný systém“ s „teoretickou činností umělecké akademie spojenou s praktickou činností školy umění a řemesel“. Myšlenkou Bauhausu tedy bylo sjednotit obory výtvarných a užitých umění pod oborem stavby v novém *Gesamtkunstwerk*u čili „komplexním uměleckém díle“ – i přesto, že škola až do roku 1927 neměla samostatné oddělení architektury. Počáteční studijní program sestával ze dvou částí. První byla výuka v řemeslnických dílnách: sochařství, tesařství, práce s kovy, hrnčířství, malba na sklo, nástěnná malba a tkaní – poslední obor vedla jedna z mála ženských instruktorek, nadaná



1 • Učební plán Bauhausu, 1923

*Ne melle*

1920–1929



Gunta Stölzlová (1897–1983). Druhou částí bylo školení v „uměleckých problémech“: studium přírody a materiálů; výuka o materiálech, nástrojích, konstrukcích a zobrazení; a teorie prostoru, barvy a kompozice. První školení vedli „dílenská mistři“ – řemeslníci, zatímco druhé „mistři formy“ – umělci, i když někteří z nich se podíleli i na dílenské výuce. Navzdory pokusům o rovnost, zůstávali dílenská mistři málo známí, zatímco mezi mistry formy byli tak slavní umělci jako Vasilij Kandinskij a Paul Klee.

V roce 1919 si Gropius mohl dovolit pouze tři jmenování: mystického švýcarského malíře Johannese Ittena (1888–1967), který rozpracoval první přípravný kurz povinný pro všechny studenty; německo-amerického malíře Lyonela Feiningera (1871–1956), který rozvíjel kubistický styl s ostrými, kvazigotickými liniemi [2]; a německého sochaře Gerharda Marckse (1889–1981), který se stal mistrem hrnčířství. Další vlna nových členů přinesla nejznámější bauhausisty. Oskar Schlemmer (1888–1943), který přišel koncem roku 1920, se stal mistrem sochařství a po roce 1923 také mistrem divadla; prováděl také nástěnné malby (některé v Bau-

hausu), pro něž se dobře hodily jeho loutkové postavy v měřítku geometrických reliéfů. Klee přišel také koncem roku 1920 následován začátkem roku 1922 Kandinským. Třebaže se espressionistické počátky Bauhausu střetávaly po příchodu Mondriana a Nagye s tendencí ke konstruktivismu, většina zdejších umělců byla modernisté v tom smyslu, že se všichni snažili odhalit základy materiálu, forem a postupů. Právě toto bádání neslo jádro studijního programu – a všechny pozdější instituce, které inspirovalo. Platilo také o řemeslnických dílnách: „Nezakládali jsme svou dílnu jako protest na sentimentálním romantismu ani na protestu proti strojírenské tvorbě,“ uvedla Stölzlová později. „Chtěli jsme vytvořit co nejmáň umělecké tkaniny co nejprostšími prostředky, a tak umožnit studentům, aby uskutečnili své vlastní představy.“

Rozmanitost tohoto zkoumání je možné ukázat na kurzech, které nabízely nejslavnější postavy Bauhausu. Klee a Kandinskij učili společně kurz designu. Oba měli metafyzické sklony, ale uměli být také analytici. Teorie měla podle Kleea vycházet z praxe; „intuice spojená s výzkumem“ – to bylo credo jeho výuky i umění. Vybízel studenty, aby rozvíjeli umělecké techniky analogické přírodním procesům – najít „dění forem“, „průchůdce viditelného“. Začínal stejně jako Kandinskij základní bodu a linie, které chápal jako aktivní, pasivní, anebo neutrální. Vysoce cenil také afektivní rozmanitost linie (jeho slavná čírnice kresby je „čára, která si vyšla na procházku“), nejvíce však všeho ale hodnotil kompoziční harmonii. Stejný názor měl i Kandinskij a v tomto ohledu oba muži brali hudbu za vzor abstraktní malby (Klee byl také nadaný houslista).

▲ Kandinskij podobně jako Klee rozvíjel psychologii výtvarných prvků, jeho pedagogika byla ale dogmatictější, částečně také proto, že byl zavedený jako umělec i profesor (v roce 1920 připravoval program pro moskevský Institut umění a kultury – Inchuk). Jeho výuka se zaměřovala na analytický aspekt kresby a emotivní účinky barvy. V prvním kurzu Kandinskij vyzval studenty, aby abstrahovali od daného předmětu: nejprve měli redukovat zátiší na jednoduchou formu, poté tuto formu převést do kresby a nakonec vyznačit v kresbě napětí jako základní abstraktní kompozice. Ve druhém kurzu učil Kandinskij teorii barev strukturovanou podle protikladů, například žlutá a modrá (žlutou chápal jako teplou a rozšiřující se, modrou jako chladnou a ustupující), kombinovaných s myšlenkou, že je možné vyvinout vizuální jazyk bezprostřednější než jakákoliv verbální komunikace. Přednášel podobnou psychologii linie (vertikální například byly teplé, horizontální chladné) a tyto pojmy barvy a linie spojoval v obecné teorii kompozice. V oběhu byl Kandinského dotazník v duchu jeho teorie: žádal v něm kolegy z Bauhausu, aby prázdný trojúhelník, čtverec a kruh vyplnili barvou, kterou každý tvar vyvolává; jeho (správná) odpověď byla žlutá, červená a modrá v tomto pořadí. Přes veškeré výhrady ni po systému tato teorie tedy zůstávala subjektivní, ne přímo nahodilá, jako umění, které se na jejím základě rozvíjelo. Co ovšem jak systém, tak malba prozrazovaly, byla spíše než „vnitřní nutnost“ ducha nebo univerzální zákon kompozice.



2 • Lyonel Feininger, *Katedrála budoucnosti*, 1919  
dřevoryt pro program Bauhausu 1919, rozměry neznámé

▲ 1908, 1913, 1916a, 1922

▲ 1908, 1913

● 1921

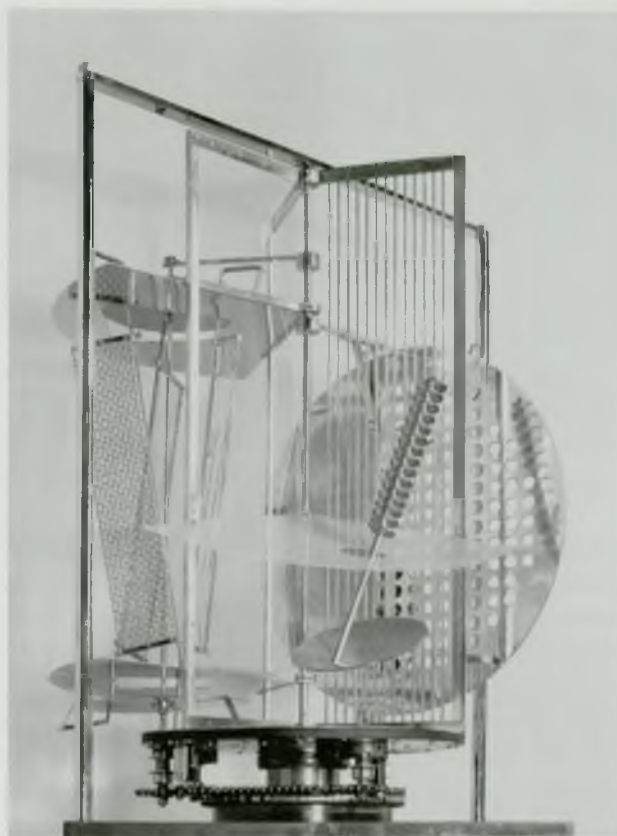


Kandinskij tvrdil, obava o nahodilost abstrakce a pokus novou ji postavit na apodiktickém významu.

## Od řemesla k průmyslu

Stejný boj o Bauhaus se neodehrával v těchto kurzech designu, ale ve *Vorkursu*, šestiměsíčním zkušebním kurzu, kterým museli projít všichni noví studenti. Jeho prvním instruktorem byl Itten, který se pod vlivem Kandinského ještě před jeho nástupem také zabýval psychologickými účinky linie a barvy a chápal je v téměř mystických pojmech. I když studenti zkoumali přírodní materiály a kreslili náčrty obrazů starých mistrů, jejich úkolem bylo vystihnout ducha těchto předmětů. Když v roce 1923 Moholy-Nagy nastoupil ve vedení *Vorkursu* Ittena, všechno se změnilo – snad téměř etických základů výuky. Zatímco Itten byl oděný jako mistr a měl hrůzu ze strojů, Moholy-Nagy vypadal jako inženýr a stroj vyhlásoval za „ducha tohoto století“. Skončila meditativní práce s přírodními materiály a starými mistry a místo nich nastoupila konstruktivistická analýza nových médií a průmyslových technik. Moholy-Nagy jako samouk byl ve své tvorbě mnohoboký. Vytvářel koláže a fotomontáže, fotografie a fotogramy (fotografie bez fotoaparátu, při nichž jsou na citlivý papír umístěny různé předměty a vystaveny světlu), kovové konstrukce a „světelné prostorové modulátory“ [3] (kinetické konstrukce se světlem) a další. Zatímco Itten obkresloval mistrovská díla, Moholy-Nagy, který se tradoval, jednou objednal geometrické nákresy z grafické dílny – raději objednávkou přímo po telefonu. Nicméně ve všech těchto experimentech byl Moholy-Nagy bezvýhradně analytický a logický, odhodlaný poznávat „novou kulturu světa“. Pokud byl student v době Ittenova odstoupení unaven jeho podivným leteckým chováním, racionalistická přísnost Moholy-Nagye je uchopila. Když ale v roce 1928 odstupoval, byla tato přísnost synonymem myšlenky Bauhausu a v jejím uplatňování pokračoval Josef Albers, spolupracovník Moholy-Nagye z *Vorkursu* a jeden z propagátorů principů Bauhausu po druhé světové válce ve Spojených státech.

Víceřaké dějiny Bauhausu se zmiňují o pedagogickém posunu od předprůmyslového řemesla k průmyslovému designu. První postoj byl vyhlášen v programu z roku 1919, sepsaném Gropiem, kterým byla škola veřejně ohlášena („Architekti, sochaři, malíři – všichni se musíme vrátit k řemeslům!“); druhý se datuje rokem 1923, kdy Gropius pronesl přednášku o novém postoji „Umění a technika: Nová jednota“ na první výstavě Bauhausu, jejímž záměrem bylo nový přístup předvést. Zvláštní studie pouze upřesňují, že šlo o posun od staré středověkého pojetí řemesla k pozdně industrialistické myšlence řemesla. První bylo prosazováno hned po první světové válce jako únik od „diletantismu“ akademického umění; mělo sjednotit umělecké disciplíny a praxi řemesel v *Gesamtkunstwerk* stavby, a spojit tak nejen umělce s řemeslníky, ale obě tyto skupiny také s dělníky a lidem (*Völk*). Druhý postoj byl prosazován v polovině dvacátých let jako nezbytná příprava pro nové umělce-designéry v době, kdy se průmyslová výroba po válce již poněkud vzpamatovala.



3 • László Moholy-Nagy, *Světlo-prostorový modulátor*, 1930  
kinetická plastika z oceli, umělé hmoty, dřeva a dalších materiálů s elektrickým motorem, 151 x 70 x 70 cm



4 • Joost Schmidt, plakát pro výstavu Bauhausu ve Výmaru, červenec–září 1923

1920–1929



Svědectví o této proměně je velká řada. Původní pečeť Bauhausu představovala dřevěná expresionistická figurka se symboly řemesel pod dřevěnou střešou, kterou navrhl Karl Peter Röhl (1890–1969); v roce 1921 ji nahradil sebevědomý konstruktivistický profil s bauhausovským nápisem navržený Schlemmerem. V roce 1919 bylo vyhlášení Bauhausu ilustrováno gotickokubistickým dřevořezem „katedrály budoucnosti“ od Feiningera [2]; v roce 1923 ohlašoval výstavu Bauhausu plakát s racionalistickou litografií od Joosta Schmidta (1893–1948), na níž byla konstruktivistická tvář ze Schlemmerovy pečeti rozšířena do figury, která je zároveň lidská, strojová a představuje architektonický plán [4]. Až do té doby byl emblematickou budovou Bauhausu srub umění a řemesel, který v Berlíně postavili Gropius a Adolf Meyer (1881–1929) pro obchodníka se dřevem Adolfa Sommerfelda; v roce 1923 navrhl Georg Muche (1895–1987), který přišel do Bauhausu se stejně mystickým projevem jako Itten, pro výstavu Bauhausu model železobetonového „stroje na bydlení“. Skutečnou známkou pedagogického posunu ale bylo nahrazení mystického Ittena a jeho základního kurzu, postaveného na meditativních cvičeních, technofilním Moholy-Nagyem a jeho kurzem založeným na strukturální analýze. Tato proměna se odrazila i v samotné instituci – v roce 1925 se Bauhaus přestěhoval do modernistického podniku navrženého Gropiem v Desavě [5] a byl přejmenován na „institut designu“, dostal nový program a založil společnost s ručením omezeným pro obchod a patenty.

O proměně tedy nemůže být sporu; otázkou je, jak jí rozumět. Posun od „řemesla“ k „průmyslu“ nebyl ani náhlým převrácením, ani spořádaným přechodem, působily v něm protikladné síly, které existovaly již před Bauhausem. (Tyto síly byly aktivní například také v Deutscher Werkbund, což bylo sdružení umělců a průmyslníků založené architektem Hermannem Muthesiem v roce 1907, kde Henry van de Velde obhajoval řemeslné základy designu, zatímco Muthesius trval na průmyslových prototypch.) Itten a Moholy-Nagy tak spíše než osobní protiklad zastupovali historický rozpor a stejně tomu bylo s neshodou mezi Gropiovou



5 • Walter Gropius, budovy Bauhausu, Desava, kol. 1925

▲ 1929

ranou obhajobou řemesla a oddaností technice, o níž svědčí i pozdější architektura (například jeho velká továrna obuv Fagus z roku 1911). V principu byl Bauhaus vždy sociální, jeho socialismus se však měnil s tím, jak se vyvíjel tento společenskoekonomický rozpor. I ve svém prvním období se Bauhaus ohlížel k modelům minulosti, jako byly středověké cechovní stavby. Ve druhém období se toto futuristické společenství stalo tím ze spoluvůrců průmyslového designu. V jistém smyslu zachycuje tento historický rozpor už sám název „Bauhaus“, který dnes je synonymem modernistického designu – racionální architektury, trubkovitého nábytku, bezpatkových písmen a dále – jméno ve skutečnosti vychází ze středověkého stavební huti.

## Krise a uzavření

„Bauhaus byl původně založen s vizí katedrály socialismu a měly být vybudovány v duchu katedrál stavební huti.“ Gropius a Schlemmer v listopadu 1922. „Dnes musíme uvažovat nanevno z hlediska domu... Tváří v tvář ekonomické krizi je naším úkolem stát se průkopníky jednoduchosti.“ Schlemmer v té době dobře uvědomoval, že oba základní postoje Bauhausu odpovídají dvěma různým Německům: anarchické zemi roku 1919 rozporů prohranou válkou, abdikací císaře a neúspěšnou revolucí, která zoufale potřebovala obnovit kulturní společenství a které republika roku 1923 zničena inflací, která stejně zoufale potřebovala modernizovat po průmyslové stránce. Hnutí umění a řemesel v roce 1919 zdaleka nebylo mrtvé, ožilo jako balzám na dělnické práce a třídní konflikty vyvolané válkou. Spolky umělců a architektů jako Novembergruppe (pojmenovaná podle neúspěšné německé revoluce v listopadu 1918) a Arbeitsrat für Kunst (Dělnická rada pro umění) udržovaly v době, kdy byl založen Bauhaus, v popředí diskusí „romantický antikapitalismus“. „Pro všechno své zlo,“ psal v roce 1919 Gropius, který byl členem obou skupin, „je bolševismus zřejmě jediným způsobem, jak vytvořit podmínky nové kultury.“ Co se odehrálo do roku 1923, že odhodil svůj romantismus řemesla, navrhoval „novou jednotu“ umění a techniky, hájil průmyslový design a snažil se o kapitalistickou spolupráci?

Gropius, spíše taktik než oportunist, musel bojovat o to, aby Bauhaus zůstal otevřený v době vnější i vnitřní krize a rozporů. Před rokem 1923, kdy Německo ochromovala inflace (Herbert Bayer [1900–1985], student a učitel na Bauhausu, vytvořil náhodně milionové bankovky, která měla jít do oběhu roku 1923), dával program řemesel dokonalý smysl. Koncem roku 1923 ale došlo k měnové reformě a začátkem roku 1924 byl zahájen Dawesův plán půjček ze Spojených států; německý průmysl se pomalu vzpamatoval a brzy zažíval příliv cizích investic a nových technik. A přesto v tomto krátkém období relativní prosperity, která pokračovala až do krachu Wall Streetu v roce 1929, se Bauhaus posunul směrem k průmyslovému designu. Dvojznačné postavení Německa



6 • Marcel Breuer, Lafková židle, 1922



7 • Marianne Brandtová a Hein Briedendiek, lampa na čtení, 1928  
navrženo pro Körting a Mathiesen

Moholy-Nagy a židli Marcela Breuera [6] je svou kvalitou a rozmanitostí výjimečné dílo Marianne Brandtové (1893–1983); nejznámější je její nádoba, ale největších úspěchů dosáhla osvětlovacími tělesy (její lampa pro čtení [7] s klínovitou základnou a zvonovitým tvarem soustředícím světlo určila standard na několik dalších desetiletí, inovovala také jiné typy lamp – i stropní světla zasazená do matných koulí a mléčného skla). Tím chceme pouze ukázat, že nový cíl – podílet se na průmyslu – nebyl usku-  
tečněn o nic více než starý cíl rehabilitace řemesel. Neboť oba cíle byly odpovědí na historické problémy, které Bauhaus sám nemohl vyřešit: jak se vypořádat s dělbou práce mezi jednotlivé umělecké disciplíny a řemeslnou praxí a vedle toho obojí přizpůsobit kapitalistické modernizaci Německa, která byla intenzivní, neboť byla také pozdní. Nacisté přinesli jiné řešení, v němž polarizované síly, které se Bauhaus snažil zmírnit – atavismus mytické germánské minulosti a urychlení směrem ke kapitalistické průmyslové budoucnosti – byly násilím spojeny dohromady a vytvořily smrtelnou směs.

#### DALŠÍ LITERATURA:

Herbert Bayer et al., *Bauhaus 1919–1928*, Museum of Modern Art, New York 1938

Eva Forgács, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Central European University Press, Budapest 1995

Marcel Franciscano, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, University of Illinois Press, Urbana 1971

László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film (1927)*, přel. Janet Seligman, MIT Press, Cambridge, Mass. 1969

Frank Whitford, *Bauhaus*, Thames & Hudson, London and New York 1984

Hans Wingler (ed.), *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1969

• Východem a Západem změně orientace napomáhalo: kulturní experimenty ruských konstruktivistů vyvolaly velký zájem (o tom svědčí opakované pobyty Ela Lissického v Německu), stejně ale působily průmyslové techniky amerického fordismu (autobiografie Henryho Fordy se v roce 1923 stala v Německu bestsellerem). Bauhaus přenesl ideologický pohled konstruktivismu, aby jím zmírnil ekonomickou logiku fordismu – co pak ale měl dělat po neúspěšné revoluci v ztátě ovládaném kapitalisty? Tak či onak, po přesunu do Dessau stali „mistrů“ stali „instruktory“, dílny zaměřené na zkušenost s materiálem se změnil v technické laboratoře postavené na principu funkčnosti a výuka se záhy rozdělila na dva druhy – práce na stavebních technikách a práce na průmyslových prototypch. Fráze řemeslnářství, malby na sklo či hrnčičství byly zrušeny, dílny kovů a řemeslnářství byly spojeny a tiskařská dílna byla připojena k designu (kde vynikal zvláště Bayer).

• Skutečná součinnost s průmyslem nicméně byla omezená, ačkoli se do takové míry jako v ruském konstruktivismu, který měl co do činění s průmyslem trpícím nedostatkem surovin  
• visícím mezi strnulým komunismem a reformní kapitalistickou politikou. V roce 1924 měl Bauhaus pouze dvacet smluv s německými firmami a většina z nich se týkala prací v reklamě. Což nijak nepopírá naprostou brilantnost bauhausovského designu nebo jeho velký vliv na pozdější výrobu. Vedle slavných armatur



André Breton vydává první číslo *La Révolution Surréaliste* a ustavuje pojmy surrealistické estetiky.

André Breton (1896–1966), jenž jako básník vyrostl v nepříznivých podmínkách první světové války, byl hluboce poznamenán dvěma vzájemně se posilujícími zkušenostmi. První bylo to, že jako ošetřovatel sloužil na oddělení pacientů trpících válečnými traumaty v pařížské nemocnici Val de Grâce; a druhou jeho setkání s dadaistickou vnímavostí v osobě Jacquesa Vaché, permanentního *révolté* a abonenta totální životní absurdity.

Bretonovo vášnivé přijetí myšlenek psychoanalýzy – nevědomí, principu slasti, výrazové síly symptomů a snů, kastrací úzkosti i pudu smrti – vycházelo z jeho zkušenosti se silně postiženými oběťmi traumat. A sama povaha jejich traumat – že došlo k něčemu, na co nebylo možné se žádným způsobem předem připravit – navíc dobře zapadá do Vachého absurdních názorů. Představu života jako řady nepředvídatelných a nekontrolovatelných šoků přežili Breton a Vaché v rychlém sledu návštěv filmových představení, z nichž během promítání ihned zase odcházeli, aniž by se zajímali o program, čímž vytvořili náhodnou koláž vizuálních a narativních zážitků, která se zcela vymykala jejich kontrole. O několik let později uvede Breton tuto otevřenost k čemukoli, co se může přihodit – neboli *disponibilité* – do básnického díla v *Les Champs magnétiques* (*Magnetická pole*; 1920), která napsal s Philippem Soupaultem jako cvičení v proudu vědomí a která v tomto ohledu napsal „automaticky“.

Když pro Bretona nadešel čas, aby se distancoval od dadaistické činnosti, kterou v Paříži organizoval rumunský básník ▲ Tristan Tzara poté, co skončila válka a dadaisté z kabaretu Voltaire mohli z Curychu přesídlit do Paříže, použil k vysvětlení pojmu nového hnutí avantgardní formy manifestu. „SURREALISMUS, *subst.*“, začínala jeho definice, „Psychický automatismus v čistém stavu [...] Diktovaný myšlením za nepřítomnosti jakékoli rozumové kontroly, bez jakéhokoli estetického nebo morálního zájmu.“ A dvě cesty, které manifest předkládal jako způsoby, jak zachytit výtvořiny psychického automatismu, byly (1) automatické psaní, které Breton využil již v *Magnetických polích* a (2) iracionální vyprávění, které dodává sen. Prvním krokem nového hnutí také bylo otevření ústřední kanceláře, v níž měly být shromažďovány takové záznamy snů (dodávat je

měli mladí členové), a založení časopisu *La Révolution surréaliste*, v němž měly být publikovány.

### Výklad snů

Mohlo by se zdát, že z pohledu výtvarného umění nebyl ani jeden z projektů zvláště slibný. A první redaktor časopisu, Pierre Naville (který hnutí opustil v roce 1927 a stal se sekretářem Lva Trockeho), také hned zahájil útok proti jakékoli komunikaci s výtvarným uměním nebo kultivací stylu: „Nemáme žádný vkus.“ napsal ve třetím čísle časopisu (1925), „jen nevkus... Nikdo již nesmí být v nevědomosti o tom, že neexistuje žádná *surrealistická malba*. Ani tahy tužkou zanechané náhodnými gesty, ani obrazy se slovy vými postavami... Jsou však *představení*... Ulice, stánky, autou pouliční lampy vybuchující proti obloze.“ V souladu se svým názorem po masové kulturním jevu namísto „umění“ ilustroval Naville časopis většinou fotografiemi, z nichž mnohé byly anonymní.

Breton však byl skrznaskrz estét – to on zprostředkoval prodej ▲ Picassových *Avignonských slečen* módnímu návrhářci Jacquesu Doucetovi; to on intenzivně nakupoval na vládních aukcích v roce 1921 a 1922 ze zásob kubistických obrazů Daniela-Henry Kahnweilera zabavených za války; to on shromáždil úžasnou sbírku domorodého umění – a úder oplatil a koncem roku 1925 časopis odebral z Navillových rukou. Načež začal na pokračování otiskovat pojednání „Surrealismus a malířství“, v němž uplatnil nárok na různé starší umělce jako surrealisty, kteří o tom nevěděli (Picasso ● Giorgio de Chirico [†]), skupinu dadaistických malířů uvedl jako ■ latentní surrealisty (Max Ernst a Man Ray [1870–1976]) a skupinu mladších umělců jako začínající surrealisty (André Masson ● [1896–1987] a Joan Miró [1893–1983]).

Breton trval na tom, že psychický automatismus samozřejmě může vycházet ze štetce nebo tužky, a přivítal proto nekontrolované produkty Massonových automatických kreseb a odkapávacích pisečných obrazů, Miróovy vrhané a stříkané „snové obrazy“. Emstovy otisky (či *frotáže*) tvořené jako v transu. Posun od kolektivně psaných „básní“, které měly „automaticky“ generovat překvapivé obrazy (nazývané *cadavre exquis* podle prvního výsledku: „náhelná mrtvola bude pít nové víno“), ke hrám kolektivní malby mu jevil jako samozřejmý krok. Současně ale Breton zdůrazňoval



důležitost myšlenky symptomu či stopy či indexu, které poskytují spolehlivé svědectví o tom, co leží za realitou, protože registrují poruchy na jejím povrchu. V praxi to znamenalo, že stejně jako Naville věnoval prostor fotografii nejen v dalších číslech časopisu, ale také na stránkách svých tří autobiografických „románů“, z nichž první, *Nadja*, vyšel v roce 1928.

Zdá se ovšem, že od automatického textu k fotografii je velký skok. První je iracionální a chaotické, kdežto druhé mechanické a uspořádané podle právě toho světa, který se nevědomě snaží narušit. V Bretonově přehledu „Surrealismus a malířství“ jsou vzájemně přítomny oba póly: automatismus v tekutých loužích kreseb a v aparrech Mitróových otevřených barevných obrazů nebo v meandrech Massonových automatických kreseb; fotografie v Man Rayových fotografických zvětšeních, často reprodukováných v *La révolution surréaliste*, nebo v Ernstových veristických snových malbách jako *Dvě děti ohrožované slavíkem* [2].

Pro mnohé historiky umění je surrealismus nepostižitelný právě pro tuto stylistickou schizofrenii. Zájem o ikonografickou stránku na jedné straně těžil z formální heterogenity hnutí a prosadil tematické čtení jeho produkce. Surrealistická díla jsou pak tříděna do různých skupin. Některé z nich odrážejí psychoanalytické momenty jako kastroční úzkost (která vyvolává strach z ženských genitálií a obrazy točící se kolem *vagina dentata*) a fetišismus; jiné se vztahují k palčivým zkušenostem z první světové války (k chaotické pustině zákopů nebo ke groteskní fyziognomii zraněných nebo



2 • Max Ernst, *Dvě děti ohrožované slavíkem*, 1924  
olej na dřevě v původním rámu, 69,9 x 57,2 x 11,4 cm

1920 – 1929



1 • Giorgio de Chirico, *Dětský mozek*, 1914  
olej na plátně, 80 x 50 cm

k touze sestoupit k primitivním stádiím člověka). Na druhé straně se jeden typ modernismu chce hlásit k těm částem vizuální tvorby surrealismu, která se jeví přijatelně abstraktní – Miró a polovina Ernsta omezující se na *frotáž* – a zbavit se všeho, co se jeví zpátečnickým a antimodernistickým, protože je to příliš uhlazené realistické – druhá část Ernsta, pozdní (a opakující se) de Chirico a René Magritte a po roce 1930 fotograficky podané snové obrazy Salvadora Dalího [3].

Miró takové modernistické tendenci dobře vyhovuje, jak si snadno všimneme. Začínal v desátých letech v Barceloně navázáním na fauvismus, následně vstřebal lekci kubismu a počátkem dvacátých let přišel do Paříže, kde se roku 1923 připojil ke kroužku básníků a malířů kolem Bretona. „Snové malby“, které tvořil do roku 1925, byly erotickými záznamy Matissových děl z doby kolem roku 1911; plochy intenzivních barev v nich bez přerušení nechal šířit po obraze, až byla kresba jako odhmotněná. Jestliže u Matisse byla kresba provedena negativními liniemi či „rezervami“ (jako v *Červeném ateliéru* [1911]), u Miróa nyní byla jakousi kaligrafií, která všechna tělesa přetvářela v průzračnost a nehmotnost psaného znaku. Tyto vlny modré, v nichž prostor nemá hranice a předměty se vznášejí jako proužky dýmu a v nichž se tělesa mění v otazníky nebo znaky nekonečna – pouze malá červená tyčka ve spoji osmičkovité figury naznačuje, že obsahem této grafické značky je spojení dvou buněk v erotickém kontaktu [4] – dobře zapadá do modernistického příběhu o formálním „pokroku“.

▲ 1927a





3 • Salvador Dalí, *Trvalost paměti*, 1931  
olej na plátně, 24,1 x 33 cm

Pokud se však ikonografický výklad surrealismu jeví jako nedostatečný, zdá se být slepý k například k formální brilantnosti Miróova umění, modernistické pojednání působí neméně ochuzeně. Nedokáže přinést čtení, které by Miróa spojilo s jeho kolegy  
▲ v hnutí – od Massona po Dalího a po surrealistické fotografy jako Raoul Ubac (1910–1985) a Hans Bellmer (1902–1975) – ani se nedokáže vypořádat se strukturální otázkou, zda existuje – v rovině označujícího (formy výrazu) – nějaká souvislost v celé bohaté rozmanitosti surrealistických projevů.

Třetí možností je použití kategorie, které Breton rozvinul v teorii surrealismu a vydobýt z nich jejich *strukturu*, tedy vytvořit na jedné straně soubor formálních principů (technika *zdvojování* byla jedním z nich), které lze permutovat v celém rozsahu vizuálních stylů, a na druhé straně porozumět způsobu, jakým tyto kategorie překódovávají psychoanalytické nebo společenskohistorické problémy. Jedním příkladem může být „objektivní náhoda“, varianta „psychického automatismu“ a prostředek konečného cíle, o něž Breton jako surrealista usiloval, tedy „zázračná“.

Breton popisuje objektivní náhodu jako průsečík dvou kauzálních řetězců, z nichž první je subjektivní, vlastní lidské duši,

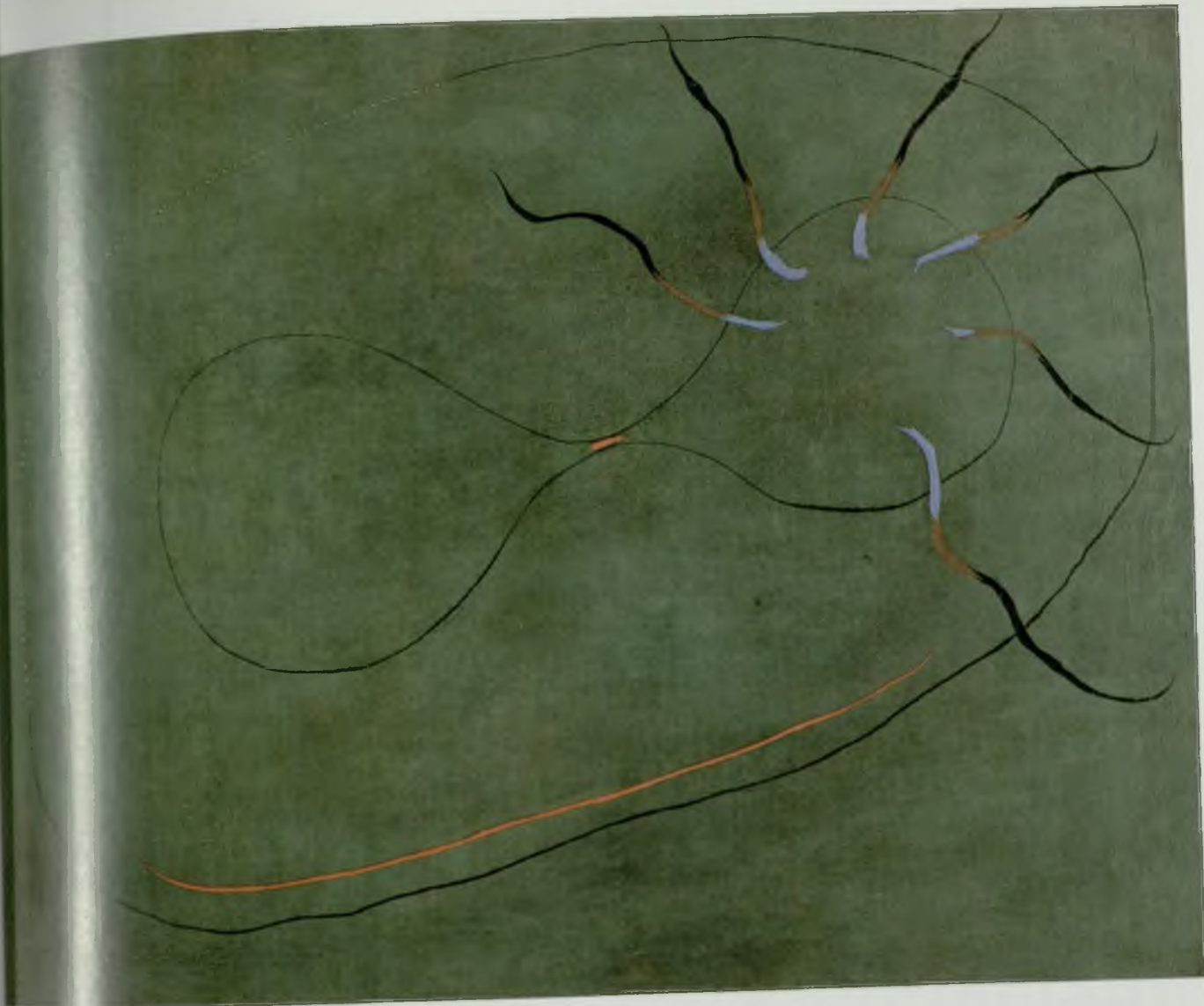
a druhý, objektivní, je funkcí událostí reálného světa. V tomto spojení, zdánlivě tak nepřipraveném, se ukazuje, že na obou stranách pracoval určitý determinismus. Ze strany reality subjekt by byl očekáván, neboť to, co svět v té chvíli nabízí, je „znak“ sdělovaný zvlášť jemu. A ze strany subjektu je tu nevědomá touha, která jej mimovolně přitahuje k tomuto znaku, dokonce jej jako takový utváří a dává možnost, aby byl znak později dešifrován.

### Sémióza surrealismu

*Nadja* je vystavěna jako síť objektivních náhod, ale jak nější přiklad, jak objektivní náhoda pracuje, najdeme na začátku jiného autobiografického románu: *Šílená láska* (1937). Breton vypráví, jak se vydal na bleší trh v Paříži a domů si z něj přinesl dřevěnou lžici s malou vyřezávanou botou na spodní straně rukojeti [5]. I když se mu předmět nijak zvlášť nelíbil, přesto je položil na stůl, načež mu lžice připomněla jiný předmět  
▲ o který před časem bezvýsledně žádal Alberta Giacomettiho, aby mu jej zhotovil. Šlo o popelník ve tvaru skleněného pantofle, který měl zažehnávat nesmyslná slova, jež Bretonovi probí

▲ 1930b, 1942a

▲ 1931, 1959c



4 • Juan Miró, Polibek, 1924  
olej na papíru, 10,5 x 22 cm

hala hlava jako neodbytný popěvek: „cendrier-Cendrillon“ čili „popelnice – Popelka“. A v té chvíli najednou, jak říká, začal právě koupenci slízi vidět jako řadu do sebe naskládaných pantofličků, každá jako by byl dvojníckým obrazem předchozího snádobku slíze jako přední část pantofle, rukojeť jako střední část a bota pod ní jako podpatek; pak bota sama jako předeek, střední část a podpatek; a pak – v obraznosti – její podpatek jako by obsahoval další takový pantofel a tak dále). Tuto strukturu, v níž je jeden předmět zrcadlen jiným a dvojník má funkci zobrazení prvního, chápe Breton sémioticky – vidí v ní utváření znaku.

Breton je tu zcela ortodoxní, protože znaky jsou vždy zobrazeny jako přízrační dvojníci věcí, které reprezentují. Co je důležitější: tato situace zdvojení stojí v samém počátku jazyka, jako když dítě opakuje zvuk – „ma-ma“ nebo „pa-pa“ nebo „ka-ka“ – náhle pochopí, že se druhý zvuk tím, že zdvojuje první, obrací zpět a značuje první jakožto označující (to znamená



5 • Man Ray, střevíc-lžíce André Bretona, 1934  
reprodukováno v Bretonově *L'Amour fou* (1937)



## LA RÉVOLUTION SURREALISTE



### Surrealistické časopisy

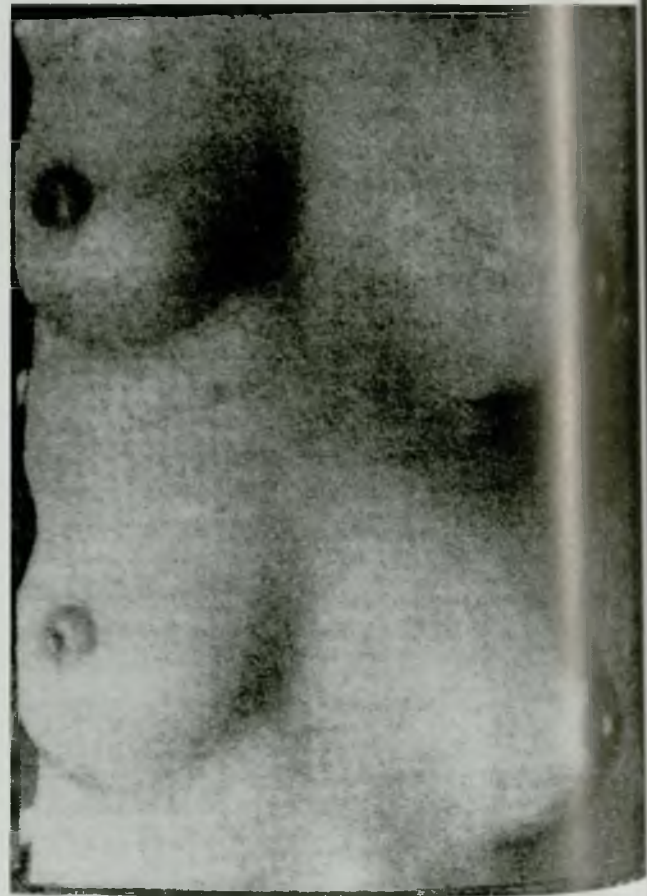
**L**a *Révolution surréaliste*, časopis, který byl páteří surrealistického hnutí, vycházel od roku 1924 po deset let. Od čísla 12 roku 1929 ustupoval časopisu *Le Surréalisme au service de la révolution*, který byl zase zastiněn okázalejším a esteticky ambicióznějším časopisem *Minotaure*. Původní časopis byl rozpolcen vnitřním sporem mezi André Bretonem a prvním redaktorem časopisu Pierrem Navillem. Naville pyšně přejal obálku *LRS* od *La Nature*, populárně vědeckého magazínu z 19. století, neboť „pozitivistická povaha“ tohoto časopisu vyjadřovala status dokumentárního materiálu, jaký měl surrealistický časopis publikovat – záznamy snů a odpovědi na dotazníky k problémům jako „Je sebevražda řešením?“ Naville kromě toho nazval kanceláře časopisu surrealistickou „centrálou“, čímž napodobil ústředí buněk Komunistické strany. První číslo *LRS* (prosinec 1924) zdobila koláž tří fotografií členů hnutí shromážděných v *centrále*. Fotografie měla zajištěné místo jak uvnitř časopisu, tak na obálce, protože Naville se zajímal o anonymní, lidovou obraznost a byl programově nepřátelský vůči umění. Když však redakci časopisu převzal Breton, začal vydávat svůj čtyřdílný text „Surrealismus a malířství“, v němž ukazuje, jak vznik surrealistických vizuálních děl (například u Picassa) vedl k tak velkým současným tvůrcům surrealismu jako Miró, Arp, Ernst a Masson.

Dokumentární zaměření časopisu však nebylo zcela opouštěno. „Padesáté výročí objevení hysterie“ oslavil Breton publikováním fotografií Charcotových pacientů v ústavu Salpêtrière. Přechod od *LRS* k jejímu následovníku *LSASDLR* vyznačuje Bretonův druhý Manifest surrealismu, v němž vykázal řadu původních členů hnutí, zvláště ty, kteří opustili *centrálu* a přidali se ke Georgesu Bataillovi a jeho radikálnímu časopisu *Documents*. Časopis *Documents* jako oblast svého zájmu na obálce oznamoval etnografií, archeologií a lidovou kulturu spolu s výtvarným uměním a oslavoval Bataillovu vlastní verzi Navillova „nevkusu“ zkoumáním *informe* neboli beztvareho.

ne již jako náhodný zvuk, nýbrž jako smysluplné vyjádření a vytváří z něj nositele záměrného významu.

Pantofel-lžice je tedy svět stažený do znaku. Rozhodující je, že tento znak nebyl jen adresován Bretonovi; byl jim čten silou jeho nevědomé touhy. Protože spojil znak-materiál se nevědomými myšlenkami, jež mu tedy byly neznámé a pušty, aby přijal roli prince vydávajícího se hledat svou družku. Původní scéně následuje příběh Bretonova setkání s objektem „lžice-lásky“, setkání, které ke svému ohromení do detailu předpovědí v automatické básni napsané o deset let dříve a již nyní v přítomnosti nevědomé opakuje. Jestliže je tedy „znak“ ze světa strukturován situací dvojníka, nevědomí pracuje na stejném principu. Freud tento jev popsal jako nutkání k opakování; francouzský psychoanalytik Jacques Lacan jej v šedesátých letech semioticky prokóduje a prohlásí, že nevědomí je strukturováno jako jazyk. Zdvojení je tedy formální podmínkou nevědomých puzení.

To, že fotografie je funkcí zdvojení – nejenže „zrcadlí“ objekt, ale také technicky existuje v množství kopií – z ní činí dokonalý prostředek pro surrealismus. Surrealisté tento aspekt využili ve dvojitých expozicích, prokládaném tisku, spojením negativních a pozitivních snímků v jediném obraze a v mnoha dalších zdvojení, aby vytvořili pocit světa zdvojeného jako malba. První číslo *La Révolution surréaliste* přineslo několik fotografií Mana Raye, v nichž hrálo zdvojení svou roli [6].



6 • Man Ray, *bez názvu*, 1924

publikováno v *La Révolution surréaliste*



Hans Bellmer, *La Poupée (Panenka)*, 1938  
 součástí výstavy *Révolution surréaliste*

Zdvojení, jak ale bylo ukázáno, má určitý psychoanalytický obsah. Jedním z jeho aspektů se Freud zabýval ve svém eseji „Co si tísnivého“ (1919). Duchové, základní látka tísnivého, jsou zdvojení divých. Živá těla získávají tísnivost duchů, když jsou zdvojena nechtivými – jak je tomu u automatů nebo robotů, někdy u panen nebo lidí v epileptickém záchvatu. To, že dvojníci mohou vyvolat takovou tísnivost, je podle Freudova vysvětlení přímo návratem do raných stadií bázně. Jedno z nich je výsledkem infantilního pocitu všemohoucnosti, v němž dítě věří, že je samo schopno kontrolovat okolní svět, jen ale musí najít tyto dvojníky, kteří kolem něj krouží a chtějí je ohrozit a napadnout. Jiným případem je kastrální úzkost, při níž hrozba dostává podobu otčického dvojníka. Obecněji, říká Freud, nás bude jako tísnivé napadat vše, co nám připomíná naše vnitřní nutkání k opakování.

Hans Bellmer založil svou ranou uměleckou tvorbu výhradně na speciálně sestrojené panně, kterou fotografoval naaranžovanou v různých situacích a v souvislosti s procesem tísnivého. Nejenže panna jako taková má k této zkušenosti blízko, ale Bellmer také využíval toho, že vzhled panny pro diváka závisí buď na vizuálních procesech, nebo na procesech objektivní náhody, a za pomoci fotomechanického zdvojování projektoval pannu jako emblém kastrální úzkosti: otékající ženský orgán zdvojený v mužský [7].

Tísnivé zdvojení již bez souvislosti s figurou panny zkoumal také belgický surrealista René Magritte. Zajímavé je, že Freudův popis zkušenosti tísnivého přesně odpovídá Bretonovu návodu pro objektivní náhodu. „Mimovolné opakování,“ napsal Freud, „obklopuje tísnivou atmosférou to, co by jinak bylo docela

nevinné, a vnucuje nám představu něčeho osudného a nevyhnutelného tam, kde bychom jinak hovořili o „pouhé“ náhodě.“ A v souvislosti s objektivní náhodou v *Nadje*, kde je Breton přitahován k Nadje zčásti proto, že dokáže předvidat, kdy se takové náhodné události odehrají, Freud připomíná sklon svých neurotických pacientů mít „tušení“, která se „obvykle naplní“. Tento jev pak spojuje s opakováním primitivní všemohoucnosti myšlenek. Na všeobecně rozšířený příklad objektivní náhody, která se objevuje v životě většiny lidí jako „tísnivé“ opakování téhož čísla (datum narození, číslo domu, anebo telefonní číslo nového přítele), Freud reaguje: „Pokud člověk není bezvýhradně přesvědčený a odolný vůči vábení pověry, bude mít sklon připisovat tomuto neústupnému opakování čísla nějaký tajemný význam, bude je například brát jako znamení, kolik mu ještě zbývá života.“

Objektivní náhoda poskytuje společný základ pro surrealistickou praxi fotografie a Miróovy „snové malby“, protože i ony se stejně jako fotografie soustředí na vlny barev vyjevující znak touhy snícího člověka. Miró to doznává v mimořádném obraze z této doby, v němž na bílé pozadí nanesl skvrnu intenzivní blankytné modři. Nad ni napsal „to je barva mých snů“; avšak do levého horního rohu obrazu většími písmeny vepsal „fotografie“. Někde na hmotném povrchu malby se řetězec reálného a řetězec subjektivního potkají.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1993
- Roman Jakobson, „Why ‚Mama‘ and ‚Papa‘“ (1959), *Selected Writings*, Mouton, Hague 1962
- Rosalind Krauss a Jane Livingston, *L'Amour fou: Surrealism and Photography*, Abbeville Press, New York 1986
- William Rubin, *Dada and Surrealist Art*, Harry N. Abrams, New York 1968
- Sidra Stich (ed.), *Anxious Visions: Surrealist Art*, Abbeville Press, New York 1990



Výstava art deco v Paříži znamená oficiální zrození kýče; Le Corbusierova strojová estetika se mezitím stává černou můrou modernismu a Klub pracujících Alexandra Rodčenka prosazuje nové vztahy mezi člověkem a předměty.

„A pokud jde o onu slavnou Výstavu, snad ani nestojí za návštěvu. Ty pavilony! Už zdálky jsou ošklivé a zblízka prostě hrůza.“ Ruský konstruktivista Alexandr Rodčenko v dopisech z Paříže, které psal své ženě (malířce Varvaře Stepanovové), nijak nekrotil svá slova na adresu Exposition Internationale des Arts Décoratifs v roce 1925 – odkud vzešlo označení art deco. Rodčenko byl na straně francouzských dělníků, v jejichž komentářích nebyla pompézní přehlídka přepychového zboží ničím jiným než nemorálností v době finanční krize. Hlavní výjimkou v jeho naprostém opovržení byl sovětský pavilon Konstantina Melnikova, do nějž přispěl bílým, černým, šedým a červeným barevným schématem: „Náš pavilon bude nejkrásnější pro svou novost,“ zářil. Rodčenkovo hodnocení veletrhu, třebaže plně národní hrdosti, nebylo ojedinělé. Francouzský kritik Waldemar George výstavu označil za „naprostý nezdar“ z estetického i společenského hlediska a vyčlenil pouze pět budov, které lze na výstavě „skutečně nazvat moderními“: vedle Melnikovova pavilonu jmenoval Théâtre Gustava Perreta, Le Hall d'Entrée pour une Ambassade a Pavillon du Tourisme Malleta-Stevense a Le Corbusierův přelomový manifest, Pavillon de l'Esprit nouveau (Pavilon Nového ducha) pojmenovaný podle časopisu, který švýcarský architekt od roku 1920 vydával.

### Modernismus obchodních domů

Projekt výstavy byl ve francouzských politických kruzích probírán od roku 1907, kdy úspěch několika mezinárodních veletrhů, zejména turínského v roce 1902 a milánského v roce 1906, velmi rychle vymazal vzpomínky na velkou oslavu roku 1900 v Paříži. Poslední pobídnutí ale přinesla impozantní účast Deutscher Werkbundu na Podzimním salonu v Paříži 1910, která upozornila na vzkvétající spolupráci mezi designéry a průmyslem v Německu. Francouzské dekorativní umění upadalo, jak uváděla oficiální zpráva Sociétés des Artistes Décorateurs v roce 1911, jeho pád je následkem nedostatku obraznosti a otrocké závislosti na slavné minulosti a zanedlouho bude převálcováno zahraniční konkurencí. Mezinárodní soutěž by poskytla podněty pro velice žádoucí reformu výroby a přiměla by návrháře i průmyslníky, aby přemýšleli o nové situaci, způsobené rychle se rozvíjejícím strojovým

věkem, a záměrně se jí nevyhýbali; tradiční spojení dekorativního umění a přepychu se bude vytrácet; přijde skutečná demokracie umění“ a umění přinejmenším znovu získá svou „právní společenskou funkci“, kterou od středověku ztrácelo. Veletrh plánovaný na rok 1915 byl několikrát odložen (poprvé kvůli válce a poté z důvodu finanční a politické krize, kterou válka vyvolala) a nakonec byl otevřen o deset let později. Mezitím se řízení této akce přesunulo z profesionálních návrhářských organizací do rukou představitelů obchodu v čele se čtyřmi hlavními pařížskými obchodními domy. Každý z nich měl vlastní okázalý pavilon – všechny vystavěné podle stejného modelu symetrického chrámu. Monumentálními dveřmi se pak vcházelo do vnitřního prostoru rozděleného na přecpané pokoje kolem ústřední haly.

Návrháři nebyli jedinou složkou, kterou smetl nápor obchodních zájmů. Volba místa pro konání veletrhu – ve středním prostoru v centru Paříže, kde se konala i předchozí akce v roce 1900 – prozrazovala neúspěch společenských reformátorů (mezi nimi i několika architektů, například Le Corbusiera) přesvědčit francouzskou vládu, že veletrh by měl být pojat jako kulturní temeno pro řešení palčivého problému hromadného bydlení v poválečné Paříži. Výstavní výbor raději než by uspořádal architektonickou soutěž na model obytného komplexu na nějakém nevyužitém území, které by mohlo být po skončení výstavy osídleno – tato strategie ve dvacátých letech upřednostňoval Deutscher Werkbund – rozhodl povolit konstrukci dočasných pavilonů jako výstavního skříní pro cizí výrobky nebo výrobky francouzských provincií a spolků a pro soukromé společnosti, které si mohly dovolit značný nájem.

Ohromný turistický úspěch veletrhu byl přímo úměrný jeho umělecké průměrnosti. Architektura veletrhu sestávala převážně ze zmodernizovaných nebo mírně geometrizovaných verzí starších stylů a téměř všechny přepychové předměty, které tu byly vystaveny, byly navrženy o čtvrtstoletí dříve. Zatímco novátorský nábytek, jaký předkládali De Stijl nebo Bauhaus, byl zcela výjimečný, jedině zahraniční výrobky, které se těšily přijetí (a širokému napodobování), byly produkty Wiener Werkstätte, založené 1903. Je až neuvěřitelné, že řada z nejlepších návrhářů, které si dnes spojujeme s art deco (např. Eileen Grayová nebo Pierre Chareau), se buď nezúčastnili, nebo přispěli velmi tradičními interiéry.

▲ 1921

● 1929

▲ 1917, 1925



Vystavu jako celek bychom v podstatě mohli popsat jako pokus spojit soudobý život ve Francii se ztracenou nebo rychle mizející minulostí," tvrdí Nancy Troyová. „Dlouhé vyhlídky lemované dřevěným trávníkem oddělovaly symetricky rozmístěné budovy a vytvářely dojem stability a řádu, které se Francii sedm let po skončení války stále nepodařilo obnovit, a nestoudná blahobytnost většiny pavilonů byla ve zjevném rozporu s finanční situací, za níž byla výstava plánována.“ Měli bychom také dodat, že většina návštěvníků sice patřila ke střední třídě, k níž se tehdy počítala méně než třetina francouzské populace, ale větší část vystavených předmětů mohlo dovolit jen málo z nich. Veletrh byl pohádkovou zemí, kde člověk mohl snít o životě bohatých – než se rozběhl do nedalekého obchodního domu shánět levnější imitace misky, časové hodiny nebo stolku, které se mu zalíbily. Obchodní strategie byla hlavně omuture a žádným překvapením nebyla účast významných kreslířů, např. Paula Poireta, jehož tři pavilony byly plujícími fantaziem na Seině.

### Le Corbusierův strojový věk

Nejblasivějším kritikem výstavy byl Le Corbusier. Po dlouhém boji obryskrat mu bylo dovoleno postavit na okraji veletrhu Pavilon Nového ducha [1]. Sestával ze dvou částí. První z nich, vzdušná a zaplavená světlem, byla pojata jako dvojpodlažní celek vyňatý (surrealisticky) Immeubles-Villas, komplexu bytů se zahradami, které Le Corbusier plánoval v roce 1922 a jejichž návrh stále vylepšoval. Druhou částí byla rotunda bez oken věnovaná urbanistickým představám švýcarského architekta, především jeho pobuňovacímu projektu pro Paříž, plánu Voisin (pojmenovaném po hlavním sponzorovi pavilonu, výrobci letadel a automobilů Voisinovi). V něm Le Corbusier navrhoval srovnat se zemí centrum Paříže a zachovat pouze několik významných historických památek a nahradit chaotický městský palimpsest rozsáhlou plochou s ideálně porušovanou vysokými věžemi rozmístěnými v pravidelných odstupech. Plán Voisin byl čistou provokací a také vzbudil očekávanou reakci tisku. Ale také obytná část pavilonu, která nebyla tak ostře kritizována, měla zjevný polemický záměr.

Od začátku první světové války Le Corbusier napadal architekturu a návrhářské za to, že odmítali brát v úvahu nové podmínky výroby, vytvořené stroji; jejich odpor byl zvláště viditelný vedle rychlého vývoje strojové technologie ve všech průmyslových zemích v důsledku válečného úsilí. Třebaže architektura přijímala nové způsoby konstrukce a používala nové materiály, nemělo to žádný vliv na formální podobu designu, prakticky bez výjimky pojmávaného jako povrchová maska skrývající architektonickou strukturu v libovolném historickém stylu podle přání zákazníka. Pro Le Corbusiera bylo art deco triumfem takové falešnosti. Nejenže prohlášení designérů art deco (jejichž cílem bylo estetizovat masové výrobky) byly lži; i kdyby byly pravdivé, pak by zůstávaly nesprávné jejich předpoklady. Le Corbusierův Pavilon Nového ducha měl ze všeho nejvíce ukázat, že průmysl sám o sobě – díky čistému způsobu, jak Le Corbusier říkal, „mechanické evoluce“ (pojem

vytvořený podle Darwina) – je schopen zrodit nový druh krásy: a falšovat ji bylo jistou cestou, jak ji zničit.

Pavilon byl vystaven z běžných prvků nejnovějších dostupných materiálů včetně experimentálního obložení zdí, vyrobeného ze slámy, na kterou byl nahozen beton. Modulární pravidelnost vertikálních sloupů v prostoru bez jakékoli ozdoby zdůrazňovala variace umožněné strukturou (stěny střídající se s průhledy) a podle Le Corbusiera podprahově u návštěvníků uspokojovala „přirozenou touhu po pořádku“. Nejpůsobivější chválou průmyslu byl však výběr zařízení, které pavilon poněkud řídce zaplňovalo: počínaje policiemi a skříněmi (průmyslovými skladovacími jednotkami opatřenými štítkem „casiers standards“) až po židle (především slavné kavárenské židle Thonet z ohýbaného dřeva, navržené v 19. století) a skleněné vázy (nádoby z laboratorního skla). Šlo většinou o předměty dostupné na trhu a přímo odkazující k veřejné sféře každodenního života, ať už práce (kancelář, laboratoř), nebo volného času (kavárny). Některé z předmětů byly ovšem pro tuto příležitost nepatrně upraveny – mimo jiné i židle Thonet – ale rozhodně ne způsobem, který by zmírnil Le Corbusierův zásadní útok proti stylu art deco jeho kolegů, kteří veletrh ovládli s ideálem měšťáckého soukromého obydlí jako úhrnného kompletu, jemuž má být vše vyrobeno na míru.

Le Corbusierovo okouzlení průmyslovou standardizací se datuje od roku 1917, kdy se mu dostaly do rukou *Principy vědeckého řízení* Fredericka W. Taylora. V této knize, vydané v roce 1911 a do francouzštiny přeložené o rok později, vyčleňuje Taylor efektivitu v organizaci práce jako nejlepší cestu k maximalizaci zisků a vytváření růstu, i kdyby to znamenalo zacházet s dělníky jako se stroji. Henry Ford bude brzy (1913) příkladem následovat svým vynálezem výrobní linky a mistrovským způsobem uvede tuto novou podobu otroctví jako příslib více volného času pro masu. Le Corbusier s ohromující politickou naivitou až do konce dvacátých let pevně věřil, že pokud bude průmyslová výroba



1 • Le Corbusier, Pavillon de l'Esprit Nouveau, interiér, 1925  
V pozadí je Balustráda Fernanda Légera a vedle Le Corbusierovo zátěší.



reformována pole Taylorových a Fordových principů, všechny nemoci poválečné Evropy zmizí samy od sebe. Moderní architekturu, stojící uprostřed mezi uměním (nefunkčním) a průmyslem, viděl jako podstatnou složku takové reformy. A třebaže ve svých výpadech proti dekorativním uměním vždy zdůrazňoval nezbytnost chránit autonomii umění – kterou ve svém pavilonu vědomě zinscenoval umístěním několika moderních maleb a soch a eklektické škály předmětů, u nichž kladl důraz na užitnou hodnotu – jeho teorie a výtvarná tvorba z velké části spočívala na fetišizovaném pojetí standardizace. Jeho první chvála taylorismu se také objevila v knize *Po kubismu (Après le cubisme, 1918)*, kterou napsal společně s Amédéem Ozenfantem a již chtěli zahájit vlastní výtvarný směr nazvaný purismus.

### Zkrocení kubismu

Navzdory tomu, co Charles-Édouard Jeanneret (tedy Le Corbusier předtím, než si zvolil pseudonym) a Ozenfant prohlašovali ve svém pojednání, nebyl purismus žádným „postkubismem“. Byl naopak pouhou akademizací kubismu, založenou paradoxně na naprostém nepochopení Braquovy a Picassovy tvorby. Pro oba puristické malíře byl kubismus pouhou ozdobou – „kubismus“, psali, „je krásný stejným způsobem, jakým je krásný koberec“. Kubismus sice hojně využíval geometrických tvarů, tvrdili Ozenfant a Jeanneret, ale bez opory v jakémkoli zákoně – kubistické kompozice byly nahodilé, neřídily se žádnou „normou“. Braquova a Picassova výjimečná zkoumání výtvarného zobrazení jako arbitrárního systému znaků puristům zcela unikalo a v kubismu spatřovali pouze nedostatečnou geometrizaci skutečnosti, kterou je třeba „opravit“, stejně jako sevření výrobní linky brání všem nepravidelnostem v chování dělníků.

Což v žádném případě nebylo nic nového. Už v říjnu 1912 zorganizovala jistá skupina umělců Salon de la Section d'Or (zlatého řezu) s výslovným programem představit veřejnosti verzi kubismu, zkráceného „univerzálními“ principy „geometrické harmonie“, vracejícími se zpět k antickému Řecku a dobře zavedenými v tradici francouzské malby od Poussina po Ingrese, Cézanna a Seurata. Souběžně s tím vystavoval jeden z účastníků – Raymond Duchamp-Villon – na Podzimním salonu svou fasádu Maison Cubiste, projekt, který je možná zárodkem fenoménu art deco. Tři interiéry Maison Cubiste, které projektoval André Mare, jeden z nejuznávanějších designérů na veletrhu v roce 1925, a které byly naplněny díly spoluvystavovatelů Duchampa-Villona ze Section d'Or, jeho bratrů Marcela Duchampa a Jacquesa Villona, ale také Alberta Gleizea a Jeana Metzingera, autorů knihy *O kubismu (1912)* – která přes Braquův a Picassův despekt dlouho platila za teoretický základ kubismu – nejsou nijak zvlášť paměťhodné. Jejich očividný eklekticismus byl zamýšlen jako poslední rána designu Art Nouveau (považovanému za „mezinárodní“, což tehdy znamenalo „německý“), což se mu zdařilo jen díky tomu, že se hlásil k nacionalistickému heslu „ludviko-filipského oživení“ (tento styl, který neznamenal úplný návrat k *ancien*

*régime*, protože se rozvíjel v buržoazní monarchii, byl vyhlášen za poslední pravý francouzský styl). Duchamp-Villonova fasáda byla provedena v duchu tohoto oživení a ještě jasněji prokázala, že modernismus Maison Cubiste byl jen kosmetický: výpadek nebyla nic víc než pastiš verze fasády *hôtel particulier* ze 17. století, kterou vytvořilo 19. století, přelíčenou hranatým

V poválečném kontextu zkvétal nacionalistický proud kubismu pod ochranou takzvaného „návratu k řádu“: „naprostě“ kubismu bylo součástí obnovení ideologie spolu s oživením zájmu o *latinita* Francie či veřejnou politikou podporující národní porodnost. Když si připomeneme zděšenou reakci Luana Greise na první Picassovy ingresovské pastiše z roku 1915, které pro děpodobně vyznačují počátek „návratu k řádu“, mohlo by být překvapit, že se Gris k tomuto obratu tak rozhodně připojí. Grisovy předválečné koláže jsou oslavou prostorové jednodušečnosti a tvárného důvtipu neméně než práce jeho španělského přítele a rádce, avšak jeho umělecké přesvědčení prozrazuje latentní racionalismus, který nemohl být vzdáleně od Picassova útoku na tradici mimetického zobrazení: „Cézanne proměnil lahev ve válec,“ psal, „já začínám u válce a tvořím lahev.“ Geometrie jinými slovy přichází první: předměty, které mají být vůbec zasazeny do kompozice, musejí být v souladu s předem danou mřížkou.

Ozenfantovy a Jeanneretovy obrazy se drží stejné logiky (být-li na rozdíl od Grise dovolávají tayloristické organizace) – a ne náhodou, že Le Corbusier začlenil jeden Grisův obraz do svého pavilonu. Ozenfant a Jeanneret ve všech svých obrazech – neohnutelně zátiších [2] a většinou v rozměrech určených zátišným řezem – také nejprve vytvořili mřížku usměrňujících linií (*tracé régulateurs*) zakládajících umístění „předmětů-typ“ (z předmětů, které šťastně přežily „mechanickou evoluci“), podané často současně v půdorysu i nárysu a přímo odkazujících k architektonickým tvarům (karafa se měnila v dórský sloup, hrdlo láve



2 • Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Puristické zátiší*, 1922  
olej na plátně, 65 x 81 cm

▲ 1911, 1912

▲ 1919

● 1919





1920–1929

Fernand Léger, *Tři ženy (Le Grand Déjeuner – Velká snídaně)*, 1921  
 olej na plátně, 103,5 x 251,5 cm

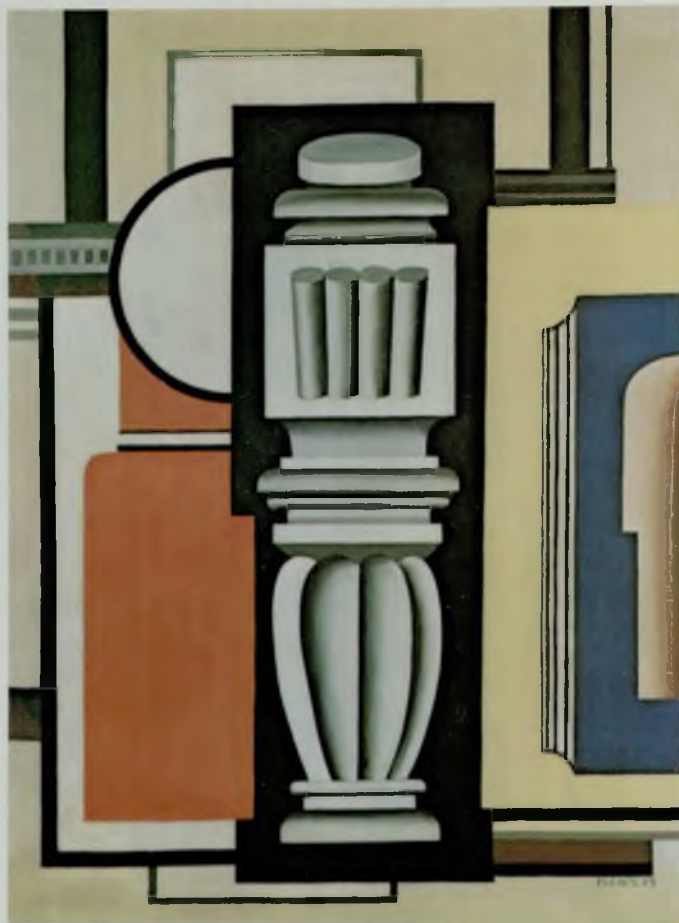
komín). Objemy jsou tu redukovány na prosté prizma s občasným zdůrazněním modelace o to patrnějším, protože většina předmětů je podána v barevných rovinách stejně plochých jako pozadí; převažují ortogonály; barvy nikdy nejsou ostré: celkový dojem je elegantní, ale poněkud nevýrazný a mdlý.

Je tu třeba tu zmínit ještě jiného malíře, jehož dílo Le Corbusier zakomponoval do svého pavilonu, totiž Fernanda Légera. Jeho tvorba byla sice ovlivněna ideologií „návratu k řádu“, ale jako jediný francouzský umělec sdílel, ba dokonce překonával architekta v obdivu ke stroji. I když Léger nikdy nenapodoboval Picassovo umění, vypůjčil si od analytického kubismu jednu ze svých klíčových strategií (pro každý předmět zachycený na obraze použil jediný prvek záznamu) a v roce 1913 vytvořil svá první malá díla nazvaná *Kontrasty forem*. Pojímal tyto obrazy na hranici abstrakce jako narůstání trubkovitých objemů jasných barev, jejichž kovovou zaoblenost signalizují světlé až bílé plochy. Légerovo mechanistické nadšení se nezmírnilo, ani když byl povolán na bojiště první světové války, což je takřka nepochopitelné, uvědomíme-li si, jaké hrůzy zažil a také hojně zaznamenal v náčrtech – a všechny byly dílem moderní výzbroje. Přesto se z války vrátil plný slepé touhy sejmout ze stroje destruk-

tivní představy, s nimiž se pojil v očích současníků. Trubkovité prvky byly postupně nahrazovány zřetelnějšími segmenty lidské anatomie [3]; postavy, téměř všechny monochromní, byly schematicky modelované a nápadné pózy, značící přepych, tvořily dramatictější kontrast vůči pestrému a dynamickému pozadí – většinou městské krajiny z geometrických tvarů tu a tam osazené schematickými plakáty.

*Balustráda* [4] je zřejmě jedním z nejčitelnějších Légerových obrazů z té doby a až na vyzývavé barvy také stylově nejbližší puristické estetice, což je nepochybně důvod, proč jej Le Corbusier vybral pro svůj pavilon. Jak podotýká Carol Eliel, v ústředním prvku můžeme vidět balustru a láhev; červený tvar nalevo, který jej odráží, s bílým kruhovým otvorem na horním konci, připomíná větrací komíny továrny nebo zaoceánského parníku jako z ilustrace v *L'Esprit nouveau* a byl běžným prvkem Légerových městských krajin té doby; svislý okraj knihy připomíná klasický sloup; „čtyři vertikály v horní polovině balustru, zvýrazněné na světlém pozadí, lze číst jako čtyři tovární komíny nebo silážní věže, kdežto přerušovaný vodorovný tvar nalevo připomíná chod a pohyb výrobní linky nebo perforaci filmového pásu.“ Poslední narážka je zvláště důležitá, neboť se objevuje krátce





4 • Fernand Léger, *Balustráda*, 1925  
olej na plátně, 129,5 x 97,2 cm

### Black deco

Spojení černošských motivů s bezstarostností oživovalo Sumélecký život levého břehu Seiny, zejména oblast nočních klubů na Montparnassu, atmosférou plnou jemných dlezkových disonancí, v níž vzrušená hudba tvořila pozadí pitek a tance trvajících do pozdních nočních hodin. Kabaretní představení Josephiny Bakerové, která tančila polonahá, tuto atmosféru jen posilovala, ačkoli brzy měla být vystřídána velmi odlišnou zkušeností černé formy. Tu bychom mohli nazvat „black deco“ čili estetizované využití domorodých tvarů a motivů v dekorativním umění. Fernand Léger využil pro kostýmy a výpravu baletu *Création du Monde* (1923) výrazných siluet a vzorů primitivní plastiky. Celá paleta nábytku a doplňků ve stylu art deco tento model následovala: stříbrné vzory se kombinovaly s leskem ebenového dřeva a vedle nich se objevovaly leopardí a krokodýlí kůže. Kde se tento přepychový trh objevil, tam posloužil jako inspirace umělcům – můžeme pozorovat vliv black deco na sochaře, jako Constantin Brancusi a Jacques Lipchitz, i na návrháře jako Le Corbusier a Jean Prouvé. Pro všechny tyto osobnosti představovalo black deco působivý koktejl „primitivní“ Afriky s Amerikou strojového věku.

poté, co Léger dokončil svůj film *Ballet Mécanique* [5], což ne-li zcela první, pak alespoň jeden z nejvýraznějších útoků, kdy byl podniknut proti výpravnému filmu. Nesmyslným spojováním nalezených záběrů (žena čtyřicetkrát vystupující na schodišti), kaleidoskopickým zmnožením očí, náčtů, klobouků a jiných kruhových tvarů v jediném rámcí, svou pulzující svou lineárního pohybu, rozkladem a opětným skládáním a tváří, tancem trojúhelníků, kruhů a strojových součástí – tím vším je *Ballet Mécanique* Légerovým nejvýznamnějším přínosem do oblasti abstrakce. Naopak nástěnná malba, kterou vytvořil v Mallet-Stevensově Hall d'Entrée pour une Américanade, která byla na žádost vlády sundána, se zdá přeceňovaná. Byla inspirována De Stijlem (především van Doesburgovým *Ritmem rádkového tance* z roku 1918) a patří k hrstce děl z let 1923–1925, které Léger pojal jako nástěnnou výzdobu – pro něj je čílné malba místo výtvarné abstrakce.

Architektura nebo revoluce/architektura jako revoluce

Kdyby byl natolik vzdálený buržoazní kultuře, jak se sám domníval, byl by se Léger mohl zamyslet nad velice odlišným návrhem, který nabízel sovětský příspěvek výstavě, pojatý jako propagační sovětského režimu (za takový jej také nakonec brala francouzská vláda) a který měl dokázat, že revoluce je lépe než kapitalismus. Západ připravena odpovědět na požadavky poválečné rekonstrukce. Sověti se účastnili výstavě dvěma částmi: sovětským pavilonem Konstantina Melnikova [6] a Rodčenkovým Klubem pracujících postaveným v Grand Palais, památném kýči z roku 1930.

Rodčenko měl pravdu v tom, že Melnikovův pavilon byl nejspíše vážnější stavbou veletřhu. Měl obdélníkový půdorys, diagonálně přetátný dvojitým vnějším venkovním schodištěm, které sloužilo jako ulice, již návštěvníci mohli procházet, než vstoupí do jedné z trojúhelníkových budov po obou stranách. Trojúhelníky a vstupné šikmé linie byly všudypřítomné (dávaly nový význam i těm tradičním prvkům, jako je šikmá střecha). Melnik v vytvořil



5 • Fernand Léger a Dudley Murphy, fotografie z *Ballet Mécanique*, 1924



architektonickou oslavu „rudého klínu“ revoluce, stejně dynamicky jako slavný plakát Ela Lissického z roku 1918 *Bijte bílé rudým* (Červená, bílá a šedá barva vnějších stěn a křížících se (šikmých) žlábků střechy nad schodištěm tvořily ostrý kontrast s průhledným skleněným hlavním průčelím; záměrně skromný materiál (obarvené dřevo) a jednoduchý, skoro hravý způsob montáže (v rekordním čase) všech částí, které byly dovezeny z Moskvy, to vše bylo jasným výpadem proti mohutné okázalosti většiny pavilonů na výstavě a jejich ozdobnému obložení glazovanými dlaždicemi nebo mramorem.

Rodčenkoův interiér nebyl sice tak temperamentní, nepředstavoval však o nic méně kritiku kapitalistického přepychu a především kapitalistického uctívání osobní sféry, neboť byl vyznačen jako efektivně kolektivní prostor [7]. Dělnický klub byl posledním vynálezem rodícího se sovětského režimu. Vývozem tohoto pojetí – angažování nejaktivnějších konstruktivistických umělců pro jeho tvorbu mělo zajistit, že neunikne pozornosti – chtěla nová socialistická republika předvést, že sovětská revoluce vůbec nebyla barbarická, že naspěle zrodila novou kulturu a na rozdíl od kapitalistických zemí pečovala také o volný čas svých dělníků. Rodčenko, věrný principům svých abstraktních plastik z roku 1921, zdůraznil u dřevěného nábytku provedeného ve stejných barvách jako Melnikova



7 • interiér Klubu pracujících Alexandra Rodčenko, postaveného pro Exposition Internationale des Arts Décoratifs a instalovaného v Grand Palais v Paříži, 1925

budova) dva prvky: zřejmý způsob konstrukce (s výjimkou čalounění byly všechny spoje odkryté) a přetvořitelnost. „Výrazně přízpůsobivé předměty klubu si návštěvníci mohli upravit pro své pohodlí i k různým funkcím,“ píše Leah Dickerman. „Křídla čtecího stolku bylo možné ze sklopené polohy, sloužící jako opora pro čtené dokumenty, zvednout do vodorovné polohy, a rozšířit tak pracovní prostor; otočné válce s fotografiemi dovozovaly vystavit množství obrazů na malém prostoru a desku šachového stolku bylo možné sklopit do svislé polohy, čímž se odkryla vestavěná sedátka.“ Skutečnou hvězdou v této oslavě mnohofunkčnosti byl skládací řečnický stolek/promítací plátno, jehož konstrukci bylo možné roztáhnout do všech stran. Péče, již Rodčenko věnoval návrhu, svědčí o tom, že svůj klub pojímal jako mediální prostor, v němž by pracující mohli přijímat a zpracovávat informace.

Uspořádání dvou řad křesel kolem klubového stolu mělo dispozici výrobní linky a bylo ovlivněno Taylorovými principy stejně jako Le Corbusierova výprava na tržiště za „typickými předměty“, jimiž vybavil svůj pavilon. Rodčenko však nesdílel architektovu slepou víru ve stroj jako záruku budoucího blahobytu lidstva. Jeho klub současně ukazoval (*proti Légerovi*), že budoucnost abstrakce není nutně v dekoraci, a současně s tím navrhoval nový vztah mezi lidmi a předměty, v němž již nebudeme konzumenty, nýbrž spoluhráči v šachové hře života. Zatímco Le Corbusier končil svůj text *Za novou architekturou* alternativou: „architektura nebo revoluce“, Rodčenko, věrný svému konstruktivistickému programu, každým čtverečním centimetrem svého klubu formuloval heslo „architektura jako revoluce“. Oba sny, jak nám ukazují další dějiny století, se změnil v noční můru.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Carol S. Eliel. „Purism in Paris, 1918–1925“, *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918–1925*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2001
- Leah Dickerman. „The Propagandizing of Things“, *Aleksandr Rodchenko*, Museum of Modern Art, New York 1988
- Christiana Kiaer. „Rodchenko in Paris“, *October*, č. 75, zima 1996
- Mary McLeod. „Architecture or Revolution: Taylorism, Technocracy, and social Change“, *Art Journal*, sv. 42, č. 2, léto 1983
- Nancy Troy. *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, Yale University Press, New Haven and London 1991



8 • Sovětský pavilón Konstantina Melnikova na Exposition Internationale des Arts Décoratifs v Paříži, 1925

1920–1929



Kurátor Gustav F. Hartlaub organizuje první výstavu obrazů Nové věcnosti v mannheimské Kunsthalle: tento nový „magický realismus“ jako obměna mezinárodních tendencí *rappe* à *l'ordre* signalizuje konec expresionismu a dadaistických aktivit v Německu.

**K**rátký život Výmarské republiky (1919–1933) více než jakékoli jiné období 20. století potvrzuje diagnózu Antonia Gramsciho, že „krize spočívá v tom, že staré umírá a nové se nemůže zrodit. V tomto mezivládi se objevuje ohromná škála morbidních příznaků.“ Prvních pět let nové založené republiky bylo poznamenáno neustálými ekonomickými a politickými zmatky, společenským rozkladem a rozčarováním. Až teprve v roce 1924 dodala relativní stabilizace ekonomiky demokratické kultuře republiky alespoň základní (a iluzorní) pocit pevnosti, která se opět otřásla v roce 1929 s ekonomickou krizí a definitivně byla zničena v roce 1933, kdy Německo přijalo fašismus a k moci se dostal Hitler. I v období těchto „střízlivých“ let 1924 až 1929, kam spadá rozhodující období Nové věcnosti (Neue Sachlichkeit), většina příslušníků kulturní inteligence, ne-li veškerého obyvatelstva, vnímala sama sebe jako součást toho, co literární historik Helmut Lethen pojmenoval experimentální existence „mezi dvěma válkami“.

Termín „Neue Sachlichkeit“ poprvé použil Gustav Friedrich Hartlaub, ředitel mannheimské Kunsthalle, když oznamoval nadcházející výstavu nových figurativních prací skupiny německých malířů. Přehlídka původně plánovaná na rok 1923 se nakonec konala od 14. června do 13. září 1925 a přinášela díla Maxe Beckmanna (1884–1950), Otto Dixe (1891–1969), Kay H. Nebelové (1888–1953), Georga Scholze (1890–1945) a Georga Schrimpfů (1889–1938). Hartlaub definoval Novou věcnost poněkud lapidárně jako dílo vedené „loajalitou k pozitivní, hmatatelné skutečnosti“. Nebyl jediný, kdo v německé malbě rozpoznal novou tendenci k realismu. V tomtéž roce, kdy byla otevřena „Neue Sachlichkeit“, publikoval kritik a historik umění Franz Roh text *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus* (Postexpresionismus: Magický realismus), čímž nově vznikajícímu stylu přiřadil vlastní nálepku – magický realismus. (Úspěch mannheimské výstavy znamenal, že převládá Hartlaubův termín).

Hartlaub, Roh i jiní kritici od samého počátku rozpoznávali, že Nová věcnost je hluboce rozdělená: trhlinu identifikovali, jak Hartlaub napsal, jako rozpor mezi „pravým křídlem neoklasicistů jako Picasso a levým křídlem *veristických* malířů

jako Beckmann, Grosz, Dix“, tedy protiklad mezi *ingresivním* (podle francouzského malíře z počátku 19. století Ingres) a *verismem* (realismem). Tito kritici si také všimli, že rozpor v jakém se němečtí malíři vraceli k figuraci (a jejich okázalý rozchod s expresionismem a dada), byl alespoň částečně důsledkem jejich nedávných setkání s francouzskými a italskými antimodernistickými příklady. Již v roce 1919 Westheim ve svém *Das Kunstblatt* uvedl: „Typický pro Carràovo dílo je jako ovšem pro celou skupinu mladých umělců je idiosynkratický, nekompromisní realismus (*verismo*) snažící se o pevnou tvrdou linii, která potlačuje veškeré stopy osobního malířského stylu. V Německu, jak známo, se podobnou cestou vydávají Grosz a Davringhausen.“ V roce 1921 Westheim komentoval ozvěny Picassova „ingresovského“ stylu v Německu a v roce 1922 se k tématu opět vrátil speciálním číslem *Das Kunstblatt*, které přinášelo dotazník k „novému realismu“.

#### Od *manichino* k *machino*

Čas a místo německého setkání s *pittura metafisica* jsou pevně určeny, jak je ve 20. století tak časté, především na stránkách časopisů. V tomto případě šlo o italskou publikaci *Valori plastici*, redigovanou od roku 1918 kritikem a sběratelem Marcem Breggiem. Třetí číslo časopisu v roce 1919 bylo celé věnováno dílům • Giorgia de Chirika, Carla Carrà a Giorgia Morandio. Obdivovali je současně Max Ernst, George Grosz, Georg Schrimpf a Heinrich Maria Davringhausen (1894–1970) v mannheimské galerii a knihupectví Hanse Goltze, německého distributora *Valori plastici*. Setkání podnítilo nejen okamžité vydání souboru litografií „*metafisica*“ Maxe Ernsta, nazvaného *Fiat Modus, Perus Ars* (1919), ale také první výstavy Davringhausena v roce 1919 a Grosze v roce 1920 v Goltzově galerii.

Ikonografie metafyzického *manichino* (figurína) bude v rukou německé Nové věcnosti dramaticky překódována a změněna v *machino*. Co se u de Chirika jeví jako alegorie ztracené schopnosti malířství zrodit figuraci, se nově objevuje v Groszově díle jako „republikánský automat“, podivný hybrid taylorovské figuríny a kancelářského robota, v němž je zřejmě nejlépe uchopená nová totožnost „*veřejného služebníka*“, autoritářské osoby s bílými



mečkem [1]. Walter Benjamin v kritice literatury o *neusachlich*, kterou pojednává ve svém eseji „Levé křídlo melancholie“, líčí tyto typy slovy:

*Tyto loutky obtíženy smutkem, které půjdou přes mrtvolu, bude-li třeba. Se svým zkosnatělým krunýřem těla, pomalým pohybem před a šlepotou vůči tomu, co dělají, ztělesňují lidské sloučení myzmu a tanku.*

Ale i v úpravě Nové věčnosti zůstává morfologie *manichino* proměnlivá a snadno se posouvá od vítěze k oběti. Co je na jednom obraze autoritativním automatem, to se na druhém stává průmyslově mechanizovaným nebo obrněným tělem. A po roce 1918, s návratem šesti milionů vojáků z války, se v jednom obraze za druhým objevují strojová těla s protézami, váleční veteráni (jako například v díle člena kolínské skupiny progresivistů Heinricha Hoerleho *Skupina veteránů* z roku 1920 nebo v Dixových *Válečných veteránech* [1920]).

Vyloučení fotografů z Hartlaubovy výstavy a z Rohovy studie (zakali o čtyři roky později Roh vydá slavnou antologii modernistické fotografie *Foto-Auge*) naznačuje, že objevitelé „nové objektivity“ chtěli, aby se její pravdivostní hodnota zakládala především na tradičních prostředcích malby. Tak Hartlaub uzavřel svůj úvod k výstavě slovy:

*Ukazujeme, že umění je stále zde, [...] že je živé, navzdory kulturní situaci, která se zdá podstatě umění nepřátelská jako mládežní jiná doba. Tak umělci ztratili iluze, vystrážlivě, často rezignovali až k takovému cynismu, že se po okamžicích nespoutané, slova apokalyptické naděje téměř vzdali sebe samých – až uprostřed katastrofy začali zvažovat to nejbezprostřednější, jisté a trvalé: pravdu a řemeslo.*

Podobnou zoufalou touhu po objektivitě nadčasové pravdy lze najít i ve výrociích dalších kritiků. Willi Wolfradt v roce 1923 v *Der Cicerone* opět proti sobě stavěl *ingrismus* a *verismus* a tvrdil, že oba mají společnou „koncepti jasnosti, první více v morálním smyslu, druhý ve smyslu objektivnějším. V *ingrismu* je definice jasnosti odvozená z antiky, ve *verismu* je odvozena ze stroje. A třebaže oba směry mohou být neslučitelnými světy, v obou světech vládne objektivní pravda.“ Tento protiklad mezi pravdou řemesla a antiky na jedné straně a pravdou stroje na straně druhé měl ovšem počátek v několika mnohem základnějších rozporech. Ze všeho nejvíce ve společenském rozkolu mezi nadšeným přijímáním průmyslové modernizace v duchu namyšleného „amerikanismu“ a „lordismu“ (nevyčerpatelném zdroji mód a kultú ve vymezeném Německu) a násilnou a pesimistickou reakcí proti těmto procesům industrializace a racionalizace. Tato reakce se objevovala v první řadě mezi stále více nezaměstnanou a proletarizovanou střední třídou a vedla k vzestupu antimodernistických a posléze etnických a rasistických ideo-



1 • George Grosz, *Pillfe společnost*, 1926  
olej na plátně, 200 x 108 cm

logií „návratu“ k fantazmatům čistého původu a nedotčené autenticity. Noví ideologové konzervativní pravice, kteří se dovolávali slavného rozlišení německého sociologa Ferdinanda Tönniese (1855–1936) mezi *Gemeinschaft* (společenstvím) a *Gesellschaft* (společností), slibovali návrat k systémům předprůmyslové víry, k mytickým formám společenského uspořádání, k řemeslné výrobě, čímž dávali základy pro fašismus roku 1933.

Spor byl ještě rozjitřován protikladem mezi buržoazním pojetím vysokého umění a potřebou pokrokové, emancipační masové kultury u proletariátu. Sféra údajně autonomní vysoké kultury byla nejen stále nejistější (a tím více fetišizovaná),

1920–1929



ale také všechny dřívější formy společenských vztahů a lidové kultury byly nahrazeny protototalitní masovou kulturou a mediálním aparátem. Ovšem na rozdíl od sovětské avantgardy – která souběžně procházela velmi podobnou proměnou od radikální, experimentální modernistické estetiky k systematickému zkoumání toho, jaký význam by mohla mít nová porevoluční avantgardní kultura v rozvíjející se veřejné proletářské sféře – umělci Nové věcnosti před sebou neměli homogenní revoluční společnost. Výmarská republika především vznikla bez návodu, jak zní slavný výrok romanopisce Alfreda Döblina (1878–1957), což naznačuje, že nová demokratická kultura „opozděného národa“ musí být získána metodou pokusů a omylů. Za druhé Výmarská republika po roce 1919 na rozdíl od Sovětského svazu – i přes své revoluční aspirace – měla rozvrstvení třídní společnosti, třebaže v ní dříve utlačované vrstvy náhle zjišťovaly, že mají větší ekonomickou a politickou moc, než si za předchozího režimu císaře Viléma vůbec dokázaly představit. Tak se Výmar, politicky organizovaný na principech sociální demokracie, stal demokracií nejen nově vládnoucí oligarchické buržoazie, ale také ekonomicky bezmocné, leč rozvášněné *maloburžoazie* a proletariátu, který stále kolisal mezi revoluční radikalizací a fašistickým *zburžoazněním*. Ernst Bloch ve své knize *Erbschaft dieser Zeit* (Dědictví naší doby) z roku 1935 jako první tvrdil, že Nová věcnost neodhalovala novou tvář kolektivu, ale spíše zastírala rozvinutý kapitalismus, který přijal socialistické principy, jako je plánovaná ekonomie, kolektivní bydlení a celkový smysl pro rovnost, nezřekl se však nadřazenosti ekonomiky zisku. Tyto všeobecně vládnoucí podmínky zvěčnění – podle Blocha – zrodily lákavost Nové věcnosti stejně jako prázdnotu jejich zobrazení.

### Od fragmentů k figurám

Pozornost si zaslouží zvláštní skutečnost, že ke klíčovým příslušníkům Nové věcnosti patřili jak bývalí expresionisté (Beckmann a Dix), tak bývalí dadaisté (Grosz a Schad). Expresionismus byl • přece jen momentem, v němž humanistický a pacifistický subjekt inscenoval sebe sama v teatrální konečnosti, zatímco dadaisté ■ urychlovali a oslavovali zánik buržoazní subjektivity v groteskní travestii kulturních technik a předstírání. Máme tedy dobrý důvod ptát se, jaké motivy vedly tyto umělce, aby se vzdali buď expresionistických aspirací, anebo dadaistického výsměchu kvůli podivnému kříženci domnělé objektivity. Krajní dvojznačnost přechodného období je dobře patrná v řadě klíčových děl z let 1919–1920, jako jsou Beckmannova *Noc* [2], Dixovy zásadní obrazy z téhož roku, jako *Váleční veteráni*, nebo Groszovy o něco pozdější *Pilíře společnosti* z roku 1926 [1].

*Noc* je nejen klasický příklad expresionismu obracejícího se k Nové věcnosti, ale ještě více příkladem liberální neschopnosti (nebo odmítnutí) analyzovat politickou situaci. Místo toho evokuje a vyslovuje podstatu – v jakémsi aktu humanistické odchyl-

ky – univerzální katastrofy „lidské situace“. Beckmannovo dílo sice jasně uznalo tragické zkušenosti neúspěšně německé revoluce z roku 1919 i surové vraždy marxistických vůdců Luxemburgové a Karla Liebknechta a dalších, avšak tento záhadné scény sadomasochistického zmatku staví revoluční dělníka (snad nepřiznaný portrét Lenina) na stejné úrovni s činného násilí jako fašistickou *maloburžoazii*. Beckmannův humanistický nářek si příznačně nedokáže uvědomit jako potlačenou, a přesto zcela odkrytou slabost obrazu pro sadomasochistické scény, které si troufá odhalovat.

Stejně dvojznačnosti jsou jiným způsobem zakódovány v nejdůležitějších Dixových obrazech z téže doby, ve *Válečných veteránech*, *Hráčích karet* či *Pražské ulici* (1920) nebo v Groszových *Pilířích společnosti*. Subjekt je tu zobrazen buď jako zmrzačená, fyzicky zničená oběť imperialistické války nebo jako hrozivý hochštapler, který působí v danou situaci fyzického drásání a psychického traumatu. Vítězství oběti je podáno podobnými ikonografickými, morfologickými či formálními postupy deformace, fragmentace a doslova tělesných řezů. Na posunu Nové věcnosti k plně uzavřeným obrymům a plně modelovaným tělům tedy vidíme dvojitě odmítnutí. První znamená opuštění expresionistické hranatosti a rozbíhajících se trhlin ve prospěch nově prosazené celkovosti figury. Druhé je výkladem sémiologie řezů a fragmentace z dadaistické fotomontáže a koláže a užívá tyto postupy jako chirurgické nástroje: buď aby – jako u Dixe – bylo odkrýváno traumatizované protetické tělo a ošuntělá existenci subjektu nebo – jako u Grosze – doslova odřezává viko z hlavy představitelů vládnoucí moci státu, církve a armády a odhaluje ne-skrýtejší zákoutí jejich lebek vycpaná novinami nebo písmem groteskních kouřících hromad fekálií. Tyto travestie semantické radikality kubismu vyslovují souběžný křehký buržoazního námětu jako figurace, ale stejně tak uzavírají i proletářský námět ještě nelze předvést jako sjednocené činitele nových dějin.

Neschopnost umělců Nové věcnosti zaujmout potají třídní identity a aktivity se stal třetím základním důvodem vzniku neshod hnutí. Není potom překvapivé, že se v něm projevovalo celé spektrum těchto rozporů začínající u německého převratu italské antimodernistické *pittura metafisica* či francouzského *rappel à l'ordre* (jako například u Schrimpf, Mense, Canalis) a končící radikálním rozšířením Groszovy a Headey k dadaistické estetice k nové kultuře proletářské veřejné scény. Anebo počínaje cynickými a melancholickými pokusy expresionistů Christiana Schada vystupovat jako starý mistr portrétů malby (ačkoli jeho portréty většinou zachycovaly bohemské a aristokraty na okraji nově ustavené společenské hierarchie) a konče tištěnými typologiemi proletariátu, které tvořili Franz Wilhelm Seiwert (1894–1933) a Gerd Arntz (nar. 1900) v prostředí kolínské progresivistické skupiny (Seiwert píše v roce 1928 v časopise skupiny A-Z, že Nová věcnost není ani neschopni objektivní, ale spíše opak obou). Arntz se v roce 1928 trau-





1920 - 1929

2- Max Beckmann, *Noc*, 1918-1919  
 olej na plátně, 100 x 154 cm

podílet na návrhu piktogramů pro Isotype, obecně srozumitelný znakový jazyk, který ve svých publikacích používal radikální vídeňský sociolog Otto Neurath k analýze soudobých společenských, politických a ekonomických vztahů.

Zdá se tedy, že tyto spory mezi vysokým uměním a masovou kulturou, spory třídní identity a společenských vztahů byly do slova etvárněny v protikladu obnoveného nadšení pro tělesné základy umělecké tvorby na jedné straně a věrnosti nově vzniklým přístrojům technické (to jest fotografické) reprodukce a masové kulturní distribuce na straně druhé. Nepřekvapuje, že neaktivněji byl tento boj veden v oblasti portrétu, zdánlivě jednoho z nejtihodnějších malířských žánrů (ačkoli již byl zásadním způsobem dekonstruován na vrzolu analytického kubismu).

### „Objektivní“ portrét, „lidský“ subjekt

V centru Nové věčnosti najdeme enormně složitou (a početnou) typologii portrétních koncepcí. Začneme-li u postexpresionistických portrétů Maxe Beckmanna, který v celém svém díle zůstával věrný překonanému sebezkoumání, zdá se, že umělec nebyl schopen opustit nejen myšlenku humanisticky definované, sebou samou motivované subjektivity, ale ani přesvědčení, že jeho úlohou je nabízet privilegované formy poznání a vhledu. Schadův *Autoportrét s modelem* [3] dovádí tyto portrétní tropy na úroveň ostentativního vědomí sebe, kde se stávají téměř groteskními. V chladné konfrontaci se vyobrazuje v oděvu a póze renesančního mistra (průhledná košile figuruje například v *Alegorickém portrétu* Bartolomea



Veneta [1507]). Fotografický realismus ve vyobrazení jeho městské fyziognomie a vyumělkovaná hra s průhledností látky a neprůhledností kůže očividně odporuje všem možným prohlášením historické návaznosti, jaké by mohl založit žánr a ikonografie autoportrétu nebo výčet nejpreciznějších malířských tradic. Jeho pochybnou společnici (často u Schada osciluje mezi prostitutkou a aristokratickou bohémkou, transvestitou a *femme fatale*) v tomto případě zdobí sadistický řez na tváři nepochybně udělený mužským majetkovým zábořem jasně vymezujícím modernitu.

Na druhém konci škály portrétů Nové věčnosti bychom našli Dixův téměř obsesivní výsměch žánru. Dix své expresionistické dědictví zelektrizoval kyselinou karikatury, ze svých modelů svlékl veškerou přetvářku a inscenoval jejich subjektivitu jako oběť nebo oporu společenské stavby. Ve svém portrétu novinářky Sylvie von Harden [4] současně oslavuje i zesměšňuje atributy nové ženy (krátce sestřižené vlasy, cigareta, vysoce módní a nekonvenční oděv a sklenka), což je nejlépe vidět na gestikulaci hypertrofických rukou. Postoj krajní dvojznačnosti určuje také jeden z poměrně vzácných portrétů, které namaloval George Grosz na vrcholu svého období Nové věčnosti, portrét spisovatele a kritika Maxe Hermanna Neisseho [5]. Na rozdíl od Dixovy karikující hyperboly Grosz v této době zřejmě zchladil svou vášeň pro karikaturu jako modernistický protimodel, k němuž jej dříve ve dvacátých letech přivedl jeho přítel, historik tohoto výrazového prostředku, Eduard Fuchs.

1920 – 1929



3 • Christian Schad, *Autoportrét s modelem*, 1927  
olej na plátně, 76 x 61,5 cm



4 • Otto Dix, *Portrét novinářky Sylvie von Harden*, 1926  
kombinovaná technika na dřevě, 120 x 88 cm

Zesílená dvojznačnost, v níž jako by fotografie a karikatura sčítaly své společné historické kořeny, se však dokonale hodí na typický model Nové věčnosti, jakým byl kritik Max Hermann Neisse, který krátce na to přejde ve svých textech od podpory básníků komunistické strany, jako byl Johannes R. Becher, k prosazování konzervativního expresionisty a později Gustava Gottfrieda Benna.

Grosz, který sám o sobě prohlašoval, že má „charakter ledu“, byl ve změně přístupu k subjektu a jeho zobrazení progresivní. V eseji nazvané „O některých mých nedávných obrazech“ v *Das Kunstblatt* v roce 1921 napsal:

*Znovu se pokouším nakreslit plně realistický obraz světa. Pokud člověk usiluje o to, rozvinout naprosto jasný a přízračný styl, nevyhnutelně se přiblíží Carràovi. Nicméně mě, který chci být oceňován metafyzickými pojmy a jehož problematika je zcela buržoazní, všechno odděluje. Člověk v mých obrazech není zobrazován v hlubokém ponoru do své zmatené skutečnosti, nýbrž jako kolektivistický, téměř mechanický pojem. Individuální osud už nemá vůbec žádnou důležitost.*





1920 - 1929

George Grosz, *Bábník Max Hermann Neisse*, 1927

olej na plátně, 59,4 x 74 cm

... ukázalo, třebaže teprve nedávno, že v bitvě mezi fotografií a malbou, mezi strojem a starobylostí druhá strana strpěla ztrátu. S největší jistotou to platí v oblasti portrétu, kde se skutečným géniem Nové věcnosti August Sander, jehož systematický archiv rozmanitosti možných sociálních postavení subjektu byl zaznamenán na pokraji fašismu, který je všechny zničil. Fotografický archiv je v tomto případě nekonečné závažnější pro dějiny portrétu než kterýkoli z výše uvedených malířských pokusů vyrovnat se s krizí subjektivity ve dvacátých letech. Helmut Lethen označil fotografii této doby za „definiční nástroj“, který vyrobil „fotografické fyziognomie modernity, v nichž byly charakteristické znaky jednotlivce přizpůsobeny podmínkám technické reprodukce“.

DALŠÍ LITERATURA:

- Anton Kaeß et al. *The Weimar Republic Sourcebook*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1994
- Helmut Lethen, *Cool Conduct of Distance in Weimar Germany*, University of California Press, Berkeley 2002
- Detlev Peukert, *The Weimar Republic*, Hill and Wang, New York 1989
- Wieland Schmied, „L'histoire d'une influence: Pittura Metafisica et Nouvelle Objectivité“, in Jean Claire (ed.), *Les Réalismes 1919-1939*, Musée National d'Art Moderne, Paris 1981
- Wieland Schmied, „Neue Sachlichkeit and the Realism of the Twenties“, in Catherine Lampert (ed.), *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, Hayward Gallery, London 1978



V německém Hannoveru je instalována *Předváděcí místnost* Ela Lissického a *Merz* Bau Kurta Schwitersa: konstruktivista a dadaista dialekticky pojímají prostor muzea jako archiv a alegorii modernistického prostoru jako melancholii.

V červenci 1919 hodil Kurt Schwitters (1887–1948) přes palubu své akademické školení malíře krajin a portrétů i nedávnou minulost člena německé expresionistické avantgardy a veřejně vyhlásil objev nového druhu tvoření obrazů. Svému projektu dal název „Merz“, což je slabika vytržená z delšího slova *Kommerz*, na které náhodou narazil na roztržené reklamě Hannover Kommerzbank, když se procházel po svém rodném Hannoveru. Díky tomuto útržku Schwitters rozvinul estetiku koláže i fonetické, textové a grafické segmentace, která se stala jedním z klíčových příspěvků k německému dadaismu.

Ve své počáteční praxi Merzu ale Schwitters zachoval všechny formy expresionistické a futuristické estetiky, které tak ovlivnily německou avantgardu koncem desátých let. V raných „merzovských“ pracích, například ve *Welten Kreise* (1919), je možné vysledovat jak dynamické vektory a siločáry kubofuturismu, tak chromatické schéma expresionistické malby. Práce z tohoto období se však zásadně odlišují tím, že do nich Schwitters vkládal nalezené kovové, dřevěné či jiné úlomky posbírané na ulici [1]. Z morfologického a formálního hlediska by bylo možné jít až tak daleko, že bychom v těchto obrazech našli vzdálenou ozvěnu mechanomorfních děl Francise Picabiy. Ve všech Schwittersových ohlasech je však pokaždé odkaz – ať expresionismu, kubismu, futurismu, či Picabiova dadaismu – proměněn v cosi, co by se dalo nazvat zvláštní způsob „melancholické“ odezvy. Ve své reakci na totální proměnu malby v technický předmět nebo ve své odezvě na přizpůsobení mechanomorfních forem tvarům kompozice nebo v odezvě na výstřední humanitární ideály expresionismu se Schwitters staví do pozice umělce, který se vrací k alegorickému čtení vědecko-technického utopismu a staví proti němu melancholické rozjímání.

Úlomky ve Schwittersově díle zcela pochopitelně nebyly přijaty jako přesvědčivé zachování dadaistické praxe; a již počátkem roku 1919 kritizoval vůdce berlínského dadaistického kroužku Richard Huelsenbeck Schwitersa jako „biedermeier“ německého dada (odkaz k uměleckému a životnímu stylu v Německu na počátku 19. století, termín často užívaný pejorativně k označení něčeho za konvenční nebo buržoazní), čímž obracel pozornost ke Schwittersovu zřetelnému zájmu o pokračování obrazu jako prostoru kontemplativní zkušenosti. Schwit-

ters sám neustále opakoval, že technické předměty a nalezené materiály v jeho díle měly jen vytvořit nový typ malby. Někdy teoreticky nechápal jako ready-mades, které by měly malbu nahradit, nebo jako tvarosloví, která by popírala oprávněnost kresby, či jako chromatické objekty, které by měly odtrhnout diváka od vizuální intenzity v expresionistickém umění. Schwittersova základním cílem zůstávalo vytvoření toho, co nazýval „malbou současnosti“.

Podobná změna se odehrála také ve Schwittersových kresbách z té doby. Expresionistický styl hranatých, rozeklaných profilů najednou pojil s mechanickými otisky nalezených poštovních razítek, která Schwitters sbíral a nyní umísťoval jako prvky mechanické kresby. Ale stejně jako v koláži je důraz stále na konstrukci objektu, který lze v první řadě číst jako banální předmět.



1 • Kurt Schwitters, *Merzbild Rossfett (Košský tuk)*, kol. 1919  
assembláž, 20,4 x 17,4 cm

▲ 1916b, 1919    ● 1908, 1909, 1911, 1912, 1916a    ■ 1916a, 1930



ovrný. Schwitters nikdy neredukuje kompoziční strukturu nebo řád čtení na zcela homogenizovaný, mechanicky vytvořený obraz jako například Picabia ve svých mechanomorfních portrétech. Kresby se spíše pohybují v napětí mezi ručním zápisem a technicky založenou textovou produkcí.

Odporující dvojznačnost lze vysledovat ve Schwittersově první abstraktní zvukové poezie. Tento celožitovní projekt se významně rozbíhl s básní *An Anna Blume*, mistrovským dílem německé alogické poezie v tradici Christiana Morgensterna a jiných autorů z počátku 20. století. I když jsou Schwittersovy básně ve svých pronikavých a absurdních výkřicích a květnaté slově ze svého nejvíce dadaistickým výsměchem expresionistického intaklaxu a sentimentalitě německého písemnictví z přelomu století, přesto si zachovávají dvojznačné postavení. Neboť Schwittersova poezie se nesoustředí na jazykovou autoreferenci, ale spíše vypracovává ruská kubofuturistická poezie v souvislosti s formalistickou teorií jazyka, ale spíše si udržuje dvojznačný vztah k nejradikálnější demontáži vyprávění a zobrazení. Podobně postavení zachovává vůči rozkouskování básnických textů, vznikl v této době pracovaly osobnosti dada jako Raoul Hausmann v Berlíně, a v němž je grafém zdůrazněn na úkor fonému a básně se stává předmětem zcela nelexikální struktury.

Schwittersovo prohlášení na samém počátku jeho tvorby, že nemá vůbec žádné politické ambice, že chce, aby se jeho dílo zařadilo do tradice malířství, že jeho cíle jsou bezvýhradně estetické a směřují k novému výtvarnému formálnímu řádu, jej ještě více zřadily od berlínského dada. Schwitters s krátkými přestávkami zůstal v Hannoveru, kde se věnoval svému projektu, a brzy se stal středem oddělené avantgardní scény, kolem nějž se seskupili přátelé a spolupracovníci. Zejména ředitel muzea Alexander Dorner, který přivedl do provinčního města aktivity mezinárodní avantgardy, se stal významným organizátorem a kurátorem.

### Schwitters a Lissickij spolupracují

V roce 1923 vyzval Dorner ruského konstruktivistu Ela Lissického k návštěvě do Německa, aby zde vytvořil významnou instalaci pro Lániovou galerii Hannover (Lissickij od roku 1909 do 1914 studoval architekturu a strojírenství v Darmstadtu a v Německu trávil dlouhé období počátkem dvacátých let, kdy tu spolupracoval na řadě projektů). S Lissickým a ruským konstruktivismem se Schwitters poprvé dostal do kontaktu v roce 1922 a z obou umělců se stali přátelé a spolupracovníci. V roce 1923 Schwitters Lissického vyzval, aby se stal grafikem a spolupracovníkem čísla 8/9 jeho časopisu *Merz* [2]. Číslo vyšlo v dubnu 1924 pod názvem „Nasci“ („zrozený“ nebo „nastávající“) a představovalo otevřené programové spojení konstruktivistických a dadaistických ideálů. Z historického nadhledu se může zdát nepravděpodobné, že by tyto dva modely mohly poskytnout základ pro plodnou výměnu, ale právě na spolupráci Lissického a Schwitterse v jednom období roku 1926 můžeme nejlépe sledovat produktivnost takového setkání.

# 8 MERZ 9

DIESES DOPPELHEFT IST ERSCHEINEN UNTER DER REDAKTION VON EL LISSITZKY UND KURT SCHWITTERS

REDAKTION DES MERZVERLAGES  
KURT SCHWITTERS, HANNOVER, WILDMANNSTR. 5\*

VERLAGSNUMMER ANGEZEIGT VON EL LISSITZKY  
UND KURT SCHWITTERS

BAND 2, Nr. 8/9  
APRIL  
JULI  
1924

NATUR VON LAT. **NASCI**

D. I. WERDEN ODER ENT-

STEHEN HEISST ALLES,

WAS SICH AUS SICH

SELBST DURCH EIGENE

KRAFT ENTWICKELT

GESTALTET UND BEWEGT

KLEINER BRONXHAUS

**NASCI**

Nature, du latin **NASCI** signifie devenir, commencer, être à dire tout ce qui est  
se propoie faire, se développer, se former, se mouvoir

2 • El Lissickij, návrh obálky pro *Merz* Kurta Schwitterse, č. 8/9, duben – červenec 1924

Do té doby oba umělci ve stále větší míře proměňovali své projekty od malířských či sochařských děl směrem ke zkoumání architektonického prostoru. Lissickij dal například ve své *Místnosti Proun* pro velkou berlínskou uměleckou výstavu v roce 1923 poprvé svým představám trojrozměrnou podobu a navrhl stěny a strop s geometrickými tvary a reliéfy [3]. Dodatečným prvkem byly Dornerovy stále silnější snahy teoreticky uchopit nové formy vystavení, přestavět tradiční muzeální prostory pro odpovídající reprezentaci a uvedení avantgardních přístupů v malbě a sochařství. Lissickij navrhoval již prostor pro mezinárodní výstavu v Drážďanech v roce 1926, na níž mělo být předvedeno mezinárodní, avantgardní a abstraktní umění. Pro svůj první model přísně zdůrazňoval stěny, na něž měla být díla zavěšena. Umístil na ně svislé dřevěné lišty rozmístěné v pravidelných vzdálenostech po celém výstavním prostoru, natřel je bílou, šedou a černou a na tyto plochy umístil exponáty. Ironií bylo, že definitivní hlavní návrh pro drážďanskou výstavu v roce 1926 byl svěřen do rukou reakčního německého architekta Heinricha Tessenowa, který bude zanedlouho znám svou neústupnou obhajobou návratu architektury k antimodernistickému regionalismu.

Dorner se rozhodl pozvat ruského umělce do Hannoveru právě na základě Lissického předběžného návrhu pro Drážďany a Lissickij tady vytvořil druhou verzi kabinetu pro vystavení

nebyl reakční?





3 • El Lissickij, *Místnost Proun*, 1923 (rekonstrukce z roku 1965)  
3 000 x 300 x 260 cm

abstraktního umění pod názvem *Předváděcí místnost* [4]. Během prodlouženého pobytu v Hannoveru Schwitters a Lissickij ještě prohloubili své přátelství. V té době se také Schwitters přestával zabývat malbou a koláží a začal se svými prvními architektonickými projekty, které se pak staly známými jako *Merzbau* [5]. V ateliéru v přízemí svého domu postupně proměňoval všechny aspekty tradičního trojrozměrného prostoru obytné místnosti ve stále více zdeformovanou, mnohoperspektivní prostorovou strukturu; do vytvořeného prostoru instaloval dřevěné malované reliéfy a plnil je přinesenými předměty a dalšími tvary.

Protikladnost *Merzbau* a *Předváděcí místnosti* a úzké přátelství jejich autorů vytvářejí jeden z nejtajemnějších momentů dějin avantgardy v Německu poloviny dvacátých let. Jedním z mostů, který oba spojuje, je ovšem soustředěnost na problém hmatatelnosti a tělesné zkušenosti ve vztahu k uměleckému dílu. Neboť Lissického projekt, jak zasadit avantgardní obrazy a sochy do muzea, se nyní soustředil především na Dornerovu výzvu k novému způsobu účastného čtení a vnímání. Dornerovým plánem bylo nově pojmut muzeum jako prostor spolupráce autora/objektu/diváka prostředkované zvýšeným důrazem na hmatovou zkušenost. Lissickij svou instalaci navrhl s důrazem na zásuvky a skříně a police, které divák mohl otevírat a pohybovat jimi, čímž byl přímo veden k tomu, aby se sám pohyboval nebo uváděl objekty do nového vztahu; hmatatelnost a taktilní evidence byly prvky zásadně proměněného způsobu vjemové interakce – kontemplativní prostor muzea proměnily v archív.

Dornerova představa však nepředvíдалa zvláštní přínos, který Lissickij vložil do návrhu *Předváděcí místnosti*. Proměna výstavního prostoru a možnosti a konvencí vystavování jej vedla k vyslovení aktuální proměny instituce muzea stejně jako aktuálního statutu vystavovaných předmětů. V nové situaci totiž umělecké



4 • El Lissickij, *Abstraktní kabinet: Předváděcí místnost* v Landesgalerie v Hannoveru, 1927-1928 (pohled do instalace, 1935)

dílo přestalo být předmětem s kultovním původem a stalo se předmětem čistě výstavní hodnoty, změnilo se z předmětu s malou časovou srozumitelností k předmětu historicky specifickému. Jeho svému druhu nezbytnosti k předmětu archivního významu. Tato představa o potřebě proměnit muzeum z hlediska jeho funkce, publika a institucionální definice se v Sovětském svazu objevila v roce 1919, kdy umělci diskutovali o změně zaměření estetického objektu od kultu k výstavě a proměně prostorů nazírání od rituelních k prostorům s parametry archivu.

Až na tento společný zájem o hmatovost však Schwittersův *Merzbau* převracely každý jednotlivý rys Lissického přístupu, který bychom mohli označit za racionalistickou proměnu podobně jako zbytkových ritualistických prvků ve vystavování a chápání uměleckého díla. Prostor *Merzbau* byl naopak pojat jako specifický rituální, předměty a jejich vystavení tu byly stmeleny v takto wagnerovském úsilí směřujícím ke stavu *Gesamtkunstwerk* v němž se všechny smysly, všechny vjemové prvky sjednotí v celkově zesílené formě vizuální, poznávací a tělesné – tedy fyzické – interakce s vystavenými předměty, strukturami a materiály. Schwittersův pokus vystavět jeskyni čili *Bau* s sebou nesl všechny konotace, které toto slovo v němčině má: od zvířecího doupatí (původní význam *Bau*) po slavné prohlášení Bauhausu, které se mohlo odvolávat na středověké cechy společenství budovatelů a katedrály v předindustriální společnosti a na strukturu kolektivní

▲ 1923



...to zdroje se sjednocovaly, jak Schwitters do vystaveného celku  
...stále vkládal předměty, textury a materiály, které zdůrazňova-  
...česný rozměr vnímání. Tak si například přinášel vyprošené  
...ky tělesných výměšků (lahve s močí, ústřížky vlasů svých  
...tel apod.), které skladoval v domě a začleňoval do různých  
...teví struktury. Tímto způsobem vyráběl otevřeně neracionální,  
...earchivní, neinstitutionální prostor, jímž měl na mysli také  
...ný návrat k totalitě nevědomého architektonického prostoru,  
...arval jej *Katedrála erotické bída*.

Dvě krajnosti avantgardního designu

Schwittersova *Merzbau* a Lissického *Předváděcí místnost* je tedy  
...ně teoreticky chápat jako dva krajní póly avantgardního  
...designu dvacátých let. Ve srovnání s ideologií Bauhausu je zřej-  
...é, že ani Schwitters, ani Lissickij nepatří k utopismu bauhaus-  
...ovského ducha, který se v téže době pokoušel přetvořit všední  
...ot a domácí architekturu určitým způsobem racionalizace  
...rditou formou demokratizované spotřeby. Zvláště v *Merzbau*,  
...ní Schwitters nepřestával pracovat po celý svůj život (poté,  
... byla *Merzbau* v Hannoveru zničena spojeneckým bombardo-  
...ním v roce 1943, Schwitters instaloval druhou verzi v Norsku,  
...m emigroval v roce 1937, když se jeho dílo objevilo na výsta-  
... „zvrhklé umění“ v Mnichově, a třetí verzi – *Merzbarn* –  
... Ambleside v severní Anglii krátce před svou smrtí v roce 1948),  
... myšlenka zásadně racionalizovaného prostoru odmítána na  
...ždé jednotlivé úrovni. Projekt instrumentalizace nebo racio-  
...lizace prostoru směřoval přímo k nejsoukromější sféře všed-  
...ního života, v níž byla funkce nejdůležitější, protože každodenní  
...innosti jsou podřízeny plánování a principu účinnosti. V tomto  
...větle předhládala Schwittersova *Merzbau* prostor naprosté  
...neúčinnosti, absolutní dysfunkce a úplného odmítnutí podřídit  
...prostorovou zkušenost racionalitě, transparentnosti a instru-  
...mentalizaci. Vyzdvižením prostoru jako území, jeskyně a domo-  
...-ného druhu vytvořil Schwitters sekularizovaný, ale  
...současně ritualizovaný prostor tělesné funkce, prostor tělesné  
...ochrany otomo a v protikladu k přísně kontrolované veřejné sféře.

Lissického prostor se navzdory zdání také dramaticky liší od  
...funkcionální říše bauhausovského designu, zejména díky teore-  
...tickému přizpůsobení zásadně proměněných podmínek vnímání  
...uměleckého díla. Lissického prostor je tedy v jistém smyslu pro-  
...gramem pro nové teoretické promyšlení instituce muzea. Byl-li  
...nesprávně chápán jako dynamické vystavení abstraktního avant-  
...gardního umění, jemuž by měl poskytovat oporu svým racionaliz-  
...ujícím designem, pak lze tuto nesprávnou interpretaci vyvrátit  
...poukazem na miru, v níž Lissickij nahlížel muzeum z hlediska  
...stále větší proměny v instituci výhradně historizující a archivní  
...povahy. Lissickij uznával, že poznávací a vjemové módy stále  
...zakotvené v klasické malbě již nelze zachránit nebo očistit ani tou  
...připokročilejší formou abstrakce, čímž již zároveň podroboval  
...avantgardní příslib abstrakce vnitřní kritice. Pohlédneme-li na  
...storky abstrakce vystavené v *Předváděcí místnosti*, můžeme –



5 • Kurt Schwitters, *Hanoverská Merzbau: Merz sloop*, 1923  
různé materiály, rozměry neznámé (zničeno)

ovšem díky odstupu – rozpoznat, že už v tom, jak jsou objekty  
vystaveny, je přítomen určitý akt kritiky. Neboť Lissického reliéfy  
– nástěnné struktury, skříně, zásuvky, pohyblivé panely – se stá-  
vají posledním uměleckým dílem, zatímco abstraktní obrazy se  
se vši svou radikálností stávají pouhým dokladem estetiky, která  
již byla překonána.

#### DALSÍ LITERATURA

- Elizabeth Burns Gamard. *Kurt Switters' Merzbau*, Princeton Architectural Press, Princeton 2000  
John Elderfield. *Kurt Switters*, Thames & Hudson, London 1985  
Joan Ockman. „The road not taken: Alexander Dornier's way beyond art“, in R. E. Somol (ed.), *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*, The Monacelli Press, New York 1997  
Nancy Perloff a Brian Reed. *Situating El Lissitzky: Issues and Debates*, Getty Research Institute, Los Angeles 2003  
Henning Rischbieter (ed.). *Die Zwanziger Jahre in Hannover*, Kunstverein, Hannover 1962

1920–1929



René Magritte se po dráze komerčního umělce v Bruselu přidává k surrealistickému hnutí v Paříži, jeho umění využívá reklamní styl a dvojznačnosti jazyka a zobrazení.

V době, kdy ještě žil v Bruselu, provozoval René Magritte (1898–1967) v garáži za svým domem ateliér zaměřený na komerční umění; i později v Paříži si často zajišťoval obživu grafickým zpracováním knih a reklamou. Pro některé kritiky zůstával jeho neosobní zobrazující styl stále hroživě blízko komerčnímu umění; avšak jeho zkušenosti na tomto poli by také mohly vysvětlovat Magrittův trvalý zájem o vztah mezi figurální a verbální formou zobrazení a interakci – často interferenci – mezi těmito způsoby zachycení předmětu nebo předání myšlenky. A také to může vysvětlovat jeho pozdější ochotu provést své nejdůležitější obrazy ve více exemplářích. Svůj nejslavnější obraz *Zrada obrazů* [1], na němž je znázornění dýmky opatřeno nápisem „Toto není dýmka“ („Ceci n'est pas une pipe“), namaloval přinejmenším pětkrát, z toho jednou jako velký štít. Jiný obraz, *Vláda světla* (1952), na němž ztemnělý dům osvětlený pouliční lampami stojí v noční krajině a současně je vidět proti denní obloze, reprodukoval v šestnácti olejomalbách a šesti kvašových verzích (poprvé v roce 1949, naposledy 1964). V roce 1965 bude plagiovat svou vlastní *Velkou rodinu* (1963) – obraz, na němž je obrys předmětu (v tomto případě ptáka; ve *Svědci* obrys lodi) „vyplněn“ látkou svého okolí (jednou mraky; podruhé vlnami) – a vytvoří *Nebeského ptáka* pro Sabena Airlines vědom si toho, že bude používán v reklamních akcích.

Potenciální komplementarita výtvarného a komerčního umění byla závislá na povaze masové kultury. Touha po výrobku podněcovaná reklamou směřovala více k předmětu s mnoha kopiemi než k jedinečnému objektu. Jak napsal Walter Benjamin v „Uměleckém dile ve věku své technické reprodukovatelnosti“ (1936), tato touha chce získat pocit ekvivalence „i z jedinečného předmětu cestou reprodukce“. Kultura výrobku vysává z žité skutečnosti myšlenku jedinečnosti a vzdálenosti (to, co Benjamin nazýval „aurou“), a tím současně připravuje lákavost mediálních obrazů a podívanou na umělce, který vylupuje své vlastní dílo.

Surrealistický postoj se na první pohled straní všeho prefabrikaného a masově vyráběného. Vše jako by tu naopak bylo zaměřeno na neopakovatelný moment šoku, v němž ty nejba-

▲ budit údiv a sílu odhalení – což André Breton nazval „záračným a teoreticky rozpracoval v pojmu „objektivní náhodou“. Když sami surrealisté ve třicátých letech a po válce propůjčili k návrhům šperků, výkladních skříní obchodních domů a hollywoodských výprav, na poválečné umělce tato komercializace hnutí působila jako parodie surrealistického poselství proměny skutečnosti a vytvořit revoluční vědomí. V roce 1952, při příležitosti Magrittovy retrospektivy v Knokke-le-Zoute v Belgii, Marcel Mariën (1920–1993), belgický surrealista druhé generace a redaktor *Nahých rtů*, šířil mezi odběrateli časopisu leták s názvem „velké slepy“, který podvodně signoval „Magritte“. V horní části letáku byla reprodukována belgická bankovka s Magrittovou hlavou na místě hlavy krále Leopolda I. V dolní části si Magritte jakoby stěžuje, že se jeho díla stala předmětem nízké spekulace, prodávají se jako půda, kožichy nebo šperky. „Rozhodl jsem se udělat konec tomuto hanebnému zneužití tajemství,“ pokračuje text, „a učiním je dosažitelným pro každou peněženku. Níže najdete potřebné informace [formulář pro objednávku], což, jak doufám, přivede bohaté i chudé společnosti k nohám pravého tajemství. (V ceně není započítán nájem.)“

#### Puzení k opakování

Je však možné tvrdit, že Magrittova fascinace mnohostí a technika zmnožování nebyla výsledkem ochabnutí jeho surrealistické „čistoty“. Celá řada jeho starších obrazů je vnitřně komponována za pomoci mnohosti. V portrétu Paula Nougého (1895–1967) z roku 1928 zdvojuje jednoduchý obraz belgického básníka a ve *Vražedné obloze* [2] nechává na pozadí skalnatého srázu viset totéž zkrvavené tělo ptáka čtyřikrát. Magritta můžeme prohlásit za surrealistu právě pro pocit, že forma zdvojení poutá jeho dílo od samého začátku a naplňuje je určitou verzí surrealistické techniky dvojitosti

- která souvisela s freudovským pojmem tísňivého a puzení k opakování.

Freud ztotožnil pocit tísňivosti s tušením návratu něčeho archaického a průvodní úzkost analyzoval ve vztahu k nutkání pudu smrti k opakování; tísňivé tedy můžeme prohlásit za propuknutí neživého uprostřed živého: návrat živého narvo-



*Ceci n'est pas une pipe.*

1920 - 1929

René Magritte, *Zrada obrazů*, 1929

Na papíru, 61 x 81 cm

bo. Tento rys zaplavuje magrittovské obrazy například v celé sérii vztahující se k *Lidské situaci* [3]. Obraz ukazuje krajinu, která je překryta obrazem téže krajiny, a okraje přiloženého zobrazení téměř splývají s tím, co nyní musíme chápat jako „čistě“ zobrazení status vzorového obrazu, který jsme zprvu chápali jako transparentní skutečnost. Tak mrtvý dvojník (zobrazení) vyrazí v živé skutečnosti a ohrožuje její pevnost, kterou vyúsť její podstatu jako upíři, vracející se prostřednictvím zrcadla.

Roger Caillois předložil v kontextu surrealismu jiný příklad stralidelnosti živého mrtvého z živočišné oblasti: mimikry. Kudlanka nábožná poskytuje fascinující perspektivu smrti napodobující život napodobující smrt, a otevírá tak závratný zrcadlový sál, který bude v šedesátých letech spojen s pojmem simulacrum. Podobně jako mrtvé zvíře „hrající mrtvé“ dává simulacrum příklad podobnosti, v níž je rozhodující vnitřní souvislost mezi podobnými věcmi přerušena: „život“ na příkladu kudlanky; „nepřítomnost hříchu“ v případě lidstva po pádu (člověk byl původně stvořen jako boží obraz; ale po

pádu se mu již nepodobá). V obou právě uvedených příkladech ovšem existuje odvolací soud, který umožní odlišit živý hmyz od jeho mrtvé kopie nebo nevinného od hříšníka. Definitivní stav simulacra je ale takový, v němž žádným způsobem nelze rozlišit kopii od originálu, mrtvé od živého. To je stav mnoha kopií bez originálu. Michel Foucault o tomto stavu píše na samém konci svého eseje „Ceci n'est pas une pipe“ z roku 1968 pojednávajícím o Magrittově a simulacru: „Nadejde den, kdy obraz i jméno, které nese, ztratí svou totožnost díky podobnosti přenášené nekonečnými řadami. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell [odkaz k plechovkám od polévky Andyho Warhola].“

Právě v šedesátých letech, kdy se Magritte v očích svých kolegů malířů v Belgii zaprodal nepříteli, rozpracoval Foucault teorii literatury pozitivně založenou na myšlence simulacra (třebaže bez souvislosti se surrealismem). Jeden z příkladů této práce, Foucaultovu knihu *Smrt a labyrint* (1963) věnovanou spisovateli Raymondovi Rousselovi, znal také Magritte, který se zajímal o Rousselovy postupy odčerpávání významu ze slov

▲ 1971





2 • René Magritte, *Vražedná obloha*, 1927  
olej na plátně, 73 x 100 cm

(jako když mrtvý vysává život z živých). V roce 1966 upoutala Magrittovu pozornost nedávno vydaná Foucaultova kniha *Slova a věci* [v angličtině pod názvem *Řád věcí*], jejíž název se shoduje s názvem tehdy probíhající Magrittovy výstavy. Během roku 1966 si Magritte s Foucaultem vyměňovali dopisy a v roce 1968 vedl Foucault zájem k tomu, aby se Magrittovu dílu věnoval přímo.

Foucault využil jako názorného příkladu Magrittova obrazu *Zrada obrazů* a zaměřil svou analýzu na to (co se francouzsky nazývá) „názorná výuka“. Jde o školní výuku, při níž učitel například nakreslí na tabuli obrázek a pod něj napíše jméno. Takovou kombinaci obrázku a jména Foucault nazývá *lieu commun*, „společné místo, klíše“ nebo v doslovném smyslu „společná půda“, čímž odkazuje ke konvenci, kterou potkáváme od svého prvního slabikáře („A jako auto; B jako bába; C jako...“) až po vysvětlení v učebnicích, ve slovníkových heslech nebo vědeckých příručkách všeho druhu. Prázdný pruh oddělující oblast ilustrace od říše textu je v této konvenci ve skutečnosti

▲ spojuje – oním mocným lepidlem, jež filozof Ludwig Wittgenstein někdy nazýval „řečové hry“ a jindy „formy života“.

Síla této konvence spočívá nejprve v tom, že skutečnost zobrazení v názorné výuce zmizí. „Nezáleží na tom, že je to hmotný nános trochy tuhy nebo jemného křídového prášku na listu papíru nebo na tabuli. Nemíří jako šipka nebo ukazovátka

k určitému [předmětu] v dálce nebo někde. Je [tím přednětem].“ Za druhé: vztah zašifrovaný v páru obrázkem – nápis je vzhledem pravdy – mezi obrazem (jako kopií) a modelem ve světě pro něj je průzračným; z tohoto důvodu slouží „společné místo“ jako základ poznání: „Právě tady“, píše Foucault a odkazuje k pruhu, spojujícímu obrázkem a nápis, „na těchto několika milimetrech bílé, na klidném písku stránky, jsou ustaveny všechny vztahy označování, jmenování, popisu, klasifikace.“

Modernistická tradice „kaligramu“, tvrdí Foucault, která se snaží vzdorovat banalitě společného místa, je jen zastřeným pokusem ji posílit. Když Guillaume Apollinaire píše básně o dešti ve svislých rádcích a písmem imitujícími dešť, domnívá se, že složil dvoudílnou strukturu ve vyšší řád syntézy, v níž dešť (slovo) mizí ve svém předmětu, který dostal novou přítomnost na stránce. Foucault poznamenává, že tato průzračnost je zbytečná, protože při čtení básně musíme odhlédnout od obrazu, který tvoří, a abychom viděli obraz, musíme opomenout slova. A dodává k tomu, že problematika kaligramu nikde neslouží Magrittovi za východisko, protože to, co se děje ve *Zrada obrazů*, je forma „rozmotaného kaligramu“.

Dílo je kaligramatické v tom, že podstata písma – „Toto není dýmka“ – a podstata obrazu jsou otevřeně záležitostí téže pracující ruky (banalita Magrittova stylu provedení slouží svému výsledku). Tento kaligram je ale rozmotaný, protože ironicky





René Magritte, *Lidská situace*, 1933  
 olej na papíře, 111 x 81 cm

rozbití jak (autologickou) naléhavost obrazu-básně, tak současné skutečný obsah názorné výuky. Rozbití se mění v operaci ukazujícího *toto* v obraze, které funguje nejméně třemi způsoby najednou a nakonec vytváří zmatení, které definitivně zastavuje jeho působení. Ukazuje *toto* v „Toto není dýmka“ ke slovu „dýmka“, a tedy k nepodobnosti mezi slovem a obrazem? Ukazuje k sobě samému, ke slovu *toto*, a tedy k nepodobnosti mezi *toto* formou jazyka a zobrazením? Ukazuje k názorné výuce jako celku, a tedy k nepodobnosti mezi ní a modelem skutečného světa, vůči němuž je podle předpokladu transparentní? Jsou-li všechny tyto nepodobnosti pravdivé, pak jde v tomto ironickém manévru stranou „pravda“, kterou se jazyk snaží zakódovat v tom, co bere jako primární sílu indexového aspektu jazyka krystalizujícího v termínu *toto*.

Nakonec se Foucault vrací k bílému pruhu spojujícímu předmět a nápis a uzavírá, že „kaligram sice pohlcuje tuto mezeru“, ale Magritův protisměrný kaligram znovu otevírá „past, kterou kaligram naličil na věc, již popisuje. Předmět však v téže chvíli uniká... past sklapla naprázdno: obraz i text padají každá na svou stranu svou vlastní vahou. Již nemají společnou půdu.“ A jestliže předmět (model reálného světa) mizí z místa poznání stejně jako záruka pravdivostní hodnoty, ležící za ním, ale vždy pro něj transparentní, zbývá stav simulacra, svět reprodukcí bez originálů.

Marcel Broodthaers, který jako mladý básník vyrůstal ve sféře vlivu Magritta a dalších belgických surrealistů, Paula Nougého a Marcela Mariëna a Christiana Dotremonta, od počátku sdílel pochybnosti vůči Magrittovi vyslovené ve „Velkých slevách“. Avšak v době, kdy po roce 1968 zakládal své „Musée d'Art Moderne“, ho začala lákat myšlenka simulakrické jazykové operace a Magritte, zprostředkovaný Foucaultovým textem, pro něj začal být strategicky důležitý. Tak na výstavě „Orel od oligocénu do současnosti“, kterou jeho „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles“ pořádalo v roce 1972 v Düsseldorfu, vystavil stovky objektů vždy se štítkem „Toto není umělecké dílo“. Nápis Broodthaers vysvětloval tak, že formule „Toto není umělecké dílo“ vznikla stažením pojmu Marcela Duchampa a protikladného pojmu Reného Magritta a v katalogu výstavy reprodukoval na protějších stranách Duchampovu *Fontánu* a Magrittovu *Zrůdu obrazů* a radil čtenářům, aby si přečetli Foucaultův text „Ceci n'est pas une pipe“.

Jednou možností, jak takovému „stažení“ rozumět, je nejprve si všimnout, jak názorná výuka Duchampova ready made poukazuje k celému institucionálnímu kontextu, v němž se umělecké dílo objevuje, neboť tento kontext vstupuje do obyčejného předmětu – pisoáru, hřebel, věšáku na klobouky – a uděluje mu umělecký status; a dále poznat, jak je tato výuka zmataná množstvím šipek Magrittových „rozmotaných kaligramů“ – ukazujících hned na samotný štítek (že není uměleckým dílem), hned na vystavené předměty, z nichž mnohé, například vycpaní orli nebo zátky s vytištěnými orly, jsou svou povahou neestetické (a tedy nejsou uměleckými díly), a hned na celek výstavy jakožto „fiktivní“ situaci. Chtěl-li Duchamp vystavit instituci muzea jako konvenci, pak Broodthaers ji nyní vystavil jako simulacrum.

## DALŠÍ LITERATURA:

- Thierry de Duve, „Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism“, *October*, č. 70, podzim 1994  
 Michel Foucault, „Ceci n'est pas une pipe“, přel. James Harkness, *Quantum*, Berkeley 1983  
 Denis Hollier, „The Word of God: 'I am dead'“, *October* č. 44, jaro 1988  
 David Sylvester a Sarah Whitfield, *René Magritte: Catalogue Raisonné*, 5 sv., Menil Foundation, Houston; a Philip Wilson Publishers, London 1992–1997



Constantin Brancusi vytváří odlitek *Novorozence* z nerezavějící oceli: jeho plastika vyvolává boje mezi modelem vysokého umění a průmyslové výroby, který vrcholí americkým procesem kolem jeho *Ptáka v prostoru*.

V roce 1907, kdy byl Constantin Brancusi (1876–1957) po dobu čtyř týdnů zaměstnán jako jeden z padesáti asistentů pracujících pro nejslavnějšího francouzského sochaře Augusta Rodina, mohl být vystaven dvěma protichůdným jevům. Jednak jako jeden z náhodného houfu „ukazatelů“ – kteří manipulovali s přístroji podobnými měřidlům sloužícími k přenášení sochařské myšlenky ze sádrového modelu na blok mramoru (často se zvětšením nebo zmenšením) – mohl sledovat parodii estetického „originálu“ vyráběného jakousi výrobní linkou. Za druhé mohl jako talentovaný absolvent, najatý Rodinem čerstvě po dokončení École des Beaux-Arts, poznat druhou stránku mistrovovy praxe, v níž Rodin jako by kouzlem zachycoval ta nejprchavější gesta skupiny balijských tanečnic kroužících před ním, jako by nacházel jemnost jejich pohybu v kusech pouhé hlíny.

Druhý z těchto výkonů, pravý opak prvního, obsahoval jádro toho, co Walter Benjamin nazve „aura“, totiž jedinečnost věci, zachycené ve zvláštní chvíli a na zvláštním místě, onu kvalitu neopakovatelného rezonující v jedinečnosti média, jež sama je výsledkem osobního dotyku. Benjamin tuto auru vztahuje k dřívějším zdrojům náboženského rituálu a ukazuje, že kultovní předmět nezbytně musí být originálem, aby mohl takto působit, zde by náhražky nebo kopie byly bezmocné. Sekularizace nevykonala nic, aby zmenšila tuto důležitost estetického originálu naplněného auru, a od renesance až po romantismus se platila stále větší cena nejen za původnost dané umělecké koncepce, ale také za pocit, že linie nebo tah štětcem, které tuto ideu předávaly, jsou nenapodobitelné. Rodinovy tanečnice zachycené, jak se vznášejí, v kusu hlíny, který nese otisk mistra, můžeme prohlásit za nejvyšší doklad takové touhy. Na druhou stranu Rodinovy mramory a bronzy v mnoha kopiích naopak poukazují k určitému typu uměleckého průmyslu – k obchodu s replikami – který je typický spíše pro dekorativní než výtvarné umění.

### Zrození světa

Brancusi téměř přesně po měsíci z Rodinova ateliéru uprchl a k sochařství zaujal postoj, který je pravým opakem této industrializace. Neboť začínal pracovat přímo se dřevem nebo kamenem, které se mu podařilo ukořistit (v té době byl příliš chudý na to,



1 • Constantin Brancusi, *Prométhée*, 1911  
mramor, 13,8 x 17,8 x 13,7 cm

aby mohl nakupovat vlastní materiál), a bez prostřednictví sádrových nebo sádrových modelů tesal přímo do bloku. Estetická poctivost tohoto „přímého tesání“ působí ve dvou rovinách. Za prvé odpovídá zvláštní povaze přetvářeného materiálu, protože nezahrnuje žádné přenosy z vytvarované hlíny na kamen nebo sádku a bronz, s jejichž pomocí byly formovány tradiční sochy. Za druhé bezprostřednost reakce odolává reprodukci, vylučuje produkci kopií.

Étos přímého tesání přinášel další asociace, jež Brancusi, který stále více připomínal rumunského venkovana s dlouhým vousem, pracovní halenou a sandály, všechny vital. Venkovská řezbářská tradice jeho rodné země posilovala Brancusiho protioctičný postoj a podporovala také vliv afrických a primitivních umění, zřejmý v jeho díle do roku 1914. Brancusi nerad přiznával, že podlehnutím takovému vlivu jen následoval ostatní pařížskou avantgardu – nejprve v nadšení pro Paula Gauguina (který do tohoto prostředí uvedl přímé tesání) a poté pro širěji pojatý primitivismus – tak neústupný byl v tom, že stojí mimo historické hranice.

modernismu, tak soustředěný na domnělou nadčasovost a univerzalitu svého díla.

A opravdu se zdá, že toto hledání historicky nezprostředkovatelsko zakládá směřování Brancusiho umění k formám stále větší jednoduchosti a čistoty. Dráha jediné myšlenky od realistického dětského terota se skloněnou hlavou v gestu laskání tváří a ramen (Branci II, 1907) k náhle oddělené hlavě, jakoby zjednodušenému oválnu ležícímu na straně (Hlava spícího dítěte, 1908), ke kouli, jejíž rovinný přívěšek s úchvatnou ekonomikou tvoří šíji a rameno a sotva znatelně narušuje sférický povrch náznaky rysů tváře [1], k vejcovité formě, podélně zvrásknené a na jednom konci zkosené [2], která evokuje současně zárodečné vajíčko i jeho rozštěpení na mnoho buněk, k šikmému ovoidu bez jakýchkoli znaků – názorně dokládá tuto vášně k redukci. Mnozí Brancusiho obdivovatelé v něm spatřovali určitý platonismus, jako například Ezra Pound, který tato díla velmi brzy ocenil jako „univerzální klíč ke světu věcem“, a přitom si chápali Brancusiho sochařský dar jako mimořádně nadané odhalování eidetické formy – čisté „ideje“ z fyzické reality počátečního bloku.

Dokonalé konečné úpravy, které Brancusi prováděl u svých děl, začínaje bronzovou verzí *Prométhea* v roce 1911, v níž úzkostlivě pečlivě (a přesně) ruční leštění dodává povrchu zrcadlový lesk, jen zesiluje tento pocit dokonalosti. Tak u leštěné bronzové verze *Sochy pro sebe*, nyní nazvané *Počátek světa* [3], umístěné na stejné

vyleštěnou ocelovou desku, se v protějších zrcadlových plochách soustředí dojem ideje vsazené za blyštivý povrch.

Stejně úpravy Brancusi použil u *Ptáka v prostoru*, provedeného nejprve v roce 1923 v hlazeném mramoru a poté v roce 1924 ve vysoce leštěném bronzu (a opakovaně v bronzu v roce 1927 [4], 1931 a 1941). Tato socha, elegantně protáhlá do tvaru pera, je částečně ptačím tělem, částečně rozpřaženým křídlem a částečně vizí lehkého vzletnutí. V této kondenzaci gest jako by se vracela k té části Rodinova díla, která se nezpronevěřila své auře: k oněm nesrovnatelným tanečnicím, jež vzešly zpod Rodinových prstů.

S touto zmíenkou o Rodinovi však vstupuje do pojednání o Brancusim něco zcela opačného. Neboť stejně jako mistr i tento prostý „venkovan“ potřeboval svou vlastní skupinu asistentů, aby leštili mramory a bronzы do stavu dokonalého lesku, a podobně jako Rodin měl také Brancusi ve zvyku vydávat řadu svých děl v malých „edicích“. Kromě toho mohly tyto blyštivé předměty s lehce afrikanizujícími tvary a se směsí štíhlých kovových obrysů a zubatými dřevěnými podstavci snadno sklouznout k rodinné podobnosti s nejmódnějšími dekorativními styly, totiž k art deco – oné ve dvacátých letech oblíbené sloučenině chromované a nerezavějící oceli, ebenu a zebří kůže, primitivismu a průmyslu. Brancusiho dílo tak zdaleka není nadčasové a univerzální a podílilo se na zcela historickém jevu změny stylu a, co je ještě více „snižuje“, na stále se měnícím stylu nazývaném

1920 - 1929



2 • Constantin Brancusi, *Novorozeneček II*, 1927  
bronzová verze, 17,2 x 24,5 x 17 cm



3 • Constantin Brancusi, *Počátek světa*, 1924  
bronz, 17,8 x 28,5 x 17,6 cm

▲ 1925a



móda – na verzi „uměleckého průmyslu“ ještě zkompromitovanějšího než Rodinův.

Na ničem není toto spojení vidět lépe než na objednávce, kterou Brancusi přijal od hraběnky de Noailles, jež si přála mít velkou verzi *Ptáka v prostoru* pro zahradu svého okázalého venkovského sídla. Dům navržený v roce 1923 módním architektem Robertem Malletem-Stevensem je čisté art deco – směr beton, skla a chromu. Brancusiho 45 metrů vysoká socha, jak bylo rozhodnuto, měla být provedena v nerezavějící oceli. Architekt Jean Prouvé, který byl průkopníkem tohoto materiálu, měl na starosti projekt, a oba muži se nejprve pustili do zkoušebního odlitku *Novorozence* [2], který měl předcházet pokusu o monumentální verzi druhého díla.

Výsledek zkoušky je čirý paradox: napůl platonské těleso, napůl kuličkové ložisko. Na povrchu není žádný rozdíl mezi odlitkem z roku 1927 a bronzem z roku 1923 až na to, že jeden je „stříbrný“ a druhý „zlatý“. Právě v tom je ale problém. Tím, že dopustil, aby se jeho „idea“ podřídila průmyslu – použitím materiálu určeného k hromadné výrobě, jehož lesk nemá nic společného s aurou a naopak vše s reprodukovatelností – Brancusi vynesl zpětnou kritiku svého vlastního estetického postoje. Nejenže povrchy jeho děl připodobněním k elegantním dekoracím ztrácejí, ale už Brancusiho silný sklon k sériovosti je sám o sobě obdobou průmyslové metody. Už tím, že stanovil omezený počet témat a směřoval je ke stále větší formální redukci, pracoval sériově. A jakmile byl repertoár forem ustavený (kolem roku 1923), opakoval jej stále dokola s nepatrnými obměnami až do své smrti v roce 1957.

Ve stejné době, kdy Brancusi pracoval s Prouvé, nastal na druhé straně Atlantiku rozruch. Edward Steichen se snažil dovést právě zakoupenou verzi *Ptáka v prostoru* do New Yorku na velkou retrospektivu Brancusiho díla, avšak úředníci amerického celního úřadu sochu klasifikovali jako kuchyňské náčiní, tedy jako hromadně vyráběné, neoriginální spotřební zboží, za něž se platí dovozní clo, nikoli jako umělecké dílo, které clo nepodléhá. Podobné rozhodnutí se opakovalo o několik týdnů později, když Marcel Duchamp vplul do newyorského přístavu s velkým Brancusim, jež vlastnil. Početné protesty, do nichž se vložili významní američtí sběratelé, nebyly nic platné. Na prvních stránkách novin v lednu 1927 se objevily titulky: „Brancusiho umění není umění. Nařízení Federálního celního úřadu.“ Rozhodnutí bylo zvráceno až poté, co tito sběratelé, vyzbrojeni význačnými právníky a odborníky, v říjnu 1927 předložili věc soudu. Soudní dvůr uznal, že v umění došlo k určitým změnám, a Brancusiho dílu přiznal bezcelní status. V rozsudku můžeme číst:

*Došlo k rozvoji takzvané nové umělecké školy, jejíž představitelé usilují o zpodobnění abstraktních idejí, nikoli o nápodobu přírodních objektů... Objekt se vyznačuje harmonickými a symetrickými liniemi. Určité obtíže může působit jeho spojení s ptákem, je však příjemný na pohled a vysoce ozdobný a protože tu bylo dokázáno, že jde o původní výtvar profesionálního sochaře [...], uznáváme protest a prohlašujeme, že toto dílo má právo na bezplatné odbavení.*

▲ 1916b, 1959d



4 • Constantin Brancusi, *Pták v prostoru*, 1927  
bronz, výška 184,1, obvod 44,8 cm

Soudce přijal argumenty kritiků, sběratelů a ředitelů muzeí, které se sešly na podporu díla, a uznal, že Brancusiho dílo vykazuje je jeho abstrakce a formální čistota. Nevzdělanci z celního úřadu mu nestáli ani za poznámku. Historie však má v rukávu nádherné žerty. Jedním z nich je podivný vztah mezi rumunským „venkovským“ puristou a otcem ready made. Brancusi, jak se traduje, se s Duchampem poprvé setkal v přítomnosti Fernanda Légera na aeronaftickém veletrhu v roce 1912 v Paříži. Duchamp obdivoval vystavenou vrtuli se svého nového přítele ptal, zda by dokázal od-

Je to jeho vlastní přesvědčení, že by to nedovedl žádný umělec, že Duchamp rok nato k tomu, že vystavil *Kolo bicyklu* jako ready made. Dalo by se říci, že Brancusiho odpovědí nebyl *Ptáček v prostoru* – napůl vrtule, napůl mallarméovské vnuknutí ke celý dvojnásobný vývoj jeho díla, jehož jednu stránku neomylně pochopili celni úředníci.

Spojitost mezi Duchampem a Brancusim nekončí u této dvojité opery, v níž se kříží průmyslový ready made s chápáním „umění“ jako neodolitelného pojmu. Oba pojí také společná dvojnásobnost mezi čistým a nečistým v rovině tělesnosti, neboť Duchampův zátek mezi průmyslově neosobním a erotickým – ve *Fontáně, ženštem filovém listu*, v celém scénáři *Velkého skla* – se ožívá Brancusiho mystické jednotě abstraktního a libidinálního. Na známém díle to není tak dobře vidět jako na *Portrétu kněžny X* [5], který byl pro obscennost stažen ze Salonu nezávislých v roce 1920. Často umělovy redukce ženského torza na dva ovoidy prsů spojené zakřivenou trubící krku s ovoidem hlavy popsali jiní – mezi nimi Picasso – jako čistě falickou. Brancusi proti takovému spojení sice protestoval, nepřestával však dílo fotografovat z pohledu, který tuto asociaci zdůrazňoval. Typy redukce, jaké Brancusi podrobil lidské tělo, nevyhnutelně vedou k logice částečného objektu. Z tohoto hlediska celé tělo, metonymicky podané očistným fragmentem, nabývá povahy pohlavního orgánu. Platí to i u ostatních Brancusiho elegantně zjednodušených mužských torz (1917–1920), která se nacházejí někde mezi falickou reprezentací a „kolenem“ instalační trubky.

Můžeme nyní vzít toto otevření k sexuálnímu a překódovat je z hlediska ikonografie sebetvořícího (mužského) těla. Důležitým je stává, že mužským prvkem *Torza* je jeho celkový falický tvar, protože samo pružné tělo bez penisu je ve všech významech ženské. Tato dvojpohlavnost, tak výraznou v *Portrétu kněžny X*, je tato interpretací strategie čteme jako fantazii o mužské nadřazenosti vedoucí k osálení ženského těla ve snu o všemocné sebe-regeneraci – regeneraci, kterou potom můžeme vztáhnout na celé Brancusiho dílo. *Ptáček v prostoru* se nyní jeví jako podoba nesmrtného ženského těla a *Novorozenec* jako pokus vyhnout se ženskému aktu partenogeneze.

Tato strategie spojuje Brancusiho sochy s modernistickým vrozením k autonomii, takže biologické sebetvoření se stává „nevědomou“ analogií formální touhy vytvořit předmět, který je sebestačný. To ovšem znamená odříznout erotismus Brancusiho soch od průmyslové logiky, která funguje jako jejich (velmi odlišné) „nevědomí“. Poslední příběh o Brancusiho kontaktech s Duchampem objasňuje podivné fungování této logiky.

Příběh začíná v roce 1924 smrtí Johna Quinna, jednoho z nejnadšenějších amerických sběratelů Brancusiho. Duchamp, který chtěl ochránit ceny Brancusiho děl před pohromou, pokud by se jejich větší množství najednou objevilo na trhu, zakročil a spolu s rumanopisem Henri-Pierrem Rochém zakoupil devětadvacet kusů z Quinny sbírky za úžasnou cenu 8 500 dolarů za všechny. Duchamp sice přestal tvořit umění na prodej již na začátku dvacátých let, sám si ale pořídil rozsáhlý soubor děl jiných auto-

rů, z jejichž prodeje mohl žít. Brancusi se tak podílel na všech rolích, které Duchamp hrál v institucionální struktuře umění: od umělce a kritika k řediteli muzea, vydavateli a nyní obchodníkovi. Když byl v roce 1933 dotázán, zda si myslí, že by malíři měli být méně profesionální, odpověděl Duchamp, že by měli být profesionálnější, ale že u obchodníků by trochu amatérství uvítal. Právě Duchamp byl dokonalým amatérským „obchodníkem“ pouze s jediným umělcem ve své stáji: nevědomím umění předváděným jako čistý obchod.

DALŠÍ LITERATURA:

Friedrich Teja Bach, Margit Rowell a Ann Temkin. *Brancusi*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1995  
 Anna Chave. *Constantin Brancusi: Shifting the Bases of Art*, Yale University Press, New Haven and London 1994  
 Sidney Geist. *Brancusi: A Study of the Sculpture*, Grossman, New York 1968; a „Rodin/Brancusi“, in Albert E. Elsen (ed.), *Rodin Rediscovered*, National Gallery of Art, Washington D. C. 1981  
 Carola Giedion-Welcker. *Constantin Brancusi*, George Braziller, New York 1959  
 Rosalind Krauss. *Passages in Modern Sculpture*, Viking Press, New York 1977

1920–1929



5 • Constantin Brancusi, *Portrét kněžny X*, 1915–1916  
 leštěný bronz, 61,7 x 40,5 x 22,2 cm



Ford objednává u Charlese Sheelera dokumentaci své nové továrny River Rouge: severoameričtí modernisté objevují lyrický vztah ke strojovému věku; Georgia O'Keeffeová rozšiřuje na svět přírody.

Když americký básník Hart Crane (1899–1932) v básni *Most* (1930) zdravil Brooklynský most jako „harfu a oltář“, na němž by měl být slaven nový „mýtus boha“, jeho chvalořeč se obracela zpět, k extatické vizi jeho hrdiny, básníka 19. století Walta Whitmana. Newyorským avantgardistům však mohla oslava tohoto technického výkonu, která začala již v kubofuturistických provedeních mostu u Johna Marina (1870–1953) a Josepha Stelly (1877–1946), připomenout také ironii, s níž se bránil Marcel Duchamp, když byl jeho pisoár-*Fontána* v roce 1917 odmítnut Společností nezávislých umělců: že dvěma velkými americkými příspěvky civilizaci jsou její instalace a mosty. Byla to poklona stejně jako urážka. I když dadaisté jako Duchamp nebo Picabia využívali stroje sarkasticky, způsobem protikladným lyrickým oslavám Crana, Stelly a dalších severoamerických umělců strojového věku, také oni věřili, že takové ikony modernosti jako průmyslové stroje, visuté mosty a mrakodrapy dělají ze Spojených států „zemi budoucího umění“ (Duchamp) a z New Yorku „futuristické, kubistické město“. A společně s továrnou a městem to skutečně jsou ikony, které se staly hlavními tématy severoamerického umění strojového věku. Když Morton Schamberg (1881–1918) nazval svazek potrubních spojů *Bůh*, jeho okolí v tom mohlo vidět ani ne tak dadaistickou satiru na náboženství umění jako moderní fetiš americké praktičnosti, který si trochu uctívání zaslouží.

### Stroj jako moderní svatyně

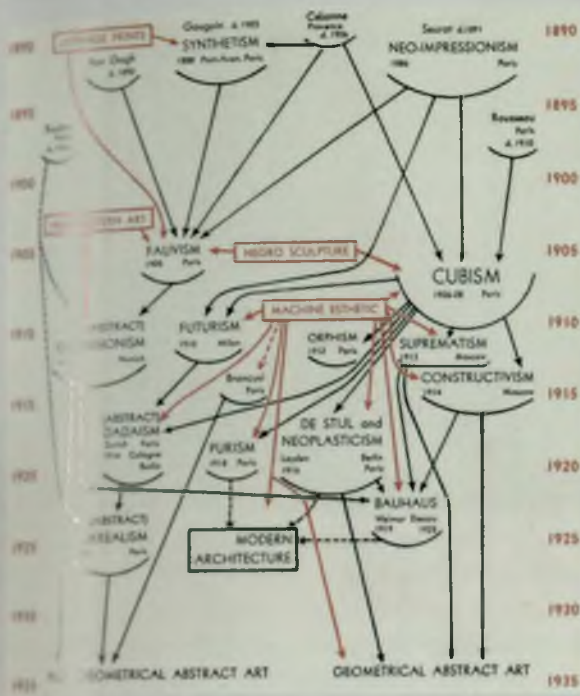
Spojené státy sice mohly mít ceněné ikony moderní doby, jejich umělcům ale chyběly výsadní styly modernismu. Výsledkem bylo, že se cítili zaostalí a současně opoždění vůči evropským modernistům, což komplikovalo zaoceánské cesty umělců v desátých a dvacátých letech. (Prostředkem těchto cest byl zaoceánský parník, který jako model funkcionalistického designu oslavil Le Corbusier ve svém slavném manifestu *Vers une architecture* [1923] a podrobně jej vylíčil Charles Demuth [1883–1935] v *Paquebot „Paris“* [1921–1922] a Charles Sheeler v *Horní palubě* [1929].) Někteří američtí umělci, nespokojení s nepořádným realismem svých starších kolegů, cestovali do Evropy, kde vyhledávali modernistické umění, zatímco jiní již taková díla viděli v New Yorku na kontroverzní Armory Show v roce 1913 nebo na



1 • Marsden Hartley, *Železný kříž*, 1915  
olej na plátně, 121 x 121 cm

různých výstavách v galerii 291, provozované Alfredem Stieglitzem, a v de Zayasově a Moderní galerii, které vedl Marian Zayas. K setkání Severní Ameriky s modernismem také většinou docházelo ve Spojených státech, kam během první světové války uprchli Duchamp, Picabia a další. New York se v té době stal dočasným hlavním městem avantgardy, jež tihla především ve dvou salonůch: první (kterému dával přednost Picabia) se soustředil kolem Stieglitze, druhý kolem sběratelů Waltera a Louise Arensbergových (kde Duchamp potkal Američana Mana Raye, který se zanedlouho stal ústřední postavou dadaismu i surrealismu). V takové situaci se Američané jako Marin, Stella, Arthur Dove a Marsden Hartley (1877–1943), který si již osvojil různé modernistické styly [1], setkávali s Evropany zapojenými v dadaismu. Toto prostředí poskytovalo rozpornou směs, kterou si umělci jako Demuth a Sheeler snažili rozluštit: schematické kreslířství, které uvedli dadaisté, ale zbavené jejich ironií a lyrickou poloabstrakci, již různým způsobem rozvinuli Dove





MoMA a Alfred H. Barr ml.

7. listopadu 1929, jen několik dní po krachu burzy, otevřelo Muzeum moderního umění v šesti malých místnostech na 730. avenue v New Yorku přehlídku mistrů postimpresionismu (Cézanna, van Gogha, Gauguina). MoMA – duchovní dítě tří sběratelek Abby Aldrich Rockefellerové (ženy Johna D. ml.), Lillie P. Blissové (sestry ministra vnitra) a Mary Quinn Sullivanové, bylo slavnostně otevřeno ve stejné době jako Whitney Museum of American Art (založené Gertrude Vanderbilt Whitmanovou v roce 1931), Museum of Non-Objective Painting (první podoba Guggenheimova muzea, které převzal Solomon R. Guggenheim a baronka Hilla Rebayová v roce 1939) a Barnes Foundation (založil Albertem C. Barnesem nedaleko Philadelphie v roce 1922, která ale za jeho života nebyla přístupná veřejnosti) – šlo vždy o kulturní projekty bohatých Američanů inspirované zčásti Armory Show a prvními známkami modernistického umění, jako byl Alfred Stieglitz nebo Walter Arensberg. Muzeum moderního umění v A. J. Sanger Goodyearem v čele správní rady slibovalo vystavovat „velké moderní mistry – americké a evropské – od Cézanna do současnosti“ a „vytvořit stále veřejné muzeum“ takových děl. (Správci Newyorské státní univerzity tlačili vznikající instituce také k programu v oblasti designu a vzdělání.)

Právě tady tkví trvalý rozpor moderního umění ve Spojených státech: jeho recepce se většinou odehrávala v muzejním prostředí a v tom smyslu byla často již institucionální. Na druhé straně byla muzeologie moderního

umění oblast zbrusu nová – natolik, že MoMA nabídlo funkci ředitele sedmadvacetiletému profesoru umění z Wesley College, Alfredu H. Barrovi ml. (1902–1981). Barr v roce 1927 vyučoval první kurs moderního umění ve Spojených státech; v zimě 1927–1928 se v Evropě setkal s radikálními uměleckými experimenty, jako byl holandský De Stijl, sovětský konstruktivismus a německý Bauhaus. Barr tyto modely zřejmě stejnou měrou vstřebal i odmítl. Pro MoMA navrhl široký rámec nejen s odděleními malby a sochařství, tisků a kreseb, ale také komerčního umění, průmyslového umění, designu, filmu a fotografie (tyto obory umění byly vystavovány v mnohem větší míře, než by si mnozí v muzeu dnes mohli myslet). Správci tento plán nicméně zredukovali z toho důvodu, že by mátl publikum, a Barr zřejmě z větší části souhlasil.

Podobného kompromisu bylo dosaženo u koncepcí výstavních prostorů. Barr skoncoval s tradičním dekorativním seskupováním nahromaděných uměleckých děl, zdaleka však nebyl tak experimentální jako El Lissickij a jiní v Evropě. Místo toho dával přednost vhodnému umístění objektů uspořádaných podle námětu a stylů na otevřených stěnách a podlahách. Záměrem bylo vytvořit estetický rozměr, který by se jevil autonomní a zároveň historický: díla byla podle Barrových slov „izolovaná“, „bez jakékoli snahy[...] navodit dobovou atmosféru“; a současně vytvářela „téměř dokonalou chronologickou řadu“. Pro Barra byl základním významovým prostředkem v moderním umění styl a jeho hlavním pohonem byl vliv. V tom pravděpodobně následoval svého princetonského profesora Charlese Rufuse Moreyho, jenž používal podobné vývojové schéma k výkladu středověkého umění. Barr však tento model upravil do podoby vhodné pro umění 20. století, kterou ve značné míře přejala další instituce.

Prvním výrazem tohoto muzejního přístupu MoMA byla v roce 1936 výstava „Kubismus a abstraktní umění“. Barr na jedné straně americkému obecnstvu představil rozsáhlé spektrum evropských avantgardních přístupů – fotografie, konstrukce, architektonické modely, plakáty, film a nábytek spolu s obrazy a sochami. Značkou výstavy se na druhé straně stalo zobrazení na obálce odborného katalogu, které představovalo vývojový diagram řady avantgard – nejprve rozdělených na několik hlavních proudů – surrealismus, purismus, neoplasticismus, Bauhaus, konstruktivismus – a poté omezených na „negeometrické abstraktní umění“ a „geometrické abstraktní umění“.

Od roku 1939, kdy MoMA přesídlilo do nové budovy na 53. ulici, začalo uplatňovat vlastnické právo na tato hnutí a jeho dějiny stylu a vlivu se začaly brzy vykládat také jako představa budoucího uměleckého tvoření. Původním plánem sice bylo předávat nebo prodávat díla, jakmile zestárnou, jiným institucím, avšak MoMA se rozhodlo své akvizice podržet a v roce 1958 otevřelo stálou expozici svých sbírek. Barr byl z řízení muzea v roce 1943 uvolněn, zůstal však v badatelské pozici a v roce 1947 se opět stal ředitelem sbírek a v této pozici setrval až do svého odchodu v roce 1967.





2 • Joseph Stella, *New York interpretovaný: Hlas města, 1920–1922*  
olej a tempera na plátně, čtyři panely 224,8 x 137,2 cm; střední panel 252,1 x 137,2 cm

1920–1929

Hartley, Marin a Stella. K této kombinaci se přidalo měřítko fotografické přesnosti, které určil Stieglitz a příkladem doložil Paul Strand. Někteří z těchto mladých Američanů, jimž se začalo říkat „precizionisté“, také pracovali jako fotografové a Sheeler v roce 1919 spolupracoval se StranDEM na krátké filmové oslavě New Yorku nazvané *Manhatta*.

Joseph Stella byl svým stylem spíše kubofuturista než precizionista; žádné pojednání o umění strojového věku však nemůže opomenout takové práce, jako je jeho *New York interpretovaný: Hlas města* [2]. Obraz tvoří pět panelů vysokých přes dva metry, které město evokují mohutnými rozměry, třpytem noci a silou linearity. Stella tu New York pojímá jako světelný okruh pohybu a každý z panelů věnuje jednomu dopravnímu prostoru. Dva levé panely jsou „Přístav (Přístaviště, Baterie)“ a „Bílá cesta I“ (velké třídy Manhattanu jako moderní mléčná dráha); napravo jsou „Bílá cesta II“ (óda na Broadway) a „Most“ (jakoby Brooklynský most, Stellův oblíbený motiv); a uprostřed, o něco větší než ostatní panely, jsou „Mrakodrapy (Příd)“ představující Manhattan jako lodní příd, pohybující se nádobu světla v moři noci. Je to výtvarná obdoba básnického tropu personifikace, jimž nešetřil Hart Crane, kdy je věc oslovována jako osoba. Podobně jako expresionista Franz Marc oživoval přírodu, využívá Stella kubofuturistickou čáru k oživení města – aby mu dal „hlas“, aby je podal jako více než lidské. Stella stejně jako Crane viděl v New Yorku „apoteózu nové civilizace“, v níž je most „svatyní“. Jeho obraz je jakýmsi moderním oltářem, na němž se město jeví jako katedrála – s mrakodrapy, mosty a třídami jako piliři, klenbami a loďmi.

- Pro Bauhaus byl stroj protikladem kostela; Adams ve svém *Životopise Henryho Adamse* (1900) staví dynamo proti panně jako emblémy dvou velmi odlišných dob. Zde jsou však podobné protiklady sloučeny. Je to sázka, kterou uzavřelo umění strojového věku: že totiž duchovní (nebo alespoň lyrická) subjektivita může být dosažena ne v protikladu ke stroji nebo městu (jak se domní-

vali expresionisté), nýbrž jejich prostřednictvím. Tento americký obraz metropole se rozchází s evropským pohledem německého sociologa Georga Simmela, podle nějž „blazeovaný“ subjekt má nárazům města. Stella stejně jako Crane naopak vyblí k „energetickému“ objetí města. Takové objetí, které Stella opět stejně jako Crane viděl v sexuálním i náboženském pohledu, ovšem nemůže možné snést, jak může napovídat přepjatost jak *Mostu*, tak *New Yorku interpretovaného*.

Crane kdysi napsal, že úkolem moderního básníka je „aklimatizovat“ stroj – jeho dvojznačná formulace poukazuje k trvalému problému umění strojového věku. Znamená to „technické“ tradiční formy (jako *Most* technizuje epiku nebo *New York interpretovaný* oltářní obraz), anebo to znamená „tradiční“ technický vývoj těmito formami, které se tak zároveň aktualizují? V roce 1912 se na výstavě „Salon de la locomotion aérienne“ Duchamp otázel Brancusiho: „Malířství skončilo. Kdo udělá něco lepšího než tuhle vrtuli? Řekni, dokázal bys to?“ Precizionisté a o to pokoušeli pomocí monumentálního stylu, v němž spojili přesnost fotografie s abstrakcí odvozenou z kubismu – tedy jakoby se vzájemně krotily a proměňovaly. Tak například Demutha a Sheelerův „kubismus“ není „analytický“ v tom smyslu, že předměty nejsou roztržštěné. Naopak dvojrozměrná projekce klenbových větráků ve Sheelerově *Horní palubě* a obilných sil v Demuthově *Mém Egyptě* [3] předmět upevňuje, zjednodušuje jeho strukturu a definuje obrysy a naše vidění spíše projasňuje než komplikuje. Přitom bychom ale sotva řekli, že jsou tyto obrazy fotografické. Tvary jsou na nich redukovány, prostor zploštěný, stíny poslušné a tonality proměněné – což platí více pro Demutha, který je hravější než Sheeler. Architektura tedy není jen základním motivem tohoto umění, ovlivňuje také jeho způsob pohledu. Sheeler jednoduše podotkl, že *Horní palubu* maloval „podobně tomu, jak architekt dokončuje plán, než se pustí do práce“ – s důkladnou studií struktury a jasnou perspektivou.

▲ 1916b

● 1908

■ 1923

▲ 1914, 1927b



V této otázce architektury se euro-americká výměna točila v blízkých kružnicích. Průmyslová Amerika se svými mosty a továrnami nebyla jen obří ready made pro dadaisty jako Duchamp nebo Picabia; byla také polemickým modelem funkčního designu pro modernistické architekty jako Walter Gropius a Le Corbusier. V roce 1913 publikoval Gropius v ročence *Deutscher Werkbund* sedm stran fotografií amerických továren a obilnicích sil a Le Corbusier jednu z nich retušoval (aby odstranil modernistické detaily) v roce 1919 ve svém puristickém časopise *L'Esprit Nouveau* a znovu ve *Vers une architecture*. Žádný designér Ameriku nenavštívil, ale zároveň potřebovali tuto konkrétní Atlantidu, jak ji nazval historik architektury Reyner Banham, neboť její „továrny a sila byly dostupnou ikonografií, jazykem tvorby, jímž bylo možné vynášet sliby, vyhlašovat věrnost modernistickému přesvědčení a ukazovat cestu k určité technické společnosti. Oč je lepší obhajovat funkcionalistickou architekturu než oskarňovat na její „zárodečnou“ přítomnost v utilitárních strukturách ve Štátech? V této evropské alegorii nebyla Amerika jen futuristická, nýbrž také téměř prehistorická. Někdy byla prostřednictvím černé kultury spojována s exotickou Afrikou, zvláště ve Francii, kde se Le Corbusier podílel na „technicko-primitivním“ tanci džesu, tance a boxu, a někdy, zvláště v Německu, se starým Egyptem, který Gropius dával do souvislosti s Amerikou prostřednictvím monumentální architektury (například sila jako moderní pyramidy). Historik umění Wilhelm Worringer k této egyptské asociaci neptumo poukázal v roce 1908 v *Abstrakci a vcítění*, kterou Gropius v roce 1913 znal, a výslovně v *Egyptském umění* v roce 1927, v němž si od Gropia vypůjčil americké ilustrace. Ve stejném roce toto spojení použil také Demuth v *Mém Egyptě*, příkladném precizionistickém obraze obilnicích sil ve svém rodném Lancasteru v Pensylvánii (další precizionisté, jako Ralston Crawford [1906–1978], malovali sila v Buffalu, kterým dával přednost například právě Gropius). Název *Můj Egypt* může působit ironicky, ale sila jsou zobrazena s pýchou, z podhledu a zalitá světlem přeměněnými reflektory. Jako by Demuth chtěl prohlásit, že tato sila jsou monumenty na dlouhé věky, a dokonce napovědět svůj mýtus modernity – ne mýtus pohyblivosti (jako tolik jiných modernistů), nýbrž mýtus monumentality. Takový mýtus má však svůj háček. Pro Worringera byl Egypt typický „uměleckou vůlí“ k abstrakci, která vyjadřovala úzkostný odstup od chaotického světa, a podobnou úzkost spatřoval v pozadí modernistické abstrakce. Mohla by monumentalita precizionistického díla poukazovat k související dvojznačnosti strojového světa, tak dynamického, až začíná být rozkladný, k souvisejícímu obratu ke kompozicím stálosti a stability jakoby v obraně proti modernímu chaosu? Jak jednou poznamenal Strand, „duchovní kontrola nad strojem“ byla prvořadou snahou této umělecké generace.

Precizionisté zobrazovali moderní ikony; byli však modernisty? Někdy nepřišli s čistou abstrakcí, naopak používali její zjednodušení, aby zobrazovali svět o to přesněji. Právě proto byl precizionismus někdy nazýván „kubistický realismus“. „To Sheeler,“ říká de Zayas, „snad myslí také Stranda, „dokázal, že kubismus existuje v přírodě



3 • Charles Demuth, *Můj Egypt*, 1927  
olej na dřevě, 90,8 x 76,2 cm

1920 - 1929

- a že fotografie jej dokáže zaznamenat,“ a že malba založená na fotografii, jak je tomu často u Sheelera, to dokáže stejně tak. Tento návrat
- k jasnosti a stabilitě, toto usmíření zobrazení a abstrakce řadí precizionismus k převážně antimodernistickému „návratu k řádu“ ve velké části evropského umění dvacátých let. Více společného má ve skutečnosti se stylem známým ve stejné době v Německu jako Neue Sachlichkeit (Nová věcnost), ovšem bez kritiky vojensko-průmyslového
- komplexu, který vyvolal první světovou válku. Precizionismus projevoval nadšení z kapitalistické modernity dokonce ještě po krachu burzy v roce 1929, což jej ještě těsněji sblízuje s jiným ambiciózním hnutím, totiž s Le Corbusierovým a Ozenfantovým purismem. I tento
- ◆ styl se snažil racionalizovat umění a klasicizovat stroj – estetizovat nejen strojové výrobky, ale také mechanistický způsob vidění; v tom smyslu si také puristé cenili „precizionismu“ hromadné výroby. Obě hnutí tak představovala póly vzdálené ruskému konstruktivismu, protože jim nešlo o proměnu umění s ohledem na průmysl, ale spíše se snažili přivlastnit si průmysl jako obraz pro umění. Precizionismus také odmítal přijmout estetické důsledky technické reprodukce, neboť neusiloval o proměnu malby vzhledem k fotografii, nýbrž o začlenění fotografie do malby – snažil se využít její zdánlivou transparentnost vůči předmětu a učinit malbu co nebezprostřednější, co nejiluzivnější. (Precizionistům se také říkalo „Neposkvrnění“ – ve smyslu čistí, bez poskvrny jako „neposkvrněné počítí“.) Zatímco ostatní modernisté kladli do popředí médium malby, Sheeler připouštěl „své úsilí [...] odstranit zachycení média mezi očima diváka

• 1925a

■ 1908

▲ 1919

● 1925b

■ 1925a

◆ 1921



1920 - 1929



4 • Charles Sheeler, *Americká krajina*, 1931  
olej na plátně, 61 x 76,7 cm

5 • Stuart Davis, *Dům a ulice*, 1927  
olej na plátně, 66 x 107,3 cm



„předložit [předmět] s nejvyšší jasností díky  
 „kapitalistického iluzionismu“ je dílo, které  
 pro Ford Motor Company. V polovině dvacátých let  
 přerostla možnosti dosavadní továrny Highland  
 model T, proto byla patnáct kilometrů od Det-  
 továrna River Rouge, v níž se vyráběl model A. Tento  
 světě s třidvaceti budovami, sto  
 53 000 stroji a 75 000 zaměstnanci byl mís-  
 automobilové výroby od tavení oceli po nátěr aut. V roce  
 aby továrnu vyfotografoval. Během  
 dvaařicet oficiálních fotografií, z nichž devět  
 (Ve *Vanity Fair* byla otištěna fotografie *Křížící se*  
 „Po jejich práci je poznáte“ a s komentářem,  
 „americkém oltáři božského cíle  
 („by“.) Sheeler některé z fotografií vystavil jako umě-  
 na nich se objevuje velmi málo  
 žádnou dřinu, natož pak vykořisťování.  
 umělecké hledisko s technokratickým  
 kompozici krajiny s tayloristickými a fordistický-  
 práce. Roztříštění a zvěcnění práce i dělníka,  
 kritik György Lukács v roce 1923 určil jako  
 pásové výroby, je v jeho kompozicích magicky  
 panoramat River Rouge  
 jako by továrna byla idylou a podobné obrazy  
 v době ekonomické krize.

jeho práce je *Americká krajina* [4], v níž kraji-  
 jako průmyslovou výrobu, Ameriku jako racio-  
 a přírodu jako dopravu a zpracování surovin  
 na začátku výrobního procesu ční nevyuži-  
 předprůmyslového člověka (jediným  
 postavička na kolejích ve středním plánu).  
 tovární komín, nad nímž se kouř  
 v továrně a již není problematikou  
 v „rajské zahradě Ameriky“ (slovy historika Leo  
 jako tato zahrada. To je ideologický důsledek  
 kapitalistický průmysl, ale pouze  
 „tajemným mechanismem“ –  
 krásným obrazem (speciálně tento obraz  
 z členů rodiny Rockefellerů). Toto umění zduchov-  
 a naturalizuje historický okamžik jako  
 New York jako velkolepou katedrálu, silo jako  
 továrnu jako klasickou krajinu.

Někteří umělci ovšem tento monumentalistický program ne-  
 StUART DAVIS (1894–1964) sice také připomínal měst-  
 strojového věku, dělal to však pomocí symbolů spotřeby,  
 pomocí ikon výroby. Výrazně barevným stylem odvozeným  
 kubismu namaloval Davies město jako pouliční  
 dřevných rytů, ploch a značek [5]. Učinil tak ale způso-  
 který opět sblíží malbu s koláží a nenarušuje vysoké umění  
 masovou kulturu. Davies pouze odsunul stroj, aby  
 výrobek v uměleckém řešení, v němž lze již tušit pop-art.



6 • Georgia O'Keeffeová, *Černý kosatec III*, 1926  
 olej na plátně, 91,4 x 75,9 cm

Záchrana lyrické subjektivity, kterou někteří umělci doufali  
 vydobýt na strojovém věku, zůstala úkolem pro Georgii O'Kee-  
 feovou. Musela však opustit veškeré obrazy výroby a spotřeby. Po  
 desetiletí nesoustavného malování New Yorku se odvrátila od  
 města a nakonec v pouštní krajině amerického Jihozápadu nalezla  
 vztah k předmětům a obrazům, který nepřehlížel, nýbrž znovu  
 prosazoval tělo [6]. Nad uměním strojového věku, počínaje mecha-  
 nomorfními portréty dadaistů až po pastorální tvorbu precizionis-  
 tů, se vznáší mužská fantazie o sebestvoření – o lidech „zrozených  
 bez matky“ (Picabia). Se svými abstrahovanými květinami a kraji-  
 nami působí O'Keeffeová jako umělkyně bez předchůdců, zmoc-  
 ňuje se sebestvoření pro své umění přírody a problematizuje také  
 mužské přisvojení této fantazie. Tím pro americké umělce, a to pře-  
 devším pro ženy, zanáší do mapy alternativní identitu, která se roz-  
 chází se strojovým věkem a jeho mýty modernity.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Reyner Banham. *A Concrete Atlantis: U. S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900–1925*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1986
- Leo Marx. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, New York 1964
- Terry Smith. *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*, University of Chicago Press, Chicago 1993
- Gail Stavitski et al. *Precisionism in America: 1915–1941*, Montclair Art Museum, Montclair, N.J. 1994
- Karen Tsujimoto. *Images of America: Precisionist Painting and Modern Photography*, San Francisco Museum of Art/University of Washington Press, Seattle 1982
- Anne M. Wagner. *Three Artists (Three Women): Modernism and Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, University of California Press, Berkeley 1996



# 1928

Text Wladyslawa Strzeminského „O unismu v malbě“, v roce 1931 následovaný knihou *Kompozice prostoru*, napsanou spolu s Katarzynou Kobro, vyznačuje vrcholný bod internacionalizace konstruktivismu.

„**B**lokáda Ruska se chýlí ke konci“ – tak zní nadpis redakčního úvodníku prvního čísla *Věšě/Gegenstand/Object* nedlouho vycházejícího trojjazyčného časopisu vydávaného od roku 1922 dvěma příslušníky ruské avantgardy, kteří v té době žili v Berlíně: konstruktivistickým umělcem Elem Lissickým a spisovatelem Iljou Erenburgem (1891–1967). Ukončení blokády, kterou zavedly západní státy na začátku Říjnové revoluce v roce 1917, bylo v době napsání manifestu stále jen přáním (úvodní dvojčíslo *Věšči* má datum březen–duben), ale o několik týdnů později bylo toto přání uznáno. 16. dubna 1922 podepsalo Německo smlouvu v Rapallo uznávající sovětskou vládu v Moskvě, čímž vzbudilo hněv většiny evropských zemí, které musely tuto diplomatickou „tafku“ spolknout a dříve či později Německo následovat. Ani El Lissickij ani Erenburg nebyli politickými experty, ale člověk nemusel být velkým odborníkem, aby tušil, že izolační stěna, za níž bylo sovětské Rusko drženo již od roku 1917, se každou chvílí zhroutí a že Německo, velký poražený první světové války, bude první zemí, která podá ruku tomuto vydědenci mezinárodního společenství.

## Rusové v Berlíně

Na rozdíl od Erenburga, který cestoval po Evropě několik měsíců (údajně kvůli studiu), než se na podzim 1921 usídlil v Berlíně, sem El Lissickij dorazil přes Varšavu přímo z Moskvy v předvečer nového roku 1921. Erenburg byl spíše sympatizant než horlivý bolševik, zatímco Lissickij pokládal za svůj úkol propagovat na Západě nový vývoj sovětského umění. Nikdy nebylo prokázáno, že by ruský umělec dostal oficiální pověření, přinejmenším měl ale tichou podporu sovětského ministerstva kultury a vzdělání (Narkomprosu čili Národního komisariátu osvěty) založeného

- v roce 1917 a řízeného Anatolijem Lunačarským: nicméně bude vybrán, aby upravil katalog průkopnické „Erste Russische Kunstausstellung“ (První ruské výstavy) financované ruskou vládou, která se konala v říjnu a listopadu 1922 v Diemen Galerie [1]. Erenburg i Lissickij byli okamžitě okouzleni Berlínem, v té době ohromným kulturním a ideovým tavicím kotlem plným mnoha pacifistických a levicových skupin, z nichž některé stále doufaly, že ožijí povstání ze zimy 1919, které na rok vyvedlo město z rov-



1 • El Lissickij, pracovní náčrt obálky pro katalog „Erste Russische Kunstausstellung“, 1922

pauzovací papír, kvaš, čínská tuš, grafit, 27 x 19 cm

nováhy, než bylo nemilosrdně zlikvidováno a marxištitičtí vůdci Karl Liebknecht a Rosa Luxemburgová zavražděni. Během několika týdnů ruští umělci navázali kontakty se všemi důležitými aktéry berlínské avantgardy, především s vysoce politizovanými berlínskými dadaisty, ale také s mnoha umělci ze zemí uměle vytvořených Versailleskou smlouvou, která legalizovala zánik rakousko-uherského mocnářství na konci první světové války. Největší přistěhovaleckou skupinou ale byli Rusové – a navazovali

▲ 1926

● 1921

▲ 1920

...co bychom se mohli domnívat, jen poměrně málo z nich zachovávalo věrnost svrženému carskému režimu (takzvaní běli Rusové dávali přednost Paříži); mnohé z nich rozčarovala Leninova politika nebo uprchli před strašlivým hladomorem a občanskou válkou let 1918–1921, stále však doufali, že jednoho dne se budou moci vrátit do své země a podílet se na jejím rozvoji.

V té době snad neexistovala žádná forma umělecké tvorby, která by tudíž vzbuzovala zvědavost kosmopolitní inteligence, která se shromáždila v Berlíně, jako ruská avantgarda. Komunikace s okolním světem Evropy byla přerušena v roce 1914; třebaže od roku 1920 začaly pronikat nějaké informace (zejména v první knize, která byla na Západě k tématu vůbec vydána, *Neue Kunst in Russland 1914–1919*, napsané mladým sovětským novinářem usazeným ve Vídni Konstantinem Umanským), a to podněcovalo již jen kontaktní zájem o „nové ruské umění“.

Redaktoři *Věšči* si plně uvědomovali, že načasování je dokonale jak dosvědčuje první odstavec úvodníku „Blokáda Ruska se blíží ke konci“:

*Vydání Věšči je dalším znakem, že výměna praktických znalostí, realizací a „objektů“ mezi mladými ruskými a západoevropskými umělci začala. Sedm let oddělené existence ukázalo, že společný základ uměleckých cílů a podniků, který existuje v různých zemích, není prostě výsledkem změny, dogmatu nebo přechodné módy, nýbrž nevyhnutelně provází zrání lidstva. Umění je mezinárodní, i když si uchovává lokální příznaky a specifičnost. Zakladatelé nového uměleckého společenství podporují vazby mezi Ruskem po velké revoluci a Západem, v jeho zoufalém stavu myslí rámovaném černým pondělkem, tak se vyhýbají všem uměleckým rozdílným a psychologickým, ekonomickým, nebo rasovým. Věšči je místem setkání dvou směrů komunikace.*

Následující program, Lissickým působivě rozvržený do tří souvisejících sloupců (každý v jednom z jazyků: němčině, francouzštině, ruštině) a přerušovaný opakujícím se názvem časopisu vyznívajícím tučným písmem, obsahoval odsouzení „negativní taktiky dadaistů“ (srovnávanou s taktikou předválečných futuristů) a ruských produktivistů:

*Nemáme nic společného s těmi básníky, kteří v básních prohlašují, že básně již nelze psát, ani s těmi malíři, kteří používají malbu jako prostředek propagandy k zanechání malby. Naším úkolem v žádném případě není primitivní utilitarismus. Věšči chápe poezii, výtvarné formy, divadlo jako „objekty“, bez nichž se nelze obejít.*

Neznamená to, že by *Věšči* obhajovala návrat k umění pro umění, pokračují redaktoři: pro ně je „každé organizované dílo – ať je jim dům, báseň nebo obraz – objektem směřujícím ke konkrétnímu cíli, který nechce lidi odvracet od života, nýbrž je

povolat, aby přispěli k organizaci života“. Tak *Věšči* slavnostně slibuje, že bude „zkoumat příklady průmyslových výrobků, nové vynálezy, jazyk všední řeči a jazyk novin, sportovní gestikulaci atd. – zkrátka vše, co je vhodné jako materiál pro vědomého tvořivého umělce naší doby“. Klíčovými slovy tu byly „organizace“ a „konstrukce“: umění, na rozdíl od toho, čemu věřili produktivisté, by se vzdalo své ideologické moci, kdyby bylo zcela obsaženo v průmyslové výrobě, avšak umění i průmyslová výroba si mohou navzájem sloužit jako modely. Co z tohoto vztahu může získat výroba, zůstává v úvodníku nejasné, podle jeho autorů však poslední vývoj umělecké tvorby přináší jasné poučení: síla umění pramení především ze skutečnosti, že je kolektivním podnikem a že každé dílo je pojato podle plánu, řídí se určitými pravidly, určenými materiálem, a není jen výsledkem subjektivní inspirace.

Třebaže *Věšči* hrála významnou roli při zveřejňování umění ruské avantgardy, je nutno uvést, že většina příspěvků byla v ruštině (významnou výjimkou je Lissického dlouhá souhrnná recenze „výstav v Rusku“ ilustrovaná fotografií z výstavy Obmochu v roce 1921 a otištěná německy). Snem redaktorů bylo působit jako zprostředkovatelé mezi Východem a Západem, a poskytnout tak argumenty svým kolegům doma, kteří se již obávali, že Leninova Nová ekonomická politika, navržená roku 1921 a podporující návrat „buržoazních odborníků“, zpečetí jejich osud. Informovat sovětskou avantgardu o projektech podobných jejím vlastním v různých zemích Evropy znamenalo povzbudit její členy k vytrvalosti: nejsou sami. Tak v množství informací otištěných v prvním čísle *Věšči* můžeme číst ohlášení mezinárodní výstavy „Pokrokového umění“, která se měla konat v Düsseldorfu.

Redaktoři *Věšči* se aktivně účastnili „Kongresu mezinárodních pokrokových umělců“, který se časově kryl s düsseldorfskou výstavou (29.–31. května 1922), během něž posílili své vztahy s holandským hnutím De Stijl i s jinými skupinami vycházejícími z podobných předpokladů v Rumunsku, Švýcarsku, Švédsku a Německu [2]. Spolu s Hansem Richterem (bývalým dadaistou, který se stal konstruktivistickým filmařem) a Theo van Doesburgem, vůdčí osobností skupiny De Stijl (který v prvním čísle *Věšči* otiskl svůj manifest o „Monumentálním umění“), vytvořil Lissickij „Mezinárodní frakci konstruktivistů“. V „menšinovém“ prohlášení pojatém jako protinávrh k humanistickému vyznání usnesení kongresu protestovali tři spoluautoři proti nedostatečné definici pojmu „pokrokový umělec“: „Definujeme pokrokového umělce jako toho, kdo bojuje proti subjektivnímu v umění a odmítá jeho tyranii, jako toho, jehož dílo není založeno na lyrické nahodilosti, jako toho, kdo přijímá nové principy umělecké tvorby – systematizaci výrazových prostředků s cílem vytvořit výsledky, které jsou všeobecně srozumitelné.“ Dále napadali korporativistickou ideologii, která podněcovala snahu kongresu vytvořit jakýsi „mezinárodní trh s výtvarnými výstavami“. Proti takové „buržoazní koloniální politice“ vyhlášovali: „Odmítáme současné pojetí výstavy: skladiště nacpané nesouvi-





2 • El Lissickij (čtvrtý zprava) a Theo van Doesburg (třetí zprava) na „Kongresu mezinárodních pokrokových umělců“ v Düsseldorfu, 1922

sejícími předměty, jež jsou všechny na prodej. Stojíme dnes mezi společnostmi, která nás nepotřebuje, a společnostmi, která ještě neexistuje; jediným účelem výstavy je ukázat, čeho chceme dosáhnout (doloženo plány, náčrtý a modely) nebo čeho jsme již dosáhli.“ Definice umění, která uzavírá toto prohlášení, potvrzuje vytvoření společného jazyka konstruktivismu: Umění je, stejným způsobem jako věda a technika, metodou organizace, která se uplatňuje v celku života.“

„Erste Russische Exhibition“ ve van Diemen Galerie nebyla přímo konstruktivistickou výstavou – představily se na ní všechny trendy ruského umění včetně rodícího se „socialistického realismu“ – byla však první příležitostí, kdy dychtivé publikum mohlo objevit úžasnou aktivitu ruské avantgardy ve všech výrazových prostředcích od suprematistických pláten Maleviče a jeho žáků až po divadelní výpravy Rodčenko a jeho přátel a plastik Obmochu, nemluvě o Lissického vlastních abstraktních obrazech, které nazýval *proun* (akronym vytvořený z ruské věty „pro upevnění nového“) a které se staly naprostou senzací [4]. Výstava zaznamenala velký úspěch a její konstruktivistická sekce sklídila lví podíl na pozornosti tisku. Lissickij k úspěchu přispěl nemalou měrou, účastnil se všech veřejných diskusí doprovázejících výstavu a podnikl přednáškové turné po několika holandských a německých městech. Jeho nadšená přednáška o „novém ruském umění“ dodnes zůstává jednou z nejprehlednějších analýz vývoje ruské avantgardy v letech 1910 až 1922.

Dopad výstavy u van Diemena byl okamžitý. Nejenže prodejní výtvarné galerie v Berlíně (jako *Der Sturm*), které až dosud lpěly na expresionismu jakožto původní německé formě výrazu, chvátaly otevřít své prostory nové avantgardě, ale současně vznikala (nebo přecházela ke konstruktivismu) nescítná avantgardní periodika po celé Východní Evropě, zřetelně ovlivněná ruským modelem, o němž většina z nich získávala informace od berlínských dopisovatelů. Mezi mnoha dalšími k těmto publikacím patřily *Zenit* v Záhřebu (nyní v Chorvatsku) a později v Bělehradě (v dnešním Srbsku), *Revue Devětsilu*, *Život* a *Pásmo* v Praze,

▲ 1934a

*Zwrotnica* a *Blok* ve Varšavě, *Contimporanul* v Bukurešti – nemluvě o architektonických časopisech jako *G-Material zur demokratischen Gestaltung* (založený v Berlíně) a *ABC* (založený v Budapešti), které Lissickij pomáhal uvést. (Typickým příkladem byl časopis *MA* Lajose Kassáka [současně také název skupiny výtvarníků a spisovatelů], který začal vycházet v roce 1916 v Budapešti a během represí, které následovaly nezdařenou maďarskou parlamentářskou republiku, přesídlil do Vídně: jakmile se zde stal jeho redaktorem László Moholy-Nagy, který se v listopadu 1919 přesídlil do Berlína, *MA* se stal jedním z nejzaplekanějších stoupenců konstruktivistického postoje.)

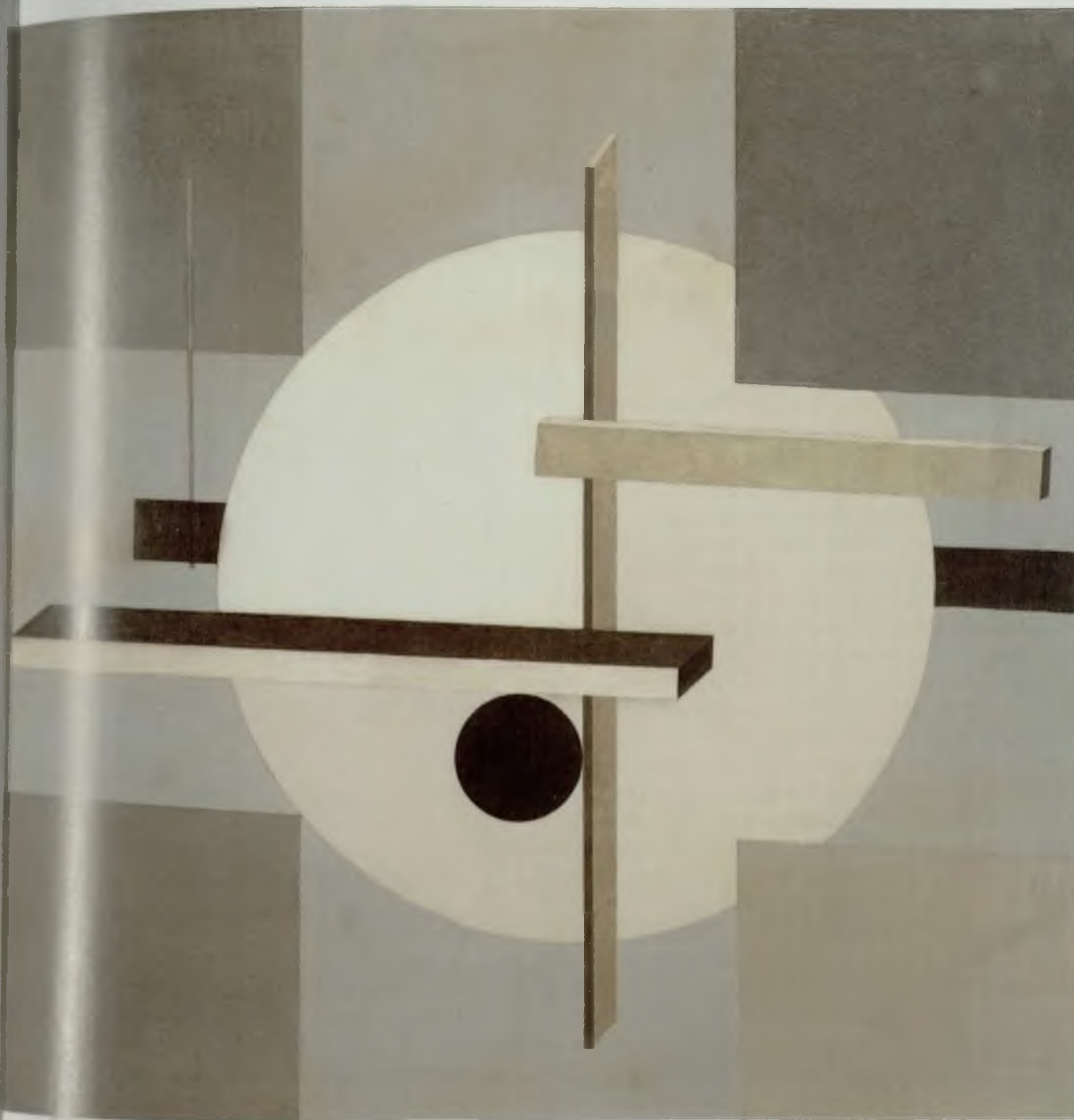
To neznamená, že by se umělci sdružení kolem těchto časopisů náhle probrali z dlouhého spánku, jakmile se jim dotkla kouzelná hůlka ruského konstruktivismu – ve skutečnosti se mnozí po několik let pokoušeli oživit avantgardní kulturu, která byla v jejich zemích téměř zlikvidována událostmi první světové války – jejich postkubistická tvorba ale většinou postrádala směřování, a právě to jim poskytlo setrvačnou sílu v uměním. Malevičova brilantní interpretace kubismu podnětovala celou generaci ruských umělců, i když tato estetická postoj nakonec zavrhli; mladí „poturčenci“ této vlny vznikali „internacionály“, aniž by si to vždy uvědomovali. Získali velmi vislý příběh (počínaje kubismem přes suprematismus ke konstruktivismu), který stanovil principy činnosti, jež potřebují ze všeho nejvíc. Jen málo z těchto nových konvenčních vytvářelo vysoce původní dílo. Významnou výjimkou jsou práce Mladého László Periho (1899–1967), jehož malby různých geometrických tvarů na tvarované dřevo, plátno nebo příležitostně na betonové desky jsou zvláště pozoruhodné [3]. Jinou výjimkou představují malby Wladysława Strzeminského (1893–1952) a jeho ženy, Katarzyny Kobro (1898–1951); jejich partiturní výtvarství bylo hlavní silou v pozadí polské avantgardy dvacátých a počátků třicátých let.

Nazývat Kobro a Strzeminského „novými konventy“ by ovšem bylo zavádějící. Kobro se narodila v Moskvě a Strzeminski v Ma-



3 • László Peri, *Trojdimlná prostorová konstrukce*, 1923  
malba na beton, část 1: 60 x 68 cm, část 2: 55,5 x 70 cm, část 3: 58 x 66 cm

▲ 1915



El Lissickij, *Proun R. V. N. 2, 1923*  
 Konstrukční kresba na plátně, 99 x 99 cm

... (dnes v Bělorusku) a ruskou avantgardu znali z první ruky – to  
 ... – zejména dílo Kazimíra Maleviče, s nímž studovali na  
 ... a později udržovali těsné styky. Často se účastnili umě-  
 ... Unovisu, Malevičovy školy (kde se s největší pravdě-  
 ... setkali s Lissickým). A za druhé, když v roce 1922  
 ... do Polska, nijak nesdílili nadšení svých krajanů pro nedáv-  
 ... konstrukivismu v produktivismus. První Strzemin-  
 ... velký esej, „Poznámky o ruském umění“, vydaný v Krakově  
 ... 1922, krátce před Lissického přednáškou, bychom měli číst

jako její protějšek. Strzeminski předkládá přesnou analýzu Male-  
 vičova umění a varuje před jakoukoli instrumentalizací umění –  
 což je nebezpečí, které vidí nejen jako velké ohrožení produkti-  
 vismu, ale jako něco přítomného již v konstruktivistickém postoji.  
 Strzeminski se držel prohlášení Mezinárodní frakce konstrukti-  
 vistů, podle níž je umělecké dílo předmětem, jehož konstrukce  
 se má řídit určitým počtem pravidel, aby se zbavila „tyranie sub-  
 jektivního“, a brzy si jako svůj úkol stanovil formulování tako-  
 vých pravidel.



Koncem dvacátých let, kdy rychle postoupil v hierarchii polské avantgardy, předložil Strzeminski vypracovanou teorii, kterou nazval unismus (v roce 1928 vydal *Unizm w malarstwie* [Unismus v malířství]) a která představuje jedno z nejpropracovanějších pojednání o abstraktním umění. Je namístě podat krátké shrnutí této teorie. Podle teorie unismu se umělec musí v každém médiu, a v každém médiu jiným způsobem, snažit vytvořit „skutečné“ umělecké dílo (dílo, které má „skutečnou“ existenci a neopírá se o transcendenci žádného druhu). Každé umělecké dílo, jehož formální uspořádání není motivováno jeho fyzickými předpoklady (strukturou, materiály atd.) je nahodilé v tom smyslu, že kompozice má počátek v apriorní vizi, kterou umělec pojnal před zhmotněním díla v látce, před fyzickou existencí díla. Takové arbitrární kompozice (jež Strzeminski nazývá „barokní“) vždy ztvárňují drama (teze, antiteze), jehož rozuzlení (syntéza) musí přesvědčit. (Strzeminski si hluboce uvědomoval skutečnost, že výtvarné uspořádání, které nazýváme kompozice, poprvé teoreticky rozpracované během italské renesance, je vypůjčené z rétoriky.) Ale, pokračuje, každá „barokní“ syntéza je nutně falešným řešením, neboť problém, který řeší, je založen na metafyzických protikladech, jež jsou uměle vloženy na hmotu (například protiklad figura-pozadí), a jsou proto „neskutečné“. Je třeba se zbavit všech stop dualismu, máme-li uniknout idealismu kompozice a dospět k pravé konstrukci (není třeba dodávat, že Strzeminski odmítá Mondrianovu dialektiku).

Plochost obrazu, formální dedukce z rámu a zrušení protikladu figura-pozadí jsou tedy tři hlavní předpoklady unismu v malbě. Není-li tvar motivován rozměry plátna, téká a vytváří dualismus figury a pozadí a vstupuje do říše „baroknosti“ (třebaže Maleviče chválil za *Černý čtverec*, většinu vyloženě dynamických kompozic Strzeminski přísně kritizoval).

Strzeminskému pochopitelně působilo velké obtíže uvést svou krajní teorii do praxe. Jeho přání potlačit veškeré kontrasty, vyslovené již v roce 1924, mělo vést ke vzniku monochromatické malby; k té však došel až v roce 1932 (více než deset let po Rodčenkově triptychu *Červená, Žlutá a Modrá*) a i tehdy jen u několika obrazů. Strzeminski si však držel od monochromů odstup a podařilo se mu najít způsob, jak „dělit“ povrch obrazů, způsob, který nebyl „nahodilý“ a subjektivní. Jeho objevem, formulovaným v roce 1928 – který se znovu vynoří v černých obrazech Franka Stelly z roku 1959, ovšem bez jakéhokoli vědomí o tomto historickém předchůdci – byla „deduktivní struktura“, abychom

použili spojení, které pro Stellovo dílo vytvořil v roce 1965 Michael Fried. Rozměry všech formálních rozdělení plátna jsou dány poměrem jeho skutečné délky a šířky.

Ve výjimečné řadě pláten, která vznikla na tomto principu, je povrch rozdělen na dvě nebo tři plochy (jejichž barvy měly být stejně intenzivní) a negativně-pozitivní členění ruší hierarchii figury a pozadí [5]. Rozdělení skutečně je v poměru k rozměrům obrazu, avšak občasně využití křivek, které by se v deduktivistické



5 • Wladyslaw Strzeminski, *Architektonická kompozice 9c*, kol. 1928  
olej na plátně, 96 x 60 cm

ké struktury (při pravouhlém formátu) zdálo nemožné, ukazuje že Strzeminski musel svůj program zmírnit a vrátit do něj určitou dávku „nahodilosti“ z důvodu rozmanitosti. To vedlo k velké krizi, která nastala paradoxně ve chvíli, kdy se s pomocí Katarzyny Kobro pokoušel přenést teorii unismu do sochařství.

Věrný modernistickému pojetí specifčnosti každého média začal tím, že postuloval zásadní rozdíl mezi malířským a sochařským objektem: první má „přirozené meze“, které nemůže překročit (skutečné rozměry plátna), druhý nemá takové štěstí a musí ustavit „jednotu“ s „totalitou prostoru“. Aby toho bylo dosaženo, nesmí sochařský objekt vystupovat jako figura na prázdném pozadí (nesmí být pomníkem), nýbrž musí zahrnout prostor jako jeden ze svých materiálů. Aby nebyl „cizím tělesem v prostoru“, musí „tvořit pokračování prostoru“, který materializuje pomocí svých os. Což se snaže říkne, udělá – ale Katarzyna Kobro to dokázala. Opravdová objevy jejich prací po roce 1925 (všechny jsou tvořeny ortogonálními



6 • Katarzyna Kobro, *Prostorová kompozice #4*, 1929  
malovaná ocel, 40 x 64 x 40 cm

1920–1929

nebo zakřivenými protínajícími se plochami) spočívá na dvou metodách, které použila, aby její skulptury nebyly vnímány jako figury v prostoru nebo spíše figury vyčleněné z prostoru – dvě metody založené – dalo by se říci – na krajní syntaktické vylučivosti. První metodou byla polychromie: výrazný kontrast primárních barev tříští plastiku do tří rozměrů a nedovoluje, aby byla sjednoceným obrysem, protože každá strana každé plochy je obarvena odlišně. Druhá metoda pracovala s časovým vnímáním plastiky při pohybu diváka kolem ní. Kobro velmi důsledně dbala na to, aby plastika vyhlížela ze všech úhlů naprosto odlišně a aby z jedné projekce nebylo možné odvodit další. Kombinace těchto dvou výlučných metod je pozoruhodně účinná v dílech, která Kobro vytvořila mezi roky 1929 a 1930, například v *Kompozici #4* [6], kterou bychom podobně jako u Strzeminského unistických obrazů mohli snadno mylně datovat do šedesátých let.

Strzeminski byl dostatečně přísný a uvědomil si, že položením nepřítomnosti „přirozených mezí“ pro sochařský objekt, vyslovil zásadní problém své teorie malby. „Jestliže je členění obrazu určeno jeho rozměry, čím jsou pak motivovány tyto zvláštní rozměry?“ Odpověď, kterou poskytl, vytvořila bludný kruh, neboť vzbudila v úvahy unistický princip specifičnosti každého média. Strzeminski vyšel z „povahy“ architektury, o níž napsal, že „homogenní rytmus jejího pohybu musí být funkcí rozměrů člověka“, a zavedl a navrhl pro každé umění jakési ideální proporce (8/5). Tím proti své vůli tak prokázal, že je nemožné naprosto vyhladit náhodnost v umělecké tvorbě, a dospěl zpátky právě k humanistickému ideálu, který se unismus snažil rozbít. Monochrom byl

jeho posledním pokusem o únik, poté se však vyčerpala společenská metafora, která tvořila jádro Strzeminského úsilí – jeho koncepce nehierarchického, „homogenního“ malířského objektu, v němž jsou všechny části sobě rovné a nezávislé jako model nadcházející společnosti. Strzeminski, který zavrhoval uměleckou redundanci, raději unismus ukončil, než by sám sebe opakoval. Nástup Hitlera v Německu a Stalina v Rusku byly posledními kapkami, jež umlčely jeho utopický podnět. Posledních dvacet let života věnoval vyučování a kreslení biomorfních krajin pro zábavu. Zemřel rok po Katarzyně Kobro v roce 1952, aniž by opustil principy unismu, avšak s plným vědomím toho, že byly právě tak idealistické jako vše, proti čemu bojoval.

#### DALŠÍ LITERATURA.

- Stephen Bann. *The Tradition of Constructivism*, Thames & Hudson, London 1971  
 Yve-Alain Bois. „Strzeminski and Kobro: In Search of Motivation“, *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990  
 El Lissitzky. „New Russian Art“, in Sophie Lissitzky Kuppers, *El Lissitzky. Life, Letters, Texts*, Thames & Hudson, London 1988  
 Knežtina Passuth. *Les avant-gardes de l'Europe centrale*, Flammarion, Paris 1988  
 Ryszard Stanislawski. *Constructivism in Poland*, Folkwang Museum, Essen; Kröller-Müller Museum, Otterlo 1973  
 Manfredo Tafuri. *The Sphere and the Labyrinth. Avant-Garde and Architecture from Piranesi to the 1970s*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1987



# 1929

Výstava „Film und Foto“, uspořádaná Deutscher Werkbund od 18. května do 7. června ve Stuttgartu, představí škálu mezinárodních fotografických přístupů a diskusí: výstava vymezuje vrchol ve fotografii 20. století a znamená vznik nové kritické teorie a historiografie tohoto média.

Vizuální kultura Výmarské republiky, částečně ovlivněná dopady první světové války, se rostoucí měrou soustředila na fotografický a filmový obraz ve všech jeho podobách: někteří autoři tvrdili, že cílem byl odvrát od tradičních modelů kulturní tvorby, které na konci dvacátých let stále ještě převažovaly ve Francii, Anglii a Itálii. Výstavu „Film und Foto“ [1] organizoval jménem Deutscher Werkbundu (založeného 1907, aby znovu spojil průmysl s řemeslnou a uměleckou výrobou), Gustav Stotz (jeho spolupracovníky byli architekt Bernhard Pankok, typograf Jan Tschichold a další). Byla na ní předvedena ohromující mezinárodní škála nejrůznějších fotografických technik. Více než 200 fotografií vystavilo přes 1 200 fotografů a každá národní sekce měla svého kurátora. Sekci Spojených států měli na starosti Edward Weston a Edward Steichen, obsahovala práce Westonovy, jeho syna Bretta Westona, Charlese Sheelera [2] a Imogen Cunninghamové; Christian Zervos představil Eugèna Atgeta a Mana Raye za Francii; holandský designér a typograf Piet Zwart měl na starosti holandskou a belgickou sekci; El Lissickij vybíral díla reprezentující Sovětský svaz • a László Moholy-Nagy a Stotz byli kurátory německé sekce s díly mimo jiné Aenne Mosbacherové [3], Anne Biermannové [4], Erharda Dornera a Williho Rugea. Moholy-Nagy také koncipoval a navrhl první místnost s úvodní expozicí o historii a technice fotografie a ve třetí místnosti, kde měl k dispozici vlastní výstavní prostor, představil principy a materiály své knihy *Male- rei, Photographie, Film* (Malba, fotografie, film), vydané v roce 1925 pod Bauhauserem.

Nepřekvapuje, že právě tady se formovala profesionální identita nových fotografů jako dodavatelů obrazů denního života, politické sféry, aktuálních událostí, turistiky, módy a spotřeby. Naopak umělecká a funkční „identita“ fotografie se stále více tříštila. Je důležité si uvědomit, že výstava „Film und Foto“ měla úspěch proto, že shrnovala všechny tyto tendence fotografie ve dvacátých letech. Fotografie se především díky narůstající oblíbě ilustrovaných magazínů (jimž konkurovaly pouze filmové týdeníky) projevila jako nové médium politických a historických informací, jako nedílná součást formování výmarské kultury. Fotografové jako přispěvatelé ilustrovaných týdeníků v Německu, například *Berliner Illustrierte Zeitung*

(*BIZ*) nebo Ullsteinova *UHU*, předchůdců *Paris Match* a *Life* v USA, otevřeli nové a velice důležité zorné úhly. Za druhé fotografie získala ústřední roli v designu a v oblasti propagace. Za třetí se objevil nový, rozporný model – určitý typ formace k placenému fotožurnalistu, fotografické reklamě a propagaci produktů.



1 • neznámý designér, *Film und Foto*, 1929

plakát, litografie na papíře, 84,1 x 58,4 cm



2 - Charles Sheeler, Stodola v Pensylvánii, kol. 1915  
 černobílá fotografie, 19,1 x 23,9 cm

1920-1929

### Propagace produktů a proletářská veřejná sféra

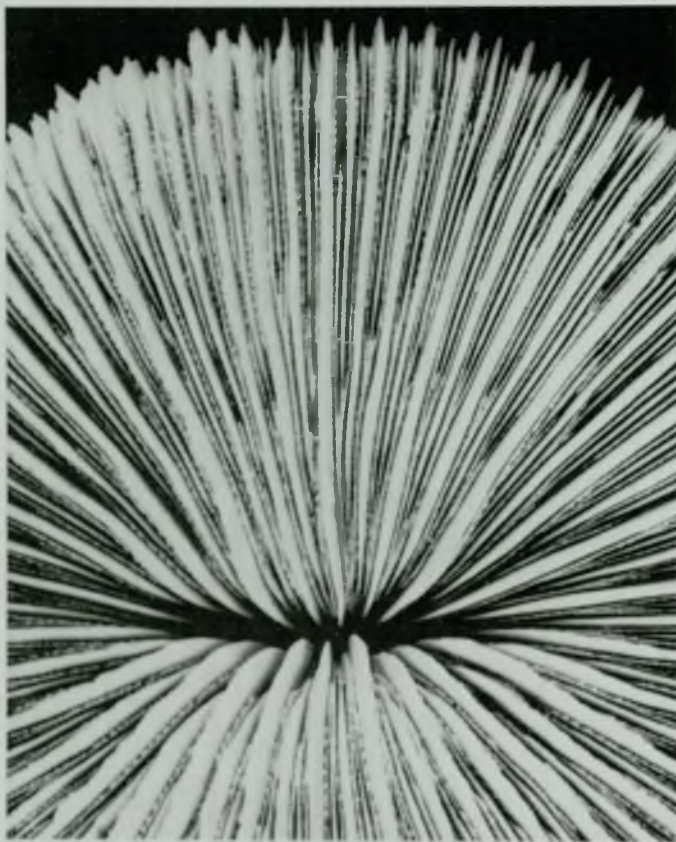
Tento model vznikl jako výsledek pokusů odstranit profesionální specializaci ideologické výroby obrazů a prostředky fotografie dostupné přímo dělnické třídě. Dělnické fotografické hnutí, do značné míry organizované Německou komunistickou stranou, umožnilo anonymnímu dělníkovi, aby se účastnil na vznikajícím procesu politické a kulturní sebe reprezentace. Hnutí vykonávalo své vzdělávací a agitační záměry prostřednictvím dělnických fotografických klubů a v časopise Williho Münzberga *Der Arbeiter* vydávaném od roku 1926. „Fotografie jako zbraň“ bylo jeho vytvoření v protikladu k rostoucí úloze fotografie při masové veřejné sféře ideologiemi totální spotřeby a komercializaci vizuálního jazyka všedního života.

Výtvarná „Film und Foto“ tedy náležitě rozšířila tradiční umělecké parametry fotografie a uvedla také novinářskou fotografii, reklamní a amatérskou fotografii, ale také politickou fotomontáž. Helena Heartfielda, ačkoli v první řadě byla vymezena estetickým kontrastem mezi Moholy-Nagyovou koncepcí fotografie „nového vidění“ a projektem „fotografické fotografie“ Alberta Rengera-Patzsche (1897-1966), technicky mistrnými obrazy Nové věčnosti. Moholy-Nagy a Renger-Patzsch poprvé vyslovili své protikladné

pohledy na „nové“ médium a specifickou jeho estetických konvencí v roce 1927, v prvním čísle časopisu *Das Deutsche Lichtbild* (Německá fotografie). Moholy-Nagy preferoval technickou, optickou a chemickou stránku a zdůrazňoval experimentální a konstruktivní vlastnosti fotografie, zatímco Renger-Patzsch trval na jejím takřka ontologickém realismu: „Ve fotografii bychom měli skutečně vycházet z podstaty předmětu a snažit se ji zobrazit pouze fotografickými prostředky, bez ohledu na to, jde-li o lidskou bytost, krajinu, architekturu nebo něco jiného“ [6]. Později Renger-Patzsch prohlásil, že „tajemství dobré fotografie spočívá v tom, že může nabýt uměleckých kvalit stejně jako výtvarné dílo, a to prostřednictvím svého realismu. Nechme proto výtvarné umění výtvarníkům a pokusme se tvořit fotografii prostředky fotografie, která se díky fotografickým vlastnostem může držet svého, a nemusí si vypůjčovat od výtvarného umění.“

Sebereflexivní rozvíjení média u Moholy-Nagye, při němž hrály roli fotogramy, dvojité expozice, vědecké prostředky makrofotografie a rentgenových paprsků, ale také prostředky filmové, rychle se střídající detailní záběry se záběry z dálky, odpovídalo jeho důrazu na rozmanitost fotografických postupů, ať už chemických, optických nebo technických. Jako jeden ze svých „objevů“ vyzdvihoval Moholy-Nagy fotografii bez fotoaparátu. Ačkoli fotogramy



3 • Anne Mosbacherová, *Koralla*, 19284 • Anne Biermannová, *Aschenschale*, kol. 1928

rozpracovali krátce předtím umělci jako Christian Schad a Man Ray (a fotografie bez aparátu byla známá od dob Anny Atkinsonové a Williama Talbota Foxe v 19. století), právě Moholy-Nagy nyní fotogram znovu definoval prakticky, teoreticky a filozoficky. Spojoval jej nejen s dokonale neperspektivním prostorem, ale viděl jej také jako konkrétní realizaci svého projektu použití „světla namísto pigmentu“, artikulování „prostoru pomocí světla“ a podání fotografického důkazu „časoprostorového kontinua“.

▲ 1018, 1025b, 1030d, 1031

Všechny tyto strategie vycházely z optimismu vůči možnosti fotografie, který ve fotoaparátu spatřoval významně rozšíření prostoru a nového pohledu, dokonce jeho protězu. V *Malerei, Photographie und Film* Moholy-Nagy prohlásil, že „fotografický aparát má být naše optické nástroje, tedy oči, a učinit je dokonalými. Tento cíl byl již rozvinut v průběhu vědeckých experimentů a pokusnými studii (chůze, skoků, běhu) i v obrazech zoologických, botanických a mineralogických forem (mikroskopické přírody)... Ukázalo se to také na takzvaných nespolečných, překvapivějších fotografických obrazech, zejména těch z perspektivy nebo zespodu nebo z nakloněného úhlu, které dnes udivují o to víc.“ [6] Moholy-Nagyho experimentální přístup a jeho program na „Film und Foto“ inspirovaly Waltera Bennetta k tomu, že v roce 1931 napsal (ve svém zásadním traktátu z hledu některých výše zmíněných fotografických knih, například „Stručné dějiny fotografie“), že „k fotoaparátu hovoří jazyk, který je blíže k lidskému oku“.

### Naturalizace techniky

Modernistické zrušení středové perspektivy v kubistické malbě vedlo k formě fotografie, která estetizovala ostré úhly a perspektivní nespojitosti modernismu. Výtvarný pohled na krajinu se na figuru byl nahrazen schematičností a detaily. Ve snaze přizpůsobit všechny formy zkušenosti zásadám technokratického řádu fotografové zjistili, že dokonce i principy modernistické konstrukce byly ontologicky předznamenány v přirození rostlin a zkamenělin. Tato fotografická srovnání přivádějí k objevu a technických struktur vedla k objevu díla Karla Blossfeldta (1865–1932) a v roce 1928 k vydání souboru jeho fotografií *Urformen der Kunst* (Prvotní formy umění), které začaly být brány jako předchůdkyně fotografii Nové věcnosti.

Blossfeldt, svým původním vzděláním sochař, pracoval v roce 1898 jako instruktor kreslení a odlévání z formy na Institutu vyššího vzdělání v umění a řemeslech (*Kunstgewerbeschule*) v Berlíně. Postupem času stále častěji používal malbu a kresbu, odklídku rostlin fotografie jako modely, z nichž se studenti učili základní dovednosti přírodovědné kresby a funkcionálního designu (v tradici, kterou v polovině 19. století založili architekt, pedagog a teoretik Gottfried Semper a Theodor Heilmann). Jeho první fotografie rostlin byly publikovány v roce 1900 a během následujících třiceti let – při zachování přesnosti nebo podobných technických nástrojů, standardů a fotografických principů – vytvořil Blossfeldt ohromný archiv skleněných desek zaznamenávajících ty nejmenší podrobnosti utváření jednotlivých rostlin [7], které zamýšlel především jako učební pomůcku pro své třídy kreslení. Až teprve v roce 1928, kdy obchodník s uměním Karl Nierendorf podnítil vydání *Urformen der Kunst* u Ernsta Wasmutha v Berlíně, byl Blossfeldt obnoven jako velký průkopník fotografie začínající estetiky Nové věcnosti a Moholy-Nagy jej hned následujícího roku zahrnul do výstavního místa výstavy „Film und Foto“.

▲ 1930





Albert Renger-Patzsch, *Natterkopf (Hlava užovky)*, 1925

Blossfeldt dělal z makroskopického detailu a vědeckých řad optické struktury fotografického pozorování a vytvořil tak novou fotografickou typologii, která najde svou ozvěnu v šedesátých letech v díle Bernda a Hilly Becherových. V době Nové věcnosti ve dvacátých letech byly Blossfeldtovy fotografie považovány jako důkaz, že modernistická technická konstrukce v identita formice a ornamentu mají základ v přírodě. Co je důležité, Blossfeldtovy magické obrazy rostlinných detailů korespondovaly s touhou usmířit fragmentarizovanou zkušenost prostoru a času v podmínkách industrializované práce s ontologickou skutečností přirozených rytmů a vývoje. Pokud vizuální komplex strojů může nakonec vyloučit jeho hroživou a odcizenou přítomnost tím, že jej naturalizuje fotografickými prostředky, pak detailní odhalení sériově a strukturálně tvořící přírody může diváka povzbudit objevem hluboké jednoty řádů a struktur, které stvořil člověk, a řádů a struktur přírodních. Jako kritik, který v roce 1929 vydá zásadní knihu *Foto-Auge (Foto-očko)* jako průvodní publikaci výstavy „Film und Foto“, již v roce 1927 v esejí o postexpresionistickém umění prohlásil, že „natimco výraz byl až donedávna nalézán v životním pohybu, nyní objevujeme sílu výrazu již v tichu samotného bytí, když pozorně nasloucháme prazvukům čistého jsoučna, které již vstupuje do bytí“. Walter Benjamin ve své esejí z roku 1931 spojil Blossfeldta s Atgetovou věcností a vybral jeho fotografie jako rané příklady emancipace fotografie od piktorialismu, ale také jako důkaz výsadního přístupu fotografie k optické nevědomí.

Od této chvíle bude příroda začleněna do techniky a technika bude naturalizována neboli, jak napsal Thomas Mann v recenzi Renger-Patzschovy knihy *Die Welt ist schön (Svět je krásný)* z roku 1928: „Co když však nyní duševní zkušenost padne za technickou, a technická se stane bezduchou?“ Renger-Patzschova kniha, ozdobená emblémem, který spojuje stavbu agáve se vertikální telegrafní sloupou a vnucuje čtenáři matoucí kores-

pondenci, se původně měla jmenovat *Die Dinge (Věci)*. Výraznější název, bezděčně naznačující kritikům knihy podstatně afirmativní povahu Nové věcnosti, navrhl Carl Georg Heise, autor předmluvy a kurátor, který v roce 1927 zorganizoval Renger-Patzchovi první muzejní výstavu.

Nejvíce zdrcující byla odpověď Waltera Benjamina, který rozpoznal problémy Renger-Patzchovy Nové věcnosti jasněji než kdokoli jiný: „Co je ve fotografii tvořivé, je její podřízení módě a nijak nepřekvapuje, že jejím heslem je ‚Svět je krásný‘. V tomto názvu se odkrývá směr, který je schopen umístit fotomontáž polévkové konzervy do kosmického prostoru, nedokáže však uchopit žádnou z nejprostších lidských situací. I do těch nejsnovějších námětů vnáší spíše prodejnost objektu než jeho poznání. Protože pravou tvář tohoto typu fotografie je reklama, jejím oprávněným protějškem by ovšem byla (de-)konstrukce.“

### Sériový subjekt

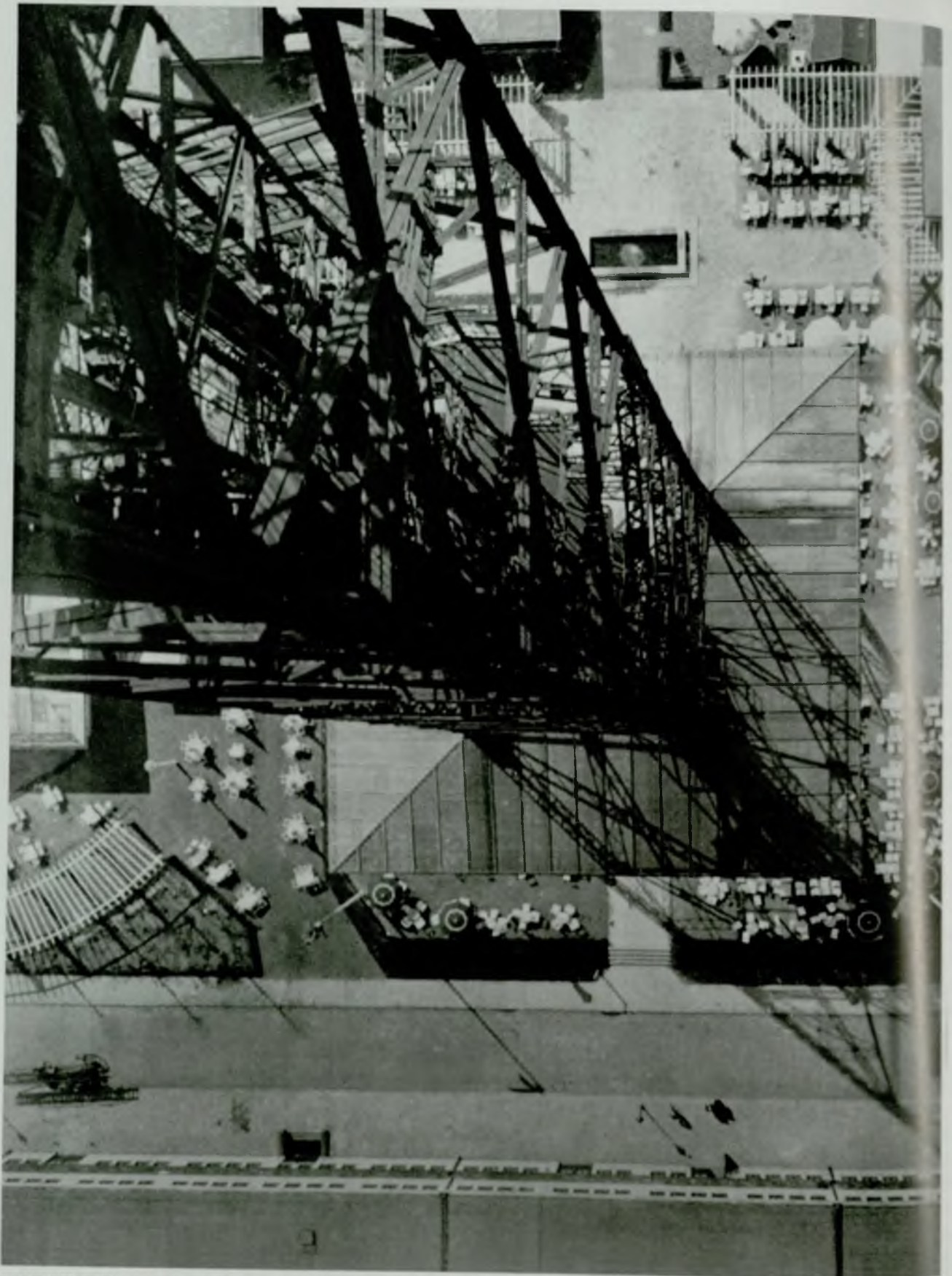
Fotografie Nové věcnosti však byla určena širším spektrem protikladných příslibů a společenských zájmů a její definice jako nového typu „technické vize“ se ideálním způsobem hodí pro všechny tyto úkoly. Fotografická estetika Výmaru především formulovala antiexpresionistické restriktce, které se ve výmarském Německu prosadily kolem roku 1925 v reakci na všeobecnou politickou a ekonomickou stabilizaci doby. Jako technicky formovaná estetika byla dále součástí širšího procesu modernizace, v němž se i fotografické postupy přizpůsobovaly rychle se měnícímu společenskému prostředí, to jest utváření masové veřejné sféry a rychle postupujícím formám industrializace.

Tradiční německé estetické myšlení, založené na dialektickém vztahu subjektu k přírodě, se posunulo k estetice, v níž převažovala příroda bude nahrazena touhou spojit dílo umělce s pokrokem průmyslu a techniky. Avšak nejdůležitější je snad nakonec to, že pouze fotografie se svou schopností vybírat, inscenovat a předvádět předměty jako absolutně autentické, může poskytnout obrazy do procesu totální proměny věcí ve zboží: pouze fotografie, se svou skutečně fetišistickou strukturou, může zaznamenat dopad fetišismu zboží na každodenní zkušenost subjektu (což se stalo spíše projektem surrealismu než Nové věcnosti). Jak si pronikavě povšiml Herbert Molde-rings, fotografové Nové věcnosti objevili svůj estetický projekt, až „když začalo být jasné, že sériový princip a zintenzivněné opakování celkově definují průmyslovou výrobu. Od této chvíle bude určovat všechny obrazy nového fotografa rytmus standardizace a ornamentální nahromadění navždy stejných objektů.“

- Je paradoxem, že August Sander (1867–1964), nepochybně největší fotograf Nové věcnosti a jedna z nejvýznačnějších postav v dějinách fotografie, nebyl na výstavu „Film und Foto“ zařazen. Sander, který od počátku prvního desetiletí 20. století provozoval portrétní ateliér, celou dobu zdůrazňoval, že fotografie se musí zbavit piktorialistického kýchání ve prospěch toho, co nazýval „přesná fotografie“. Počátkem dvacátých let Sander



1920-1929



8 • László Moholy-Nagy, *Berlin*, 1928



Karl Blossfeldt, *Impatiens glandulifera*; Balsamino, Springkraut (Netykavka), 1927

...al dílo z období projektu s názvem *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Lidé 20. století), jehož cílem bylo vytvořit vyčerpávající dokumentaci. Výsledkem projektu – nikoli bez podobnosti s *Nightmares* (noční můry) Paříží – byl archiv s desetitisíci negativů, který v roce 1934 byl zničen nejprve nacisty a poté spojeneckými vojsky. Sander předpokládal, že výsledné vydání bude mít podobu atlasu složek po dvanácti obrazech, které budou zobrazovat a klasifikovat členy výmarské společnosti podle jejich profesní a sociální totožnosti.

#### Konec archivu

V roce 1929 vyšel pod názvem *Anlitz der Zeit* (Tvář naší doby) román od romanopisce Alfreda Döblina připravený Sanderem. Z tohoto díla, bylo ihned zřejmé, že Sanderův projekt není ani obvyklým portrétním projektem ani fotografickým projektem, který by mohl být přizván k estetice Nové věcnosti. Sanderův projekt do historických souvislostí. Benjamin Sanderův *Anlitz der Zeit* „atlasem fyziognomických tváří“ a cvičební příručkou (*Übungsatlas*) a překvapivě, Sanderův projekt historicky přesně jej srovnal s novými (anti)portréty v sovětské a filmové kultury Sovětského svazu. V obou případech, tvrdil Benjamin, byla vyslovena potřeba nové portrétní kultury, a to takové, v níž nová společenská třída nejen nalezne

náležitě zobrazení (jako v sovětském filmu), ale v níž také zájem o vědecké porozumění společenské kolektivitě nahradí falešný nárok buržoazního subjektu na autonomii.

Sander byl v těsném styku s kolínskou progresivistickou skupinou, kterou snaha o formulování zásadně odlišného pojetí subjektu a o novou proletářskou veřejnou sféru vedla ke stále většímu zájmu o sociální typologii. Jeden ze zakladatelů skupiny, kolínský umělec Franz Wilhelm Seiwert, vydal v roce 1921 řadu typologických dřevorytů nazvaných *Sieben Antlitze der Zeit* (Sedm tváří naší doby), které inspirovaly název Sanderovy publikace.

Historici fotografie se podívovali, proč byl Sanderův *Anlitz der Zeit* v roce 1934 zkonfiskován a zničen nacistickou vládou. Odpověď je však poměrně jasná. Sanderův projekt vědecké typologie společenského kolektivu dekonstruoval tradiční záruku osobitého buržoazního portrétního. Nahrazoval jej kolektivistickým fotografickým archivem, nepřijatelným pro nově vznikající totalitní režim, který se zakládal na rozbití politické identity třídy a kolektivu. Sanderův *Übungsatlas* dále byl posledním pohledem na výjimečně diferencovanou společnost a asynchronní různorodost postavení subjektu, jakou umožnila první německá liberální demokracie. Zničením Sanderovy knihy a jeho fotografických desek se fašisté smažili nejen vyhladit vzpomínku na tuto demokracii, ale – což je nejzávažnější – od samého začátku zlikvidovat veškerou možnost fotografické analýzy společenských vztahů a jejich dopadu na formování subjektu.

#### DALŠÍ LITERATURA

- George Baker, „August Sander: Photography between Narrativity and Stasis“, *October*, č. 76, jaro 1996
- Ute Eskildsen a Jan-Christopher Horak (eds.), *Film und Foto der Zwanziger Jahre*, Verlag Carl Hanser, Stuttgart 1979
- Heinz Fuchs, „Die Dinge, die Sachen, die Welt der Technik“, *Fotografie 1919–1979 Made in Germany*, Umschau, Frankfurt 1979
- Gert Mattenklott, „Karl Blossfeldt: Fotografischer Naturalismus um 1900 und 1930“, Karl Blossfeldt, Schirmer/Mosel, München 1994
- Herbert Molderings, „Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses“, in Molderings, Keller a Renke (eds.), *Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Anabas Verlag, Gießen 1979
- Karl Steinorth (ed.), *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes „Film und Foto, 1929“*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1979



1930 - 1939

- 240 1930a Nástup masového konzumenta a módních časopisů ve výmarském Německu ve dvacátých a třicátých letech vytvořil nový prostor pro tvorbu a distribuci fotografického obrazu a podpořil vývoj skupiny významných fotografek. BB
- 245 1930b Georges Bataille zveřejňuje kritiku knihy *L'Art primitif* v časopise *Documents*, která zviditelní rozpor uvnitř avantgardy ve vztahu k primitivismu a hluboký nesoulad uvnitř surrealismu. RK  
• Carl Einstein YAB
- 250 1931 Alberto Giacometti, Salvador Dalí a André Breton publikují texty na téma „předmět se symbolickou funkcí“ v časopisu *Le Surréalisme au service de la révolution*: surrealismus rozšiřuje svou estetiku fetišismu a fantazie do oblasti tvorby objektů. HF
- 255 1933 Vypuká skandál kvůli Leninově portrétu od Diega Rivery na nástěnné malbě v Rockefellerově centru v New Yorku: mexické hnutí freskového malířství produkuje veřejnou politickou nástěnnou tvorbu v různých místech Ameriky a vytváří precedens pro politické avantgardní umění ve Spojených státech. AD
- 260 1934a Na prvním sjezdu Svazu sovětských spisovatelů vyhláší Andrej Ždanov doktrínu sovětského socialistického realismu. BB
- 266 1934b Henry Moore formuluje v textu „Sculptor's Aims“ (Sochařovy cíle) britskou estetiku přímého sochařství, které osciluje mezi figurací a abstrakcí, mezi surrealismem a konstruktivismem. HF
- 271 1935 Walter Benjamin píše esej „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, André Malraux iniciuje Muzeum beze zdí a Marcel Duchamp začíná realizovat *Krabice v kufru*: dopad mechanické reprodukce, která se dostává do umění skrze fotografii, lze pocítit v estetické teorii, dějinách umění i v umělecké praxi. RK
- 276 1936 Součástí Rooseveltova Nového údělu je zadání pro fotografy Walkera Evansa, Dorotheu Langeovou a další, aby zdokumentovali americký venkov v sevěti velké ekonomické krize třicátých let. RK  
• Works Progress Administration HF
- 281 1937a Evropské velmoci spolu soutěží na Mezinárodní výstavě v Paříži v národních pavilonech umění, obchodu a propagandy, zatímco nacistické Německo otevírá v Mnichově výstavu „Zvrhlé umění“, jež zcela odsoudila modernismus. HF
- 286 1937b Na'im Gabo, Ben Nicholson a Leslie Martin vydávají v Londýně *Circle* (Kruh), který upevňuje institucionalizaci geometrické abstrakce. YAB



Nástup masového konzumenta a módních časopisů ve výmarském Německu ve dvacátých a třicátých letech vytvořil nový prostor pro tvorbu a distribuci fotografického obrazu a podporil vývoj skupiny významných fotografek.

**N**ení žádná náhoda, že mezi nejdůležitějšími fotografy americké a evropské fotografické kultury dvacátých a třicátých let byl velmi vysoký počet žen. Slavná otázka položená Lindou Nochlinovou v eseji z roku 1972 nazvané „Why have there been no great women artists?“ (Proč nebyly žádné velké umělkyně?) by pro toto období musela být obrácena: „Proč bylo ve dvacátých a třicátých letech tolik velkých fotografek?“ V zájmu představení díla některých těchto umělkyní a vysvětlení tohoto fenoménu musíme zvážit mnohé, vzájemně si odporující, faktory. Obecně řečeno bychom mohli tvrdit, že fotografie umožnila přístup k technickým a vědeckým prostředkům vytváření obrazu, což jednou provždy vytlačilo diskriminující patriarchální pravidlo prohlašující výjimečnou manuální zručnost či bravuru za jediné platné kritérium umění. Fotografie – tato technicko-vědecká reorganizace obrazů – byla přirozeně propojena s obecným přeformulováním konceptů mužské sublimace, která tvořila základ umělecké identity. To je zřejmě například z paradigmatického posunu, který se odehrál v díle Florence Henriové (1893–1982), poté co absolvovala kurzy u László Moholy-Nagyje (a také u Vasilije Kandinského a Paula Kleea) v Bauhausu v Dessau v roce 1927.

Uvědomujíc si, že fotografie se stala ústředním prostředkem vytváření obrazů v procesu industrializace každodenního života, přijala Henriová principy a postupy fotografie Nové vize Moholy-Nagyje. Po návratu do Paříže v roce 1928 napsala své přítelkyni Lou Scheperové:

*Po Bauhausu působí Paříž neuvěřitelně zastarale. Už nejsem v jejím zakletí... Fotografuji... Mám dost malování, které nikam nevede, a mám neuvěřitelnou spoustu nápadů na fotografování.*

Rozpory a tendence zosobněné ve fotografiích výmarských žen jsou zřejmě ve srovnání autoportrétů dvou z nejdůležitějších protagonistek fotografie dvacátých let. *Vlastní podobizna s fotoaparátem Ikarette* od Germaine Krullové (1897–1985) z roku 1925 [1] sestává obraz fotografky v rámci komplexní směsi symbolů modernosti: předně je tu fragmentace těla a předsazení rukou, které sebereflexivně provádějí akt fotografického zaznamenávání. Za druhé, díky překrytí, ne-li nahrazení, autorčiny fyziognomie fotografickým aparátem, se oko umělkyně a optické zařízení (hledáček aparátu) slučují v mechanomorfní symbióze. A konečně, symboly

emancipované „nové ženy“ – vystavení technického aparátu – vidí stejně ostantativnímu vystavení cigarety – představují univerzální znak nezávislosti.

V porovnání s tím *Autoportrét Lotte Jacobiové* (1896–1990) z okolo roku 1930 [2] nejenže vychází z malířského, ale také z mnohem tradičnějšího konceptu portrétní fotografie. Zmává introspekce, s níž se Jacobiová otáčí k objektivu, je poháněna současně *touhami* i *pochybnostmi*, které vztahem k novostem portrétování a důvěryhodnosti tohoto žánru, v síle reprezentace subjektu zakotvena po desetiletí. Pro konistitu účína portrétní ještě není samotný fotografický aparát, ale umělý subjekt, třebaže zoufalý a zápasící s překážkami. Přesto je pro Jacobiové o udržení hierarchického vztahu mezi subjektem a nologickým aparátem (který má být podřízený) spochybně především lesknoucím se okem kamery, jejíž typografický vystupuje z tmavého prostoru ateliéru, a ještě více – spadlým kabelem ovladače, jenž spojuje aparát s autorčiným pupeční šňůra.

### „Nová žena“ jako fotografka

Konkrétnější vysvětlení zvýšeného počtu žen mezi fotografkami můžeme nalézt v historických proměnách profesionálních a uměleckých institucí. Až do přelomu století bylo pro studenta fotografie obvyklé, že pracoval jako učedník v ateliéru profesionálního fotografa (například Jacobiová se řemeslu naučila v ateliéru svého otce a svého dědy). Ale ve Vilemově Německu hned dvě instituce nabízely fotografické vzdělání ženám už v době, kdy tradiční akademie krásného umění ještě ženy ke studiu nepřijímaly. První z nich byl Institut fotografického vzdělávání Lette Verein (v roce 1890 byl založen pro profesionální vzdělávání fotografek, začínal s třemi studentkami a v roce 1919 jich měl 337). Druhý zásadní ústřední fotografický institut pro fotografii, byl založen v Mnichově v roce 1905 a ženy začal přijímat od roku 1905; Krullová zde například studovala u amerického představitele piktorialismu Franka Eugene Smithe, který v mnichovském institutu učil v letech 1907–1910. Nicméně ženy se až do roku 1921 nemohly stát plnými členkami Německého profesionálního sdružení fotografů. Během první poloviny dvacátých let byla fotografie uvedena do většiny



1 • Gertrude Kowitzová, *Vlastní podobizna s fotoaparátem lkarete*, 1925  
Světlofotografie, 22 x 16,1 cm



2 • Lotte Jacobiová, *Autoportrét*, Berlín, kolem 1930  
Světlofotografie, 32,1 x 25,1 cm

1900 - 1939

...dělnických ženských v Německu jako součást studijního programu užitého umění. Bylo stále zřejmé, že zvýšení technické a umělecké vručnosti ve fotografii bude velmi prospěšné pro plnění narůstající potřeby reklamy a grafického designu. Proto se například v Mnichově v roce 1925 učitelství sbor reprezentující pikarismus nahradil mladšími fotografy seznámenými s uměleckými slovy věcnosti. Další soukromá instituce, Reimannova škola, zahrnovala do svého fakultního sboru mladou fotografku Nové Luce Munksgaardovou, která zde pak působila od roku 1930 až do roku 1933. Bauhaus rozšířil učitelství sbor v oboru fotografie až pod vedením Hannese Meyera, který v roce 1929 ustanovil Waltera Peterhense vedoucím nového fotografického studia spojeného s kurzy v oblasti designu. Do roku 1933, kdy byl Bauhaus uzavřen nacisty, studium fotografického směru úspěšně dokončilo jedenáct žen, jejichž názory dosahly značného profesionálního uznání, například Anneliese Schönerová (narozena 1906), Grete Sternová (1904-1999), Lotte Jacobiová (1910-1981) a Irena Blühová (narozena 1904). Mezi nejvýznamnější přitom ty umělkyně - jako Henriovou -, které studovaly v Mladých-Nagyech. Stejně významné, ne-li významnější byly nové vznikající profesionální možnosti, které se ženám nabízely. Podle statistik z roku 1925 bylo 11,5 milionů kvalifikovaných pracovníků (to je 35,8 procent celkové pracovní populace), ženy tvořily většinu dělnictva na nízké úrovni u přepravních pásů v průmyslové masové výrobě, většinu administrativních sil a prodejců v obchodních domech a maloobchodních prodejnách. Společenský vzor „nové ženy“ neumožňoval jen přístup k emancipované zkušenosti, utvářel také ženy jako výrobkyně a konzumentky a jako objekty v celkovém procesu industrializace nových potřeb. Masová kultura fotografie tyto nové formy chování a nové potřeby vytvářela a reagovala na ně.

Nová kultura ilustrovaných časopisů se nejprve objevila v Berlíně (jen ženám, módě a domácí kultuře se věnovalo 200 registrovaných časopisů) a jejich škála sahala od Ullsteinova konzervativního *BIZ*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, pro střední vrstvy (v nákladu 1,7 milionů výtisků) k periodiku opačného charakteru, určenému pro nižší vrstvy - *AIZ*, *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, Williho Münzenberga, který někdy dosahoval nákladu až 350 tisíc kusů. Jejich patřičské ekvivalenty - pro které pracovalo mnoho výmarských fotografek - sahaly od liberálního *VU* Luciena Vogela a *VIOLA* Florenta Felse k levicovému *Regurds* (kde byly publikovány první fotografie Lisette Modelové).

Uvedené časopisy brzy následovaly americké *Life* (jeho první vydání v roce 1936 mělo na obálce fotografii od Margaret Bourke Whiteové) a *Picture Post* a sovětská obdoba, propagandistický magazín *SSSR ve výstavbě*. Tyto fotografické časopisy později radikálně změnily obrazový svět veřejné sféry buržoazie ať už

▲ 1920





3 - Ringl a Pit (Ellen Auerbachová a Grete Sternová), *Fragment nevěsty*, 1930  
Světlotisk, 18,5 x 22 cm

tím, že vytvořily první soudržné formy nových společností zaměřených na zábavu a konzumaci, nebo snahou transformovat tuto sféru podle potřeb nově vznikajícího průmyslového proletariátu a jeho veřejné sféry.

Tyto obrazové časopisy uskutečňovaly své hlavní záměry skrze čtyři fotografické žánry. Úkolem prvního z nich, vizuální reportáže a fotografického žurnalistu, bylo zjednodušit komplexní příběhy historie a politiky jejich zredukováním na pouhou představu (sem se řadí například práce Alfreda Eisenstaedta, Ericha Salomona nebo Felixe Mana). Druhý žánr, reklamní fotografie, měl urychlit koloběh umělé aktuálnosti a okamžitě zastaralosti. Ve funkci propagace výrobků musela fotografie modernizovat předměty a architektonické prostory každodenní potřeby podle zákonů rodící se konzumní společnosti, zatímco módní fotografie měla iniciovat, udržovat a kontrolovat konstrukci nových identit (například identitu „nové ženy“).

Za mimořádně významnou lze v rámci výmarské reklamní fotografie označit tvorbu dvojice Ringl + Pit (Ellen Auerbachová a Grete Sternová). Ve snímcích jako je *Fragment nevěsty* [3] nebo *Polski Monopol* (1930) splnily tyto bývalé studentky Bauhausu funkce reklamní fotografie a zároveň je představily s krajně ironickým sebevyjádřením (oproti Albertu Renger-Patzschovi, jejich hlavnímu rivalovi v oblasti reklamní fotografie Nové věcnosti). Obě uvedená díla konkretizují dvě nejdůležitější funkce fotografie v reklamě: zaprvé, sloužit jako nástroj demonstrativní prezentace (reprodukovat detaily s největší přesností, zdramatizovat hru světla a stínu, zdůrazňovat průhlednost či reflexivnost povrchu předmětů svádění), a za druhé, podat předmět ve stavu extrémní fragmentace a prostorové izolace tak, aby se z něj stal neodolatelný komoditní fetiš.

Třetím typem zobrazování, který fotografky v předválečné éře rozvíjely, je cestovatelská fotografie (například kniha Lotte Rosenberg-Errellové *Kleine Reise zu Schwarzen Menschen* [Krátká návštěva u černých lidí], vydaná v roce 1931). Tento žánr se však stal ještě populárnějším po roce 1933 a těsně po válce především v důsledku

fenoménu exilu. Tak jako u předchozích žánrů byly podobně definovány a posilovány cestovatelskou fotografií, mnohem angažovanosti tohoto nového média v amatérské i profesionální antropologii a etnografii po podporování nových forem masového a globálního turismu, nebo vycházely z politické touhy informovat o lidském vývoji v radikálně změněných historických a společensko-politických podmínkách.

Nejlepším příkladem tohoto postoje je práce Jacobine a její sáhlém dokumentování nově se vyvíjejících socialistických států v asijských státech Sovětského svazu, v dříve teokracií a monarchiemi v státech Uzbekistán a Tádžikistán, které byly nedávno sdělovány. Cestovatelská fotografie také naplňovala společensko-politicky tedy dokládala urgentní požadavek politických změn v podmínkách politické represe, a tu představují projekty Germaine Krömer v Africe a Asii nebo práce, které vytvořila Gisèle Freund (1912–2000) během své emigrace v Argentině a Mexiku v osmdesátých letech, kdy jí byl jako podezřelá levičářka zakázán vstup do Spojených států.

Cestovatelská fotografie v přestrojení za sociálně-dokumentární politické zpravodajství v poválečné době nevyhnutelně upadla do rukou těch největších fotografů (jako byl Henri Cartier-Bresson). Fotografové již dále nemohli přizpůsobit přebytku exotické novosti (důsledek většího přístupu ke geopolitickým a estetickým odlišnostem v procesu rozšiřujícího se globálního turismu), a proto tito fotografové často sloužili jako nevědomí pionýři, kteří byli nuceni k pochopení politických a ekonomických souvislostí a poptávkou po fotografickém zobrazování v měřících podmínkách a nesmírně odlišnými životními podmínkami v koloniálních a postkoloniálních společnostech. Příliš často proto poválečná cestovatelská fotografie sloužila k posilování atraktivní exotiky a odlišnosti, které epochálně vyvrcholilo výstavou Edwarda S. Shana „The Family of Man“ v Muzeu moderního umění v New Yorku v roce 1955.

### Tři pozice portrétu

Na posledním a možná nejdůležitějším místě v historii fotografické se setkáváme s portrétem v jeho nejvýraznějších a důležitých formách. Ačkoli byl portrét stále zásadní pro efektivní fungování fotografických ateliérů (v berlínských Zlatých padesáti z roku 1931 bylo uvedeno 600 ateliérů, z nichž nejméně sto patřily a řídily ženy), byl současně prostorem, kde fotografie v letech procházela nehlubšími rozpory. Ty vedly od opakovaného produkce a distribuce obrazu hvězdy, nové veřejné postavy, jejíž spočívala v kompenzaci ztráty subjektivní zkušenosti v důsledku zamýšlení se nad nejistým postavením – ne-li konečným – reprezentace buržoazního subjektu. Zásadní dualismus fotografického jako přesného rejstříkového záznamu a umělé imitace (jejíž formou je fotomontáž) vedl jak k ideologii fyziognomicky založené identity, tak ke konceptu subjektivity jako čisté konstrukce.

Na jednom konci tohoto dualismu nacházíme Ernu Lemmerovou Dirksenovou (1883–1962). Jako jedna z prvních žen byla v roce





1930-1939

1934 přijata do Německého profesionálního sdružení fotografů a měla jeden z nejúspěšnějších fotografických ateliérů v Berlíně. Lendvai-Dircksenová tvrdila, že identita subjektu zobrazování je závislá na etnické příslušnosti a rase, zemi původu a náboženství a že portrét může proto nejlépe zachytit tuto identitu dovozním fyziognomie modelu tak přesně, jak to dovoluje právě ta fotografie. Ve své přednášce „O německé fotografii“ v roce 1931 polemizovala s „internacionalistickým rozkladem fotografie bez vědomí“ a slibovala, že její program „zachráni Německo a srdce německých lidí“ a bude se řídit „vnitřním závazkem povinnosti vyřazení upadající německé fyziognomie“. Není proto překvapivé, že se Lendvai-Dircksenová v roce 1933 sama stala spíše nadšenou fašistkou, ale její práce byla také brzy publikována a spíše díky její vůdci šířena jako fotografický důkaz jejich rasistických ideologií.

Dialektický protiklad nacházíme v portrétních fotografiích Freundové a Jacobiové, ale také u Annelise Kretschmerové (1903–1987) a projektu Helmara Lerskiho (1871–1956) *Köpfe des Alltags* (Všední hlavy), vzniklém v roce 1931. V roce 1932 se Freundová ještě stále pokoušela navrhnout image nového proletáře a kolektivního subjektu svých fotografiích masových demonstrací [4] a Jacobiová vytvořila portrét komunistického kandidáta Ernsta Thälmana na obálku časopisu *AIZ* v zoufalém pokusu zabránit nástupu nacistické strany v říjnových volbách roku 1933. V těchto obrazech – stejně jako ve fotografiích Alexandra Rodčenko a sovětských avantgardních fotografů té doby – je subjekt anonymní a demonstrativně předložený jako konstrukce třídy, sociálních vztahů a profesionálních identit. Jedním z nejradikálnějších prací té doby je subjekt zachycován

přímo během pracovního procesu, například ve výjimečné sérii obrazů dělníků na ulici, které vyfotografovala Ella Bergmann-Michelová z pařížské perspektivy, v níž se pracovní prostor (mříž krychlových čedičových kostek, kterými je vydlážděna ulice) a samotná pracující postava spojily v nedělitelný celek.

Nacházíme však ještě třetí model výmarské portrétní fotografie, a to ve výjimečných podobiznách, které Krullová a Freundová vytvářely ke konci dvacátých let v Německu a za svého exilu ve Francii ve třicátých letech, a především v práci Jacobiové, jedné z největších portrétistek 20. století vůbec, z doby jejího působení v Berlíně a v New Yorku. Tyto obrazy jsou vymezeny přirozeným smyslem pro křehkost subjektu, pro jeho historicky determinovaný, přechodný stav. Tento soubor obsahující téměř vyčerpávající seznam snímků meziválečných intelektuálů a umělců (například portrét Waltera Benjamina z roku 1926 od Krullové) připomíná Nadarův úžasný panteon portrétů intelektuálů a umělců republikánské Francie po roce 1848. Zdá se, že se tyto podobizny snaží zachovat evropskou subjektivitu do posledního momentu, než byl pojem subjektu a jeho sociální reality zničen pod společným náporom fašistické politiky a záplavy obrazových technologií masové kultury.

### Subjekt v exilu

Jak je zřejmé z jejich mnohých portrétů herců z tohoto období, například *Lotte Lenya Weill* [5], Jacobiová již zřejmě pochopila, že moderní subjekt „star“ bude tvořen protnutím módního designu, líčení, osvětlovacích technik a opakované distribuce, v přímém



protikladu k tradičnímu chápání jedinečné subjektivity, které předpokládalo přirozeně dostupné rozlišovací znaky (dané třídami privilegii) a nevyhnutelné vyzařování individuální duševní přítomnosti. Fotografové se teď zdáli být jedinečně způsobilí pro zaznamenávání obrazů tohoto nového typu konstruované subjektivity. Ale Jacobiová a Freundová – stejně jako jejich vynikající benátská kolegyně Lisette Modelová – také zachycovaly subjektivitu jako pozastavenou, v přechodu mezi výmarskou kulturou a exilem.

Freundová byla členkou Komunistické studentské organizace při frankfurtské univerzitě, kde pracovala na své disertační práci pod vedením Karla Mannheima, Norberta Eliase a Theodora Adorna. Při nucené emigraci do Paříže v roce 1933 se jí podařilo zachránit rukopis, který pak dokončila na Sorboně v roce 1936, kde byl také v roce 1937 vydán jako první sociální historie fotografie pod názvem *La Photographie en France au XIXème Siècle*.

Jacobiová emigrovala v roce 1935 do New Yorku. Zatímco charakteristickým znakem jejich portrétů z dvacátých let byl tvrdý temnosvit, značící dramatickou zrcadlovou modernost s jejími atributy – teatralitou, módou a filmem (například v portrétu herce *Francise Lederera* či *Ruského tanečníka*, 1929), po jejím příjezdu do Spojených států snímky získaly zřetelně melancholický rozměr. Ve svých portrétech zaznamenávala Jacobiová nebezpečí daného historického okamžiku a tragické zážitky svých modelů (například portréty Ericha Reisse, Karen Horneyové a Maxe Reinhardta), které byly nejen biograficky a profesně suspendovány v geopolitické propasti exilu, ale zároveň, jako Jacobiová sama, v historickém posunu od radikální buržoazní veřejné sféry výmarské kultury ke kulturnímu průmyslu Spojených států. Zatímco se Jacobiová pokoušela melancholickým temnosvitem zachránit hloubavou dimenzi svého subjektu, Freundová se od roku 1938 dále rozhodla používat barevnou fotografii (jako v portrétech Jamese Joyce a francouzských meziválečných intelektuálních a uměleckých celebrit), což umístilo její portréty do úplně jiné soustavy vztahů a znamenalo nevyhnutelný posun směrem k okázalému vystavování subjektivity. Barevné fotografie Freundové se neúmyslně prolínají s bezprostřední záplavou amerických filmů vytvořených procesem technicolor a se sytými barevnými reklamami v *Saturday Evening Post* a v magazínu *Life*, jejichž chromatický „naturalismus“ simuloval bezprostřednost, přítomnost a život a sliboval neomezený přístup ke světu předmětů, který měla konzumní kultura v blízké době vnútit svým poválečným zákazníkům.

Je zvláště důležité sledovat vývoj výmarských fotografek po jejich emigraci do Francie (Freundová a Krullová), do Spojených států (Jacobiová, Auerbachová a mnohé další) nebo do Argentiny (v případě Grete Sternové). Zbavené nejen svého jazyka a kultury, ale také progresivních sociálních a politických kontextů, ze kterých vyšly (například kontext výmarské avantgardy, jakou byl Bauhaus, zrod emancipovaného feministického vědomí, zřejmý z radikálního uzákonění práv „nové ženy“, a horizont aktuálně existující socialistické politiky), byly nyní konfrontovány s úplně jinými pojetími sociálních funkcí fotografie. Na jedné straně byl jasný a vystupňo-



5 • Lotte Jacobiová, *Portrét Lotte Lenyi Weillové*, kolem 1931  
Světlotisk, 27,6 x 35,6 cm

vaný komercialismus v prudce se rozbihajícím konzumním kultuře Spojených států, kde „fotografie jako zbraň“ byla stále náročnější a cenzurovanější, než si teď zpětně můžeme uvědomit. Na druhé straně byl obecný kulturní odpor a návrat k patriarchálnímu převaze malířství jako ústředně vládnoucímu druhu umění nové kultury (například abstraktní expresionismus). V takových podmínkách byla fotografie, odsunutá ze své pozice v radikální výmarské kultuře, degradována na svou dřívější roli druhého „sesterského umění“.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Ellen Auerbach, *Berlin, Tel Aviv, London, New York*, Prestel Verlag, München-New York 1997  
 Marion Beckers a Elisabeth Moortgat, *Atelier Lotte Jacobi*, Berlin-New York, Museum Berlin 1997  
 Christian Caujolle (ed.), *Gis la Freund: Photographer*, Harry N. Abrams, New York 1997  
 Ute Eskildsen (ed.), *Fotografieren heiss teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik*, Museum Folkwang, Essen: a Richter Verlag, Düsseldorf 1994  
 Naomi Rosenblum, *A History of Women's Photographers*, Abbeville Press, New York 1997  
 Kim Sichel, Germaine Krull, *Photographer of Modernity*, MIT Press, Cambridge 1997  
 Kelly Wise, *Lotte Jacobi*, Addison House, Danbury 1978

Georges Bataille zveřejňuje kritiku knihy *L'Art primitif* v časopise *Documents*, která zviditelní autorův vztah k avantgardě ve vztahu k primitivismu a hluboký nesoulad uvnitř surrealismu.

V době, kdy se Georges Bataille (1897–1962) – filozof, knihovník, autor pornografie, kritik a vydavatel disidentského surrealistického časopisu *Documents* (kterého André Breton označil „nepřítelem uvnitř“ surrealismu) – rozhodl reagovat na nedávnou výstavu *L'Art primitif* francouzského psychologa Georgese Lépota, zdálo se „primitivismus“ již jen soukromou zálibou avantgardy. Především v Paříži se „primitivismus“ objevil jako atrakce – zejména na úrovni vysoké kultury, jako v případě opery *Stvoření světa* (1925) s kostýmy domorodců a výpravou Fernanda Légera a hudbou Maurice Milhauda, tak (za předpokladu, že podle soudobé představy „domorodci“ zahrnovalo cokoli afrického) na nižší úrovni, jako v představeních Josephine Bakerové v nočních klubech a v expozici jantaru v barech a klubech na Montparnassu. Tato nově nalezená „primitivní“ poloha „primitivismu“ také znamenala to, že se umělecká motivy staly součástí světa drahého ornamentu, takže umělecká estetika s chrómem a plastem se rozšířila o slonovinu, eben a křehké kůže.

Termín „primitivismus“, termín, který zahrnoval jak paleolitické, tak domorodé umění, byl chápán v souvislosti s vývojem lidstva antropologicky (etnicky). Skrze tuto kategorii se přistupovalo k samotnému zrodu umění, ať už v jeskyních na úsvitu lidské tvořivosti či v moderních školkách na počátku potřeby každého dítěte kreslit. Tento byl tedy „primitivismus“ v oblasti zájmu psychologů i estetiků (francouzský malíř Amédée Ozenfant se ve své knize *Základy umění* z roku 1928 pokusil zastat obojí). Teď, když už neoznačování posloužilo stavu degenerace a deviace, nebylo už „primitivní“ umění součástí psychiatrii, ale dostalo se do zájmu vývojové psychologie. Stalo se „exponátem číslo jedna“ ve výzkumu lidského poznávacího myšlení.

• 1930

Ve své kritice knihy *L'Art Primitif* shrnul Bataille Luquetovo umělecké schéma. Motorické nadšení vede moderní dítě z prvohorního jeskynního člověka k vytváření nahodilých malůvek na papíře či na zdi jeskyně; posílený potřebou najít „formu“ ve světě, začne „čmárat“ rozpoznávat tvary předmětů; poznání jejich tvarů k formování tvarů ve vlastní představě – a zde začíná primitivní mimetická potřeba nejprve vyjadřovat přírodní předměty

schematickým způsobem a poté (na konci procesu) je podat realisticky.

Bataille však s Luquetem nesouhlasil. Podle něj nenalezneme v jeskyních před 25 000 lety Narcise sklánějícího se nad vodu, ale Mínótaura, zuřící bestii, která hlídá tmavý, závratný prostor labyrintu. Bataille zastává názor, že dítě nezačíná formovat znaky z nutkání tvořit, ale pro radost z destrukce, pro potěšení z pošpinění. Aniž by slábla, pokračuje destruktivní touha zobrazující fázi a během tohoto procesu se neustále obrací proti samotnému kreslíři jako forma sebemrzačení; protože, jak Bataille zdůrazňuje, v paleolitických jeskyních je lidská postava důsledně znetvořována, zatímco zobrazení zvířat je stále sebejistější. Sebemrzačení, potřeba snížit a ponížít lidskou formu, je pak podstatou umění; to, co odhaluje dění na počátku umění, není zákon formy, ale spíše vliv toho, čemu Bataille říká *informe*, „beztvaré“.

„Informe“, Batailleův krátký text o beztvarosti, vyšel na začátku nedlouhého života časopisu *Documents*. Byl součástí „Slovníku“, který sepsala skupina kolem *Documents* v průběhu dvouleté existence časopisu. Text, který byl v podstatě reflexivní, pojednával o samotných definicích slov. Podle něj by neměl slovník nabízet významy, ale spíše úlohu slov. V případě slova „beztvarý“ je jeho úlohou rozložit celý systém významu, který je záležitostí formy a třídění (klasifikace). *Beztvarost* by vyřadila věci z jejich tříd, tedy věci ve světě snížila (*déclasser*). To by zničilo podobnost – ve které je kategorický ideál nebo model napodoben, s možností odlišit jedno od druhého – tak potřebnou k shromažďování věcí do tříd. „Prohlašovat, že vesmír se ničemu nepodobá a je prostě beztvarý,“ uzavírá Bataille, „se rovná tvrzení, že vesmír je něco jako pavouk nebo plivnutí.“

### Povolení šokovat

Časopis *Documents*, financovaný Georgesem Wildensteinem, měl být uměleckým časopisem. Ale od prvního vydání byla rubrika *Krásná umění* na obálce doplněna o *Doktríny*, *Archeologii* a *Etnografii* (od pátého čísla vystřídala *Doktríny* rubrika *Různé slibující příspěvky o populární kultuře*). Oproti estetizované etnografii, která ovládla surrealistické hnutí na konci dvacátých let, bylo v *Documents* domorodé chápáno silně anti-



esteticky. Výchozí pozice etnografů, kteří přispívali do tohoto časopisu – Marcel Griaule, Michel Leiris, Paul Rivet, Georges-Henri Rivière, André Schaeffner – byly protimuzejní; tito autoři věřili, že primitivní materiál je zbaven významu, když je vyjmut z kontextu, a že takový materiál není ani tak záležitostí poutavých vizuálních forem, jako souvisí se schématem rituálu a každodenní zkušenosti (Griaule psal o „plivání“ jako o formě hygieny), jež nelze zmrazit do světa vitríny a galerie.

Tím, že přidali „plivnutí“ do seznamu svých zájmů, tito etnografové jakoby deklarovali spřízněnost s vlastním vzdorovitým postavením surrealismu, s jeho rozhodnutím prosazovat „povolení šokovat“. Avšak vzhledem k tomu, že mnoho členů hnutí **▲** odešlo od André Bretona k okruhu časopisu *Documents* – tři pří-  
**●** klady za všechny: malíř André Masson, básník Robert Desnos, fotograf Jacques-André Boiffard –, se Bataillova skupina stala alternativní formou surrealismu, který historik James Clifford nazval „etnografickým surrealismem“. Stejně jako surrealisté používající automatické psaní a jako psychoanalytik využívající volnou asociaci požadovali etnografové časopisu *Documents*, aby vše vyšlo na povrch. Jejich v podstatě vědecké zkoumání mělo pracovat podle pravidla nepřipouštějícího žádné výjimky; měli se zabývat vším v kultuře od jejich nejvyšších po ty nejnižší projevy; všechno – „dokonce to úplně beztvaré“ – se mělo dostat do světa etnografické klasifikace.

Francouzský kritik Denis Hollier pokládal právě tuto oblast za místo, kde se i uvnitř samotného okruhu *Documents* rýsuje rozpor. Etnografové sice považovali sami sebe za šokující proto, že věnovali rovnocenný zájem nízkému i vysokému, ale právě tato pozornost podle Holliera okrádá nízké o sílu šokovat. Je tomu tak proto, že jejich práce je právě *klasifikování*, které podřizuje i „to úplně beztvaré“ procesu podobnosti. Jak jsme ale viděli, pro Bataille se „beztvaré“ nepodobá ničemu. To nižší než nízké, úplně bez příkladu, a proto „nemožné“, je to, co vytazuje ze třídy/odtajňuje. Batailleův koncept beztvareho se tak odděluje od pojetí etnografů. „Na jedné straně,“ píše Hollier, „existuje pravidlo o „žádných výjimkách“; na straně druhé absolutní výjimečnost toho, co je unikátní, ale bez atributů.“

Přestože byl spisovatel Michel Leiris etnografem, měl v mnoha ohledech bližší k Batailleovi než k Marcelu Griauleovi. Jeho kniha *Fantom Afriky* (1934), kde popisuje svou účast na Griauleově expedici 1933 z Dakaru do Džibouty (za účelem studia národa Dogon), byla jak cvičením v sebezpozorování – sny, fantazie –, tak objektivní reportáží. Leiris byl také blízký umělcům jako Joan Miró a Alberto **■** Giacometti, pro *Documents* napsal úplně první zprávu o Giacomettiho práci. Tito umělci byli vtaženi do Bataillova prostoru – toto spojení (doložené v Miróově obraze *Michel (Leiris), Bataille, et moi*) se prokázalo jako osudové pro oba.

Miró v roce 1927 tvrdil, že chce „popravit“ malířství, Leiris jej vzal za slovo a převedl debatu nad Miróovými snovými obrazy od **◆** surrealismu k beztvaremu. Proto ve své esejí v *Documents* v roce 1929 mluvil o těchto pracích jako o „ani ne tak malovaných jako špiněných“ a jejich kaligramatické kreslení překódoval jako graffiti.

Psal, že jsou „znepokojující jako zničené budovy, promoklé vybledlé stěny, na které generace lepiců plakátů, spojených století mrháním, vepsaly tajemné básně, dlouhé sběry stěn nich tvarů, nejjisté jako nánosové usazeniny“.

### „Jako pavouk nebo plivnutí“

Podobně se k Miróově umění stavěl také Bataille, když v svém příspěvku v *Documents* v roce 1930 mluvil jako o **◆** *Documents*. A opravdu, během dvou let, kdy Miró vstoupil do Bataillova prostoru, získal jeho vztek na malířství podobu vytváření konstrukcí z předmětů vybraných z popelce nebo kůže, kterých trčely hřebíky [1]. Ve svých komentářích k těmto plátnům, které Miró vytvořil a které sám nazýval „antibambami“, Bataille uvedl: „Dekompozice se dostala až do bodu, nezůstalo nic než nějaké beztvaré skvrny na povrchu. Chcete-li, na náhrobku) malířské sbírky kůžel.“ Ale nemůže zabít umění a zůstat umělcem; v letech 1930–1931 Miró, který prakticky přestal pracovat, musel vybrat, kdy se vrátit k malování, ale v korozivním stylu, který si zachoval citlivost okruhu časopisu *Documents* v jeho úniku na hřbitov a na „správnou formu“.

O problematice primitivismu vypovídá ještě jeden případ Giacomettiho, kterého jako rozvíjejícího se sochaře převedl jeho



1 • Joan Miró, *Reliéfní konstrukce*, Montrouge, srpen – listopad 1930  
 Olej na kov, 91,1 x 70,2 x 16,2 cm

1930–1939

▲ 1934 ● 1942a ■ 1924, 1927, 1929c ◆ 1928

## Carl Einstein (1885–1940)

Carl Einstein je dnes připomínán především jako autor, který ve své hojně ilustrované průkopnické knize *Černotská socha (Negerplastik)* z roku 1915, jež kolovala mezi soudobými avantgardními umělci, poprvé pojednával o afrických sochách v termínech estetiky spíše než jako o etnografických artefaktech. Je také oceňován za první rozsáhlé zmapování umění 20. století – v roce 1926, kdy století začínalo teprve svou druhou čtvrtinu! Ale to je pouze vrchol velkého ledovce. Einstein byl také vynikající spisovatel, jehož modernistický román *Bebuquin* byl záhy po svém vydání v roce 1912 oslavován v mnohých avantgardních časopisech, a kulturní kritik, jehož pozice se často blížila Frankfurtské škole, především jejím slavným představitelům Theodoru Adornovi a Walteru Benjaminovi. V reakci na tradiční formalismus svého profesora Heinricha Wölfflina brzy předložil interpretaci kubismu, která odmítala soudobé chápání tohoto směru jako umění syntézy a představivosti a zdůrazňovala jeho heterogenní podstatu a nespojitost. Brzy po svém přejechu do Paříže v roce 1928 se stal jedním ze zakladatelů a hlavních přispěvatelů časopisu *Documents* a spolu s Georgesem Bataillem prosazoval pojetí surrealismu, které bylo radikálně odlišné od oficiální verze Andrého Bretona. Jako celoživotní militantní anarchista bojoval od roku 1936 ve Španělské občanské válce a po vítězství generála Franka se vrátil do Francie, kde byl zatčen a internován francouzskou vládou. Aby unikl nacistické perzekuci, ukončil svůj život sebevraždou.

1930–1939

stože je koule ve své aktivní roli maskulinní, puklina na jejím povrchu vyjadřuje ženskost. Tato neustálá křížová hra identifikace, která zároveň imituje metronomický pohyb kyvadla v konstrukci, ústí právě v akt deklasifikace, což je podle Bataille hlavním úkolem beztvareho. „Neuskutečnitelnou“ podmínkou, která se v *Zavěšeném míči* objevuje, je Hollierova „absolutní výjimka“, nebo to, co by Roland Barthes nazval, v návaznosti na podobné křížení pohlavních identifikací v Batailleově pornografickém románu *Ptíběh oka*, „zaobleným uctíváním falu“.

Důležitým sdělením *Zavěšeného míče* je, že beztvare není pouze nepořádek nebo sliz. Rušení hranic je zde strukturovanější, protože zahrnuje vyprazdňování kategorií. Toto vyprazdňování je operativní, aktivní, jako zhoupnutí Giacomettiho kyvadla nebo jako snížení z vertikálního k horizontálnímu, kterého se dožaduje Bataille v definici ve „Slovníku“, když říká, že beztvare „srazí formu z piedestalu a poniží ji do světa“. Dalším příkladem takového snižování nebo rušení rozdílů mezi těmito prostorovými souřadnicemi je labyrint jeskynního prostoru, kde už neplatí osy rozumu a architektury. To je také východisko pro Batailleovu lásku k jeskynnímu tvorovi, Minótaurovi. Giacomettiho rozhodnutí orientovat sochy horizontálně, vytvářet je z toho, co dříve bylo jen pouhou základnou (podstavcem) pro sochu, také vychází z myšlenky beztvareho. Tento průlom v historii moderního sochařství



Umberto Boccioni, *Zavěšený míč*, 1930–1931 (rekonstrukce 1965)

výška 27 x 20 x 33,5 cm

...ho nejprve k takovému druhu estetizujícího primi-  
...m Bataille a etnografové okruhu *Documents*  
...Skrze Massona a Leirise se ale také dostal na stránky  
...a brzy potom i k citlivosti beztvareho. Z počátku je  
...o téma kudlanky nábožné, která je sama o sobě  
...leho nejlepším výtvozem  
...varosti byla ale socha nazvaná *Zavěšený míč*, která  
...nadšení mezi surrealisty [2], když byla  
...v roce 1930.

...uzavřené v konstrukci – ležící měsíc a rozeklaná  
...jako kyvadlo na pětice návrhu konstrukce – se  
...že se míč se něžně houpe na srpovitém tvaru  
...patrně sexuální, protože uvedené formy  
...pohlavně. Ale hluboká dvojsmyslnost, která na  
...spokívá, odsuzuje jejich pohlavní identifikaci k věčné  
...jako falický nůž, který přetřizne oko hrdinky ve filmu  
...Luise Buñuela *Andaluský pes* (1929). Pře-



představovaný například dílem *Už žádné hrani* (1933) však bude ▲ oceněn až v šedesátých letech s příchodem hnutí, jako je earth-works, zemní umění.

Fakt, že beztvare je spíše výsledkem rozmazávání kategorií než doslovného rozmlžování tvaru, je také zřejmý ze dvou prací reprodukováných v časopise *Minotaure* (pojmenovaném Bataillem, ale řízeném především Bretonem) na začátku třicátých let. Jedna z nich, vytvořená jako frontispis pro tento časopis, zobrazuje Mínotaura fotograficky. Man Ray zde nasvítí svůj model tak, že vytvořil bezhlavé torzo, jehož ruce a hrud zároveň představují rohy a čelo býka [3]. Člověk i zvíře se tak zhroutili do jedné „neuskutečnitelné“ kategorie, zdánlivá bezhlavost lidského modelu navíc implikuje sestupný směr, který je součástí ztráty formy. Druhá práce, uveřejněná v prvním vydání *Minotaure*, je také fotografie, kde z precizní práce opět vychází kategorická zamlženost. Jedná se o *Akt* od Brassai [4], v němž je ženské tělo transgresivně zabráno tak, aby budilo dojem falického tvaru. Jde znovu o rušení pohlavních rozdílů ve stylu *Zavěšeného míče*.

V *Minotaure* se rovněž objevila série fotokoncepčních prací vytvořených ve spolupráci Salvadora Dalího a Brassai, které se všechny týkají beztvareho. *Fenomén extáze* [5], přestože organizuje skupiny obrazů do systému mřížky (to znamená do uspořádání, které vyjadřuje směřování formy k řádu a logice), rozvíjí myšlenku pádu z vertikálního k horizontálnímu a (hysterický) rozpad vyšších orgánů (ústa, oko) na nižší orgány (vagina, konečník). *Bezděčné sochy* (1933) ukazují nevědomá, masturbační gesta: autobusové jízdenky nutkavě srolované v kapsách, gumy nebo kousky chleba roztržité uhnětené atd. Ve třetí práci se Dalí zabývá vstupy do metra od Hectora Guimarda ve stylu Art Nouveau vyfotografovanými Brassaiem; chce v jejich formách demonstrovat přítomnost siluety kudlanky nábožné.

Kudlance nábožné coby ztělesnění beztvareosti stejně fascinujícího jako samotný Mínotaurus se dostalo brilantního teoretického rozboru z pera Rogera Cailloise, Batailleova spojence, jenž o tomto tvorovi psal v pátém vydání *Minotaure* (1934). Beztvarost se sem dostává skrze zvířecí mimikry, kterými se hmyz maskuje, aby se identifikoval s okolním prostředím. Například kudlanka „hraje mrtvého brouka“ a v naprosté nehybnosti se proměňuje v list trávy. Přestože splnutí s pozadím představuje vlastní typ rušení kategorií, protože rozdíl mezi postavou a terénem neboli mezi vnitřkem a vnějškem organismu je zdánlivě smazán, kudlancina „hra na mrtvého brouka“ je posunuje zase o další úroveň výš na stupnici „neuskutečnitelného“. Protože kudlanka, i když je často ve střetnutí s jinými tvory poražena, dál vykonává své životní úkoly – lov, kladení vajec, stavění hnízd. Mrtvou hraje za života. Ale protože mezi její životní aktivity patří obhajoba hry na mrtvou, předpokládá se, že mrtvá kudlanka by dělala totéž. Takže mrtvá kudlanka hraje živou, jež předstírá mrtvou.

Zrušení podobnosti vytváří neuskutečnitelný příklad smrti předstírající smrt. V jiném, pozdějším názvosloví bude tento proces ● nazýván *simulacrum*; Bataille mu říkal beztvarej.



3 - Man Ray, *Minotaure*, 1934  
Světlotisk



4 - Brassai, *Akt*, 1933  
Světlotisk

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Dawn Ades (ed.), *Dada a Surrealism Reviewed*. Hayward Gallery, London 1982  
 Roland Barthes, „The Metaphor of the Eye“, *Critical Essays North American University Press* Evanston 1972  
 Yve-Alain Bois a Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*. Zone Books, New York  
 Roger Caillois, „La mante religieuse“, *Minotaure*, č. 5 (1934), přeloženo v *Quilich* 14 Spring 1988



Salvador Dalí, Fenómen artístic, 1933  
 Fotomontatge, collatge i dibuix

1933 - 1933



Alberto Giacometti, Salvador Dalí a André Breton publikují texty na téma „předmět se svou ickou funkcí“ v časopisu *Le Surréalisme au service de la révolution: surrealismus rozšířil svou estetiku fetišismu a fantazie do oblasti tvorby objektů.*

**T**radiční sochařství zaznamenalo v první polovině 20. století dvě výzvy. Přišly ve formě domorodého artefaktu, jak jej používali primitivističtí umělci, a zboží každodenní potřeby, jak je používal duchampovský ready made. Přestože jsou oba zřetelně odlišné, tyto objekty obsahují nebo představují nějakou fetišistickou silu. Domorodý artefakt používá fetiš jako rituální předmět, s jeho osobitým životem či vlastní kultovní silou, zatímco ready made představuje fetiš jako komerční produkt, fetiš zboží. Podle klasické analýzy Karla Marxe zapomínáme kvůli kapitalistické výrobě na to, že zboží je vytvářeno lidskou prací, a proto máme sklon propůjčovat mu autonomní život nebo silu, a tímto je také fetišizovat. Součástí atraktivity domorodého artefaktu bylo právě jeho odtržení od kapitalistické ekonomie výměny zboží; součástí provokativnosti ready made bylo implicitní tvrzení, že přes svou častou transcendentální přetvářku je moderní umění vázáno k téže ekonomii – že jako každý další produkt bylo vytvořeno proto, aby se vystavilo a prodalo. S nástupem surrealistického objektu může být tato částečná typologie modernistické tvorby objektů rozšířena, protože surrealistický objekt zahrnuje třetí druh fetiše, fetiš sexuální, a část jeho vlivu byla důsledkem jeho juxtapozicí s jinými ekonomii objektu.

### Ambivalentní objekty

Zaměříme se na objekt, který byl v této knize už zmiňován, malou lžičici-střevíc, kterou našel André Breton na bleším trhu v Paříži. V jeho románu *Šílená láska* (1937) mu tento předmět připomíná spojení „Popelčín popelník“, který představuje jeho touhu po lásce – bezpochyby kvůli odkazu na lžičici, klasický surrealistický emblém ženy, a střevíc, klasický sexuální fetiš. Tato dřevěná lžička, jak nám Breton v románu sděluje, byla ale také předmětem „lidové výroby“, řemeslná věc vytvořená pro osobní potřebu, která vyšla z módy, byla doslova vytlačena na bleší trh průmyslovou masovou produkcí zboží. Proto můžeme její funkci jako symbolu potlačeného přání nebo touhy vztáhnout k postavení vytlačeného sociálního uskupení nebo ekonomického způsobu. Takže surrealistický zájem o „podivné“ v subjektivním životě se známými obrazy, předměty nebo událostmi, které represe odcizila, můžeme dát do souvislosti s marxistickým zájmem o „nesynchronní“ v historickém životě –

s nevyrovnaným vývojem sociálních vztahů a způsobů produkce. Veškerá síla surrealistických objektů, jako je lžička-střevíc, závisí na tomto vztahu mezi subjektivními potřebami a společenskými historiemi.

„To, co umožňuje, aby tyto produkty přitahovaly díky své energii, charakteristické pro jejich využití surrealismem“, říká americký kritik Fredric Jameson, „je právě v nich obsažená zaná stopa lidské práce, lidských gest; jsou stále zaměřeny na ne úplně odděleným od subjektivitu, a zůstávají proto podobně tak záhadné a expresivní jako samotné lidské tělo.“ Jameson rozvíjí názor německého kritika Waltera Benjamin, který v eseji *Surrealismus: Poslední momentka evropské inteligence* (1929) oslavoval surrealisty jako „první, kdo našli energii v tom, co je zastaralé“, v první železné konstrukci továrních budovách, prvních fotografiích, v předčtech, které mají být vymřelé. Obnovit tyto „touhy-symboly“ znamenalo pro Benjamin očistit „ruiny buržoazie“ jako tělo „dialektického myšlení“ nebo „historického obrození“. Tato „osvícení“ bylo někdy iniciováno tak, aby určitý objekt postavil ekonomie předmětu do protikladu.

První surrealistický objekt navržený Bretonem (v esejích *Rozhovor o nedostatku reality*, 1924) byl také sčítán na bleším trhu, ale pouze ve snu. Byla jim fantastická křehká se stříbrnou z černé kůže a s dřevěným hřbetem s vyřezaným ornamentálním tvarem trpaslika – pozůstatek z ještě exotičtější lžičky – lžička. Breton v tomto svém raném eseji zdůraznil surrealismus surrealistického objektu, jeho zpochybnění „tvorbu věcí z touhy a užitečnosti, což je definice, kterou zřejmě přenesl z oblasti ready made. Brzy však přešel k podtržení reality surrealistického objektu jako symbolu přání, což jej podstatně odlišuje od ready made. Protože i když je ready made nalezený předmět, v surrealistickém pojetí je zřídka zastaralý a nikdy není nepoužitelný a obsahuje sexuální narážky, není ve stejném pojetí nabitý potlačovanou energií. Naopak, Duchamp se pokoušel o „vizuální anestezii“ ready made, který je – na rozdíl od surrealistického objektu – „oddělen od subjektivitu“, aby se zpochybnovat ty nejhlubší buržoazní představy o subjektivním původu všeho umění.

Nicméně surrealistický objekt je odvozen od duchampovského





nebo triumfálním opovržením k němu“ (Freud). Prinejmenším na několik let byl Giacometti schopen proměnit psychickou dvojnácnost fetišismu na symbolickou dvojnácnost ve vytváření objektů.

Pro vydání *Le Surréalisme au service de la révolution* v prosinci roku 1931 vytvořil Giacometti návrh sedmi objektů do rubriky *Objets mobiles et muets*. Je to zvláštní označení: vyvolává představu věcí záhadně živých, poháněných touhou, ale umlčovaných represí. Minimálně pět těchto objektů bylo následně uskutečněno, další dva evokují scénáře sexu a/nebo sadismu, které jsou pro Giacomettiho stejně typické. V jedné z kreseb se ruka téměř dotýká falické formy, jako by chtěla testovat tabu zakazující dotknout se vytožené věci (ať už to je zvířecí totem, sexuální objekt, nebo umělecká práce), tedy jako by zdůrazňovala komplementární vztah mezi touhou a zákazem, proviněním a zákonem, který zakládá dvojnácnost těchto děl. Giacometti nazval tento objekt „nepříjemným“ stejně jako další, také znázorněný v kresbě, v němž je falická forma rozříznuta letadlem; ale je těžké zde zároveň nedoplnit slovo „příjemný“. Protože oba objekty jsou současně „příjemné“ jako fetiše a „nepří-

jemné“ jako tvary, které nicméně vzbuzují myšlenku kastrace. V praktickém provedení vypadá první *Nepříjemný objekt* jako živé, embryonální tělo s očima; objekt, který naznačuje svou vlnu řadu dvoznačných asociací (penis, výkaly, dítě...) analyzovanou Freudem jako předměty obávané ztráty. A uvědomění si kastrace zde objevuje ve formě hrotů: „nepřátelství“ k fetiši je skutečně spojeno se „zálibou“ v něm.

Toto spojování příjemného a nepříjemného, fetišistického a sadistického se odráží také v nejslavnějším surrealistickém objektu ze série – šálku, talířku a lžičce obalené kožešinou od mladé německo-švýcarské surrealistky Meret Oppenheimové (1913–1985) z roku 1936. Tato předměty mají svůj příběh – jsou sraženinou významových vztahů. Jako v tomto případě: jednoho dne v Café de Flore v Paříži ukázala Oppenheimová Picassovi svůj návrh náramku potaženého kožešinou a on se k němu vyjádřil tak, že všechno, „dokonce i talířek a lžička“, by mohlo být takto pokryto (je zajímavé, že kolem poloviny třicátých let se takové předměty staly nejen součástí módy, ale i stylem šperků). Když Breton vyzval Oppenheimovou, aby vytvo-

1930 – 1939



2 • Galerie Charlese Rattona, Paříž, v době výstavy „Exposition surréaliste d'objets“, květen 1936

▲ Úvod 1



...stala se „Exposition surréaliste d'objets“ v Galerie Charles Ratton [2], koupila si v obchodním domě čajový servis a potáhla jednotlivé předměty (včetně lžičky) kožešinou z čínské gazely. Breton pak dal jeho práci název *Snídaně v kožešině* – k počtě obrazu Édouarda Maneta *Snídaně v trávě* (1862-1863) a románu Leopolda von Sacher-Masocha *Venuše v kožešinách* (1870; právě Sacher-Masoch dal jméno „masochismu“) – protože *Snídaně v kožešině* je zátiší-akt, dobře narušení korektnosti čajového obřadu skrze obscénní narážku na ženské genitálie a zároveň orální erotismus. Také stupňuje freudovský fetiš, vysmívá se mu skrze excés, jako by chtěla smést jeho maskulinní zaujatost do tváře svému mužskému divákovi. V tomto dobře odvedeném vtipu cítíme radost z obrácené pozice: Venuše v kožešině si užívá svých sadistických úkladů. Sadistická pozice, jak říká Freud, se může rychle proměnit ve svůj masochistický protějšek a tento obrat je naznačován v dalším fetiši vytvořeném Oppenheimovou v roce 1936: *Ma gouvernante – My Nurse – Mein Kindermädchen* [2] (název naznačuje, že fetišismus není vázán k pohlaví či jazyku). Ve svém eseji z roku 1927 uvedl Freud svázání pohy aristokratických žen ve staré Číně jako příklad spojení opovržení a úcty ve fetiši. Zde nám Oppenheimová nabízí slázané bílé lžičky, klasický fetiš sám o sobě, otočené a spoutané provázkem, stějnou trofej-svědectví sadismu mužů a masochismu žen. Ale tato žena ozdobila podpatky štrápcem a naservírovala je na stříbrném podnose, jako by chtěla narušit sadistickou pozici rytmizací spojením z pozice masochistické; a opravdu, v sadomasochistickém spojení je masochista vůdčí osobou.

### Ztracené objekty

V roce 1936 již fetiš začal být klíší v rukou surrealistů, kteří zjevně lábili objekty podle Freuda. Především Salvador Dalí byl kárán Bretonem za „náměrnou inkorporaci“ psychoanalytické interpretace do umění způsobem, který snižoval její efekt. Podle Bretona to bylo ztamení významu znehyněné touhy spíše než motivované ambivalence, a přesto se utíkal ke stejnému způsobu. Protože věřil, že každá touha má svůj osobitý objekt, který náhoda přinese do cesty v tu pravou chvíli, jako to bylo s jeho střevicem-lžičkou na bleším trhu. Ale francouzský psychoanalytik Jacques Lacan, mladý přítel surrealistů, ukázal, že tato myšlenka naplněné touhy je pouze zbožné přání. V jeho výkladu může být potřeba (například potřeba mateřského mléka pro kojence) naplněna, ale touha (jako touha kojence po nepřítomném prsu) naplněna být nemůže, protože její předmět je právě ztracen (jinak by daná touha vůbec nevznikla) a může být znovu vytvořen pouze v představách. Na jedné straně tedy, jak naznačoval Freud, „nalezení (sexuálního) objektu je ve skutečnosti jeho zavonalezení“; na straně druhé, jak navrhuje Lacan, je toto zavonalezení věčné hledání: daný objekt nemůže být znovu nalezen, protože je přeludný, a touha nemůže být uspokojena, protože její definicí je nedostatek. Z tohoto pohledu je surrealistický objekt nemožný způsobem, který většina surrealistů nikdy nepochopila, protože stále trvali na jeho objevení – na objektu, který je nekvalitní touze.



3 • Meret Oppenheimová,  
*Ma Gouvernante – My Nurse – Mein Kindermädchen*, 1936  
Kov, papír, boty a provázek, 14 x 21 x 33 cm

Tato nejasnost se dostává do centra pozornosti také v epizodě střevice-lžičky z blešího trhu, kde Breton popisuje, jak Giacometti vytvořil *Neviditelný objekt (Ruce držící prázdnotu)* známý také pod názvem *Feminine Personage* [4]. Podle Bretona se tato figura zrodila z romantické krize a Giacometti měl obtíže s rukama, hlavou a především s prsy, které vyřešil teprve po tom, co objevil na bleším trhu starou helmu-masku. Podle Bretona je to přímo učebnicový příklad perfektního spojení mezi touhou a objektem. Ale ve skutečnosti vyvolává *Neviditelný objekt* právě opačnou situaci, nemožnost znovunabytí ztraceného objektu. Svými miskovitými dlaněmi a prázdným pohledem tvaruje tato ženská postava „neviditelný objekt“ v jeho naprosté nepřítomnosti. V tomto způsobu není surrealistický objekt pouze fetiš, který vyplňuje nedostatek; je také zpředmětněním tohoto nedostatku, analogií ztraceného objektu zamčeného k mateřskému prsu, tak jako zde je zamčený neviditelný objekt. Tak se dostáváme k paradoxní formulaci nalezeného objektu v surrealismu: ztracený objekt není nikdy nalezen, ale navždy hledán; je provždy náhražkou, je pohaněn hledáním sebe sama.

1930 - 1939





4 • Alberto Giacometti, *Neviditelný objekt (Ruce držící prázdnotu)*, 1934  
Bronz, 153 x 32 x 29 cm



5 • Joseph Cornell, *Sada mýdlových bublin*, 1947–1948  
Konstrukce, 32,4 x 47,3 x 7,6 cm

Giacometti, konfrontován s tímto problémem, se od tr-  
kých představ vrátil zpět k mimetické reprezentaci. „Pracoval  
▲ s tím modelem každý den v letech 1935 až 1940.“ Ale jeho obdiv  
začátku třicátých let zůstávají pro svůj náboj fetišistické vícem-  
nosti vrcholem jeho tvorby. Tyto výjevy „mobilních a náboj-  
objektů“ se v rukou jiných umělců stávají příliš často tabul-  
nehybných mnohomluvných věcí. Například ve stejném výst-  
*Le Surréalisme au Service de la Révolution* představí Dalí tabul-  
surrealistických objektů, které chtějí být absurdní (popisuje tyto  
objekty jako „transmutované“, „promítané“, „zabalené“ atd.).  
narušily pořádek ve všech ostatních věcech. Ale podstatou této  
tabelací zůstává „tabulka“, která je uspořádává, právě tak jako  
existuje tabulka, která podporuje „náhodné setkání siceho  
s deštníkem“ v Lautréamontově textu. Často je tato tabulka vy-  
vována – mnoho surrealistických objektů se objevuje v krab-  
a vitrínách – a toto vystavování není tak cizí způsobem vystavování  
v galerii nebo v obchodě. Objekty ve slavné výstavě surrealist-  
kých objektů v roce 1936 tímto způsobem udělaly plný obrát-  
zpátky k uspořádání jako na bleším trhu: tyto kdysi podivné věci  
se znovu staly veteší ke koupi.

Surrealistické divadlo fantazie neefektivněji rozvinul Američan  
Joseph Cornell (1903–1972). Jeho krabice vyrobené podle staro-  
holubníků, automatů a podobně přepracovávají Giacometti-  
modely klecí a desek pro stolní hry a často surrealistickým způ-  
bem spojují tajemné a zastaralé. Ale i když tyto „filozofické hračky“  
vytvářejí estetiku zázraku – snové prostory, kde se pískek a hbit-  
nebo mýdlové bubliny a mapy měsíců jakoby dotýkají [B] – jsou  
spíše zábavné než ohromující. A proto také, přestože se zabývají  
ztrátou, spíše ji nostalgicky zjemňují, než traumaticky akcentují.  
Takže jakkoli jsou jeho objekty neslučitelné, Cornell umožňuje do-  
subjektivita držela pohromadě skrze médium paměti. A přestože  
skrze některé jeho sety proudí touha (některé jsou pojmenovány  
„hotel“ nebo polepené okouzlujícími hvězdami), v jiných se tato  
touha jeví jako osamělá a onanistická a někdy jako přerušovaná  
a mrtvá (několik prací je nazváno *Muzeum* a některé obsahují  
vycpané ptáky). Zde došel surrealistický objekt k jinému cíli –  
vitrína, kde se nepříjemné objekty staly příjemnými v podobě  
maličkostmi, ale reliquiář, v němž subjekt pronásleduje svou touhu  
jako duch.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Walter Benjamin. „Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia“ (1939)  
*Reflections*, trans. Edmund Jephcott, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978  
André Breton. *Mad Love* (1937), přelož. Rary Ann Caw, University of Nebraska–Lincoln,  
Lincoln, N. E. 1987  
Hal Foster. *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1993  
Rosalind Krauss. *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1993  
Rosalind Krauss a Jane Livingston. *L'Amour fou: Surrealism and Photography*, MIT  
Press, New York 1987

Wpuká skandál kvůli Leninově portrétu od Diega Rivery na nástěnné malbě v Rockefellerově centru v New Yorku: mexické hnutí freskového malířství produkuje veřejnou politickou nástěnnou tvorbu v různých místech Ameriky a ustavuje precedens pro politické avantgardní umění ve Spojených státech.

**M**exické hnutí nástěnné malby byla státem podporovaná, ideologicky řízená avantgarda dvacátých a třicátých let, jejímž hlavním úkolem bylo získat zpět a přetvořit mexickou identitu naloženou na předkoloniální minulosti Mexika. Diego Rivera (1886–1957), David Alfaro Siqueiros (1896–1974) a José Clemente Orozco (1883–1949) měli velký vliv jak ve svém rodném Mexiku, tak v zahraničí, především ve Spojených státech.

Hnutí se objevilo na konci agrární revoluce let 1910–1920, která postavila zemědělce, intelektuály a umělce proti diktátoru Porfiriu Díazovi, velkostatkářům a zahraničním investorům, které podporoval. Po deseti letech občanské války přinesla inaugurace prezidenta Alvara Obregóna, bývalého revolučního vůdce, reformátora a milovníka umění, období naděje a optimismu. Mexické renesanci také velmi napomohl filozofický idealismus ministra vzdělání Josého Vasconcelose, který věřil, že veřejné umění by mohlo hrát zásadní roli v jeho misi vzdělávat a nadchnout veřejnost získávat podporu pro novou vládu. Právě Vasconcelos inicioval vládní program nástěnných maleb, takže byl jeho skutečným zakladatelem. Vasconcelos a celá porevoluční vláda doufala, že spolupráce umělců na kulturních reformách povzbudí mexický lid ke spolupráci na národním rozvoji a na vytvoření nové národní kulturní a intelektuální identity. Vasconcelos a většina umělců zapojených do vládního programu předpokládala, že toho mohou dosáhnout spíše akce své společné dědictví, ne připomínáním koloniální minulosti, která je rozdělila.

Umělci byli výzvou k vytvoření nového národního umění a kulturní identity nadšení a mnozí se vrátili do Mexika nebo je navštívili proto, aby se na této události mohli podílet. Jedním z prvních byl francouzský mexickým kořeny, Jean Charlot (1898–1979), který vyvětlil, že volba stylu i témat měla pro mexické umělce sociální a politický význam:

*Rozdílné názory na záležitosti estetiky významně přispívají k prohlubování rozdílů mezi společenskými vrstvami v Mexiku. Indiáni zachovávají a praktikují předkolumbovské umění. Střední vrstvy zachovávají a praktikují evropské umění podmíněné předkolumbovským nebo indiánským. Takzvaná aristokratická třída se snaží o umění ryze evropské... Když budou původní obyvatelé a střední vrstva sdílet jedno kritérium v otázce*

*umění, budeme kulturně vykoupeni a národní umění, jeden z pevných základů národního uvědomění, se stane skutečností.*

Vasconcelos nespécifikoval žádný konkrétní styl nebo námět, ale většina muralistů přijala styl národního sociálního realismu, který čerpal z předkolumbovských uměleckých forem a znázorňoval mexické hrdiny a lid. Jejich umění formoval respekt k národním tradicím a k historii stejně jako zkoumání jejich indiánských kořenů. To ovšem nebránilo spojení s evropským modernismem, protože nová generace chtěla vytvořit nové národní umění, které bude zároveň samostatné, sociálně angažované, populistické a avantgardní. Tento úkol také zahrnoval schopnost předat revoluční ideály většinou negramotnému publiku.

Mezi významné předchůdce hnutí nástěnných maleb patřili malíři Francisco Goitia (1882–1960) a Saturnino Herrán (1887–1918), kteří na počátku století začali rozvíjet specificky mexické umění v působivých, často tragických scénách představujících domorodou indiánskou populaci a události z mexické historie. Satiřické karikatury a často drsné propagandistické novinové kresby a tisky rytce Josého Guadalupe Posady (1852–1913) měly důležitý vliv na mnohé budoucí malíře, včetně Rivery a Orozka, na jejich styl a témata a jejich existenci jako skutečně lidové umělecké formy [1]. Jinou důležitou postavou byl umělec Dr. Atl (Gerardo Murillo Cornado, 1875–1964). Jako učitel na Akademii de San Carlos zapálil studenty pro své revoluční ideály, antikolonialismus a vášnivou víru v nezbytnost vytvoření mexického moderního umění, které by dosáhlo duchovních kvalit renesančních fresek.

K těmto mexickým vlivům se přidávaly vlivy italské renesance a povědomí o kubismu, futurismu, expresionismu, postimpresionismu, surrealismu a neoklasicismu, které se v té době šířily v Evropě, a myšlenky Marxe a Lenina. Rivera například strávil období revoluce v Evropě, většinou v Paříži, kde vstřebával různé avantgardní proudy. V roce 1919 se s Riverou v Paříži setkal Siqueiros: diskutovali o revoluci, moderním umění a o potřebě transformovat mexické umění pomocí sociálního uměleckého programu.

V roce 1920 navrhl tehdejší rektor Mexické univerzity Vasconcelos Riverovi, aby odjel do Itálie studovat renesanční umění v naději, že by to mohlo pomoci vytvořit umění vhodné pro porevoluční

▲ 1903, 1906, 1907, 1908, 1909, 1911, 1912, 1919, 1924, 1934a



Mexiko. Rivera strávil sedmnáct měsíců studiem Giotta, Uccella, Mantegni, Piera della Francesky, Michelangela a dalších. Míra epiky italského renesančního náboženského umění a jeho schopnost vzdělávat negramotné masy a vyvolávat v nich úctu se ukázala být důležitým příkladem pro ty, kteří se brzy měli stát mexickými muralisty.

Vasconcelosův nástěnný program byl spuštěn v roce 1921 a Rivera se vrátil do Mexika, aby se na něm podílel. Ve stejném roce uveřejnil Siqueiros v jediném vydání *Vida Americana* svůj „Manifest umělcům Ameriky“. V něm prohlásil, že by měli „vytvořit monumentální a heroické umění, lidské a veřejné umění obsahující přímý a živý odkaz našich velkých mistrů a výjimečné kultury předkolumbovské Ameriky“. Zpočátku roku 1922 začal Rivera pracovat na své první nástěnné zakázce v amfiteátru Bolívar na Národní přípravné škole v Mexico City a vstoupil do komunistické strany. V září se do Mexika vrátil Siqueiros, rovněž se stal členem komunistické strany a spolu s Orozkou a Riverou založil Svaz technických dělníků, malířů a sochařů. V roce 1923 obdrželi také Siqueiros a Orozco svá první zadání na nástěnné malby, také pro Národní přípravnou školu [1].

Pod patronátem svazu formuloval Siqueiros nový manifest, kde popsal revoluční ideologii rodícího se nástěnného hnutí. Byl publikován v roce 1924 a podepsán většinou muralistů. Tato „Deklarace sociálních, politických a estetických principů“, ve které se ozýval **▲** jazyk sovětských konstruktivistů, prohlášovala:

*Neuznáváme takzvané deskové malířství [...], protože je aristokratické, a my ctíme monumentální umění ve všech jeho formách, protože to je veřejné vlastnictví [...]. Umění už dále nesmí být vyjádřením individuálního uspokojení, jak je tomu dnes, ale mělo by usilovat o to, aby se stalo bojujícím, výchovným uměním pro všechny.*

Manifest konkretizoval principy hnutí nástěnné malby a pomohl je definovat jako veřejné, ideologicky angažované, didaktické umění. Přestože obecně tvořili tito umělci ve figurativním, sociálně-realistickém stylu, nebránilo jim to, aby vytvořili vysoce osobité formy vyjadřování. Do poloviny dvacátých let rozvinul každý z „Velké trojky“ svůj odlišný revoluční styl a námět.

Rivera tvořil mnohofigurativní, akční kompozice s tradičními i moderními náměty, které měly v publiku podnítit hrdost na mexické dědictví a které hlásaly lepší budoucnost skrze socialismus. Pracoval v plošném, dekorativním stylu se zjednodušenými formami a k vyprávění svých příběhů používal jak stylizované, tak realistické a identifikovatelné postavy. Jeho nejambicióznějším projektem byla *Historie Mexika* pro Palacio Nacional v Mexico City, na němž začal pracovat v roce 1929 a který zůstal po jeho smrti nedokončen [2]. Ve dvou částech, *Od předkolumbovské civilizace ke conquistě* a *Od conquisty k budoucnosti*, ztvárnil příběh mexické historie od pádu Teotihuacánu (okolo 900 n. l.) po Karla Marxe ukazujícího cestu k ideální budoucnosti.

Siqueiros ve svých odvážných, turbulentních a dynamických nástěnných malbách experimentoval s různými technikami a materiály. Jeho umění se silnými surrealistickými prvky využívá



1 • José Clemente Orozco, *Zákop*, 1926  
Freska, Národní přípravná škola, Mexico City

mnohočetnou perspektivu, deformaci tvarů, ostré barvy a prokřivení realismu a fantazie k vyjádření syrové síly dělnického boje. Orozco se rozhodl tlumočit hrozné lidské utrpení utlačovaným v upřímném a často drásajícím expresionistickém sociálním realismu, jak to můžeme vidět na nástěnných malbách v Národní přípravné škole.

## Mexičtí muralisté ve Spojených státech

Práce tří uvedených umělců začala také upoutávat pozornost v zahraničí. Od poloviny dvacátých let byla jejich tvorba publikována v novinách a v uměleckém tisku a umělci a intelektuálové podnikali cesty do Mexika, aby je viděli pracovat. Začali také vystavovat v New Yorku a v roce 1929 vyšla první kniha o Orozcově práci v angličtině – *The Frescoes of Diego Rivera* od Ernesta Evansové.

Díky tomuto zájmu dostali brzy všichni tři malíři zakázku ve Spojených státech, což umožnilo představit jejich práci většímu publiku. Orozco maloval v letech 1930–1931 fresky v New School for Social Research v New Yorku, v letech 1932–1933 v Dartmouth College v Hanoveru v New Hampshire, kde také vyučoval techniky freskového malířství, a v roce 1939 v Pomona College v Claremontu v Kalifornii. Siqueiros přijal v roce 1935 nabídku, aby vyučoval na Chouinard School of Art v Los Angeles a během svého působení v tomto městě vytvořil nástěnné malby





1. Diego Rivera, *Historie Mexika: Od conquisty k budoucnosti*, 1929–1935  
 Fresko, 271 dílů, Národní palác, Mexico City



2. David Alfaro Siqueiros, *Portrét buržoazie*, 1939–1940  
 Fresko na cementu, Syndikát mexických elektrikářů, Mexico City

1930–1939



jak pro školu, tak pro Plaza Art Center. V letech 1935–1936 otevřel experimentální workshop v New Yorku. Nazval jej „laboratoř moderních technik“ a vyučoval zde použití inovačních materiálů, nástrojů a technik jako vrhání, kapání a stříkání. Účastníkem tohoto workshopu byl mimo jiné pozdější abstraktní expresionista Jackson Pollock.

Zatímco Orozkova a Siqueirova tvorba a výuka měly velký vliv, Riverova práce ve Spojených státech vyvolala největší pozornost. V letech 1930 a 1931 vystavoval v San Francisku a v Detroitu, realizoval fresky pro California Stock Exchange (Kalifornskou burzu) a California School of Fine Arts a také získal zakázku na nástěnné malby pro Detroit Institute of Arts. Pozoruhodnější však je, že Riverovi byla věnována hned druhá retrospektiva v novém Muzeu moderního umění v New Yorku v prosinci roku 1931 (první, v předchozím období téhož roku, byla věnována Matissovi). Výstava měla úspěch jak u kritiků, tak u veřejnosti a její návštěvnost byla rekordní: skoro 57 000 lidí vidělo jeho práce s mexickými náměty a umělcův nový námět – moderní industriální krajinu Severní Ameriky 20. století.

Rivera také ve svých malbách pro Detroit (*Detroitský průmysl*, 1932–1933) zaostřil na soudobou americkou scénu. Americká témata a sociální komentář v jeho práci fungoval jako významný katalyzátor pro americké regionalisty, například Thomase Harta Bentona (1889–1975), a sociální realisty, například Bena Shaha (1898–1969). Benton to později komentoval takto:

*Viděl jsem v mexickém úsilí hluboké a velmi potřebné přeměrování umění k jeho starodávným humanistickým funkcím. Mexický zájem o veřejně závažné poselství a o oslavu mexického národního života se přesně shoduje s tím, co jsem měl na mysli pro umění ve Spojených státech. Také jsem mexickým umělcům záviděl příležitosti k tvorbě veřejných nástěnných maleb.*

V říjnu roku 1932 dostali Rivera, katalánský muralista José Maria Sert (1876–1945) a anglický umělec Frank Brangwyn (1867–1956) od Rockefellerovy rodiny zakázku na vytvoření devíti nástěnných maleb pro foyer budovy RCA v Rockefellerově centru v New Yorku. Tato rodina ropných magnátů byla jednou z nejbohatších na světě a John D. Rockefeller mladší byl pro mnohé dokonalým ztělesněním amerického kapitalismu. Rockefellerova manželka, Aby Aldrich Rockefellerová, byla jednou ze zakladatelek Muzea moderního umění a společně již dříve sbírali Riverova díla – koupili jeho sešit se skicami z prvomájového průvodu v Moskvě roku 1931.

Riverova malba byla nazvána *Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to the Choosing of a Better Future* (Muž na rozcestí hledící s nadějí a velkou vizí směrem k volbě lepší budoucnosti) a práci na ní započal v březnu 1933 [4]. Někdy v dubnu se na stěně objevila nezaměnitelná tvář Lenina, což vedlo ke kritice v tisku, například titulky ve *World Telegraph* hlásal: „Rivera vytváří na zdech RCA komunistické scény – a Rockefeller mladší to platí.“

Přestože si Rockefellerovi byli vědomi Riverova politického

zaměření a příliš se jím neznepokojovali, tento nový obrat a negativní publicita, které se mu (i jim) dostávalo, je postavení neobhajitelné pozice, a tím ohrožoval jejich vztah s partnerem v podniku Rockefellerova centra. Mladý Nelson Rockefeller působil jako Riverův hlavní spojenec a prostředník, umělcův

*Když jsem si prohlížel Vaši úžasnou malbu, všiml jsem si, že je do poslední části obrazu zařadil portrét Lenina.*

*Tato část je krásně namalovaná, ale připadá mi, že jeho portrét na této fresce se může snadno dotknout velmi mnoha lidí. Protože to dělám velmi nerad, obávám se, že Vás musíme přimět, abyste Leninův obličej nahradil tváří jiného člověka.*

Rivera sám sebe doslova dostal do kouta – byl silně vědom obvinění komunistické strany, že se zaprodal prací pro velkého kapitalistu a že se stal loutkou svých asistentů, kteří by mu mohli udeřit, pokud ustoupí tomuto požadavku. Pro důkladnější zvážení a za pomoci Shaha, který byl v tu dobu jedním z jeho asistentů, Rivera odpověděl, že Lenin musí zůstat, ale navrhl kompromis, že do kompozice přidá některé americké tváře. Prorocky dodal: „Než bych poškodil koncepci, upřednostnil bych fyzické zničení celé kompozice.“

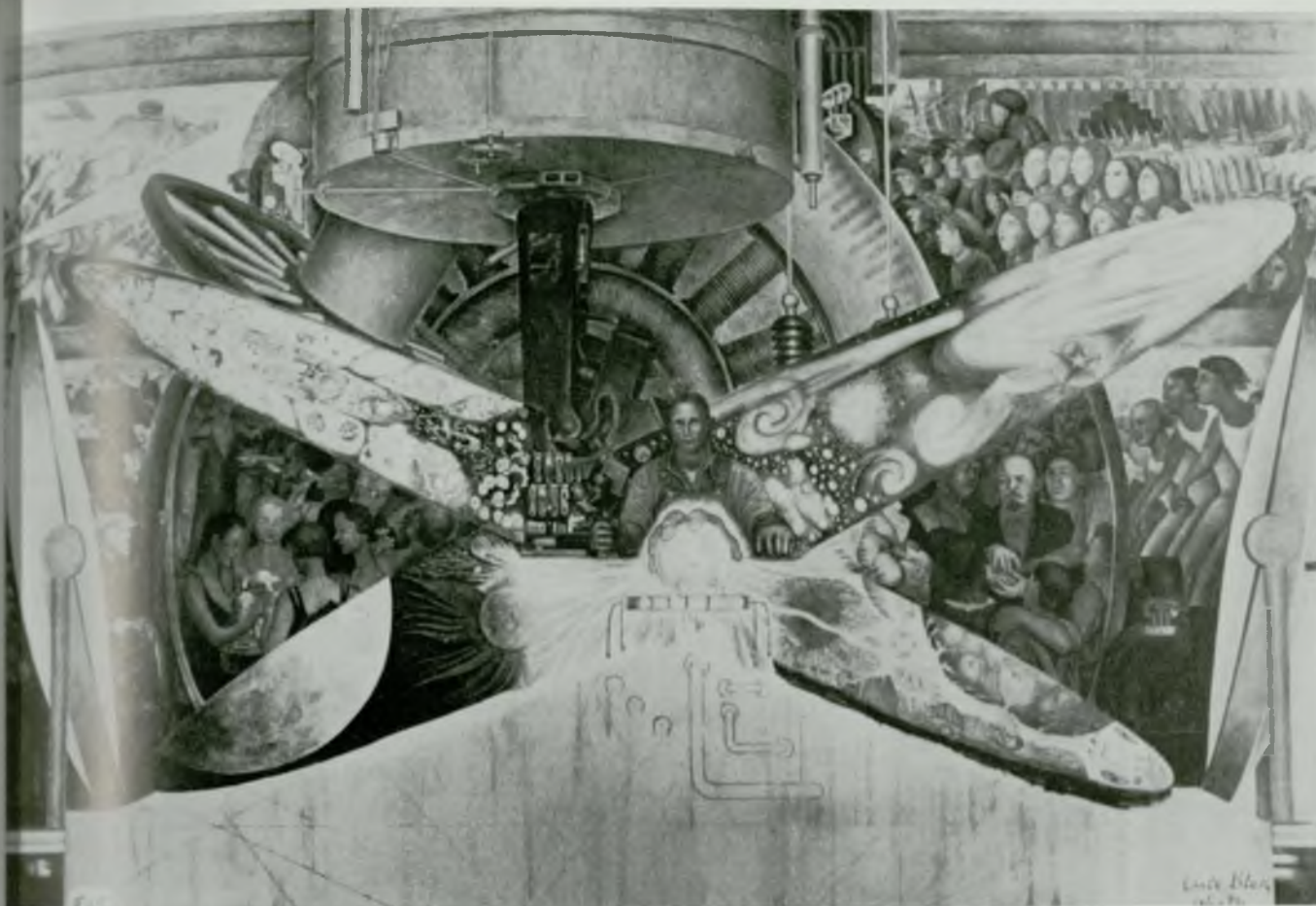
O pár dnů později, 9. května, byl Rivera propuštěn, vypuzen v plné výši a vypovězen z objektu. Tak začal „boj o Rockefellerovo centrum“: malba byla zakryta a americký i mezinárodní tisk informoval o této události a o politických protestech, které doprosily nucené ukončení práce. Během 10. a 11. února 1934 byla malba zničena. Skandál a publicita udělaly z Riverovy nejslavnějšího malby v obou Amerikách a hrdinu levicových umělců ve Spojených státech, kteří se po velké ekonomické krizi a po nástupu fašismu v Evropě chtěli distancovat od podle nich dekadentní Evropy a evropské abstrakce. Usilovali o původní americké umění, které by se vyjadřovalo k neutěšené situaci obyčejných lidí a k prudkým změnám, jež definovaly Ameriku a odlišovaly ji od Evropy.

Američtí umělci, kteří ve třicátých letech hledali jedinečné americké umění nezaložené na francouzských vzorcích, vrátili se k mexickým muralistům, jejichž epický národní styl, který současně nebyl antimoderní, představoval vlivný příklad. Americký umělec Mitchell Siporin (1910–1976) o tom řekl: „Díky lekci od svých mexických učitelů jsme si uvědomili velikost a „duši“ našeho vlastního prostředí. Pochopili jsme aplikaci modernismu jako sociální působícího epického umění naší doby a místa.“

Jiný americký umělec, kterého se Mexičani a to, čeho dosáhlo hluboce dotklo, byl George Biddle (1885–1973). V květnu 1933 adresoval prezidentu Franklinu D. Rooseveltovi návrh, aby imigrantským státem sponzorovaný nástěnný program ve Spojených státech:

*Mexičtí umělci vytvořili největší národní školu nástěnné malby od italské renesance. Podle Diega Rivery to bylo možné jen díky tomu, že Obregon dovolil mexickým umělcům pracovat za nízkou mzdou, aby vyjádřili na zdech státních budov sociální ideály mexické revoluce.*





1930 – 1939

Fotografie nedokončené nástěnné malby Diega Rivery v Rockefellerově centru vytvořená Luciennem Blochem těsně před tím, než byla práce v květnu 1933 ukončena.

Mladí američtí umělci jsou si jako nikdy dříve vědomi sociální revoluce, kterou naše země a civilizace prochází, a toužili by vyjádřit její ideály v trvalé umělecké formě, jen kdyby dostali podporu vlády. Podpořili by sociální ideály, kterých se snažíte dosáhnout, a vyjadřovali by je v živoucích monumentech.

politicky angažovaného umění. Také je můžeme vidět jako předchůdce pozdějších hnutí zabývajících se problémy identity jako komunitní hnutí nástěnných maleb v šedesátých a sedmdesátých letech ve Spojených státech a vcelku nedávné hnutí nástěnných maleb v městských komunitách v Africe.

Roosevelt je tomu s vědomím „bitvy o Rockefellerovo centrum“ tak, že nechce, aby „spousta mladých nadšenců malovala Leninův obličej na budovu úřadu spravedlnosti“, ale přednesl tento návrh vládě, a tak se zrodily kulturní programy Nového úřadu.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- ▲ **Alejandro Anreus**, *Orozco in Gringoland: The Years in New York* (University of New Mexico Press, Albuquerque 2001)
- ▲ **Jacqueline Barnitz**, *Twentieth-Century Art of Latin America*, University of Texas Press, Austin, Texas 2001
- ▲ **Linda Downs**, *Diego Rivera: A Retrospective*, Founders Society, Detroit Institute of Arts in association with W. W. Norton & Company, New York and London 1986
- ▲ **Desmond Rochfort**, *Mexican Muralists*, Laurence King Publishing, London 1993
- ▲ **Antonio Rodriguez**, *A History of Mexican Mural Painting*, Thames & Hudson, London 1969

Po čase svého působení ve Spojených státech pokračovala „Velká trojka“ v práci v Latinské Americe, kde získala množství následovníků. Zanechala po sobě vlivný příklad typu veřejného, národního avantgardního umění, které může být zároveň kritické, satirické, inspirativní a oslavné. Jejich nefalšovaná popularita u kritiků, sponzorů a sběratelů stejně jako u veřejnosti je příkladem sblížení umění a umění, jaké v Americe nevidíme až do nástupu pop artu.

Samotný formát a silácké působení mexických nástěnných maleb mělo na americké umělce, například na Bena Shahna, stejný vliv jako vznik populárního figurativního umění se sociálním obsahem. Přestože mexičtí malíři ovlivnili především umělce ve třicátých letech, jejich stopy jsou patrné i v dílech pozdějších generací tvůrců

● 1960c, 1964b

▲ 1993c



Na prvním sjezdu Svazu sovětských spisovatelů vyhláší Andrej Ždanov doktrínu sovětského socialistického realismu.

**S**ovětský socialistický realismus se objevil jako historicky a geopoliticky specifická varianta obecně převládajících antimodernistických tendencí dvacátých a třicátých let: *rappel à l'ordre* ve Francii, Nová věcnost v Německu, nacistická malba Třetí říše, fašistický neoklasicismus v Mussoliniho Itálii a různé formy socialistického realismu ve Spojených státech. Vláda teroru Josefa Stalina (1879–1953) poskytla nejen ideologický a politický rámec, ale předložila i pragmatické požadavky pro výjimečné propagandistické snahy. Stalinovi hagiografové mu také přisuzovali autorství termínu „socialistický realismus“; během tajného setkání spisovatelů v bytě Maxima Gorkého (1868–1936) 26. října 1932 Stalin údajně řekl:

*Pokud bude umělec pravdivě zobrazovat život, pak nemůže nepozorovat a nezdůrazňovat to, co vede k socialismu. Takže to bude socialistické umění. Bude to socialistický realismus.*

První dokumentované veřejné použití termínu „socialistický realismus“ se však objevilo již předtím v článku listu *Literaturnaja gazeta* 25. května 1932, kde byl definován – v tautologickém jazyce, typickém pro ideologii – jako umění „upřímnosti, pravdivosti a jako revoluční v reprezentování proletářské revoluce“.

Andrej Ždanov (1896–1948), Stalinův vrchní kulturní komisař a tajemník Centrální komise komunistické strany, vyslovil programovou definici socialistického realismu na Prvním sjezdu Svazu sovětských spisovatelů v srpnu 1934. Když citoval Stalinovo (nechvalně) proslulé doporučení, že umělci a spisovatelé by se měli stát „inženýry lidských duší“, pouze aktualizoval (stejně jako Stalin) teorii předrevolučního estetika Alexandra Bogdanova, která říká, že literatura by měla „organizovat dělníky a utlačované v boji za konečné zrušení všech druhů vykořisťování“.

Ždanovova normativní estetika byla paradoxní, vyžadovala, aby socialistický realismus pěstoval „revoluční romantismus“, ale také aby stál „oběma nohama pevně ve skutečném životě a na svých materialistických základech“. Umělci by měli „znázorňovat realitu v jejím revolučním vývoji“, ale umění by zároveň mělo vzdělávat dělníka v utopistickém duchu komunismu. Od ledna do března 1936 – v roce demonstračních procesů a konečného odstranění posledních zbytků modernismu v Sovětském svazu – publikoval Ždanov ve stranických novinách *Pravda* sérii článků odsuzujících

formalismus veškerého umění. Tyto texty, které získaly status cenzury a zákazů, odstartovaly období známé jako *Ždanovština*. Byla nejen nastolena totální kontrola strany nad kulturou, ale i hegemonie socialistického realismu jako jedině a oficiální kultury autoritativního státního socialismu.

Socialistický realismus usiloval o spojení dědictví propagandy a dokumentárních projektů dvacátých let s příběhy vytvářející hrdiny, které teď – v době intenzivní centralizované stranické kontroly a její souvztažné ideologie autoritářského populismu – měly být předkládány ve stylu předmodernistického žánrového malířství 19. století. Důraz na příběh a na figurativní zobrazování byl nejen v hlubokém rozporu se způsoby práce sovětské avantgardy od konstruktivistů k umělcům *proletkultu* a skupině LEF (všechny tyto formy čekala brzká likvidace), ale zároveň se ukázal jako inkompatibilní dokonce i se zásadním dědictvím modernismu 19. století. Zatímco umění Jacquesa-Louise Davida, Eugèna Delacroixa, Honoré Daumiera, Françoise Milleta, Gustava Courbetta a Adolfa Menzela bylo oslavováno buď jako umění revolučního zápasu nebo jako umění lidu, impresionismus a postimpresionismus – především práce Paula Cézanna – se staly předmětem nekonečných debat, protože ohrožovaly podvodnou ikonografii a falešnou stylistickou homogenitu socialistického realismu. Myšlenka malířství jako sebereflexivního kritického projektu musela být odstraněna: socialistický realismus uplatňoval nejbádnější teorii iluzionistického zobrazení, zdůrazňoval čistě mimetické funce a řemeslnický um a současně si nárokoval přístup k domněle transhistorické monumentalitě malířství.

### Reflexe jako proces

Jeden ze zakladatelů ruského marxismu Georgij Plechanov (1856–1918) byl mezi prvními kritiky impresionistů. Jejich tvorbu srovnával s Peredvižniki (Poutníci neboli Tuláci), skupinou ruských umělců 19. století, kteří teď byli prezentováni jako skuteční původní předchůdci socialistického realismu. Toto sdružení bylo založeno roku 1870 jako opozice petrohradské akademie. Organizováním putovních výstav po Rusku (a vybíráním vstupného) se pokoušela o rozšíření patronátu a jejím úkolem bylo zprostředkovat realistický – někdy politicko-kritický – obraz Ruska. U příležitosti

▲ 1919, 1925b, 1927c, 1936, 1937a

▲ 1920

● 1921

■ 1906



17. výstavy Poutníků v roce 1922 vyšlo i prohlášení, které zní jako  
ná definice úkolů socialistického realismu:

*Chceme v básňových obrazech, portrétu a krajinách reflektovat  
s dokladnou pravdivostí život současného Ruska a plnou  
škálu jeho rozmanitých etnických skupin a jejich život hluboce  
odrážející práci [...]. Zůstávající věrní realistickému malířství,  
chceme hledat takové prostředky, které jsou nejbližší [...] lidovým  
masám [...]. abychom skrze malířská díla pomohli lidu vnímat  
a zapamatovat si velký historický proces, který se zde odehrává.*

Vladimír I. Lenin (1870–1924) a Lev Trockij (1879–1940), ale  
především Josef Stalin, striktně odmítali modernismus, hlavně  
jeho nedávnou podobu v sovětské avantgardě, a všichni tři  
opředenosthovali Peredvižniky. Ve svém díle *Materialismus  
empirio-kriticismus* Lenin vystoupil proti převládajícím teoriím  
percepce 19. století (potažmo proti impresionismu a postimpres-  
ionismu) prohlášením, že optické dojmy nejsou skutečnými  
částími zkušenosti – jak tvrdili ruští následovníci rakouského  
psychologa Ernsta Macha (včetně Alexandra Bogdanova [1873–  
1928] a zpočátku i teoretika estetiky Anatola Lunačarského) –  
ale pouhými odrazy reálných věcí.

Tady se Lenin [1] odvolával na známý výrok německého socia-  
ly Bedřicha Engelse (1820–1895), že „kopie, fotografie, obrazy  
sú zrcadlovými odrazy věcí“. Ale Lenin už nedefinoval *reflexi*  
jako pouhý zrcadlový obraz, ale jako *proces*, kterým si vědomí  
aktivně upravuje a transformuje svět; tato podmínka *praxe* se od té  
chle stala kritériem filozofické pravdy. Následně se objevuje text  
*Teorie reflexe* jako jeden ze základních teoretických programů  
socialistického realismu rozpracovaný především na počátku tři-  
desátých let během dočasného pobytu maďarsko-německého  
filozofa György Lukáče, soudobého předního literárního teore-  
tika marxismu, v Moskvě.

Mízi malíři zůstal impresionismus předmětem trvalé diskuse.  
V roce 1939 volal Alexandr Gerasimov (1881–1963) a jeho  
mnozí uměleckí kolegové (jako Boris Joganson [1893–1973] a Igor  
Grabar [1871–1960]) po „světle impresionismu, který byl velmi  
planným příspěvkem do pokladnice umění“. Během necelých  
deseti let však již byl mezi těmi, kdo impresionismus odsuzovali  
a upřednosthovali vysoce uhlažený malířský rukopis. Matthew  
Gellerne Bowen říká:

*Impresionistické zaměření na světlo, barvu a volnost tahů  
malířů byly viděny negativně jako tendence k rozkladu trojroz-  
měrných, akademicky modelovaných forem v malířství [...].  
[Impresionismus] byl považován za antagonistický k malířství  
socialistického realismu, který byl zaměřen na odhalování  
základů události z pohledu strany, pracující třídy a „zákonů“  
historického vývoje.*

Od poloviny dvacátých let bylo čím dál jasnější, že konstrukti-  
vní avantgarda nedokáže vytvořit kulturu pro nové dělnické  
trnitické masy proletariátu. Pokračovaly bouřlivé debaty o obno-  
vených a přetrvávajících funkcích malířství v daném historickém



1 • Moisei Nappelbaum, *Fotografie V. I. Lenina*, 1918  
Archivní stříbrný světlotisk

1930–1939

okamžiku – od volání po návratu k zobrazujícímu tradicionalismu  
a vyprávění ve stylu Peredvižníků (jako vznikající program  
AChRR) po komplexnější modely zahrnující revoluční design  
plakátů a filmových forem montáže a temporálií, například obrazy  
od OST (Společnost malířů závěsných obrazů – Easel Painters).  
Anatolij Lunačarskij, kterého Lenin s určitým váháním jmenoval  
v roce 1917 předsedou Narkomprosu (Lidového komisariátu osvěty),  
zůstal zpočátku loajální avantgardním umělcům, které prosazoval  
a zaštiťoval institucionální mocí. Ale později, pravděpodobně pod  
tlakem strany, začal také hlásat nutnou obnovu příběhu a figurace  
v malbě a ve svém projevu z 9. května 1923 nazvaném „Umění  
a pracující třída“ prohlásil, že „hlavní věcí je přemoci averzi  
k námětu“. Není proto překvapivé, že v roce 1925 už prosazoval  
Peredvižniky jako pravé historické předchůdce populistického  
socialistického umění přítomnosti a znovu zavedl jeden z jejich klí-  
čových konceptů, *kartinu* (obraz) do debat o umění. Tímto  
termínem však neoznačoval pouze obligátní narativní obraz  
(nejlépe dramatickou scénu, kterou musel „realismus“ sehrát na  
jevišti obrazu), ale také levnou masovou reprodukci a distribuci  
tohoto obrazu podle tradice *dřevořezeb lubki*. Ve svém projevu  
v tomto roce Lunačarskij zřetelně spojil koncept *kartiny* s potře-  
bami proletariátu: „Proletariát potřebuje *kartinu*. *Kartina* je  
chápana jako sociální čin.“

Za takových okolností skupina AChRR (Sdružení umělců revo-  
lucního Ruska), která se považovala za právoplatného dědice

▲ 1921



Peredvižníků, položila základy socialistického realismu tvrdíc, že „ideologický obsah [je] znamením pravdivosti uměleckého díla“. AChRR bylo oficiálně založeno 1. března 1922 a Jevgenij Kacman (1890–1976) – ironií osudu švagr Kazimíra Maleviče – na počátku definoval jeho program jako „heroický realismus“.

Dvě velké postavy sovětského socialistického realismu

Koncem roku 1925 sdružovalo AChRR okolo tisíce umělců reprezentujících širokou škálu malířských pozic, které se měly brzy stát socialistickým realismem: od neoklasického akademismu Kacmana a ostrého fotografického realismu Isaka Izraeleviče Brodského (1884–1939) k malířštějším přístupům moskevských umělců Jogan-sona, Gerasimova [2] a Ilji Maškova (1881–1944). Jiným umělcům však bylo jasné, že úkol vytvářet obrazy nové průmyslové společnosti nemůže být splněn pomocí těchto konvenčních malířských postupů, které naznačovaly, že realita a její předměty jsou pouze důsledkem neměnných, tvořivých přírodních sil. Nová společnost vyžadovala nový typ malby, která by odrazila transformaci společenského uspořádání. Kritika malířů AChRR se dostavila již koncem dvacátých let a jejím nejsilnějším hlasem byl německý exulant, teoretik Alfred Kurella, ředitel Oddělení krásných umění (IZO) v Narkomprosu:

*Když člověk slyší definici umění, jak ji vyjadřuje AChRR, a když vidí jejich práci (především obrazy Brodského, Jakoleva, Kacmana a dalších), může se jediné ptát: proč rovnou nedělají fotografie? [...] Umělci AChRR úplně zapomněli na rozdíl mezi obrazem a fotografií [...]. V našem století umělecké fotografie je čistě dokumentární stránka umění předurčena k zániku.*

OST byla založena roku 1924 částečně jako opozice k zpátečnickým myšlenkám AChRR a mezi její členy patřili Alexandr Deineka (1899–1969), Jurij Pimenov (1903–1977), Kliment Redko (1881–1948), David Šterenber (1881–1948, její předseda) a Alexandr Tyšler (1898–1980). Někteří z těchto umělců byli bývalí studenti avantgardních institutů Inčuk a Vchutemas, které se staly centry polemik mezi konstruktivisty, produktivisty a stankovisty, tedy mezi umělci, kteří se uzavřeli, aby zachovali malířství jako prostor relativní autonomie proti agitační propagandě (kterou reprezentovala fotomontáž a projekty na plakáty) nebo proti produkci užitkových předmětů, kterou hájili produktivisté. Ústřední postava OST – a nepochybně nejvýznamnější umělec historického období socialistického realismu – Alexandr Deineka se pokusil spojit dědictví sovětské plakátové a filmové kultury s tradicí obrazového malířství a zdůrazňoval, že pokud má malířství vyjadřovat historicko-politické změny a dialektické transformace, pak musí být časovost jeho integrální součástí. Deineka koncipoval model malířské montáže, který měl přeložit dynamiku revoluce a industrializace do malířské a kompoziční dynamiky za použití rychlé změny prostorových perspektiv, filmových pohledů a pohyblivých způsobů malířského provedení.

Umělci z AChRR i z OST (spolu s členy dalších organizací) přispěli k výstavě organizované v roce 1928 k oslavě desátého výročí Rudé armády (která již tou dobou byla nejdůležitějším objednavate-



2 • Alexandr Gerasimov, *Lenin na tribuně*, 1929  
Olej na plátně, 288 x 177 cm

lem portrétů svých hrdinných bojovníků a scén svých vojenských vítězství). Deinekův obraz *Obrana Petrohradu* byl vysoce oceňován kritiky částečně proto, že byl v protikladu nejen ke stylu válečných obrazů z 19. století, z nichž vycházela většina malířů AChRR, ale i k malířskému fotografickému naturalismu jako ve *Shromáždění revoluční válečné rady* (1928) a *Lenin ve Smolném paláci* [4] Isaka Brodského. Deinekova malba oproti tomu neznázorňuje občanův válku jako heroickou epizodu minulosti, ale jako proces kolektivní transformace pokračující v přítomnosti. Kritik Chvojnik o tom své recenzi výstavy napsal: „Jednoduchost dobře vyjadřujícího rytmu obrazu podává jasnou zprávu o nekonečném proudě nezdolné vůle revolučního proletariátu.“ Deinekova kompoziční koncepce navazovala na malířský princip, který již v prvním desetiletí vytvořil Ferdinand Hodler s pozitivními postavami a negativními podkladem v řadě téměř časově strukturovaných střídajících se tvarů přecházejících přes povrch obrazu. Přestože Deinekova nezvyklou a mistrnou syntézu sovětského modernismu a mnohem tradičnější metody monumentální nástěnné malby můžeme prohlásit za jeden z nejuspěšnějších projektů uvnitř okruhu socialistického realismu, jeho dílo zároveň jasně připomíná dílo

• Nové věcnosti v Německu, která se také pokusila zkombinovat realitu nových industriálních technologií se zřejmou zastaralostí malířských prostředků a námětů. Jeho obraz *Stavba nových továren* [3] odráží všechny tyto rozpory. Zatímco Deineka zde staví novou

1930–1939





1930 – 1939

průmyslovou architekturu na úroveň modulové sítě obrazu, je tato zastoupena postupujícím perspektivním prostorem. V otázce kompozice postav můžeme sledovat detailní modelaci ženských těl spojenou s anonymní typizací obličejů podle pravidel socialistického subjektu.

Druhou zásadní postavou socialistického realismu – a v mnohých ohledech protikladem Deineka – byl Isak Brodskij, který vstoupil do AChRR v roce 1923. Jeho tvorba i sám život jsou příkladem rozporů, které ovládaly politiku a estetiku socialistického realismu. Brodskij se setkal s Lunačarským v Petrohradě ve společnosti Maxima Gorkého na konci roku 1917 nebo na počátku roku 1918 a Lunačarskij jej doporučil v dopise Leninovi: „Z etického a politického pohledu si umělec Brodskij zaslouží úplnou důvěru.“ Před Stalinovou konečnou konsolidací moci byl ale Brodskij vystaven tvrdé kritice mladších umělců sdružení a na konferenci v květnu 1928 byl z AChRR vyloučen pro svůj „extrémní fotografický naturalismus“ – *brodskismus*, jak bylo ostrý neoklasický realismus označovalo dotyčné usnesení.

Ale volání prvních let po novém, revolučním a neakademickém proletářském umění, které popíralo stálou opodstatněnost realistického závesného obrazu, mělo být brzy potlačeno. Brodskij se vrátil jako Stalinův nejoblíbenější umělec a osobní přítel maršála Vorošilova, Stalinova ministra obrany. V roce 1934 byl jmenován rektorem Akademie umění v Leningradě, kde si vynutil návrat nejprávnějších pravidel tradičního akademického uměleckého

vzdělání, následně mu byl jako prvnímu umělci udělen Leninův řád. Se Stalinem se Brodskij setkal nejméně při jedné příležitosti, a to v roce 1933 ve společnosti Gerasimova a Kacmana. Stalin tehdy zastával názor, že by měli malovat „obrazy, které by byly srozumitelné masám, a portréty, které nevyžadují, abyste hádali, kdo je portrétován“.

Jedním z Brodského nejúspěšnějších děl – v jeho četné produkci olejových a litografických portrétů sovětských hrdinů – byl *Lenin ve Smolném paláci* [4]. Přestože šlo zjevně o projekci podle fotografie Moiseie Nappelbauma, Brodskij se pokusil zapřít její fotomechanický zdroj. Tvrdil, že tuto úžasnou podobiznu udělal podle mnoha leninových skic, které načrtl na III. kongresu Kominterny; dokonce vystavil fotografie, kde je zachycen, jak tyto přípravné skici kreslí. Proto Leah Dickerman přesvědčivě uvažuje:

*Tato simultánní závislost a skrývání fotografie, jež leží v srdci postupů socialistického realismu, nám nabízí ambivalentní strukturu. Na jedné straně využívání fotografie (a nepolevující věrnost tomuto médiumu) prozrazuje touhu po fotografickém. Na druhé straně popření mechanického původu zobrazení poukazuje na strach z fotografického.*

Brodského portrét maršála Vorošilova [5], jednoho z nejhrolivějších příznivců socialistického realismu, je mistrovské dílo naturalizující



ideologie. Velitel jednoho z nejmocnějších vojenských aparátů, Rudé armády, je zde zobrazen v perfektním spojení klidného odpočinku a detailního znázornění ruské krajiny. Naturalistické podání je však výsledkem skrytého technického prostředku fotografické reprodukce.

Zatímco při své premiéře v Ruském muzeu v Leningradu v roce 1932 obsahovala poslední velká retrospektivní výstava umělců Ruské federace a jejich prací za posledních patnáct let značný počet děl sovětské avantgardy, byla tato její část při repríze v Moskvě (rovněž 1932) odstraněna ve prospěch socialistického realismu. Ossip Beskin, editor *Iskusstva* – nově založeného oficiálního časopisu pro umění (všechny ostatní časopisy byly zrušeny) – ohlásil poslední bitvu proti avantgardě vydáním své knihy *Formalismus v malířství* (1932).

Boj s modernismem kulminoval v letech 1932 a 1933 úplnou

likvidací sovětské avantgardní kultury. Rozhodnutím Ostrébratelského výboru Komunistické strany byla zrušena všechna nezávislá sovětská lecká seskupení a byl založen Svaz sovětských umělců, organizace MOSSCh, moskevská sekce svazu, založená v roce 1932, se stala vůdčí organizací v zemi a nahradila nebo pohltila všechny ostatní skupiny (AChRR, OST, OMCh, RAPHk atd.)

V té době se na scéně objevil Alexandr Gerasimov, třetí klíčová postava socialistického realismu. Pohyboval se od první do druhé mocenské pozice k druhé, přestože většina intelektuálů a umělců se politické situaci po roce 1936 dokázala přizpůsobit čím dál tím méně. Gerasimov byl zvolen předsedou MOSSCh a v svém projevu v roce 1939 definoval socialistický realismus jako „umění realistické formou a socialistické obsahem“. Umění oslavuje budování socialismu a ty, kteří tvrdě pracovali v jeho

1930–1939



4 • Isak Brodskij, *Lenin v Smolném paláci*, 1930  
Olej na plátně, 190 x 287 cm



5 • Isak Brodskij, *Lidové hromady obilnice? obratelský maršál Sovětského svazu E. Voršilov při projíždce na lyžích*, 1937  
Olej na plátně, 210 x 365 cm



Vystupoval jako člověk z ruského lidu, využíval společ-  
nosti a podpory elitních členů strany a věnoval spoustu energie  
oficiálním zakázkám na portréty Lenina, Stalina a Vorošilova,  
které podával v glazovaném stylu, jenž naplňoval tváře autoritář-  
ského státního socialismu dvojitým leskem: potvrzením jejich  
autenticity skrze fotografickou přítomnost a přenesením se do  
jejich hrdinného postavení skrze nadčasový neoklasicismus.

Socialistický realismus byl od roku 1934 do začátku uvolňo-  
vání pod vedením Chruščova v roce 1953 neustále v bojovném  
postavení. Obecně jej můžeme definovat těmito základními  
koncepty:

1. *Narodnost*: Termín poprvé užitý symbolistickým malířem Ale-  
xandrem Beniuou (1870–1960) zdůrazňoval vztah umění k lidu.  
Původně znamenal multikulturní model, který ještě přiznával  
specifika jednotlivým etnickým skupinám uvnitř nově vytvoře-  
ného Svazu, ale postupně se stal monolitickou a etnocentrickou  
normou pro produkci šovinistické sovětské (to znamená fiktivní  
ruské) kultury. *Narodnost* vyžadovala, aby obraz především ape-  
loval na populární pocity a názory. Současně však tento termín  
zahrnoval umělcův úkol dokumentovat soudobou práci lidu,  
obdivit k pracujícím masám a rozpoznat a ctít způsob jejich každ-  
denního života. Daný koncept také přispíval k sovětské verzi  
narratu k tradici. Teoretici socialistického realismu – stejně jako  
jejich protějšky ve francouzském a italském *rappel à l'ordre* –  
obdivovali umění antického Řecka, italské renesance a holand-  
ských a vlámských starých mistrů žánrového malířství. Nikolaj  
Bucharin například prohlášoval, že umělci by měli „propojit  
ducha renesance s obrovským ideologickým nákladem našeho  
času socialistické revoluce“. Ivan Gronskij, editor časopisu *Novyj  
mir* v roce 1933 řekl: „Socialistický realismus, to je Rubens, Rem-  
brand a Repin ve službách pracující třídy.“

2. *Klasovost* stanovila, že socialistický realismus má jasně vyjad-  
řovat třídní uvědomění umělce stejně jako znázorněných osob,  
uvědomění, které bylo posíleno během kulturní revoluce.

3. *Partijnost* požadovala, aby vyobrazení a jeho umělecké proved-  
ení veřejně dokládalo, že komunistická strana řídí všechny  
aspekty sovětského života. Tento koncept byl poprvé definován  
v Leninově eseji „Stranická literatura a propaganda strany“  
(1905).

4. *Idejnost* vyžadovala, aby se základem uměleckého díla staly  
nové formy. Tyto nové formy a přístupy musely být schváleny  
stranou. V rámci *idejnosti* mělo každé umělecké dílo socialistic-  
kého realismu potvrzovat správnost socialistické cesty a vyjádřit  
věřící budoucnost slibovanou Stalinem a stranou.

5. *Tipičnost* znamenala, že všechny portréty a postavy mají zná-  
měňovat typické charaktery za typických okolností jako hrdiny  
a hrdinky zasazené do rozpoznatelných a známých okolností.

Podle Cullerne Bowna byla *tipičnost* dvousečnou zbraní socialis-  
tického realismu: na jedné straně pomohla vytvořit dostupná  
a výmluvná díla sociálního umění, ale na straně druhé byla  
záminkou kritizovat obrazy, které nepředkládaly dostatečně  
růžový obraz sovětské reality (jako „netypické“).

Gerasimov svým trvajícím vlivem překonal všechny své kolegy. Po  
založení Akademie umění SSSR 5. dubna 1947, instituce totální  
stranické kontroly, povýšil na další pozici svrchované moci, když se  
stal jejím prvním prezidentem. V této roli cestoval po satelitních  
státech SSSR – Východním Německu, Maďarsku, Polsku a Česko-  
slovensku – aby dohlédl na úspěšné prosazování programů  
socialistického realismu na uměleckých akademiích těchto zemí.  
Jeho proslovy definovaly socialistický realismus se stále větší autori-  
tářskou nevráživostí a protimodernistickou agresi:

*[Je nutné] bojovat s formalismem, naturalismem a dalšími  
projevy současného buržoazního dekadentního umění, nedostatkem  
ideologie a politické oddanosti v tvůrčí práci, s klamnými  
vědeckými a idealistickými teoriemi v oblasti estetiky.*

#### DALŠÍ LITERATURA:

Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, London a New Haven 1998

Leah Dickerman, „Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography“, *October*, no. 93, Summer 2000

David Elliot (ed.), *Engineers of the Human Soul: Soviet Socialist Realist Painting 1930s-1960s*, Museum of Modern Art, Oxford 1992

Hans Guenther (ed.), *The Culture of the Stalin Period*, St. Martin's Press, New York a London 1990

Thomas Lahusen and Evgeny Dobrenko (eds.), *Socialist Realism without Shores*, Duke University Press, Durham, N.C., London 1997

Brandon Taylor, „Photo Power: Painting and Iconicity in the First Five Year Plan“, in Dawn Ades and Tim Benton (eds.), *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939-1945* Thames & Hudson, London 1995

Andrei Zhdanov, „Speech to the Congress of Soviet Writers“ (1934), translated and reprinted in Charles Harrison and Paul Wood (eds.) *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell, Oxford and Cambridge, Mass. 1992

ŠPANOU



Henry Moore formuluje v textu „Sculptor's Aims“ (Sochařovy cíle) britskou estetiku příměrného sochařství, které osciluje mezi figurací a abstrakcí, mezi surrealismem a konstruktivismem.

V sochařství nebyla tradice nikdy tak silně zakořeněna jako v malířství, a proto když na přelomu století ztratilo svou platnost akademické modelování ideálních postav založené na (neo)klasických precedentech, nebylo jasné, co by je mohlo nahradit na pozici základního stylu práce. V Británii tuto otázku komplikoval fakt, že modernistické reakce na tento sochařský úpadek na kontinentě nebyly ještě v raném období známy: přes kanál La Manche pronikly nějaké zprávy o fragmentovaných postavách Augusta Rodina, ale jen málo sdělení o poloabstraktním modelování Constantina Brancusiho a už vůbec žádné informace o radikálně odlišných modelech objektů, konstrukcí a ready mades navrhovaných Picassem, Tatlinem a Duchampem.

Nicméně již před první světovou válkou skupina britských sochařů známá jako vorticisté (z latinského *vortex* – vír) odsoudila humanistické tradice akademického umění jako „ploché a fádňí“ (slovy kritika T. E. Hulma) a vzhlížela především k Jacobu Epsteinovi (1880–1959) v naději, že ukáže cestu z této nové sochařské divočiny. Epstein, syn polských ortodoxních židů z New Yorku, se přistěhoval do Londýna v roce 1905 po třech letech studia v Paříži. Přestože byl vzdělán ve stylu tradičního modelování postavy, začal hned hledat alternativní vzory ve vyřezávaných figurách předklasičského a primitivního umění v Britském muzeu, v Louvru a jinde, zejména v antickém Řecku, Egyptě, Asýrii a Americe. Vliv těchto vzorů můžeme sledovat již v jeho první velké londýnské zakázce z roku 1908 – souboru obrovských, hrubě otesaných aktů z kamene představujících různá stadia lidského života vytvořený pro novou budovu British Medical Association na ulici Strand. Ačkoli použil tradiční téma mužského aktu, vyvolali tito archaičtí obři značnou polemiku, což je jistým znamením britského uměleckého konzervatismu té doby. Tento rozruch však nebyl ničím proti reakci, která přivítala jeho další velkou práci, *Náhrobek Oskara Wildea* na hřbitově Père Lachaise v Paříži [1], který překvapuje ještě dnes. Epstein zde do velkého vápencového bloku vytesal ve vysokém reliéfu bytost, kterou lze identifikovat jedině jako mimozemšťana – nesmířitelnou sfingu, jež je stejně mayským bohem jako asyrským okřídleným býkem (tato forma byla inspirována jednak podobnou postavou z Britského muzea, jednak Wildeovou básní „Sfinga“). Podivný anděl, ztuhlý v horizontálním letu, chrání velkého irského spisovatele, který byl poslán do exilu a na časnou smrt za svou



1 • Jacob Epstein, *Náhrobek Oscara Wildea*, 1912  
Hřbitov Père Lachaise, Paříž

homosexualitu („... protože ti, kdo nad ním budou truchlit, budou vydědenci, a vydědenci stále truchlí,“ praví úryvek nápisu na náhrobku). Samotný náhrobek však také potřeboval ochranu, jelikož genitálie sfingy byly brzy zničeny – gesto, ve kterém se spojila estetická a sexuální reakce.

Kde je soustředěna veškerá energie

V letech před první světovou válkou, kdy byl vtažen do okruhu vorticistů, se Epstein posunul od odkazů k primitivnímu umění, které jeho blízký přítel Hulme nemohl vystát, k jinému vytvoření představy prapůvodního – k modernímu člověku jako atavistickému





▲ Jacob Epstein, *Vrtačka kamene*, 1913–1915 (1973 rekonstrukce)  
 moderní průmyslové, kov a dřevo, 205 x 141,5 cm



■ Henri Gaudier-Brzeska, *Červený kamenný tanečník*, okolo 1913  
 červený moravský kámen, 43,2 x 22,9 cm

agresivně mechanické až vražedné postavě. Jeho dlouho ztracená *Vrtačka kamene* [2], rozměrné spojení postavy ze sádry a skutečné vrtačky, je ještě mimozemštější než Wildeův anděl a postrádá jeho formálně slibované vykoupení. Tento člověk-stroj s lištovými žebry a hlavou, napůl přilbou a napůl zvířecím čumákem, zachycuje vorticistický étos „nového ega“ (slovy vůdčí osobnosti vorticistů Wyndhama Lewise) obrněný proti šokům moderního světa lépe než kterékoli jiné dílo. „Tady je ozbrojená a zlověstná postava dneška a zítřka,“ poznamenal Epstein později, když se již od tohoto způsobu práce odvrátil. „Žádná lidskost, pouze hrozné frankensteinovské monstrum, ve které jsme se přeměnili.“ Toto monstrum není sterilní, ale nese ve své odhalené břišní části amorfní potomky, jako kdyby mělo znázornit mužskou fantazii o možnosti reprodukce bez žen. Tato představa je sice mezi modernisty dost rozšířená, ale toto stvoření je zřejmě zcela mimo humanitu. (Protikladem tohoto útočného robota je prosící *Neviditelný objekt* od Alberta Giacomettiho.)

Epstein již nikdy nevytvořil nic tak radikálně antihumanistického a ostatní vorticisti jako Henri Gaudier-Brzeska (1891–1915) a soudobí sochaři jako Henry Moore (1898–1969) a Barbara Hepworthová (1903–1975) byli ovlivněni spíše jeho sevrěnými fragmenty z kamene vytesávaných postav. V Paříži, v zimě 1912–1913, se Epstein setkal s Brancusim a spřátelil se s Italem Amedeo Modiglianím (1884–1920); toto utvrzení se ve stylu přímého tesání z kamenného bloku možná ovlivnilo situaci v Británii. Každopádně, přestože se Epstein po válce vrátil zpět k modelování, Gaudier-Brzeska začal ještě před ní využívat tesání.

Ačkoli mu v roce 1914 bylo teprve dvacet čtyři let, pomáhal tento syn francouzského tesaře Wyndhamu Lewisovi (1882–1957) a Ezru Poundovi (1885–1972) formovat vorticistický časopis *Blast*. (Ve stejném roce vytesal Gaudier-Brzeska *Kněžskou hlavu Ezry Pounda*, jejíž název odráží intenzivní představu Pounda jako vysokého kněze britské poezie, a Pound vydal v roce 1916 knihu o Gaudier-Brzeskovi, která zachovala jeho dílo pro Moora, Hepworthovou a další.) „V srdci víru [...], kde je soustředěna veškerá energie,“ tak definoval Lewis v časopise *Blast* „vortex“ a Gaudier-Brzeska si vzal koncentraci energie ve stlačení masy za svůj cíl. Aby dosáhl této živé plnosti, často proplétal formy způsobem, který čerpal z kubistických i afrických vzorů. Takto vytvořil sochu *Červený kamenný tanečník* [3] v divokém kontrastu à la Matissův *Modrý*

- akt; jeho schematické znaky – trojúhelníky vepsané do obličeje, elipsy místo ruky (nebo je to prs?) – mají v sobě zároveň něco ze
- sémiotické dvojznačnosti Picassovy tvorby z téže doby. Avšak *Červený tanečník* vyjadřuje napětí, které je vlastní právě dílu Gaudier-Brzesky – napětí mezi expresivním vitalismem a myšlenkou abstrakce, kterou rozvedl Hulme na základě práce německého
- ◆ historika umění Wilhelma Worringer *Abstrakce a empatie* z roku 1908. Gaudier-Brzeska dokázal někdy toto napětí využít ve svůj prospěch: například provázané formy v *Ptáku polykajícím rybu* (1914), vytesané ze sádry, interpretují vorticistickou koncepci přírody: sežrat, nebo být sežrán. Přestože byl tento vitalismus poněkud temný, zaujal Moora a Hepworthovou víc než mechanič-

1930–1939

▲ 1931

● 1903

■ 1912

◆ 1908



nost jiných prací vorticistů, protože příroda zde byla stále nejdůležitějším zdrojem sochařství.

- ▲ Stejně jako futuristé byli někteří vorticisté pohlceni válkou, kterou původně oslavovali jako „velký lék“: Gaudier-Brzeska padl na frontě v roce 1915 ve věku 23 let, Hulme (který po sobě zanechal nedopsanou knihu o Epsteinovi) v roce 1917. „Vorticismus nebyl ani tak posel nového pořádku jako symptom smrtelné nemoci toho starého,“ napsal později Lewis. „Odvážný nový svět byl preludem – vějíčkou a halucinací.“ Sochaři jako Moore a Hepworthová, již se umělecky formovali ve dvacátých letech, se od antihumanistického naparování vorticistů odklonili (jen aby se, jak uvidíme později, posunuli ke své vlastní humanistické sentimentalitě). Zaujímal také méně defenzivní postoj vůči modernistickému vývoji na kontinentu: zatímco vorticisté měli konkurenční vztah s kubismem a futurismem, další generace pokročila skrze dialog s tak rozdílnými avantgardami, jako byl surrealismus a konstruktivismus. Zároveň ale Moore a Hepworthová neopustili předválečné principy Gaudier-Brzesky a Epsteinova: v opozici proti akademické tradici se také obraceli k předklasickým a primitivním zdrojům pro „světonázor“ sochařství (jak poznamenal Moore v roce 1930) a během tohoto procesu obnovili věrnost přímému tesání skoro jako etické hodnotě. A konečně, stejně jako Gaudier-Brzeska a Epstein, byli Moore a Hepworthová zpočátku pro instituci britského umění outsidersy – Moore jako syn horníka z Yorkshiru; Hepworthová také pocházela ze severní Anglie, a navíc to byla žena.

Intenzivní život sochy samy o sobě

Ve svých raných sochách z dvacátých let Moore pouze kopíroval prehistorické vzory ze dřeva a kamene – malý oblý kůň, hladká,

schematicky pojatá hlava, celek matky a dítěte připomínající sošku plodnosti atd. Okolo roku 1930 již převážily poloabstraktní figury jak mateřské, tak ležící. Také Hepworthová pracovala s těmito příjemnými vzory – v přímém kontrastu k mechanickým formám Frankensteinův a fragmentům vorticismu. Oproti reliefům Epstein někdy ještě používal) trvali tito sochaři na „plném a rozměrném provedení“ sochy. Aby ho dosáhli, začali se snažit probourávat figurou a otáčet ji kolem jejího prázdného jádra, aby naplnila právě skrze tuto prázdnotu s plynulým připojením vnějšího a vnitřního, což umožňovalo skoro hmatatelně zkonstruované dokončené práce.

- Dalším krokem bylo rozšířit abstrahované tělo, čímž se dokonalé dělil na nestejně části na prodloužené základně. Jednou z možností měly držet pohromadě jako krajina (což bylo možno přerušit v krajinu jako tělo) jako v Moorově *Čtyřdílné kompozici postavě* [4]. Nebo byly spojeny jako jakýsi celek matky a dítěte (což také mohlo připomínat druh krajiny) jako ve *Velké a malé postavě* Hepworthové [5]. V její knize *Pictorial Biography* je toto dílo porazeno vedle fotografie, kde Hepworthová drží na konci svých trojčet v póze, kterou tato socha zřejmě abstraktně reprodukuje. To naznačuje, že socha svými biomorfními formami vyjádřil psychologický stav nebo emocionální vztah, což způsobilo prozrazujícím vliv surrealismu. Hepworthová skutečně přiznala vliv Hanse Arpa na svou práci, především „způsob, jakým Arp pojil krajinu s tělem“.

Také Moore se tento vliv dotkl. Je to patrné z publikace v roce 1934 skupinou Unit One, která měla podle svého vůdce plodnosti, malíře Paula Nashe (1889–1946), „dva jednoznačné zájmy – „hledání formy“, stejně jako abstraktní umění, a „hledání psychického“.



4 • Henry Moore, *Čtyřdílná kompozice: Ležící postava*, 1934  
Cumberlandský alabastr, délka 51 cm



1930 – 1939

3. Barbara Hepworthová, *Velká a malá forma*, 1934

Velikost: 23 x 37 x 16 cm

jako u surrealismu. Ve svém krátkém textu (známém jako „Sochařský cíl“) vyjadřuje Moore svou estetiku přímého tesání v pěti bodech. Za prvé jde o *pravdivost materiálu*: „sochař pracuje přímo“, takže „materiál se může podílet na tvarování dané myšlenky“; tak například sušotná vlákna ve dřevě u drobné sochy *Postava* (1931) nebo by vedla oblouk jejich ramen, krku, hlavy a vlasů (nebo kápě). Za druhé, *plán trojrozměrné provedení*: Moore upřednostňuje celkovou sochu proti reliéfu, protože umožňuje „dynamické napětí mezi částmi“ a „množství pohledů“, jako v případě *Čtyřdílné kompozice*. Za třetí, *posuzování přírodních objektů*: z takových věcí jako oblázky, kameny, stromy a mušle mají být čerpány různé „principy formy“ do sochařského systému. Za čtvrté, *vidění a vyjádření*: v soulahu s plánem Unit One nabízí Moore sochaře, aby se věnovali „abstraktním kvalitám designu“ a „psychologickému lidskému prvku“. A konečně, *vitalita*: základní cíl sochy je „intenzivní život sochy samy o sobě nezávislý na objektu, který může reprezentovat“.

Pro své sebevědomé vystupování poukazuje tento text na základní napětí v dílech Moore a Hepworthové: oba byli, aspoň do této doby, nejistí ohledně úplné abstrakce. Byli skoro příliš připraveni najít ve svých materiálech stopu postavy, jako by byla latentní v kusu dřeva nebo kamene, latentní v jeho zrníčkách nebo žilách, jeho záhybech a puklinách. Takto promítnutá v materiálu upoutává na oplátku tato stěží postřehnutelná postava sochu k abstrakci, kterou jinak socha přijímá. Někdy dokonce Moore a Hepworthová vepsali do povrchu částečné profily

(jako ve *Čtyřdílné kompozici*), jako by chtěli sochu dostat zpět do poloabstraktní interpretace.

Hepworthová tuto nejasnost překonala plněji než Moore, především po setkání s Benem Nicholsonem (vzal se v roce 1932), který právě pokročil od postkubistických obrazů ke svým nejslavnějším bílým geometrickým reliéfům. „Tato zkušenost,“ poznamenala Hepworthová, „mi pomohla uvolnit všechnu mou energii ke zkoumání volné sochařské formy.“ Posun k abstrakci se u ní prohloubil po narození jejích trojčat (v říjnu 1934). V této době Hepworthovou pohltily „vztahy v prostoru, ve velikosti, v textuře a váze i v napětí mezi formami“. Doufala, že v tomto napětí „objeví v sochařských výrazech nějakou absolutní podstatu“ – „absolutní podstatu“, která však stejně musí tlumočit „kvalitu lidských vztahů“. Tato poslední podmínka je výmluvná: i když byly teď její sochy abstraktní, často přímo geometricky abstraktní, zůstaly v samotné relativnosti své formy implicitně figurativní. Tímto způsobem figura ani tak nezmižela, ale spíše byla povýšena k obecnosti; skrze abstrakci, ne navzdory ní, jako by byla univerzální.

To je klíč k této britské estetice a také základ jejího velkého ohlasu (přinejmenším v anglosaském kontextu). Protože ve výsledku zde socha sloužila jako druh kompromisu, jako estetické řešení nepříjemných rozporů. Nejprve byly tyto rozpory technické: Moore a Hepworthová obhajovali přímé sochařství proti tradičnímu postupu modelování a odlévání z formy, ale všechny odkazy k přírodě a mateřství způsobily, že tesané působilo jako

▲ 1937b



modelované – v analogii k erozi a zrození (těhotenství) – a tak poukazovalo k záhubě tohoto dávného protikladu v technice. Podobně odlehčili Moore a Hepworthová napětí mezi neprůhledností sochařského materiálu a jasností sochařské myšlenky, protože to druhé jako by přirozeně vycházelo z prvního v jakési transformaci dlouhou dobu upřednostňované moderní estetikou. Konečně se jim také zřejmě podařilo překonat novější rozpor mezi sochou jako fragmentem (spojovanou s Rodinem) a sochou jako celkem (spojovanou s Brancusim).

- Zároveň zvládli oba sochaři stylistické rozpory. Společně s ostatními okolo Unit One se snažili sloučit surrealistické a konstruktivistické tendence – „psychologický prvek“ a „abstraktní principy“ (Moore). Tento smír byl již připraven jistým rozředěním surrealismu při jeho přechodu přes La Manche a omezením konstruktivismu na abstraktní design skupinou *Circle* (Kruh) okolo Nauma Gabo. Moore a Hepworthová však také přispěli k zastření rozdílů mezi výše uvedenými hnutími. Například pro ruské konstruktivisty znamenala „pravdivost materiálu“ zacházení s průmyslovými materiály způsobem, který by umožnil nejen fyzickou průhlednost, ale i sociální relevanci procesu konstrukce. Pro Moora a Hepworthovou to však byly prostředky, které dovolily tradičním sochařským materiálům podílet se na svém zpracování. Ideologickým úkolem tohoto postupu bylo zpřístupnit („polidštit“) abstrakci a udržet ji v oblasti umění. Podobnou službu vykonaly pro surrealismus. Přestože britský umělecký kritik Adrian Stokes uváděl takovou skulpturu do spojitosti s agresivními pudy, zdůrazněnými v psychoanalýze Melanie Kleinové, uvedený „psychologický lidský prvek“ byl u Moora a Hepworthové příliš nespecifický, než aby mohl být rušivý nebo perverzní. Ve výsledku nabízeli surrealismus bez jeho tajemnosti, kde byly analogie přírodě upřednostňovány před psychologickými provokacemi.

### Světový pohled na sochařství

Tvorba Moora a Hepworthové odráží ještě jedno usmíření. Jak bylo uvedeno výše, namísto zničení figury jako u konstrukce a ready madeů tíhli k jejímu zobecnění pomocí abstrakce. Tímto způsobem starý režim umění přetrvával v samotném vzhledu nového, což přispělo k velké přitažlivosti práce obou umělců – a současně k ideologické službě, kterou vykonala. Jak řekl britský kritik Charles Harrison, Moore a Hepworthová se snažili zobecnit „sochu“ jako „přirozenou kategorii životní zkušenosti – odpověď na „signifikantní formu“, ať se nachází kdekoli“, v kostech nebo kamenech, tělech nebo krajinách („signifikantní forma“ je termín britského formalistického kritika z počátku 20. století Clivea Bella). Harrison naznačuje, že v Británii té doby byla tato „všezahrnující socha“ možná „radikální a progresivní myšlenkou“, ale přesto jí bylo dosaženo utlumením estetických rozdílů a politických rozporů. Toto „zobecnění“ sochy s sebou jasně neslo „nové polidštění“ umění, které bylo reakcí na „odlidsnění“ hlásané vorticisty, jež se stalo až příliš skutečným v první světové válce. Stejně jasná je však skuteč-

nost, že toto polidštění nebylo lékem na „smrtnou nemoc“ (Lewis). Harrison také naznačuje, že to byla liberální reakce na probíhající krizi liberalismu, který měl být brzy přemožen fašismem a další světovou válkou.

Většinou působí tyto sochy tak lidsky, skoro přirodně a zvládnutě díky prolínání moderního s primitivním. V krátkém textu z roku 1930 (známém jako „Pohled na sochu“) Moore naznačuje, že tento základní efekt je vlastně zprostředkovaný:

*Sochy jsou na světě vytvářeny již nejméně třicet tisíc let. Díky modernímu vývoji komunikace to víme a několik sochařů z minulých tisíc let řecké historie nás nemůže zaslepit vůči sochařskému pokroku zbytku lidstva. Paleolitické a neolitické sochařství, sumerské, babylonské a egyptské, raně řecké, čínské, etruské, indické, majské, mexické a peruánské, románské, byzantské a gotické, černánské sochařství, sochy v Tichomoří a od severoamerických indiánů k dostání jsou fotografie všech a umožňují nám světový pohled na sochařství, jaký nebyl nikdy dříve možný.*

- Toto tvrzení předjímá ideu *musée imaginaire* světového umění, kterou o pár let později prosazoval André Malraux. Myšlenka „muzea bez zdí“ byla založena rovnoměrně na všech částech světa (přivlastnění si kulturních artefaktů z celého světa) a na možnosti fotografie (její schopnosti proměnit tyto nesourodé artefakty v podobné příklady „stylu“). Svým způsobem vytvářeli Moore a Hepworthová určitý druh *sculpture imaginaire*, „světový pohled na sochu“ nastavený do praxe moderního sochařství. Proč byl „světový pohled na sochu“ v této době tak přitažlivý? Na jaké potřeby reagoval? A proč začal být chápán jako přední druh moderního sochařství (vedle abstraktního designu Nauma Gabo a jeho společníků)? Ve čtyřicátých a padesátých letech se sice těšil velkému ohlasu, avšak později byl tento sochařský styl trestán za svůj úspěch, protože polidštinění sochaři šedesátých let pohrdali jeho receptem na surrealismus a konstruktivismus a obrátili se právě k cestám, které Moore a Hepworthová uzavřel: k Duchampovým ready madeům a Rodčenkovým konstruktivním formám. A ještě dnes, po jeho velkém vzestupu a velkém pádu, je těžké vidět ony sochy zcela jasně.

### DALŠÍ LITERATURA:

- Charles Harrison, *English Art and Modernism 1900-1939*, Yale University Press, New Haven and London 1981
- Barbara Hepworth, *A Pictorial Autobiography*, Tate Gallery, London 1970
- Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, Yale University Press, New Haven and London 2000
- Ezra Pound, *Gaudier Brzeska: A Memoir* (1916), New Directions, New York 1961
- Herbert Read, *Henry Moore: A Study of his Life and Work*, Thames & Hudson, London 1961
- David Thistlewood (ed.), *Barbara Hepworth Reconsidered*, Tate Gallery, Liverpool 1984



Walter Benjamin píše esej *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, André Malraux iniciuje Muzeum bez zdi a Marcel Duchamp začíná realizovat *Krabici v kufru*: dopad technické reprodukce, která se dostává do umění skrze fotografii, lze pocítit v estetické teorii, dějinách umění i v umělecké praxi.

Walter Benjamin napsal v roce 1931 *Stručnou historii fotografie*, ve které jako kritik stále více ovlivňovaný marxistickými myšlenkami analyzoval vztah tohoto média a sociální třídy. Líčí zde, jak se fotografie ve čtyřicátých a padesátých letech 19. století začala podílet na vrcholném období buržoazní kultury. Zpočátku jako kratochvíle amatérů sdílela intimitu mezi přáteli: ti, kdo ji praktikovali – spisovatelé nebo malíři – si navzájem dělali portréty, jejichž dlouhá expozice (asi pět minut) vytvářela jakýsi dlouhý otevřený pohled a fyziognomickou autenticitu.

Koncem století fotografii a třídu, která ji podporovala, rychle předběhla komercializace. Jasnost a síla, s níž nové čočky a emulze dříve zachycovaly kapitány průmyslu, ustoupily nejistotě, která se vyjadřovala ve skleníkovém aranžmá portrétů střední třídy s jejich aspirací na „umění“ – model pózující uprostřed květin v zimní zahradě, ve skleníku, strakatý ve světle a stínu. Jak napsal Benjamin, bylo to znázornění buržoazie jako třídy ztrácející svá výhradní práva, a jediný pravdivý způsob, jak ukázat její vymření. Právě to dělal Eugène Atget, když fotografoval Paříž bez lidí, obraz za obrazem, jako by šlo o „místo minimálního činu.“

Veřejný čas

Činacita léta čekalo podle Benjaminova znovuobjevení „portrétování“. Buržoazní individualismus zde ustoupil určitému odosobnění, které je typické pro jinou společenskou strukturu: kolektivnější, jak ji vášnivě líčil v obličejích mas ruský režisér Sergej Eisenstein ve svých filmech; anonymnější, jako v *Ženě u telefonu* [1] od Alexandra Rodčenko; nebo více sociologizovaný, jako v sociálních „typech“ katalogizovaných německým fotografem Augustem Sanderem na konci dvacátých a v třicátých letech [2, 3], například v *Analytice der Zeit* (1929).

Když se Benjamin o čtyři roky později vrátil ve svém eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* k problému fotografie a filmu, upustil od své dřívější analýzy založené na umění a tentokrát ji založil na způsobu výroby. Hodnota využití díla, tvrdil, nemůže být oddělena od podmínek, za jakých bylo



1 • Alexandr Rodčenko, *Žena u telefonu*, 1928

Stříbrný světlotisk, 39,5 x 29,2 cm

vyrobeno. V primitivních společnostech tyto podmínky nutně zahrnují ruční práci, buď práci řemeslníků, nebo prosté přenesení magických vlastností na předmět skrze dotyk šamana nebo kněze. Tato „kultovní hodnota“, fungující většinou mimo zrak komunity, závisí na autenticitě daného posvátného předmětu, jehož hojící nebo léčebné vlastnosti nemohou být obsaženy v replikách nebo reprodukcích. Kultura rytin podle originálních prací, jež se začala rozvíjet v renesanci, přidává ke kultovní hodnotě „hodnotu výstavní“ a jasně zavádí nové využití uměleckého před-





2 - August Sander, *Farmářský pár*, okolo 1932  
Stříbrný světlotisk, 26 x 18,2 cm

mětu, tedy jeho propagandistický účinek při šíření papežskými a diplomatickými kanály. Tento druh reprodukce však jasně rozlišuje mezi kopií a uměleckým originálem, jehož status *originálu* zůstává neoslaben. Benjamin označuje tento status jako „auru“ díla, čímž myslí jeho nepřenositelnou jedinečnost. Ruční výroba ryté kopie patří také ke způsobu produkce originálu; obojí nese dotek ruky svého tvůrce.

Podmínky výroby se radikálně mění spolu s industrializací. Teď je vytvářena matrice či „forma“, podle které se pak masově produkují předměty. Masová produkce vstoupila do světa obrazu nejprve skrze litografii, která, přestože je ručně nakreslena, je pak mechanicky tištěna. Fotografie však brzy převzala vládu jako úplná technická reprodukce. Ruční práce nevstupuje ani do zachycení obrazu, ani do jeho tisku a stejně jako u jiných průmyslových forem není jeho matrice – negativ – jeho „originálem“, protože neodpovídá plně konečnému obrazu. Fotografie je tedy spíše multipl bez originálu. „Z fotografického negativu,“ píše Benjamin, „lze udělat nekonečný počet pozitivů; požadovat ‚autentický‘ pozitiv je nesmysl.“

Pojmy autenticita a aura spojené s originálem jsou tak z mechanicky vyrobeného předmětu *strukturálně* odstraněny

a „jedinečná existence“, jak zdůrazňuje Benjamin, je nahrazena „pluralitou kopií“. Pokud bychom jedinečnou existenci popojali jako spojení s místem a časem jejího původu, a tím pádem psychologicky vzdálenou od diváka, technická reprodukce této vzdálenost ruší. Tím uspokojuje „nutkavou potřebu dostat se velmi blízko předmětu pomocí jeho obrazu“. Technická reprodukce takto vytváří odpovídající psychologickou touhu, která má svůj vlastní způsob vidění: „Potřeba vyšourat předmět z jeho ulity, zničit jeho auru je znakem vnímání, jehož smyslem pro všeobecnou rovnost věcí vzrostl natolik, že ji vytvářel dokonce z jedinečného předmětu pomocí reprodukce. Takto začíná sériovost výroby (základna) ovlivňovat sériovost představy, která zase pohání zálibu v sériovosti samotného uměleckého díla (nadstavba). Benjamin pak přechází od způsobu výroby k „hodnotě využití“: „Čím dál více se z reprodukovaného uměleckého díla stává umělecké dílo uzpůsobeno k reprodukovatelnosti.“ Počet umělců, jejichž díla byla nedobře nebo vědomě „uzpůsobena k reprodukovatelnosti“ (viz například Duchampa k Warholovi a dále), potvrzuje Benjaminovu předpověď, že změna ve způsobu výroby bude před sebou hromadit všechny estetické hodnoty. „Dříve byla řada zbytečných myšlenek věnována otázce, je-li fotografie umění,“ napísal. „Podstatně



3 - August Sander, *Výše postavený farmář se ženou*, 1924  
Stříbrný světlotisk, 26 x 18,3 cm





1930 - 1939

...vynález fotografie nepřeměnil samotnou podstatu  
...vznesena."

...ze zdi

...byl jediný, kdo v roce 1935 vznesl „podstatnou“  
...s fotografií. Francouzský spisovatel a levicový  
...André Malraux (1901–1976) také chápal toto médium  
...přeměny „samotné podstaty umění“, ale ve svých  
...dialektickým rozporu se svým německým protěj-  
...Shodli se na tom, že fotografie odstranila originál z pozice,  
...byl vytvořen, a přemístila jej úplně jinam, blíž  
...a přetvořený k novým využitím. Také se shodli, že origi-  
...díla tím ztrácejí svou přirozenost, protože v procesu svého  
...do fotografie, která je reprodukuje, podle slov Mal-  
...přicházejí o své vlastnosti jako *předměty*". Oba muži se  
...v interpretaci této ztráty, protože podle Malrauxa  
...předměty ze stejného důvodu něco získaly: nejvyšší význam  
...stýlu, jaký vůbec mohou získat".

Tato stylizace umožněná fotografií byla funkcí různých  
...detailních snímků a excentrických úhlů fotografických

záběrů, které začaly být ve dvacátých letech spojovány s tím, co  
▲ bylo nazváno fotografickou „novou vizí“. Možnost fotografie  
podstatně narušit skutečné měřítko (například drobné otisky  
válečkem zvětšené tak, že vizuálně dosahují velikosti monumen-  
tálního basreliéfu), její schopnost využívat zvláštní úhly pohledu  
nebo divadelní osvětlení k dosažení ohromujících objevů (takže  
starověké sumerské terakotové figurky náhle vystupují jako pří-  
buzní soch Joana Miróa z 20. století) a její možnost vytrhnout  
dramaticky pojatou část z většího díla pomocí vystřihování  
a ořezávání: to všechno zasahuje do estetické jednoty originálu  
a přináší nové a překvapivé výsledky. Malrauxův závěr vzdává  
poctu médium, které to umožnilo: „Klasická estetika postupovala  
od části k celku; naše, často postupující od celku k částem,  
nachází ve fotografické reprodukci cenného spojení.“

Fotografie tedy znamená velké zrovnoprávnění, je to prostře-  
dek odevzdání předmětů ze všech období a míst určité stylistické  
homogenitě tak, že přebírají rysy „naší estetiky“. Přínosem tohoto  
procesu je kompendium všech informací o světovém umění. Toto  
kompendium, knihu o umění, začal Malraux nazývat „muzeum  
beze zdi“ [4]. Francouzský originál tohoto pojmenování – *musée  
imaginaire* – zdůrazňuje ne-materiálnost této činnosti, její touhu



zredukovat fyzičnost předmětu na virtuálnost obrazu, touhu, která ještě zesílí ke konci století, kdy imaginární muzeum *skutečně* dosáhne globálního pokrytí a jeho virtuálním domovem nebude kniha o umění, ale internet.

Přestože podle Malrauxa tkví hodnota knihy o umění v demokratizaci uměleckého zážitku jeho přenesením do života mnohem většího počtu lidí, než je tomu v případě elitářských muzeí (hodnota, která je v očích nadšenců pro „informační dálnici“ exponenciálně navýšena internetem), toto není její nejdůležitější funkce. Tou je způsob, kterým kniha pomocí zřetězení fotografických reprodukcí překóduje umělecká díla z „předmětů“ na „významy“ – díla tak získávají „nejvyšší význam v otázce *stylu*, jaký vůbec mohou získat“. Kniha o umění je tedy sémiotický stroj; a fotografie je to, co mu dává sílu. Protože fotografie zajišťuje *srovnání*, pomáhá posunout se od prožitku izolovaného díla k *odstupu* od něj, její význam vyplývá – jak nás

- ▲ o tom, že se to stane, ujistil lingvista Ferdinand de Saussure – ve vztahu k tomu, čím *není*.

Jeden z prvních Malrauxových textů, předmluva k výstavnímu katalogu z roku 1922, už prezentuje umění jako obrovský sémiotický systém, mnohonásobný sbor významů. Malraux zde napsal: „Můžeme cítit pouze pomocí srovnání. Ten, kdo zná *Andromaque* či *Phèdre*, získá lepší představu o francouzském géniu četbou *Snu noci svatojánské* než jakékoli tragédie od Racina. Řeckého génia lépe pochopíme po srovnání řecké sochy s egyptskou a asijskou, než když se seznámíme s dalším stem řeckých soch.“

Malraux nenarazil ve svých dvaceti letech na toto komparativní, tedy v podstatě sémiotické pojetí estetiky náhodou. Během svého zaučování u obchodníka s uměním, Daniela-Henriho Kahnweilera, byl Malraux uveden do praxe vizuálních umění ovlivněné jak německými dějinami umění, tak kubistickou estetikou, to znamená chápání, které nevidělo formu jako krásu, ale jako „lingvistickou“ hodnotu. Klasické umění, svrchovaná estetika západního vkusu, ustanovilo krásu jako ideál umělecké tvorby a zkušenosti. Na konci 19. století švýcarský historik umění

- Heinrich Wölfflin relativizoval tuto svrchovanost tvrzením, že klasicismus může být „čten“ jedině v rámci komparativního systému, s jehož pomocí může být srovnán s barokem. Wölfflin sestavil skupinu formálních opaků, které umožňují takové komparativní čtení provádět – hmatové versus optické, dvojrozměrné versus perspektivní, zavřená forma versus otevřená – a tak posunul formu na úroveň lingvistického znaku: odporovací, vztažný a negativní. Forma již neměla hodnotu sama o sobě, ale pouze uvnitř systému a ve srovnání s jiným souborem forem. Estetická složka již nebyla krásná; byla významová.

Kahnweilerovo napojení na tyto rané strukturalizující německé dějiny umění ovlivnilo jeho chápání kubismu. Tento Picassův sběratel totiž například viděl kubistické využívání afrického umění jako zlom ve vytváření forem, které by fungovaly jako znaky.

- Malraux převzal tento výrok a nikdy jej nezapomněl. Umění pro-
- ♦ dukuje znaky, které mohou být chápány komparativně. Srovnání

decentralizuje a dehierarchizuje umění, protože závisí na *jiných* zici systémů – *všech* systémů: Východ proti Západu, vysoké proti nízkému, vytržbené proti populárnímu, Sever proti Jihu. A *frap*tie je zásadní pomůckou pro toto porozumění *díky* fragmentaci a izolaci významových částí z celku.

Rozsáhlá studie, jež vyplynula z Malrauxova *přemýšlení* nad tímto problémem, byla nazvána *Hlasy ticha* (1951), protože „*ženy*“ – kterým říkal „fikce“ – mohou uvolnit v němém *uměleckém* díle novou sílu. Právě tato přeměna na významový systém *malraux* omezení reprodukce bez lítosti, že obrazy ztratily „*jak svůj*“ originální význam jako předměty, tak svou funkci (*trabozenskou* a jinou); vidíme je jen jako umělecká díla a přináší nám *pos* talent svého výrobce,“ napsal Malraux.

Benjamin prohlásoval: „To, co slábne ve věku *mechanizace* reprodukovatelnosti, je aura uměleckého díla;“ Malraux trval na tom, že aura je zachována při jakékoli transformaci. „*Fikce*“ vytvořená knihou o umění přenáší to, čemu říkal „*duch umění*“. A proto tento duch je transformací osvobozen, aby mohl, i když *ta* vyprávět svůj příběh: „Tak se díky poněkud *klamné* jedné, kterou fotografická reprodukce omezila rozmanitost *předst* od sochy k basreliéfu, od basreliéfu k pečetím a od nich k *nomá* ským plaketám, „*babylónský styl*“ stává nejen *pos* pouhou klasifikací, ale skutečnou entitou – jako něco, co připomíná *životní* příběh velkého tvůrce.“

### „Originální“ kopie

Data jako by měla své vlastní gravitační centrum; rok 1935 *není* jen obdobím, kdy se Benjamin i Malraux zabývali *osudem* umění v rukou reprodukce, byl to zároveň rok, kdy Duchamp začal tvořit své vlastní muzeum beze zdí, i když odpověď na otázku, jestli účelem bylo vyprávět „*příběh velkého tvůrce*“ (samotného Duchampa), nebo ne, zůstává jako vždy v *zářetí* uměleckého extrémního smyslu pro ironii. *Krabice v kufru* [5] byla započata v roce 1935 jako obrovská retrospektiva Duchampova *dos* *niho* díla za pomoci šedesáti devíti reprodukcí *včetně* drobných replik několika ready made. Tato „*knih* o umění“, kde *je* muzejní výstava zmenšena na velikost přepravního boxu, *ne* chybně odstartuje rodinnou vzpomínku na *kuř* podnikatele obchodníka.

Avšak u Duchampa není nic jednoduché. Během *příštích* pět let pilně vytvářel své reprodukce za pomoci *pracovní* náročných světlotiskové metody, při níž je barva nanášena ručně *pro* použití šablon, kterých je pro jeden otisk potřeba *přibližně* třicet. Tyto reprodukce, jež vytvářel sám, se staly *coloriages* *exp* *naux* (originálně vybarvenými díly), které vyústily do extrémně estetické mutace autorizovaných „*originálních*“ kopií (některé jsou dokonce podepsané a notářsky ověřené) *originálních* děl z nichž některé (ready made) byly nenapravitelnými *multipl* *in*. V této nekonečné perspektivě k sobě obrácených *zrcadel* si *ori* ginal a kopie stále vyměňují místo a Duchamp jednou *pop* Benjaminův výrok tím, že se vrací k autentizujícímu *dos*



1930 - 1939

3 - Marcel Duchamp, *Krabice v kufru*, 1935-1941 (verze z roku 1941)  
 velikost, variace rozměry

...mičce, a podruhé ukazuje dlouhý nos na Malrauxova „velkého  
 tvůrce“ tak, že svazuje ducha nutkavým prováděním sterilního  
 opakování.

V textu shrnujícím efekt tohoto díla David Joselit napsal, že  
*Krabice* jako by podpírala „Duchampovu uměleckou identitu  
 krize arozmítený přehled jeho životního díla, ale propracova-  
 ným nutkavým opakováním – stejnou formou opakování, kterou  
 Freud spojoval s podvědomou instinktivní touhou po smrti  
 Erosu – Duchamp představuje bytost, která je střídavě orga-  
 nická a anorganická, maskulinní a femininní. Akt kopírování ji  
 zároveň vytváří a ničí... Našel sám sebe – *ready made*.”

DALŠÍ LITERATURA:

- Walter Benjamin, *Illuminations*, Schocken Books, New York 1969 and *One Way Street*, New Left Books, London 1979
- Ecke Bonk, *Marcel Duchamp: The Box in a Valise*, Rizzoli, New York and Thames & Hudson, London 1989
- David Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1998
- André Malraux, *Museum without Walls*, trans. Stuart Gilbert, Princeton University Press, Princeton 1978



Součástí Rooseveltova Nového úřadu je zadání pro fotografy Walkera Evanse, Dorotheu Langeovou a další, aby zdokumentovali americký venkov v sevření velké ekonomické krize třicátých let.

Z četné filmové produkce Information Division of the Farm Securities Administration (FSA), americké vládní organizace ustanovené v roce 1936 jako součást Nového úřadu prezidenta Franklina D. Roosevelta, vystupují dva nezapomenutelné filmy amerického dokumentaristy Perea Lorentze (1905–1992) – *The Plow That Broke the Plains* (Pluh, který zlomil pláň, 1936) a *The River* (Řeka, 1937). Oba filmy dokumentují svízelné životní podmínky na americkém venkově v sevření velké ekonomické krize – první popisuje oklahomskou prašnou pánev a druhý katastrofické záplavy na řece Mississippi.

Vedle zdokumentování vážné situace obětí těchto přírodních katastrof sledoval Lorenz ještě nejméně dva další cíle: zdůraznit lidskou vinu za tyto události spočívající v permanentně špatném zacházení majitelů s půdou a propagovat určité vládní programy řešení těchto situací, kupříkladu projekty Tennessee Valley Authority (TVA) na zbudování přehrad podél říčního systému Mississippi. Aby mohl Lorenz splnit tento druhý záměr, potřeboval zaujmout veřejnost – rozhodl se jednak seznámit obyvatele obrovské země s těmi jejími částmi, kde nikdy nebyli nebo o kterých moc nevěděli, jednak dát svému dokumentárnímu filmu emocionální náboj fiktivního příběhu. Jedině tímto způsobem mohl překonat mínění, jehož zdrojem byly některé skupiny amerického Kongresu, že Rooseveltovy programy jsou jistou formou „socialismu“, kterého se mnozí Američané obávali. Lorenz však zároveň čelil této demonizaci tím, že právě takový socialismus obhajoval (například centralizaci moci nutné pro práci TVA nebo využití družstev k restrukturalizaci perspektiv farmáře).

K žlutým vlnám obilí...

Těsně předtím, než se Roy Emerson Stryker (1893–1975) stal ředitelem historického oddělení FSA, setkal se několikrát se sociologem Robertem Lyndem, aby si ujasnil smysl dokumentu. Z těchto setkání se zrodila myšlenka zkoordinovat úsilí FSA tak, že Stryker připraví svému týmu fotografů jakési „filmové scénáře“. Takto vypadá raná verze části takového scénáře:

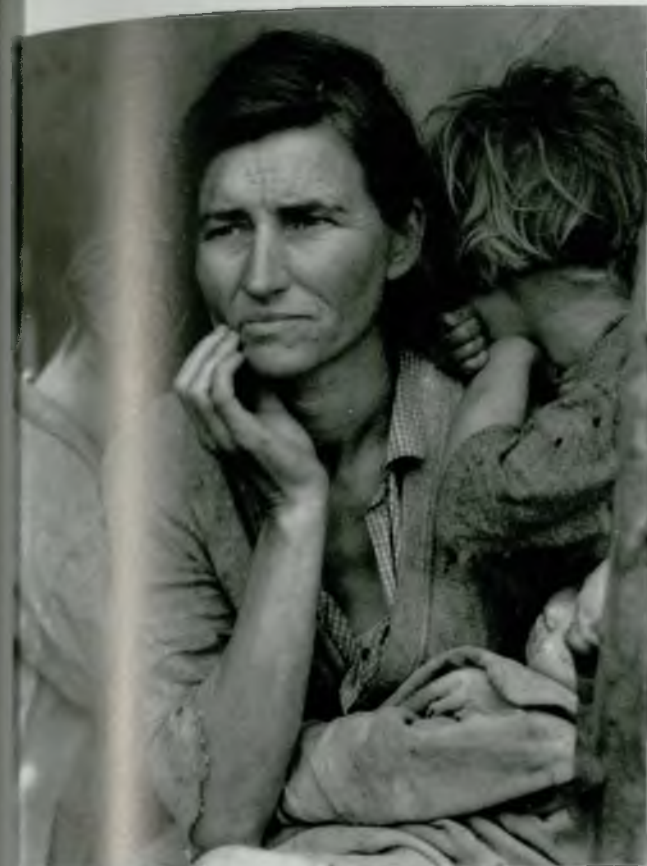
#### VEČER DOMA

*Fotografie rozličných způsobů, jak různé skupiny obyvatele tráví večery, například:*  
*Nefornální oblečení*  
*Poslouchání rádia*  
*Bridž*  
*Upravenější oblečení*  
*Hosté*

Statický charakter tohoto „scénáře“ je evidentně odlišný od velkého proudu filmového příběhu, který může kontrolovat vlastní spád, například se může během několika dramatických sekund dostat od kapek tajícího sněhu padajícího z věží v jarním Wisconsinu k obrovskému proudu Mississippi dosahující své delty tak, jak to udělal Lorentz v *The River*. Strykerova představa o tom, jak ve výsledku shromáždit obrazy, které jeho fotografové nakupí za devět let společného snažení (jedná se o více než 100 000 fotografií), skutečně neodpovídala sekvencímu vyprávění, ale prostorovému zásobníku: encyklopedické kartotéce či archivu organizovanému podle kategorií, podkategorií a jejich pododdílů.

Tyto fotografie FSA byly bezprostředně využity jako zdroj vizuální informování veřejnosti, buď skrze oficiální knihy a výstavy, nebo efektivněji pomocí masmédií – v nově založených týdenících jako *Life* (vycházel od roku 1936) a *Look* (od roku 1937). Podle Strykera se však tento materiál FSA zásadně liší od fotožurnalistiky, ze kterého uvedené magazíny prospěly, protože fotografii pro noviny viděl jako „dramatickou, samostatnou věc, předmět a akce“; zatímco na druhé straně řekl: „Naše fotografie představuje to, co je v pozadí této akce.“ Stryker charakterizoval práci FSA jako přídatné jméno a příslovce proti podmětu a slovesu v novinářské fotografii.

To je zcela trefný popis fotografie Dorothee Langové *Migrant Mother* [1], která se víc než jiné snímky stala příkladem emocionální výzvy, efektivity a pronikavosti prací FSA. V tomto ohledu totiž není žádná akce, jediné že bychom akci nazvali jen utkvělý pohled do naprosto nejisté budoucnosti. Pokud jde o souvislost s přídatným jménem a příslovcem, svým neustálým pohybem tam a zpět mezi univerzálním – smysl pro lidskou



Dorothea Langeová, *Přistěhovalecká matka*, 1936

## Works Progress Administration

V době od inaugurace prezidenta Franklina D. Roosevelta v lednu 1933 do léta 1935 zavedla vláda řadu podpůrných pracovních programů na pomoc obrovskému počtu nezaměstnaných v souvislosti s velkou ekonomickou krizí. Zasluhou Henryho Hopkinse, ředitele Civil Works Administration, byla část financí přidělena umělcům prostřednictvím Public Works of Art Project. Jak bylo pro ranou fázi federální podpory typické, šlo o program krátkodobý (finance na něj určené byly za čtyři měsíce vyčerpány) a byl terčem politické kontroverze. Jeho šťastní účastníci v New Yorku se věnovali čištění a opravám městských soch a monumentů; po skončení programu museli znovu pobírat podporu.

Během léta 1935 se Hopkinsovi podařilo přesvědčit Roosevelta o potřebě vytvořit Works Progress Administration (WPA, Správa pracovních příležitostí), obrovského programu, který „dostane Ameriku z nezaměstnanosti a přivede ji znovu do práce“. Hopkins to vyjádřil takto: „Ti, kdo jsou nuceni přijmout dobročinnost, a nezáleží na tom jak neochotně, jsou nejprve litováni a později se jimi opovrhují.“ Během šesti let své existence zaměstnala WPA průměrně 2 100 000 lidí a utratila dva biliony dolarů. Skoro čtvrt milionu projektů sahalo od hrabání listí ke stavbě letišť. A Hopkins se – stejně jako dříve – postaral o to, aby se peníze dostaly také k umělcům. Proto bylo ve stejném období pět procent rozpočtu WPA (46 milionů dolarů) přiděleno na tvořivá a dramatická umění – věnovala se jim dvě procenta (38 000) zaměstnanců. Pro vizuální umění byl vytvořen Federal Arts Project, řízený Holgerem Cahillem. Podobně existoval Federální program pro hudbu, Divadelní program a Program pro spisovatele.

Během prvních čtyř měsíců se k fondu FAP připojilo přibližně tisíc umělců. Směrnice nařizovala, aby umělci byli rozděleni na malíře nástěnných a závěsných obrazů, také stanovila testovací postup, podle něž byli ohodnoceni jako „nequalifikovaní, středně pokročilí, kvalifikovaní a profesionální“ a podle těchto úrovní se řídila také výše jejich platu. Tradicionalisté a modernisté mezi sebou zuřivě soutěžili o administrativní moc a o kontrolu nad tím či oním procesem. Přestože z větší části byli dominantní tradicionalisté, skupinka abstraktních umělců vedená Burgoynem Dillerem a Harrym Holtzmanem – žáky Pieta Mondriana – byla schopna získat tolik moci, aby mohla zadat nástěnné malby mladým abstraktním malířům – Arshilovi Gorkymu, Stuartu Davisovi, Byronu Brownovi, Janu Matulkovi a Ilyovi Bolotowskému.

Efekt Federálního programu pro umění byl ohromný v tom, že se mu podařilo spojit umělce úplně novým způsobem: umělci si pomáhali v obcházení byrokratických pravidel a vedle barů a kaváren v newyorské Village se místem jejich setkávání staly také kanceláře WPA, kde si vyzvedávali mzdy a přijímali práci. Teď, když už nemuseli brát práce na poloviční úvazek, se tito umělci viděli jako jednotná komunita.

1930 – 1939

„Historičtí“ je nadčasový – a konkrétní ženou zachycenou na fotografii je tento obraz příkladem „humanitárního realismu“, podporovaného Strykerem. Z uvedené fotografie, známé jako *Matka přistěhovalců* se skutečně ozývá náboženské malířství, připomínající obraz italského barokního malíře Caravaggia, v němž promítá Kristovu matku do postavy nejchudší římské venkované, nebo dílo Rossa Fiorentina *Mrtvý Kristus* (1525–1526), kde je Trpící zobrazen mezi dvěma anděly.

Mesiáský ráz, který takové srovnání dodává práci Langové, vybočuje z celkového poslání tohoto průzkumu. Strykerův současník napsal: „Cítíte, že se krize prohlubuje, ale nemohli jste ji vidět z okna. Muži, kteří přišli o práci, se ztratili v tůňku. Byli tiší a museli jste přesně vědět, kdy a kde je najít.“ Stryker chápal misi tohoto výzkumu, který hledal detaily venkovského života a chudoby v malých městech, jako projekt „najít“ Vytvářel se v záběrech celé škály lidských typů, jejichž tváře podle něj vyjadřovaly odhodlání a schopnost přežít nejvyšší úroveň. Jak Stryker později řekl: „Pro mě byly fotografie obličejů nejvýznamnější částí celého souboru.“

Ale zatímco Stryker četl ve snímcích zprávu o přežití a vykoupení, jimi jejich obecné sdělení chápali úplně jinak. Historik Alan Trachtenberg například napsal: „Pokud existuje zastřešující téma pro soubor FSA, pak je to určitě konec amerického venkova a jeho



nahrazení komerční městskou kulturou se zpeněžitelnými vztahy. Automobily, filmy, telefonní stožáry, billboardy, konzervované jídlo, konfekční oblečení: tyto známé ikony svědčí o obrovském přerodu [...], zásadním zlomu ve vztahu americké společnosti ke své „podstatě“ a k produkci obživy ze země.“

V tomto pojetí, kde obrazy vlaků projíždějících kolem obilných sil reprezentují stroj jako prostředek dalšího ochuzování vykořeněných lidí nebo kde opakované záběry billboardů označují výměnu ručně kreslených nápisů za tištěné, odrážejí tyto fotografie důležitý posun od lidské tváře. A zde si Stryker a nejslavnější z jeho fotografů, Walker Evans (1903–1975), neporozuměli. Evans měl totiž zálibu právě ve fasádách budov a v plakátech vytvářejících představu země připravené o „lidský“ obsah, kterou Stryker odmítal [2].

## Styl FSA

Walker Evans pracoval pro Strykera osmnáct měsíců od doby, kdy se připojil k FSA ještě jako k organizaci pod názvem Resettlement Administration (Správa přesídlování). Rozdíl v jejich názorech můžeme popsat jako Evansův zájem o „čistý záznam“ a Strykerovu touhu po obrazech, které by podporovaly sociální a politickou změnu. Fotograf Ansel Adams (1902–1984), jenž se rozhodl na souboru nespolutracovat, si tehdy Strykerovi stěžoval: „To, co máte, nejsou fotografové. Je to hromada sociologů s fotoaparáty.“ Evans si však dával pozor na to, aby se vymezil

vůči dokumentu: „Ten termín by měl být *dokumentární styl*, dokument má využití, zatímco umění je skutečně *neúspěšné*. Proto umění nikdy nemůže být dokument, přestože může přijmout jeho styl.“

V Evansově zdánlivě paradoxním tvrzení – že dokument mohl být pouze další „styl“, i když takový styl, ve kterém vystižena podstata fotografie „jako takové“ – je obsažena estetika, jež se zrodila okolo média fotografie ve třicátých letech, postupně se rozvíjela v poválečném období a v těchto letech dosáhla svého vrcholu a stala se oficiálním nástrojem takových autorit v otázce vkusu ve fotografii a fotografické **▲**torie, jako je oddělení fotografie v Muzeu moderního umění. Přestože toto muzeum bylo nadšeným příznivcem Walker Evanse, za nejlepšího představitele skutečné podstaty fotografie byl považován Francouz činný na začátku století, Atget (1856–1927).

Stejně jako u Evanse byla Atgetova práce součástí zadání zkoumání různých institucí: Městské knihovny v Paříži, Francouzské společnosti starožitníků, stavitelských spolků atd. A stejně v případě Evanse bylo Atgetovo dílo úzce spojeno s estetickými citlivostmi, která sahala za sociologické hodnoty a rovněž se odlišovala od vkusu současného umění. Fotografie jako *Evansova Picture Display, Savannah* (Výstava obrázků za penny, Savannah) [3] s řadou kontaktních snímků v okně výlohy postavila navenek synonyma samotné fotografie, s nápisem **STUDIO** z kubistické koláže, byly vnímány jako sebereflektivně

1930 – 1939

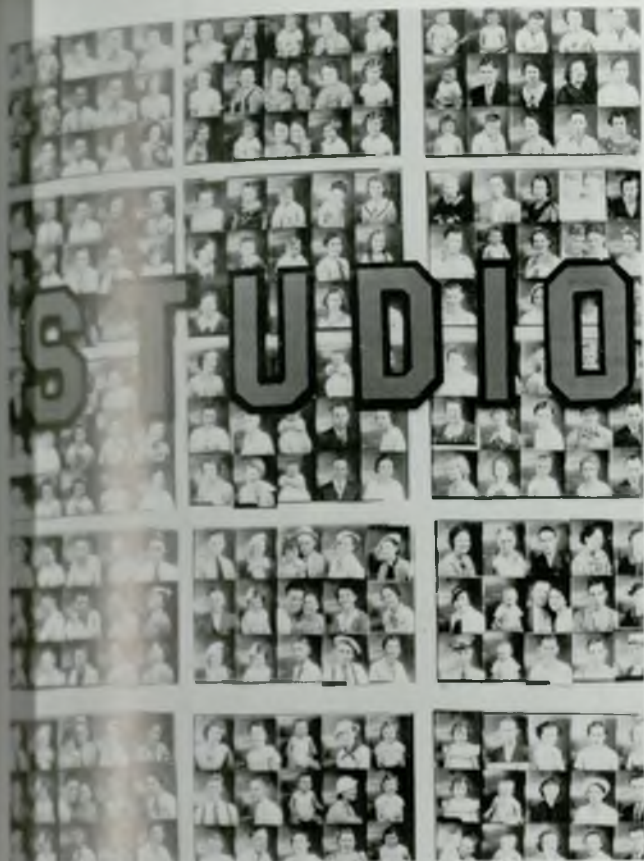


2 • Walker Evans, *Domy, Atlanta, Georgia*, 1936

Stříbrný světlotisk

▲ 1969d





1 • Walter Evans, Vystavka obrázků za penny, Savannah, 1936

Ilustrace: autor

...ně spíše než dokumentární. A tento sebezkomavý postoj  
...me naleít u Evanse stejně jako u Atgeta. Atgetovy fotografie  
...ad pařížských kaváren působí jako perfektní modernistická  
...čení. Jsou snímány tak, že odraz autora stojícího vedle jeho  
...rytého fotoaparátu na stativu se promítá ve skleněné výplni  
...ní právě ve chvíli, kdy obličej zvědavého majitele kavárny  
...níka zevnitř a usazuje se na těle fotografa a prostor před a za  
...zem se tak zářačně spojuje v jedinou plochou rovinu [4].

Každá varianta modernismu od dvacátých let dále skutečně  
...pala z Atgetova díla. Jeho „náhodné“ montáže zrcadlového  
...nara ve výlohách byly surrealistické pro surrealisty; jeho  
...omady“ a šlešího trhu byly obrazy sériového života komodity  
...německou Novou věcnost; jeho čisté francouzské zahrady  
...byly vznešenými krajinami pro představitele amerických stylů,  
...ně vzely z precisionismu jako druh „přímé fotografie“, napří-  
...kád Paula Strandu, Edwarda Westona a Ansela Adamse, který  
...šoval Strykera ze sociologizování. Mezi osmi tisíci negativy,  
...né po sobě. Atget zanechal, můžeme ve skutečnosti najít tolik  
...getů“, že je docela těžké zařadit je do nějaké kategorie, typu  
...lá, jaké si spojujeme s konkrétním autorem – s uceleností,  
...ní odráží organickou jednotu jediného autora a jeho soustře-  
...dy záměr.

Muzeum moderního umění však bylo odhodláno toho

dosáhnout, protože samotná představa fotografického „autora“  
začala být během šedesátých a sedmdesátých let chápána skrze  
Evansův „dokumentární styl“, který byl nyní prohlašován za  
podstatu fotografického umění. Abychom mohli tento problém  
pochopit, musíme současně posuzovat dva (protichůdné)  
pohledy: představu naprosté věrnosti dokumentární fotografii  
vůči svému skutečnému referentu nebo obsahu, obsahu, který  
žádným způsobem nenarušuje; a chápání stylu jako záznamu  
fotografova vlastního temperamentu, jeho či její vize, jeho či  
jejího utvářejícího vědomí. Také ovšem musíme zvážit fakt, že  
existuje prostor, kde tyto rozpory mohou být vyřešeny. Je to  
prostor samotného aparátu nebo spíše jeho zrcadlové sklo, kde se  
obraz z čočky odráží pohledu fotografa; kde je obraz předtvořen  
na své cestě ze skutečného života, ze kterého je „sloupnut“, do  
jiného, do zploštělé reality „obrazu“. Právě tento rozdíl mezi  
světem hmoty a světem obrazu je to, co vidí fotograf ve skle  
zrcadlovky, rozdíl, který fotografovi dává ironický nadhled, jiný  
vztah k realitě, kterou může zachytit ve výsledcích. A toto vždy  
velmi delikátní zaznamenání vstupuje do díla jako styl.

Evansův styl je postaven právě na tomto jiném vztahu. Billbo-  
ard vyvěšený u silnice, který je snímán paralelně k ploše obrazu  
tak, že zpoza jeho okrajů vykukuje jen malý kousek krajiny, staví  
iluzionistické podání interiéru domu na billboardu proti fotogra-

1930 – 1939



4 • Eugène Atget, Kavárna „Au Tambour“, Quai de la Tournelle, 1908  
Stříbrný světloisk (sépiový)





1930 - 1939

fickému zploštělému záznamu skutečného světa tak, že společně vytvářejí strídavý pocit reality a iluze a samotná realita se stává zdáním. Nebo například v jeho nehybných fasádách dvojdomků zploštělých tvrdým světlem, které jako by je převádělo do kreseb, pocit, že jde o „duplikáty“ nebo pouhé kopie, nejen opakuje tuto simulakrální citlivost, ale zároveň je připoutává k duplikátní a sériové povaze fotografie jako takové. Tento čelní pohled a zploštění, které Evans důsledně používal, nakonec převádí dokonce i ocelárny a dělnické domky firemního města na pouhý „obraz“ sebe samých, neskutečný a tajemný [5].

Ale tyto rysy Evansova stylu – osobní, nezaměnitelné, originální – jsou zároveň rozptýleny v celém rozsahu fotografického materiálu FSA. Můžeme je najít například na snímcích Arthura Rothsteina v rytmických, prázdných fasádách chatrčí zemědělských pachtýřů, jejichž prachobyčejné dřevěné obložení je světem uspořádáno do elegantních vzorů, nebo v paralelních řadách časopisů v *Trafice* od Johna Vachona se zřetězeným opakováním stejných obálek. Když Alan Trachtenberg upozornil na toto příznačné nahrazení přirozeného mechanickým jako na „zastřešující téma“, nebylo to proto, aby udělal z Evanse „autora“ celého souboru. Ale také tím nechtěl vyzdvihnout Strykera jako „autora“, jak to nyní dělají mnozí odborníci. Právě naopak, byl to pokus o rozdělení autorství, a z tohoto pohledu se zdá, že se dosah průzkumu a strojová specifika fotoaparátu protínají v určitou chvíli v historickém čase.

▲ 1977, 1980

## Smrt autora

Je pochopitelné, že takové odosobnění autorství figuruje v určitém pohledu na kritické hodnocení Atgetova díla. Snaha moderního umění sjednotit celou šíři jeho díla, kterým určité záměru se historicky shodovala s náhlým nástupem abstraktní fotografie v polovině šedesátých let jako exkluzivní sberačské zajímavého uměleckého díla a zároveň s proklamací surrealismu o „smrti autora“. Instrukce „autorské funkce“ nebo „autorského výsledku“ jako subjektu zdroje, rozptýlení takového subjektu v labyrintu textuálního prostoru, jehož nesčetné, již dříve napomenuté a již dříve slyšené hlasy každý údajný autor pouze reprodukuje – říká, že autorství není nic jiného než následek prostoru obsazeného velkým množstvím archivů nebo, slovy Michela Foucaulta, diskurzů. Podle strukturalistického kritika je tedy Atgetovo dílo pouze autorským výsledkem, jehož zdrojem je velké množství manitých archivů, pro které pracoval.

## DALŠÍ LITERATURA:

James Agee and Walker Evans. *Let Us Now Praise Famous Men*, Houghton Mifflin, Boston 1938  
Lawrence W. Levine and Alan Trachtenberg. *Documenting America, 1935-1943*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1988  
Maria Morris Hambourg et al.. *Walker Evans*, Princeton University Press, Princeton 2004  
Molly Nesbit. *Atget's Seven Albums*, Yale University Press, New Haven and London 2004  
John Szarkowski. *Atget*, Museum of Modern Art, New York 2000  
Ray E. Stryker and Nancy Wood. *In This Proud Land: America 1935-1943 As Seen in the FSA Photographs*, New York Graphic Society, Greenwich, Conn. 1973

1937<sup>a</sup>

Evropské velmoci spolu soutěží na Mezinárodní výstavě v Paříži v národních pavilonech umění, obchodu a propagandy, zatímco nacistické Německo otevírá v Mnichově výstavu „Zvrhlé umění“, jež zcela odsoudila modernismus.

19. července 1937, den poté, co Hitler slavnostně uvedl výstavu „Velké německé umění“ v obrovském novém Dávně německého umění v Mnichově, byla hned za ním otevřena výstava „Zvrhlé umění“. Nacisti naplánovali tyto dvě expozice jako komplementární ukázky rasových typů a politických motivů v umění. První jmenovaná výstava měla dokázat na čistotu německého umění jako zcela jasně árijského a národně socialistického; druhá měla odhalit zvrácené modernistické umění jako vnitřně židovské a bolševické (ironické je, že pouze šest ze 112 autorů „zvrhlého umění“ byli židé). Podle ministra propagandy Josepha Goebbelse zvrhlé umění „uráží německé citění, mate a ničí přirozenou formu nebo jednoduše

odhaluje absenci adekvátní manuální a umělecké zručnosti“. Nacistické umění bylo prezentováno jako jeho antiteze: svým vysoce národním obsahem oslavovalo „pocit německví“ a jeho tradiční styl odíval „přirozenou formu“ do neoklasicistního pláště, jak je tomu u svalnatých postav jeho předních sochařů Arna Brekera (1900–1991) a Josefa Thoraka (1889–1952). Nacistická estetika do značné míry vytvářela paranoidní obraz modernistického umění a ve svém umění na tento obraz reagovala. Zavrhovala umění „primitivů“, dětí a slabomyslných, k němuž bylo „zvrhlé umění“ primárně připodobňováno, což zároveň vnutilo tomuto umění „neúctu“ k náboženství, ženskosti a k armádě [1].

1930–1939



Místnost 3 výstavy „Zvrhlé umění“, 1937, Mnichov  
 Vystavená na zářné scéně včetně dadaistické stěny

▲ 1903, 1922



Uvedené dvě výstavy však nebyly komplementární v otázce návštěvnosti: „Zvrhlé umění“ přilákalo pětkrát více diváků než „Velké německé umění“ – dva miliony v samotném Mnichově a skoro milion během svého putování po třinácti dalších německých a rakouských městech v dalších třech letech. Dodnes zůstává nejnávštěvovanější výstavou modernistického umění celé historie. Jde o velmi zajímavou statistiku: pokud bylo toto umění tak odpudivé, proč přilákalo tolik lidí? Je pohrdání vyvinuté z odporu „nejpopulárnější“ odpovědí na modernistické umění? Existovaly snad alternativní, dokonce rozvratné formy diváctví, které oceňovaly vystavené umění (máme o tom nějaké důkazy)? Daná výstava byla pouze jednou akcí mezi mnoha dalšími anti-modernistickými výstavami, antisemitskými filmy, pálením knih a tak dále. Navíc „Zvrhlé umění“ vystavilo pouze 650 ze všech 16 000 modernistických prací, které byly jen v roce 1937 zkonfiskovány z 32 uměleckých muzeí a z nichž většina byla spálena, „ztracena“ nebo prodána – s tím se mnohé umělecké sbírky po celém světě stále ještě vyrovnávají. Přestože je tato výstava nechvalně proslulá, byla pouze jednou epizodou v dlouhé válce proti modernistické kultuře, totální čistce progresivních institucí.

▲ V roce 1933 zavřeli nacisté Bauhaus; v roce 1936 Goebbels zakázal všechnu uměleckou kritiku mimo nacistickou a podobně. Tak proniká totalitní stát do kultury a takový politický význam měl pro nacisty antimodernismus.



2 • Xanti Schawinski, 1934 – Rok XII fašistické éry, 1934  
Tisťený plakát, 95,7 x 71,8 cm

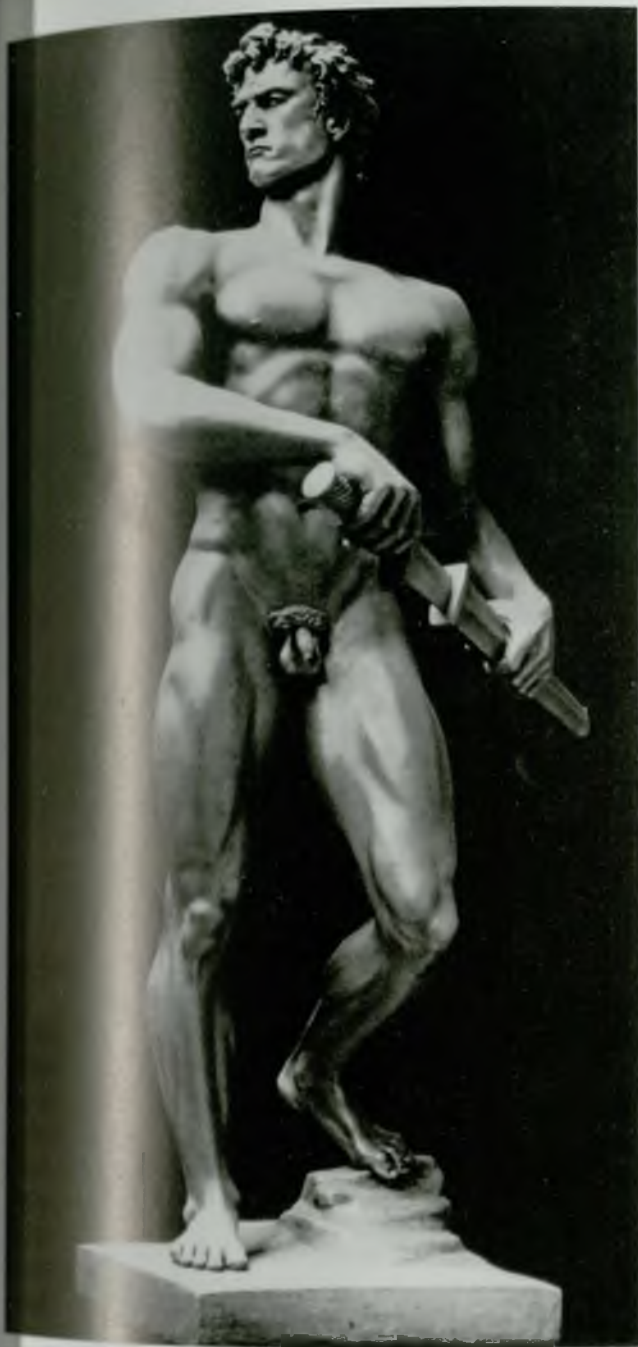
## Politika těla

Podle ruského historika umění Igora Golomstocka se umělecká politika totalitních států meziválečného období řídila několika principy (zahrnuje sem stejně stalinistický Sovětský svaz jako fašistickou Itálii): umění bylo používáno jako politická zbraň; stát si přisvojil monopol nad kulturními institucemi; to nejkonzervativnější umělecké hnutí se stalo oficiálním a všechny ostatní styly byly zavrženy. Existovaly výjimky z těchto pravidel, hlavně z posledních dvou, především za Mussoliniho. Modernismus byl zatracován, ale ne vždy proto, že byl antitradiční a antiburžoazní. Mussolini zpočátku vital futurismus pro jeho ideologii destrukce a všechny tyto režimy chtěly nahradit stará spojení mezi uměním a společenskou třídou jeho novou identifikací s vůdcem, stranou a státem. Ale žádný režim netoleroval modernistické deformace lidského těla. Proto nacisté odmítali expresionismus, přestože byl „německý“, zuřivěji než abstrakci, kterou považovali za „bolševickou“ – k zlosti expresionisty Emila Noldeho, který byl členem nacistické strany a jehož obrazy byly přesto vystaveny ve „Zvrhlém umění“. Obecně řečeno modernistické umění bylo nebezpečné proto, že upřednostňovalo jedince – jeho originální vizi, jedinečný styl, osobitý čin a tak dále. Tento „subjektivismus“ odporoval společenskému imperativu totalitních režimů – potřebě připoutat masy psychicky, ba téměř fyzicky k vůdci, straně a státu – ještě víc než deformace [2]. V tomto schématu mohlo tělo jedince představovat jediné tělo politické, a to bylo většinou ztvárňováno jako

fobicky netečné, dokonce falicky agresivní, jako Brekova pravenost [3], alegorická postava nacistického militarismu.

Na jedné straně musela každá totalitní kultura svými specifickými symboly reprezentovat svůj politický režim – teprve svastika, kterou Hitler znovuobjevil pro svou nacistickou vládu, nebo antické fasces římských zákonodárců (svazek dřevěných prutů ovínutý řemenem, se sekerou vetnutou uprostřed), kterou italští fašisté použili ve znaku své strany. Na druhé straně musel být tento režim reprezentován jako nespecifický, nadhistorický, dokonce nadpřirozený; odtud vychází obecné narušení mentálního neoklasicismu. (Je pozoruhodné, že jiné režimy nepovažované za totalitní, také z podobných důvodů sáhly po totální formě.) Podle Golomstocka se v tomto návratu k neoklasicismu oživila a proměnila stará hierarchie akademických žánrů. Z klasického portrétního se stal portrét vůdce a zachoval si svou „tendenci ke zbožštění“. Historická malba se stala „historicko-revolučním tématem“ a ponechala si svou tendenci mystifikovat vůdce, mučedníky strany (v případě nacistů a fašistů) nebo dělníky-hrdiny (v případě stalinistů), kteří byli znázorňováni jako „tvůrci historie“. Žánrové obrazy se změnilly v obrazy práce jako „urputného boje, nebo radostné oslavy“. A krajinná malba byla pojímána „buď jako obraz vaterlandu [...] nebo jako arena sociální transformaci – takzvaná ‚průmyslová krajina‘“. „Historicko-revoluční“ obrazy byly nejvíce zatíženy, protože se musely vyrovnat ještě s dalším rozparem: musely vyprávět příběh národa, jeho





Umberto Boccioni, *Haravnost*, 1939

zentoval fašistickou Itálii jako moderní znovuzrození antického Říma. Kýchovitý sovětský akademismus byl také odlišný: jeho „socialistický realismus“ nebyl svázán s antickými mýty, ale byl zaměřen na soudobou ideologii – slovy ministra kultury Andreje Ždanova ▲ „vzdělávat dělníky v duchu komunismu“.

Také intenzita antimodernismu se u jednotlivých režimů lišila. Mussolini dovolil, aby některé modernistické formy (od futuristického umění k racionální architektuře) koexistovaly, dokonce aby se spojily s reakčními formami. Podle amerického kritika Jeffreyho Schnappa fašismus využíval „estetické nadprodukce“, aby zakryl svou ideologickou nestabilitu. A přestože Stalin potlačoval konstruktivismus, zároveň zaměstnal některé z jeho vůdčích představitelů, ● například Alexandra Rodčenko a Ela Lissického. (Argument, který nedávno vznesl ruský kritik Boris Groys, že Stalin byl ztělesněním konstruktivistického inženýra kultury, je zjednodušující, dokonce sám o sobě antimodernistický.) Antimodernismus nacistů byl ze všech nejdůkladnější, ale i oni mísili atavistické formy rituálního (například stranické manifestace na Zeppenfeld v Norimberku navržené Albertem Speerem [1905–1981]) s pokročilými formami médií (například *Triumf vůle*, film Leni Riefenstahlové [1902–2003] ze stranického shromáždění roku 1934, nacistické „Zrození Národa“). Různými způsoby takto všechny tři režimy slučovaly modernistické a reakční směry. Přestože je modernismus přitahoval svým překonáním buržoazní kultury, odpuzoval je svým odcizením se masám; a přestože chtěli využít manipulativní efekty mediální podívané, zdráhali se obětovat společné základy archaické kultury.

Některé z těchto konfliktů a rozporů vyšly najevo během Mezinárodní výstavy v Paříži, která byla otevřena v roce 1937 za vlády Léona Bluma a jeho Lidové fronty, jež spojila socialisty a komunisty proti fašistům. Na rozsáhlé ploše, která sahala od Invalidovny přes Seinu k Trocadéru s Eiffelovou věží (emblemem předchozích výstav) jako centrem, bylo představeno několik uměleckých výstav a mnoho národních pavilonů. Některé byly věnovány umění a obchodu, jiné upřednostnily fotomontážní národní příběhy a další spojily obě tyto možnosti dohromady. Přestože Mezinárodní výstava měla být kosmopolitním veletrhem na podporu míru (cil vyjádřený Mírovou věží na jejím severním konci), dominovala jí kulturní válka, která se brzy stala skutečnou válkou vojenskou. Španělská občanská válka, která tu byla příčinou ostrých konfrontací, už vlastně probíhala.

Ústřední konfrontace se však odehrála na pravém břehu Seiny hned nad Pont d'Iena [4]. Sovětský pavilon, navržený hlavním architektem stalinistických monolitů Borisem Jofanem (1891–1976), stál právě naproti německému pavilonu od Alberta Speera, hlavního architekta hitlerovské arogance. (Ve spojitosti mezi kulturou a válkou, o kterou se zde jedná, se tento nacistický mistr stavitel stal během druhé světové války ministrem pro výzbroj.) Ve svých memoárech *Uvnitř Třetí říše* (1970) Speere odhalil, že jeho vlastní návrh byl ovlivněn tajným náčrtem sovětského pavilonu: „Tesaná dvojice postav třicet tři metry vysokých, na vysokém pódiu, triumfálně pochodovala směrem k německému pavilonu. Proto jsem navrhl kubickou masu, také vyvýšenou na robustních pilířích,

1930–1939





LES MOTIFS DE SCULPTURE QUI COURONNENT TROIS DES PRINCIPAUX PAVILLONS ÉTRANGERS  
 L'Allemagne (à droite, profil de la statue de Hermann-Ehrhard) • L'U. R. S. S. (l'Industrie et l'Agriculture, groupe en acier de Sam- Moussine)  
 L'Italie (les divers personnages, par les sculpteurs Savatta, Macchioni, Pardini, Minguzzi et Bartolini)

4 • Detaily nacistického (vlevo nahoře), sovětského (vpravo nahoře) a italského (dole) pavilonu na Mezinárodní výstavě v Paříži, 1937

... která jako by zadržovala tento nápor, a z římsy mé věže na ruské sochy shlížel orel se svastikou v pařátech. Dostal jsem za tuto budovu zlatou medaili; můj sovětský kolega také.“

Podle Speera byly tyto dva pavilony chápány jako rovnocenné příklady efektivní propagandy, ale v tom veškerá podobnost končí. Sovětské sochy sloužily jako kinetický piedestal, jenž vrhal vpřed *Dělníka a Kolchozníci* oděné v oceli od sochařky Věry Muchinové (1889–1953) jakoby k světové historické prominenci; jsou sochařským ztělesněním proletariátu jako nových hrdinů historie. Nikdo si toto seskupení nemohl splést s *památníkem Třetí internacionály* (1920) navrženým konstruktivistou Vladimírem Tatlinem: tyto alegorické postavy představovaly Sovětský svaz podle Stalina, konkrétně jeho brutální pětileté plány industrializace výroby a kolektivizace zemědělství. A stejně jako Tatlinův *Památník* i sovětský pavilon stoupal dynamicky vzhůru, tentokrát ke spojení kladiva a srpů, komunistickým symbolům továren a zemědělství. Speer také popisuje, že tento postup byl zastaven německým pavilonem, represivním chrámem imperiální moci, jenž ohlašoval úplně jiné chápání národa a historie; jak je zřejmé, vyvrcholilo v symbolech strany, ne v postavách práce. Přestože se ocelová konstrukce pavilonu může zdát moderní, byl

pokryt německým vápencem a mezi jeho mozaiky byly zaplaveny zlaté a červené kachle ve tvaru svastiky. A přestože jeho fasáda může také působit moderně, pouze „očistě“ klasickým odkaz sloupů a kládí. Ve skutečnosti byl pavilon typologicky napodobeninou v masce čistého monumentu, jeho věž odbojovala ke klasickému chrámu, jeho výstavní síň později odkázala ke středověkému kostelu, v jehož „apsidě“ stál model německého Domu německého umění navrženého Walterem Gropiusem (1878–1934), nedávno zemřelým předchůdcem Speera v roli hlavního nacistického architekta – příznačný „altář“ pro architekturu smrti. Záměrem těchto historických aluzí Speer chtěl s gigantní ambicí zahrnout, dokonce překonat historii. A tato ambice byla programová. Speer a Hitler, neúspěšný umělec a amatérský architekt, navrhli architektonickou „teorii trosek“, podle níž budou nacistické stavby (jako gargantuovská Velká síň, kterou Speer plánoval pro Hitlerův nový Berlín) stavěny tak, aby přetrvaly tisíciletím Tisícileté říše – aby vystavila všechny generace budoucnosti úctě před svými velkolepými troskami. Tato estetika, již Speer ve svém neoklasicismu, se tak pokoušela vládnout časem – přeměnit čas v atrakci dominance. Možná právě toto mělo na mysli Walter Benjamin v závěru svého slavného eseje o umění „druhu lidí“ utvářeném takovými typy podívané... jeho estetické cizení dosáhlo takového stupně, že může prožít svou destruktivitu jako estetické potěšení prvního řadu.“

### Ostrá odpověď modernismu

Uprostřed těchto válek pavilonů probíhala také válka postavy. Lidská postava byla v prvních dvou desetiletích 20. století výtvarně zřídka z většiny modernistického umění, ale výtvarníci se vrátili k ní. • energicky spolu s *rappel à l'ordre* (návrátem k řádu) ve dvacátých a třicátých letech – nejen v reakčním umění, ale i v antidemokratické politice, v níž se identifikace s tělem vůdce, s ranou a s krví stala imperativem. Postavy jako sovětský dělník a kolchozník nemohou být považovány za realistické: jsou to alegorické postavy soudružství a rovnosti v komunistické práci. Neměly být postavy z *Monumentálních skupin* Thoraka, které obklopuje německý pavilon, zdůrazňovaly pravý opak: trojice mužů a dvojice ženských aktů trvaly na pohlavních odlišnostech. Zdůraznění souznělo s přísným rozdělením nacistické společnosti jako celku, ale můžeme zde zároveň cítit psychický tlak jako by falické tělesné ego nacistického maskulinního státu vyžadovalo „ženský“ protějšek, vůči kterému může vyjádřit svou agresi – protějšek, který byl jindy reprezentován ženy, bohemsky homosexuály, cikány atd.

Postavy italského pavilonu na druhém břehu Seiny byly úplně odlišné. Tyto anticky ošacené figury, reprezentace různých křesťanských ráci, měly propojit fašistický stát s antickým Římem (historické asociace byly navozovány uvnitř pavilonu). Ale místo aby oslavovaly minulost, zkameněla v těchto postavách přítomnost a minulost historie Itálie byla proměněna v kýčovitý maskární bal. Ještě byly dvě fotografie žen (změna média je tu signifikantní, protože

▲ 1914, 1921

▲ 1935

● 1919





Pablo Picasso, *Guernica*, 1937  
 olej na plátně, 349 x 777 cm

...stapovaly z Sotomontáže ve španělském pavilonu, jenž byl pod kontrolou republikánské vlády Lidové fronty. Žena nalevo, zahalená do tradičního kroje ze Salamanky, mlčky a zasmušile stojí, jako by byla zatížena svým statusem folklorního fetiše, zatímco žena uprostřed, v nadživotní velikosti, pochoduje vstříc nám v armádní uniformě a s úsměvem připravenými ke zpěvu či k výkřiku. Jedná se o metaforu metamorfózy: militantní motýl republikánského náporu se vytláče z kukly nacionální tradice, jak stojí na jejím prahu. „Když se osvobodí ze sevření modlářství a bídy, zrodí se z ní skutečná ŽENA, která je schopna aktivně se podílet na vytvoření budoucnosti.“ Oproti fašistickým postavám tato odhazuje nacionalist ve jménu osvobozené budoucnosti, ale v protikladu se saskými sociálními se tak děje s fotografickou specifičností, díky které se tento boj stává skutečným.

...byl skutečným. V únoru 1936 vyhrála Lidová fronta ve Španělsku volby, v červenci vedl generál Francisco Franco vojenské povstání a o tři roky později následovala občanská válka mezi nacionalistickým armáda, katolická církev a průmyslníci) a republikány (včetně socialisté, komunisté, anarchisté a liberálové s podporou Basků a Katalánců). Hitler a Mussolini poskytovali aktivní podporu nacionalistům a Stalin chabě napomáhal republikánům. Takové tedy bylo bojiště v pozadí milicionářky v pavilonu – pavilonu, který propojoval demokratický odpor a modernistické umění na několika úrovních. Corbusierovská budova navržená Josepem Lluísem Serriem (1902–1983) byla modernistická stejně jako její obsah, dva protestní obrazy vytvořené ve jménu republikánů: *Katalánský rolník v povstání* od Miróa a Picassova *Guernica*, který byl představen na stejné výstavě [5].

...26. dubna 1937 bylo baskické město Guernica vybombardováno německou legií Condor. Picasso, který se rok před tím stal symbolickým činitelem Muzea Prado v Madridu, namaloval *Guerniku* za šest

týdnů, čerpaje motivy a formy ze svých kubisticko-surrealistických děl tohoto období. Obrovský obraz znázorňuje čtyři ženy zachvácené děsem: jedna padá z hořícího domu; další dvě přecházejí zdeformované strachem; čtvrtá drží v rukou své dítě a křičí. Na zemi leží voják roztrhaný na kusy, zatímco vedle ržá v agonii kůň a býk se nám dívá zpřímá do očí. Tato zvířata dosvědčují bestialitu bombardování, navíc v tomto světě obráceném vzhůru nohama mají v sobě lidskost, která naopak lidem chybí. Picasso drží celý tento zmatek pohromadě pyramidálním soustředěním postav a použitím tlumené škály černých, bílých a šedých odstínů. Ale jeho genialita tkví ve schopnosti transformovat své vlastní modernistické vynálezy kubistické fragmentace a surrealistické deformace do vyjádření rozhořčení: toto je moderní umění ve službě politické reality. Odpověď na bombardování nacisty, reakce na obvinění nacionalistů, že republikáni poskvrnili „umělecké poklady“ Španělska. *Guernica* se rovněž přiči mýtickým historiím totalitních režimů a vyvrací reakční názor, že politické umění může být jediné sociálně realistické a že modernistické umění nikdy nemůže být veřejné. Zde se modernismus smiřuje se zodpovědností a s odporem. „To jste udělal vy?“ zeptal se nacistický důstojník Picassa před *Guernikou*. „Ne,“ odpověděl prý Picasso, „to jste udělali vy.“

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Dawn Ades and Tim Benton (eds.), *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939–1945*, Thames & Hudson, London 1995  
 Stephanie Barron (ed.), *„Degenerate Art“: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1991  
 Igor Golomstock, *Totitarian Art*, Icon, London 1990  
 Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, trans. Charles Rougle, Princeton University Press, Princeton 1992  
 Eric Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, trans. Janet Lloyd, Stanford University Press, Palo Alto 2004  
 Jeffrey Schnapp, *Staging Fascism*, Stanford University Press, Palo Alto 1996



Naum Gabo, Ben Nicholson a Leslie Martin vydávají v Londýně *Circle* (Kruh), který upevňuje institucionalizaci geometrické abstrakce.

**P**ublikace *Circle: International Survey of Constructive Art* (Kruh: Mezinárodní přehled konstruktivního umění), který byl editován ruským sochařem Naumem Gaboem (1890–1977), britským malířem Benem Nicholsonem (1894–1982) a architektem Leslieem Martinem (1908–2000) a vyšel v časové shodě s výstavou „Konstruktivní umění“ v Londýnské galerii v červenci roku 1937, je výjimečným dokumentem. Můžeme na něj pohlížet ze dvou různých úhlů: jako na poslední nadechnutí utopismu, jenž byl charakteristický pro historické avantgardy dvacátých let, nebo jako na první krok k něčemu, co bychom mohli nazvat kooptací těchto avantgard a institucionalizovaným postoupením práv. Obsah a kompozice tohoto svazku – který byl zpočátku plánován jako časopis, ale nakonec byl vytvořen jako rozsáhlý jednorázový almanach – stojí za detailnější studii.

Jeho design je záměrně nenápadný – s tradičním zařazením obrazové přílohy mimo text a s konvenční typografií. Toto jasné vytyčení hranice mezi textem a obrazem odráží přísnou věrnost kategorizaci krásného umění podle média, kterou tento svazek dodržoval: první tři oddíly byly věnovány malířství, sochařství a architektuře a ilustrovány s důrazem na historickou kontinuitu uvnitř každé disciplíny, propojující první díla pionýrů konstruktivního umění s pracemi soudobých (většinou britských) umělců a architektů.

Jedině čtvrtá a poslední kapitola nazvaná „Umění a život“ tlumočí smysl pro bourání hranic mezi disciplínami, jenž byl společnou řečí drobných avantgardních publikací, které *Circle* následoval nebo na které reagoval, avšak nedostatek ilustrací v tomto oddíle zřejmě poukazuje na fakt, že jej editoři nepovažovali za stejně důležitý jako předešlé kapitoly. Sestává z textů na nesouvisející témata: o uměleckém vzdělání (od bývalého ředitele Bauhausu ▲ Waltera Gropia); o choreografii (od hvězdy ruského baletu Leonida ● Massina); o „Světelné malbě“ (od László Moholy-Nagye, který žil v Londýně od roku 1935, ale několik týdnů po vydání *Circle* byl jmenován ředitelem Nového Bauhausu v Chicagu); o typografii (od Jana Tschicholda, v té době ještě horlivého přívržence konstruktivistického knižního designu podle Ela Lissického, který se však brzy stal jedním z nejmocnějších zastánců návratu k neoklasicismu v pozici typografického ředitele Penguin Books), o „biotechnice“

(od českého architekta Karla Honzika, který pod tímto názvem navrhoval docela neškodné srovnání mezi geometrickými formami obsaženými v přírodě a strukturálními principy architektury) a funkcionalismu – chabá imitace úspěšného *Urformen der Kunst* Karla Blossfeldta, jehož první anglické vydání vyšlo v roce 1928 a konečně o „smrti monumentu“ (od amerického historika Lewis Mumforda). Autoři se nepokusili zdůraznit žádného společného jmenovatele rozmanitých příspěvků v této směsi, potpourri, možná proto, že měli pocit, že jejich úkol byl splněn krátkým nepodepsaným úvodníkem a Gaboovým dlouhým esejem „Konstruktivní umění“ na začátku svazku.

Když vezmeme v potaz nebezpečí, jež se rýsovalo na politickém horizontu – a které bylo zcela zřejmé z konkurenčního postavení sovětského a německého pavilonu na Mezinárodní výstavě v Paříži ▲ 1937 otevřené v Paříži právě v době, kdy se objevil *Circle* – nepodepsaný úvodník knihy ve zpětném pohledu jako neradostně naivní svým naprostým optimismem. „Nová kulturní jehla pomalu vyvstává ze zásadních změn, kterými prochází naše současná civilizace,“ začíná krátký text. *Circle* není manifest, jak bychom dozníváme: jeho cílem je napomoci oběhu informací mezi těmi, kdo praktikují „konstruktivní trend v dnešním umění“ similtánně v několika zemích, a vyhnout se jakékoli „závislosti na sociálním podnikání“ za účelem přímého kontaktu s veřejností. Úvodník je zakončen touto větou: „Rádi bychom vyzdvihli společný základ a vyjádřili nejen vztah jednoho díla ke druhému, ale vztah této formy umění k sociálnímu řádu vůbec.“ Gaboův esej, který následuje, je napsán ve stejném tónu. Konstatuje, že snahy konstruktivistů přicházejí po století revolucí, které „neušetřily v chrámu kultury nic, co bylo vystavěno v minulých věcích,“ a poté ukazuje, jak dlouho a jakkoli hluboko může tento proces ve své materiální destrukci dojít, nemůže nás už připravit o optimismus z konečného výsledku, protože vidíme, že v oblasti myšlenek se teď dostáváme do období rekonstrukce.“

„Sociální řád,“ „období rekonstrukce“, to jsou výrazy „národního řádu“, který se rozvinul po první světové válce proslavené v modernistické verzi obhajované Le Corbusierem v *Le Nouveau*. Jako by chtěl *Circle* zdůraznit toto dědictví, začal architektův projev na slavném veřejném sympoziu v *Maison de la Culture* v Paříži pod záštitou komunistické strany („Hádka s...“

„umění“), v němž velmi vášnivě chválí stroj, postoj, který se ozývá  
v knize „Stav přechodu“ Leslieho Martina v architektonické sekci  
magazínu. A stejně jako byl Corbusierův purismus reakcí na analy-  
tické „excesy“ kubismu, vidí Gabo úkol „konstruktivního“  
umění v tvoření úplně od začátku, na *tabula rasa* vytvořeně  
kubistickou „revoluční explozí“. Podle něj je kritická funkce  
avantgardního umění (útočí především na dada) záležitostí  
samostatnosti:

*Logika života netoleruje permanentní revoluce [...]. Konstruk-  
ční myšlenka neodkává od umění vykonávání kritických funkcí  
ani v případě, že jsou orientovány proti negativní stránce života.  
Jaký přínos má ukazovat, co je špatné, bez odhalení toho, co je  
dobré?*

Kánonem Gabova, aby podpořil svůj postoj, poukazuje na paralelis-  
mus mezi uměním a vědou stejně jako před ním Le Corbusier  
v knize *Le cubisme* v roce 1918. „Účinnou podporu pro svůj opti-  
mismus nalézáme v těch dvou doménách naší kultury, kde byla  
revoluce nejdůležitější, tedy ve vědě a v umění.“ Gabo je kritický  
ke klasické literatuře o kubismu chápající toto nové umění jako „ilus-  
traci“ Einsteinovy teorie relativity a varuje před pseudomorfními  
analogiemi mezi díly umění a produkty vědy (překvapivě jediný  
zářec, který přispěl do almanachu *Circle*, J. D. Bernal, se ve svém  
textu „Art and the Scientist“ chytil právě do této pasti). Umění  
a věda by neměly být přímo propojeny, ale měly by se podílet na  
společné „vizi světa“ a společném hledání „univerzálních zákonů“.  
Gabo a Le Corbusier se v této záležitosti nejvíce liší v otázce stylu,

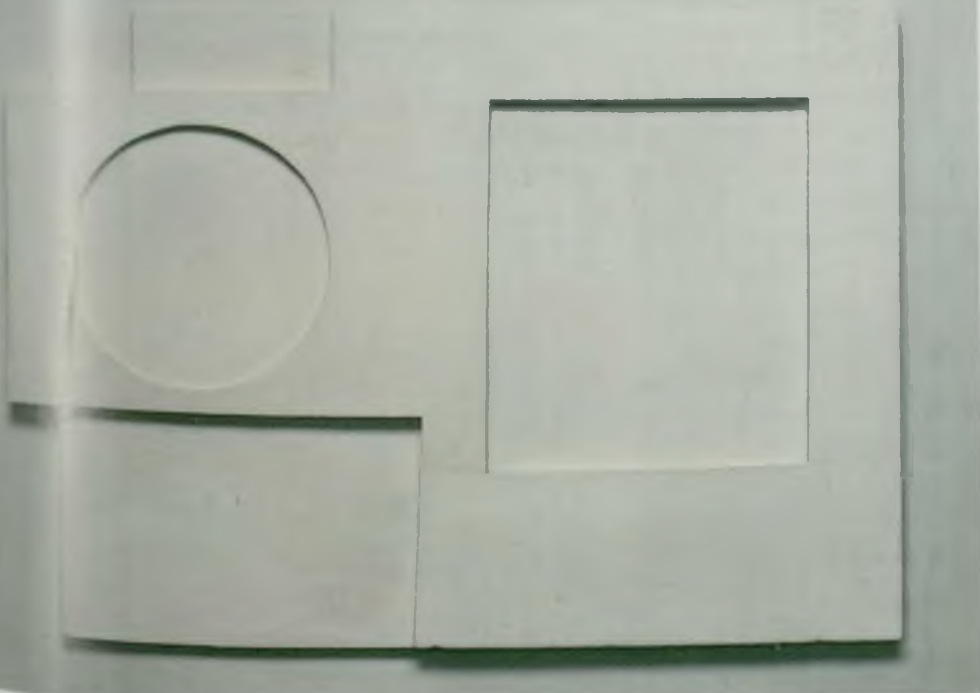
který považují za nevhodnější pro vyjádření těchto „univerzálních  
zákonů“. Oba dva se domnívají, že nový humanismus by měl být  
zakódován v geometrických formách, ale zatímco první z nich  
požaduje antropomorfismus v umění, Gabo vidí jako „základní  
kámen“ svého programu geometrickou abstrakci: „[Myšlenka kon-  
strukce] odhalila univerzální zákon, že prvky vizuálního umění  
jako čáry, barvy a tvary obsahují svou vlastní vyjadřovací sílu nezá-  
visle na jakýchkoli asociacích s vnějšími aspekty světa, [a] že jejich  
život a jejich působení jsou samostatně podmíněné psychologické  
fenomény zakořeněné v lidské podstatě.“

Vágnost programu můžeme nejlépe pozorovat ve výběru sou-  
dobých obrazů a soch reprodukovaných v *Circle*. Vedle antologie  
prací raných pionýrů zmiňovaných výše (Arp, Brancusi, Braque,  
Mondrian, Duchamp, Lissickij, Gabo, Gris, Léger, Kandinskij,  
Klee, Malevič, Medunetsky, Moholy-Nagy, Pevsner, Picasso,  
Taeuber-Arp a Tatlin) nabízí *Circle* eklektické panorama soudobé  
produkce druhé generace abstraktních umělců pracujících ve  
shodě s parametry stanovenými svými předchůdci. Stejně jako  
v případě *Cercle et Carré* a *Abstraction-Création*, jež se objevily  
v Paříži v roce 1930 a 1932 a podobně jako *Circle* sloužily jako  
platformy k organizaci výstav, reprezentovalo nejmodernější  
umění reprodukované Gabem a jeho přívrženci průměrnou, aka-  
demizovanou verzí geometrické abstrakce, která nemá žádnou  
programovou charakteristiku mimo být „bezpředmětný“, abychom  
použili dobový slovník.

Publikované obrazy byly rozličného charakteru – postmalevičovské  
kompozice Němce Friedricha Vordemberge-Gildewarta (1899–1962)  
mají málo společného s ovoidy Švýcara Hanse Erniho (narozen 1909);

1930–1939

1 • Ben Nicholson, 1934 (*relief*), 1934  
Olej na vyřezávané desce, 71,8 x 98,5 cm





jazzové, proplétající se soubory Brita Johna Pipera (1903–1992) se vůbec nepodobají svým klidným protějškům, bílým reliéfům ze čtverců a kruhů od Bena Nicholsona [1] či plovoucím tvarům Francouze Jeana Hélióna (1904–1987) [2]. Nicméně všechny jsou figurativní (v tom smyslu, že dualita figury a podkladu není nikde zpochybněna a že v každém z nich je na neutrálním pozadí umístěno několik figur). Navíc se všechna díla zdají být založena na domněnce, že pokud chce umění skutečně vyjadřovat druh „univerzálního zákona“ požadovaný Gaboem, pak musí dosáhnout stadia rovnováhy mezi protikladnými útvary. Tento recept je někdy podkladem pro elegantní kompozice, ale někdy je jeho výsledkem příliš povrchní, dekorativní dílo. Tento postkubistický styl, ohlašovaný almanachem *Circle* jako známka nadnárodní „nové kulturní jednoty“, kde hlavní formální projev sestává z úkonu vyvažování, se ovšem rychle stával mezinárodním stylem. Jeho šíření bylo tak rychlé díky tomu, že v něm abstrakce ztratila svou vyhraněnost.

Oddíl věnovaný soudobému sochařství se potýkal s podobnými problémy, přestože ve výběru prací byl méně eklektický. Mimo Calderových mobilů byla většina představovaných děl tesaná (ze dřeva nebo mramoru) a prezentovaná na podstavci, přičemž Barbara Hepworthová ani Henry Moore neměli žádné pochybnosti o tradičním konceptu „monumentu“, který Lewis Mumford ve svém příspěvku k této kapitole kritizoval. Nejvýmluvněji zřejmě vyjádřil svůj postoj k tomuto problému Gabo ve své esejí „Sochařství: Tesání a konstrukce v prostoru“, která představuje obrat o 180°. Reprodukuje sice své rané práce, jako *Kinetic sculpture* z roku 1920, ale pouze proto, aby je označil za experimenty („spíš vysvětlení myšlenky kinetické sochy než kinetická socha samotná“); i když si skoro přivlastňuje teorii svého bývalého rivala Tatlina, podle níž musí být každá forma

- determinována vlastnostmi svého materiálu, nakonec obhájuje pojem „absolutní“ formy (absolutní, tedy nepodmíněné svým materiálem); opakuje požadavek svého „Realistického manifestu“ z roku 1920, aby byl prostor chápán jako sochařský materiál, ale zároveň obhájuje opačnou možnost převést své virtuální soubory z předěšlých let z plexiskla do masivních kamenných soch. Gaboův text končí obranou sochy jako nejučinnějšího symbolu moci – oslavuje toto umění za to, že dalo „egyptským masám důvěru (a jistotu) v pravdivost a všemohoucnost jejich Krále králů, Slunce“ – která
- mohla být napsána Aristidem Maillolem nebo Arno Brekerem. Podle očekávání tvořily většinu Gaboových následných prací miniaturní modely monumentů. Jak poznamenal Benjamin Buchloh, když pak Gabo realizoval jeden z těchto modelů ve skutečné velikosti (socha, dokončená v roce 1957, je umístěna před obchodním domem De Bijenkorf v Rotterdamu), „nesoulad strukturálních a materiálních prvků,“ který je nejzřejmější v „síti bronzových drátů předstírající napětí a strukturální funkci“, nápadně prozrazuje Tatlinův odkaz.

### „Konstruktivní“ umění versus konstruktivismus

Gabo ve skutečnosti není konstruktivista (přestože označuje svoje umění za „konstruktivní“), i když přesvědčil generace historiků

umění, že je legitimním mluvčím tohoto hnutí (včetně Almanachu Barra, který toto tvrzení odůvodnil). Chápe sochu jako ztělesnění racionální myšlenky, která by mohla přímo zaujmout mysl diváka a mohla by být viděna jako obraz vědomí: skrze formálně transparentní duchy (symetrie, parabola) transparentní materiál (plexisklo) měl člověk přístup k jádru sochy, ze kterého vycházejí formy a povrchy. Tato principiálně figurativní koncepce sochy se

- ▲ daleko ke konstruktivismu Rodčenkova a skupině Obmoučků
- kterým odporoval, stejně jako ke Katarzyně Kobro, jejíž antinumentální postoj nejlépe vyvrací Gaboovu pozici (a zároveň kritikou většiny modernistického sochařství).

Mezi programem konstruktivistů a programem skupiny *Circle* jsou ještě dva zásadní rozdíly. Zaprvé, v anglické publikaci není téměř stopy po politickém kontextu. Když Gabo doporučil, že konstruktivní myšlenka by neměla nutit „umění k přímé konstrukci materiálních hodnot v životě“, mohli bychom skoro říci, že tu jde o umění rozhodně apolitické. Závažná otázka nových způsobů produkce a distribuce umění, o které tak vášnivě diskutuje sovětská avantgarda, je na stránkách *Circle* úplně ignorována, jedinou zmínkou o životě umělců po opuštění uměleckého ateliéru je tu skromný odkaz na nedostatek péči „závislosti na soukromém podnikání“, která byla citována výše – jasná známka toho, že se editoři svazku obávali, myšlenka pravděpodobně na fenomén art deco, že se její umění stane pouhou dekorací buržoazních domů.



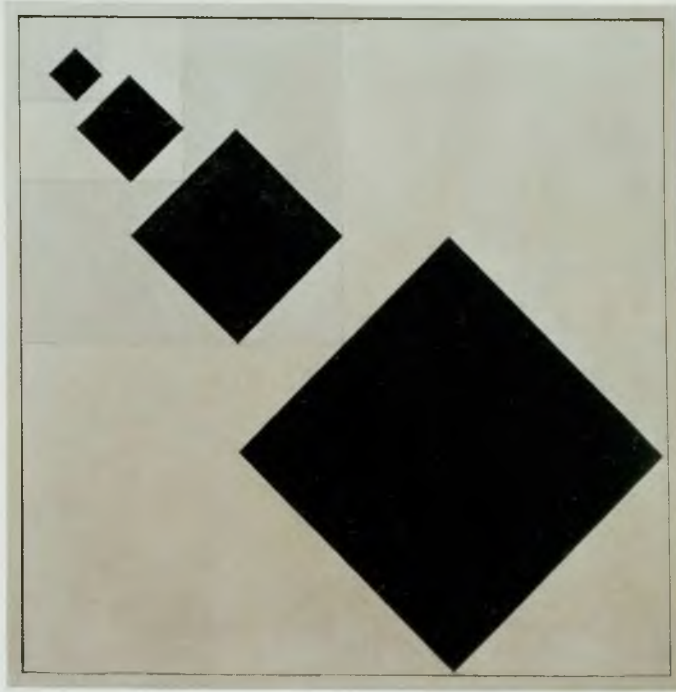
2 • Jean Hélon, *Equilibre*, 1933  
Olej na plátně, 81 x 100 cm

Druhý zásadní rozdíl mezi „konstruktivním“ a konstruktivistickým uměním se týká kompozice. Podle konstruktivistů musel být tradiční kompoziční řád odstraněn – protože jak subjektivní náhodnost estetického výběru, kterou vyvolává, tak dávné konvence jeho formálních nástrojů (rovnováha, hierarchie), pro ně představovaly znaky autoritářského sociálního zřízení carského Ruska, a tudíž pro ně nebylo místo v revoluční společnosti. Velmi rychle našli způsoby, jak motivovat organizaci uměleckého díla závislosti na vlastnostech materiálu a použitého procesu: právě tato „objektivní“ organizaci (v protikladu k subjektivní, nahodilé kompozici) nazvali konstrukcí. Kdyby byl Gabo účastníkem debaty v Lichuku (Moskva) v roce 1921, kde se o těchto záležitostech rokovalo, určitě by se nacházel na straně prohrávající menšiny.

Na jeho obranu však lze uvést, že v roce 1937 byl již přísný protiklad mezi kompozicí a konstrukcí vytyčený Rodčenkem a jeho kolegy docela zapomenut. Navíc mimo Rusko měla jakákoli možnost nekonpozičního umění jen málo zastánců (a ten nejvýznamnější, Wladyslaw Strzeminski, byl na Západě jen málo známý, přestože se reprodukce jeho děl pravidelně objevovaly v *Abstraction-Creation*). Avšak jeden rodící se trend mohl editory *Circle*, a především Nauma Gabo, oslovit, a to svou znovu se vynořující představou o sblížení zájmů umění a vědy: konstruktivní umění Maxe Billa, které bylo právě odstartováno v Curychu (až o něm *Circle* nevěděl, což je dost nepravděpodobné, poněvadž Bill byl velmi dobře propojen s okolním světem, nebo je umělsně cenzuroval.)

Termín „konkrétní umění“ nepoužil poprvé Bill, ale Theo van Doesburg. Tento holandský umělec, který se více proslavil svou vůdčí rolí v hnutí De Stijl, žil v dané době v Paříži a v roce 1930 vydal drobný časopis nazvaný *Art Concret* (vyšlo pouze jedno číslo), kolem něž chtěl založit novou uměleckou skupinu. Na jeho stránkách obhajoval umění programované výhradně matematickými propočty. („Odmítáme umělecký rukopis,“ napsal a dodal: „Malba prováděná způsobem Jacka Rozparovače může zahrnovat pouze detektivy, kriminology, psychology a psychiatry.“) Uvedená publikace neměla vůbec žádný efekt a skupina nebyla nikdy zformována, protože van Doesburg jen o několik měsíců později zemřel ve švýcarském sanatoriu. Bill byl však silně zaujat van Doesburgovými proklamacemi, tak jeho *Aritmetickou kompozicí* (malba, varianta na černou, šedou a bílou *Aritmetickou kompozici* 1913, kde logika „matrjošky“, prvku uvnitř prvku, transformuje poznatou opozici – mezi černým čtvercem postaveným na rožek a bílým čtvercem většího bílého čtverce – v deduktivní strukturu, která přesně určuje umístění každého prvku. Billovo umění nikdy nedosáhlo naprosté jednoduchosti pozdních pláten van Doesburga – dalo by se říct, že nikdy nedokázal nechat stranou „dobrý vkus“, a celou myšlenku programovaného umění a priori pokazil svou čistě subjektivní introjekcí estetických faktorů, které samozřejmě byly vyčištěny, jako je barva.

Přesto mohla Billova koncepce pro abstraktní umělce, kteří se nechtěli vázati postkubistickým kompozičním modelem stanoveným almanachem *Circle*, představovat cestu ven. Nebo se mohli



3 • Theo van Doesburg, *Aritmetická kompozice*, 1930  
Olej na plátně, 101 x 101 cm

1930 – 1939

▲ obrátit k Mondrianovi – a mnozí si mysleli, že to skutečně udělali, ale za cenu velkého nedorozumění, způsobeného částečně jeho benevolentním přispěním do *Circle* a jiných publikací tohoto druhu. Každý, kdo by pozorně četl „Plastické umění a čisté plastické umění“, dlouhý esej, který doprovází reprodukce jeho posledních obrazů v *Circle*, by se musel zarazit nad jeho tvrzením: „Neoplasticismus je stejně destruktivní jako konstruktivní,“ a mohl by pochopit, že jeho konečným cílem je zničit všechny prvky; cíl, který je v diametrálním protikladu k záměrům umělců podporovaných *Circle*. Ale nikdo nebyl dostatečně pozorný a figurativní, abstraktní umění se stalo domácím průmyslem kulturní elity – především ve Spojených státech, kde po desetiletí plnilo Museum of NonObjective Painting (později Guggenheimovo muzeum) a Museum of Living Art Alberta Eugena Gallatina stejně jako výstavy Asociace amerických abstraktních umělců (AAA) a stavělo abstraktní umění do špatného světla až do doby, kdy je abstraktní expresionismus – jež stoupenci AAA nenáviděli – odsunul na okraj.

DALŠÍ LITERATURA:

J. Leslie Martin, Ben Nicholson, and Naum Gabo (eds.), *Circle* (1937; přetisk Farber and Farber, London 1971)  
Benjamin H. D. Buchloh, „Cold War Constructivism“, in Serge Guilbaut (ed.) *Reconstructing Modernism*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990  
Jeremy Lewinson (ed.), *Circle: Constructive Art in Britain 1934-40*, Kettle's Yard Gallery, Cambridge 1982



1940-1944

- 292** 1942a Clement Greenberg a editoři *Partisan Revue* se odklánějí od marxismu – odpolitizování americké avantgardy se dostává do bodu, z něž není návratu. YAB
- 297** 1942b Druhá světová válka přinutí mnoho surrealistů k emigraci z Francie do Spojených států – dvě výstavy v New Yorku různými způsoby odrážejí exilové podmínky. HF
- **Exulanti a emigranti** HF
  - **Peggy Guggenheimová** RK
- 302** 1943 V době, kdy harlemská renesance propaguje rasové uvědomění a dědictví, vychází v New Yorku první vědecká studie o afroamerickém umění – *Modern Negro Art* od Jamese A. Portera. AD
- 308** 1944a Piet Mondrian umírá a zanechává po sobě nedokončené *Vítězné boogie-woogie*, dílo, které je příkladem jeho koncepce malířství jako destruktivního činu. YAB
- 313** 1944b „Staří mistři“ moderního umění – Matisse, Picasso, Braque a Bonnard – považují své odmítnutí opustit okupovanou Francii za akt odporu proti barbarství: styl, který vyvinuli v průběhu válečných let a který je po osvobození objeven, představuje výzvu pro novou generaci umělců. YAB



Clement Greenberg a editoři *Partisan Revue* se odklánějí od marxismu – odpolitizování americké avantgardy se dostává do bodu, z něž není návratu.

V červenci 1942 se v druhém čísle mezinárodního časopisu *Dyn*, založeném a editovaném v Mexiku v letech 1942–1944 rakouským umělcem Wolfgangem Paalenem (1907–1959), objevil článek „Otázka dialektického materialismu“. Obsahoval tři otázky, které Paalen položil dvaceti čtyřem „uznávaným odborníkům a spisovatelům“, a jejich reakce (ne všichni odpověděli). Otázky zněly: (1) Je dialektický materialismus (filozofie Marxe a Engelse) „vědou ověřitelného ‚dialektického‘ procesu“?; (2) Je dialektická metoda rozpracovaná Hegelem sama o sobě vědecká (nezávisle na tom, že si ji později přivlastnil marxismus), a pokud ano, „dluží věda důležité objevy této metodě“?; a (3) Jsou zákony stanovené Hegelem v jeho *Logice*, zákony tvořící základ jeho dialektické metody, univerzálně platné a užitečné?



1 • Wolfgang Paalen, *Ciel de Pieuvre*, 1938  
Kouřové stopy a olej na plátně, 97 x 130 cm

### Bretonovo nevraživé mlčení

Adresáti – jejichž úplný seznam byl přiložen – byli vybráni proto, že se k tomuto problému ještě nevyjádřili, nebo to neudělali v poslední době, a také pro svou nedostatečnou angažovanost v „praktické politice“. Odpověděla polovina dotázaných. Nejnapadnější z těch, kdo tak *neučinili*, byl André Breton, zakladatel surrealismu a do té doby vášnivý a zdatný příznivec Paalenova umění. Breton byl jedním ze scénografů slavné „Exposition Internationale du Surréalisme“ v Paříži, která se konala v lednu a únoru 1938, a v červnu téhož roku uvedl výstavu svých *fumages*, obrazů vytvořených pomocí rychlého klouzání kouřící svíce přes čerstvě připravený povrch a následné úpravy výsledku tohoto procesu – jak tomu bylo vždy v případě surrealistické koncepce automatismu [1].

Kdyby byl reagoval, rozcházela by se Breton s většinou dotazovaných, kteří na všechny tři otázky odpověděli „Ne“. Bretonův obdiv k Marxovi a Engelsovi nikdy neochabl a Stalinův režim, jež od začátku moskevských procesů v roce 1936 velmi přísně kritizoval, byl podle něj dvojnásobně zločinný, protože jeho barbarské činy byly spáchány ve jméno dialektického materialismu. Motivem Bretonova mlčení však byla zášť: v prvním čísle časopisu *Dyn*, které jej zastihlo v New Yorku, kde žil necelý rok, narazil na zradu svého chráněnce – na Paalenův krátký, ale drsný článek „Sbohem surrealismu“. „V roce 1942, po všech krvavých neúspěších dialektického materialismu a po postupném rozpadu všech -ismů,“ psal Paalen,

není již možné tolerovat způsob, jakým surrealismus sumárně přijímá některé Marxovy a Hegelovy „příliš zjednodušené koncepcí“. Podobně Paalen odmítl i lpění surrealismu na Freudových axiomatických principech týkajících se zásadní role podvědomí v lidském jednání, především v aktu tvorby. Říkal, že by umělci měli lépe seznámit s „vítězstvími a metodami“ fyzikálních věd, ale odmítal věrnost jednomu systému myšlení jako dogmatickou a omezující.

Breton Paalenovi odpověděl, třebaže nepřímou formou. V textu „Principy surrealismu“ se odkázal na třetí manifest surrealismu neboli „Manifesto Surrealismu“, který se objevil v roce 1942 v prvním čísle nového surrealistického časopisu *Partisan Revue* (*Poetry, Plastic Arts, Anthropology, Sociology, Psychology*), jenž začal být vydáván v New Yorku v roce 1940 (jeho oficiálním editorem byl sochař David Hare [1917–1991]). Breton opět projevil důvěru v vzpouru, jímž byl surrealismus vždy poháněn, a odmítl slepou víru v jakýkoli teoretický systém; narážející na marxismus a psychologizaci, v přímé odezvě na Paalenovu esej zdůraznil, jak jednoduché může „nástroj osvobození“ proměnit v „nástroj utlačování“, což jakoby mimochodem poznamenal, že ani věda a matematika nejsou vůči takovému osudu imunní. Odsoudil „jistě přiručku“ k metodám v americkém uměleckém světě a jejich komercializaci.



...dě a ve filmovém průmyslu, a tím naznačil, že imunní není surrealismus. (Patrně tehdy Breton poprvé použil anagram „Arjda Dollars“, aby očernil Salvadora Dalího, jenž byl podle něj typickým představitelem tohoto trendu.) Nejpodivnější urážkou pýchu, ilustrující Bretonův názor, že „člověk nemusí být středem vesmíru.“ vyhradil pro antropomorfickou (takže nematerialistickou) koncepci zvířecího království představovanou „výmečným“ (materialistickým) myslitelem, jehož ruka „vedla několik z nejdůležitějších událostí naší doby“, když s ním před třemi lety v Mexiku mluvil o „přirozené“ oddanosti jeho psa. Ten úžasným myslitelem, o kterém je řeč, byl Lev Trockij, kterého politického uprchlíka nemohl Breton podle svého soudu dokonce jmenovat – tato zvláštní narážka však minimálně poukazuje na stěžejní význam Trockého (jehož vražda v roce 1940 na Stalinův rozkaz se Bretona silně dotkla) pro všechny, kdo se v tomto hrozném okamžiku historie zabývali rolí kultury.

### Kongres amerických umělců

Zmíněný ruský vůdce byl jistě v povědomí několika respondentů ankety časopisu *Dyn*, kteří se aktivně podíleli, jako redaktori nebo jako pravidelní přispěvatelé, na vydávání antistalinistického literárního časopisu *Partisan Revue* (Stranická revue) založeného v roce 1934 v New Yorku. Mezi ně patřili Meyer Schapiro, Dwight Macdonald (1906–1982), Philip Rahv (1908–1973) a Clement Greenberg – poslední z nich jako jediný přidal nějaká vysvětlení pro své záporné odpovědi a dodal, že „si přál, aby mohl říci ano“. Většina autorů revue obhajovala radikální politiku třicátých let stejně jako umělci, se časopis propagoval (a měli se brzy stát hrdiny abstraktního expresionismu; během své práce pro WPA založili několik unit a levicových organizací). Když Moskva v létě 1935 iniciovala strategii Lidové fronty ve snaze vytvořit mezinárodní alianci intelektuálů proti fašismu, tito mladí lidé nabídli pomoc, a dokonce se krátce nadchli pro věc proletářského umění. Nikoli Breton – ten Stalinovu past rychle prokoukl a okamžitě reagoval bouřlivým útokem na kulturní politiku SSR a obranou umělecké svobody.

Hlavní událostí, která svědčila o rostoucí angažovanosti mladých umělců, bylo první setkání Kongresu amerických umělců v New Yorku v únoru 1936, kde Schapiro přečetl svůj příspěvek „Sociální základ umění“, v němž ostře kritizoval individualismus moderního (abstraktního) umělce jako zavírání očí před politickou realitou, kterým se podbíjí nové třídy bohatých, diletantních mecenášů. (Ve stejném duchu se Stuart Davis, jeden z organizátorů kongresu, definitivně rozloučil se svým dlouholetým přítelem Arshilem Gorkym, neboť ten svou účast odmítl.)

První vážný otřes znamenaly pro toto mladické nadšení tři demonstrační procesy konané v Moskvě od srpna 1936 do března 1938 (přestože někteří jedinci, jako třeba Davis, vytrvali ještě několik let). Schapiro odvolal své dřívější protiformalistické kázání v textu „Podstata abstraktního umění“, vynikající recenzi výstavy

Alfreda H. Barra „Kubismus a abstraktní umění“ v Muzeu moderního umění (recenze se objevila v časopisu s krátkou existencí *Marxist Quaterly* v lednu 1937.) Schapiro teď hlásal, že abstraktní umění a historický kontext se vzájemně ovlivňují, stejně jako je tomu u každého jiného umění, a proto je naprosto způsobilé hrát v něm aktivní roli. Mezitím, v říjnu 1936, pozastavila *Partisan Revue*, která se v době konání prvního Kongresu amerických umělců spojila s časopisem vydávaným komunistickou stranou, svou činnost a objevila se znovu až v prosinci 1937 silně nakloněná Trockému, kterého „vyšetřovací komise“, jíž předsedal John Dewey, v dubnu toho roku zprostila obvinění ze všech zločinů, ze kterých ho obvinil Stalin.

Již v červenci 1937 se editoři budoucí reinkarnace *Partisan Revue* ucházeli o přízeň Trockého, který byl v té době v mexickém exilu, v naději, že od něj získají příspěvek. Přestože si Trockij jejich oddanosti vážil, čekal, až dostane do rukou některá čísla časopisu. Jeho verdikt byl zničující: ve svém dopise Macdonaldovi v lednu 1938 si postěžoval, že přes svou inteligenci a vzdělání „nemají co říct“ a že časopis by měl místo „hledání témat, která by nikomu neublížila“ následovat příklad uměleckých avantgardních hnutí („naturalismu, symbolismu, futurismu, kubismu, expresionismu atd.“), která se vždy posunula vpřed pomocí šokující taktiky polemiky a skandálu. Neochota Trockého neopustila ani o dva měsíce později, kdy poslal dopis Rahvovi, ale jeho trvání na tom, že časopis by si měl v estetických otázkách udržet „eklektickou“ otevřenost a podporovat jakékoli „mladé a slibné umělecké hnutí“, svědčilo o tom, že kulturní politika se stala důležitým elementem v jeho boji proti Stalinovi. Trockij se nakonec vzdal: rozhodujícím faktorem zde byl Bretonův příjezd do Mexika v květnu 1938, o kterém Trockij okamžitě časopis informoval, a dokonce francouzského básníka doporučil jako možného přispěvatele! (Paradoxně to byl právě Meyer Schapiro, kdo byl Trockého sekretářem pověřen, aby mu poslal cokoli z Bretonova díla, co bude schopen v New Yorku sehnat.)

Breton byl v Mexiku necelý měsíc a s Trockým se scházel skoro denně – za jeho pobytu, 17. června, napsal Trockij otevřený dopis editorům *Partisan Revue*, který byl publikován v čísle červenec-srpen 1938 pod názvem „Umění a politika“. Jeho závěr byl zvláště povzbudivý: „Umění, stejně jako věda, nejen nehledá příkazy, ale dokonce je ze své vlastní podstaty nemůže tolerovat [...]. Umění může být silným spojencem revoluce jen tehdy, pokud zůstane věrné samo sobě.“ Zásadním důsledkem Bretonovy návštěvy byl však manifest „Ke svobodnému revolučnímu umění“ volající po založení Mezinárodní federace nezávislého revolučního umění, který sepsal společně s Trockým. Text byl vydán po celém světě, v *Partisan Revue* vyšel na sklonku podzimu 1938, ale jako Bretonův spoluautor byl uveden Diego Rivera (přestože tento umělec, v jehož domě Trockij v té době pobýval, se na manifestu ani v nejmenším nepodílel). Trockij věřil, že manifest bude mít větší váhu – především proto, že odsuzoval jakékoli ztotočení umění politickými silami – když se pod něj podepíší dva tvůrci, zvláště pokud jsou různých přesvědčení.



Pro případ, že by měl někdo pochybnosti o jeho postoji, poslal Trockij do dalšího čísla *Partisan Revue* dopis s gratulací Bretonovi – který byl tou dobou již dávno zpátky v Paříži – ke spojení sil s Riverou a zopakoval, že „boj za revoluční myšlenky v umění musí začínat bojem za uměleckou *pravdivost*, ne ve spojitosti s nějakou školou, ale v souvislosti s *nezměnitelnou vírou umělce ve své vlastní vnitřní já*“.

Manifest sám o sobě zůstává jedním z nejzajímavějších dokumentů té doby, především kvůli reakci na Marxovy a Freudovy myšlenky, kterou předznamenal o třicet let mladší freudo-marxismus Herberta Marcuse. Jeho okamžitý vliv na umění byl obrovský. V retrospektivním eseji o třicátých letech (v roce 1961) Greenberg vtipkoval, že „jednou bude muset být řečeno, jak se ‚antistalinismus‘, který začal víceméně jako ‚trockismus‘, proměnil v ‚umění pro umění‘, čímž hrdinně uvolnil cestu pro to, co mělo přijít“. Greenberg podstatně navazuje na Bretonův a Trockého traktát ve svém prvním velkém eseji „Avantgarda a kýč“, otištěném v *Partisan Revue* na podzim roku 1939, kde analyzuje roli moderního umění jako trojského koně v buržoazní společnosti a jako poslední bašty proti barbarství. Pro levicově orientované umělce, kteří působili v komunisty infiltrované organizaci a kteří byli zlomeni moskevskými procesy, to bylo známkou konce vysilující paralýzy: nejen že bylo v pořádku nenásledovat směr vytyčený stranou, ale také nemuseli přemýšlet o umění v první řadě jako o pouhém instrumentu revoluce – protože to řekl sám Trockij. A navíc, i když Trockij odmítal oficiálně podpořit jakýkoli estetický program, vyzdvihoval mexické nástěnné malby (což ovšem není tak překvapivé, vezmeme-li v potaz dlouhodobou politickou angažovanost jejich tvůrců), ale také surrealismus!

Ve chvíli, kdy Stalin a Hitler podepsali pakt o neútočení (23. srpna 1939) a sovětské Rusko vpadlo do Finska (listopad 1939), ztratila myšlenka Lidové fronty všechnu věrohodnost. Dokonce i Stuart Davis, který působil jako pravá ruka komunistické strany, se již nemohl obelhávat. Veřejně opustil Kongres amerických umělců (institucionální hlas Lidové fronty na americké umělecké scéně) stejně jako Schapiro následovaný Markem Rothkem, Adolphem Gottliebem a mnohými dalšími umělci. Žena Diega Rivery Frida Kahlo (1907–1954) zatím v březnu 1939 navštívila výstavu „Mexique“ organizovanou a uvedenou Bretonem (jenž zřejmě nostalgicky vzpomínal na svou nedávnou návštěvu této země) v exkluzivní pařížské umělecké galerii Renou & Colle. Tam se setkala s Paalenem a pozvala jej do Mexika: Paalen ani nečekal na vypuknutí války, kterou mnozí očekávali, ale stále doufali v zázrak, a přijel do Mexico City v září 1939 po několikaměsíční zastávce v New Yorku. O dva roky později se k Paalenovi přidal začínající americký umělec Robert Motherwell (1915–1991), který přijel do Mexika z New Yorku společně s Chilánem Robertem Mattou (narozen 1911), dalším z Bretonových mladých chráněnců. V Mexiku zůstali a pod Paalenovým vedením zdokonalovali své surrealistické vzdělání.

## Nová surrealistická skupina v New Yorku

Vypuknutí války a příliv evropských imigrantů radikálně změnil situaci newyorského surrealismu. Hlučné útoky, které označovaly za „únikové“, víceméně utichly (vyjma zdiskreditovaného stalinistického křídla), a jeho význam na literární scéně, stejně jako jeho atraktivita pro mladé americké umělce, věřitelnou rychlostí vzrostly. Prvními malíři, kteří emigrovali do Spojených států, byli v listopadu 1939 Kurt Seligman (1900–1980), Yves Tanguy (1900–1955) a Matta. O několik měsíců později pomáhali při úniku z Francie těm, kdo nebyli dostatečně jistí (nebo neměli dost štěstí), aby uprchli dříve; především se snažili získat americkou podporu pro Emergency Rescue Committee (Komisi pro nouzovou záchranu), kterou newyorský editor a kriticista Varian Fry odvážně založil v Marseille bez podpory americké vlády (dokonce ji navzdory). Komise zabezpečila nejprve pobyt Massona a Bretona (dorazili do New Yorku v květnu 1941 po osmiměsíčním pobytu na Martiniku, který byl zařízen kolaborantní francouzskou vládou) a poté v červenci útěk Maxe Ernsta.

Seskupení „vojáků surrealismu“ v New Yorku znamenalo další stimulaci zájmu mladé generace umělců o tento směr, který byl již dříve podnícen sérií přednášek, jež na pozvání Schapiro prezentoval přítel Matty a Paalena, malíř Gordon Onslow Ford (1912–2003) v New School of Social Research v lednu a v únoru 1941. Přednášky doprovázela výstava surrealistického umění pod kurátorským vedením Howarda Putzela, kterou navštívili Motherwell a Gorky, ale také Jackson Pollock, William Baziotese (1912–1963) a Gerome Kamrowski (1914–2004); poslední jmenovaní se sešli v ateliéru Kamrowského, dost možná bezprostředně po jedné z uvedených přednášek, a lili olej a glazuru na „kolektivní obraz“ [2]. Galerie a muzea také schrála svou návštěvu. Jen měsíc po příjezdu do New Yorku byla Tanguymu nabídnuta sólová výstava v Galerii Pierra Matisse, kde pak vystavoval znovu v letech 1942 a 1943, a Seligmanovi výstava u Nieren



2 • Kolektivní obraz Baziotese, Kamrowského a Pollocka, 1940–1941  
Olej a glazura na plátně, 48,9 x 64,8 cm





3 • André Masson, *Paysage Iroquois*, 1941  
Oleji papír, 21 x 33 cm

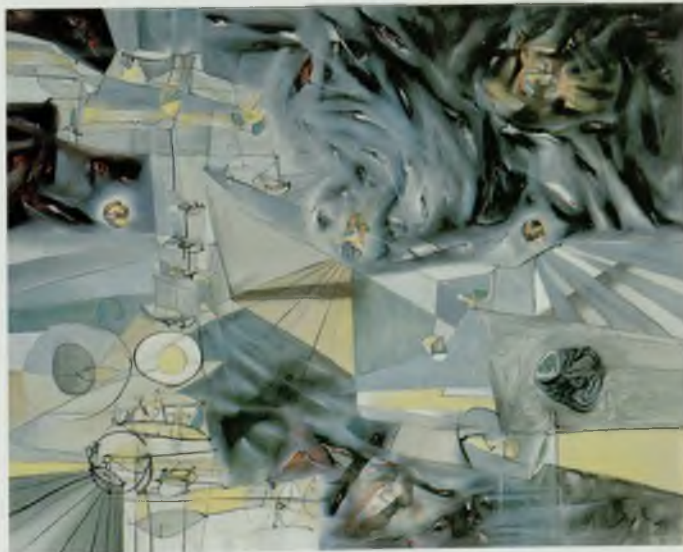
... se znovu objevil v roce 1941). Paalenovu výstavu v lednu 1940 v Galerii Julien Levy, která se rychle stala jakousi oficiální galerií surrealistického umění, následovala expozice Matty; jeho díla byla vystavována vedle návrhů Walta Disneye pro *Pinocchio*. Massonova retrospektiva byla zahájena v Baltimorském muzeu v říjnu 1941 a v následujícím měsíci prezentovalo Muzeum moderního umění velkou retrospektivu Joana Miróa (který odmítl opustit Evropu) společně s Dalím, přestože tou dobou – po jeho profanistických projevech – jej již surrealisté nedoporučovali. Max Ernst byl oslavován nejen výstavami, ale také speciálním číslem, které jeho tvorbě věnoval surrealismus nakloněný časopis *View*, vedený Charlesem Henrim Fordem. Ke kulminaci těchto výstav došlo na podzim roku 1942, brzy poté co do New Yorku dorazil Marcel Duchamp. Pro výstavu „First Papers of Surrealism“ (První doklady surrealismu), jejímž scénografiem byl právě Duchamp, byli mladí američtí umělci jako Baziotes, Hare a Motherwell poprvé vyzváni, aby předvedli svá díla vedle veteránů hnutí jako Seligman, Masson [3], Ernst, Tanguy a Matta; její zahájení bylo o týden později, 20. října 1942, následováno otevřením galerie Peggy Guggenheimové Art of This Century, kde představila vlastní důležitou sbírku surrealistického umění (v prostoru navrženém Frederickem Kieslerem). Přes všechnu tuto aktivitu byla kolem surrealistického umění stále cítit jistá únava. Přinejmenším Breton ji cítil, i když by byl nejspíše tím, kdo by to přiznal: umění předkládané mladými umělci je zřetelně nepůvodní, prozrazovalo jistou zálibu v Tanguyho a Dalího signálních krajinách a v Massonově „automatických“ gestech, které generace zase pouze usínala na vavřínech. Jedinou výjimkou byla Matta, který byl v roce 1937 jako šestadvacetiletý student architektury nejmladším rekrutem surrealismu a jež Breton oslavoval jako zářící novou nedějí. V roce 1940 se již naučil převádět své kreby bio-mechanomorfních tvorů vznášejících se ve fantaskních prostorách na velké barevné obrazy, které Bretona svedly [4]. Sítě racionálního, perspektivního prostoru se snovou iracionalitou postav, které jej obývají, byl základem mnoha surrealistických

▲ obrazů a Matta se nijak zásadně od tohoto modelu nevzdálil. Nechával však stranou vybíravou techniku *trompe-l'oeil*, na níž do značné míry závisel fantastický efekt umění Tanguyho a Dalího. To, že odpoutal své malířství od těchto svazujících praktik akademického studia a že uvnitř vysoce řízené scény svých kosmických krajin otevřel prostor pro rozmáchlá gesta a automatismus, vedlo – téměř navzdory jeho vůli – k dramatické změně měřítka, která zasáhla jeho mladé americké kolegy. Navíc jeho energie působila nezměrně a jeho misionářské nadšení plodilo pozoruhodné výkony. Brzy po výstavě „První doklady surrealismu“ připravil dílnu, kde několik měsíců „vyučoval“ Baziota, Motherwella, Pollocka a několik dalších obrazovému automatismu.

Breton byl vždy autoritářský vůdce a nerad se dělil o svou moc. Byl ostražitý ohledně Mattovy rostoucí převahy v newyorském uměleckém světě, protože cítil, že i když je Matta loajální a vyjadřuje se v ortodoxních pojmech podivuhodného a nutnosti rozvíjet nové mýty (principy, které Breton nedávno znovu zdůraznil v „Prolegomenon“), nové stoupence přitahoval z jiných důvodů. Pokud by si Breton nedával pozor, zrodila by se z popela surrealismu nová škola, nad níž by neměl vůbec žádnou kontrolu. Shodou okolností Breton narazil na práci umělce arménského původu Arshila Gorkého (1904–1948) – kterého potkal v zimě 1943–1944, když Gorky pracoval na působivém obraze *Játra jsou hřebínkem kohouta* [5] – a rozhodl se prosazovat jeho umění.

Gorkyho surrealismus se stává abstraktním expresionismem

Paradoxně byl však rozhodujícím činitelem v uměleckém vývoji Gorkyho právě Matta. Až do doby okolo let 1942–1943 „vynikal Gorky mezi newyorskými malíři jako mistrovský učeň“, píše Meyer Schapiro. Do roku 1938 se učil Picassův jazyk, načež přesunul svou pozornost na Miróa. „V Mattaovi,“ pokračuje Schapiro, „našel [Gorky] poprvé malíře, jehož jazyk, jakmile jej ovládl, mohl sám



4 • Roberto Matta, *Roky strachu*, 1941-2  
Olej a plátně, 111,7 x 142,2 cm

1940–1944



5 • Arshile Gorky,  
*Játra jsou hřebínkem kohouta*, 1944  
 Olej na plátně, 186 x 249 cm



volně používat. Od Matty pochází myšlenka plátna jako prostoru úžasného vzrušení, uvolněných energií, zářivých červených a žlutých v protikladu ke studeným šedým a nového futurismu organických i mechanických sil. Gorky mohl sám dělat závěry z Mattova umění, aniž by čekal na jeho vynálezce.“ [6] A když byl Gorky tímto „mladším bratrem“ osvobozen od kopírování a mimo jiné také povzbuzen k tomu, aby maloval ve slabších vrstvách (do té doby byla jeho plátna pokryta škraloupem silné pastózní malby), utekl. Aniž by zahodil všechny lekce svého vzdělání, přidal všechny



6 • Arshile Gorky, *Jak se vyšívání zástěry mojí matky rozvíjí v mém životě*, 1944  
 Olej na plátně, 101,6 x 114,3 cm

znaky energické gestičnosti včetně mnohonásobných přívadlí. K tomu, co se naučil od Picassa (rozložení formy v obrysu), Matty (biomorfní postavy), Kandinského (syty barvy), Matisse (plánost barevné vrstvy, která umožňuje aktivní roli spodních vrstev), Matty (fantastickou krajinu, amébovitý dekor) a dokonce Duchampa (jehož *Velké sklo* velmi obdivoval). Do své sebestarosti v roce 1948 vytvořil ve velké rychlosti díla, která mohou být nazvána jediné surrealistickými, protože je Breton přijal. ale také Pollock, Newman a další abstraktní expresionisté okamžitě považovali za počátek svého vlastního hnutí.

Věčný samotář Gorky byl Bretonovou chválou polichován a na oplátku poctil francouzského básníka možností pojmenování svá plátna, ale vytrvale odmítal roli věrného člena surrealistické skupiny. V roce 1947, když Bretonovy požadavky začaly být příliš naléhavé, se od něj Gorky odpoutal, stejně jako to udělal Picasso. Ve srovnání s odchodem Paalena o pět let dříve však Gorkého odchod naznačil konec surrealismu.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- T. J. Clark. „More on the Differences between Comrade Greenberg and Comrade Guilbaut, Benjamin H. D. Buchloh, nad David Solkin (eds.), *Modernism after Modernism*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1983
- Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago and London 1983
- Martica Sawin. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1995
- Meyer Schapiro, „Arshile Gorky“ (1957), *Modern Art: 19th and 20th Century*, Selected Papers, vol. 2, George Braziller, New York 1978
- Dickran Tashjian, *A Boatload of Madmen, Surrealism and the American Avant-Garde 1910-1950*, Thames & Hudson, London and New York 1995



Druhá světová válka přinutí mnoho surrealistů k emigraci z Francie do Spojených států – dvě výstavy v New Yorku různými způsoby odrážejí exilové podmínky.

V roce 1929 uveřejnili surrealisté v belgickém časopise *Variétés* mapu světa [1]. Jsou na ní pouze dvě hlavní města, Paříž a Konstantinopol, a rozloha zemí je pozměněna podle uměleckých symbolů skupiny. Zatímco Aljaška a Oceánie jsou jako země „fantastického“ umění, které surrealisté upřednostňovali, africké, Asie, domov „formálnějšího“ umění, které již dříve milovali kubisté a expresionisté, je zmenšená. Politické afilace hrály podstatnou roli. Rusko je velké, zatímco Spojené státy neexistují a Německo a Itálie úplně zakryly celou Evropu – i když ještě ne hrozivě. Teď poskočme o devět let kupředu, do roku 1938, k první „Mezinárodní výstavě surrealismu“, která byla zahájena pouze několik měsíců poté, co nacisti odsoudili modernismus výstavou „Zvrhlé umění“ v Mnichově. Mezi pracemi představenými v Paříži byl surrealistický objekt od Marcela Jena (narozen 1900) nazvaný *Horoskop* [2], krejčovská panna se sádkovým ornamentem místo podstavce a paží a s hodinkami vsazenými v bezhlavém krku. Jean pannu pomaloval lesklou modří, ze které vystupuje zlatý bedý obrazec – mapa (na bocích můžeme tušit kontinenty) a zároveň kostra (rozeznáváme žebra). Obě popsaná díla vstříhají různé nálady daných okamžiků: mapa z roku 1929 naznačuje imaginativní přelomení světa, které jí vtipně přepisuje podle surrealistických zájmů, zatímco horoskop-přesýpací hodiny z roku 1937 předpovídá hrozivý svět, kterému ubíhá čas. První dílo představuje surrealismus na tvůrčím pochodu; druhé naznačuje, že surrealismus, i když je mezinárodní, je na politickém útěku.

Výstava jako „nádherná mrtvola“

Během třicátých let se hlavní formou surrealistické aktivity stala výstava. Mohla vyjadřovat politický protest jako v případě „Pravdy o koloniích“, malé protestní expozice k oficiální šovinistické Koloniální výstavě v Paříži v roce 1931; nebo mohla ohlašovat estetický posun jako u „Surrealistické výstavy objektů“ v galerii Charlesa Bonana v Paříži v roce 1936, která představila radikálně odlišné věci – domorodé umění, Picassovy konstrukce a matematické objekty – nebo surrealistických objektů, jako je slavný *Kožešinový šálek* (získaný v kožešině) od Meret Oppenheimové. Výstava také mohla propagovat mezinárodní přijetí surrealismu jako v případech „Mezinárodní surrealistické výstavy“ v New Burlington Galleries



1 • Svět v době surrealistů, poprvé publikováno ve *Variétés*, 1929

Ofset, tištěno v černé, velikost stránky 24 x 17 cm

v Londýně v létě 1936 a „Fantastického umění, dada, surrealismu“, jehož kurátorem byl Alfred H. Barr mladší, v Muzeu moderního umění v prosinci stejného roku.

Objekty zde vystavované byly často bizarní, ale způsob instalace zůstal značně konvenční. To se dramaticky změnilo s „Mezinárodní výstavou surrealismu“ v Paříži roku 1938, kde byla narativní kvalita typických surrealistických objektů rozšířena do prostoru výstavy. Pro takový druh prezentace neexistoval žádný precedens: odporoval racionálnímu uspořádání výstav navrhovanému různými konstruktivisty ve dvacátých letech, jako byla Demonstrační místnost Ela Lissického, ale byl vzdálený i anarchistickým manifestacím dadaistů, jako byl berlínský Dadaistický trh v roce 1920. Zároveň měl ale v míře, kterou oslovoval aktivního, účastnického diváka, blíž k duchu těchto avantgardních experimentů než k jakékoli tradiční výstavní formě s jejím pasivním, kontemplativním diváctvím. Nemělo by nás překvapit, že vedle André Bretona a Paula Eluarda nebyl „*générateur-arbitre*“ (producentem-arbitrem) výstavy nikdo jiný než Marcel Duchamp, veterán několika kontroverzních výstav a nedávný kurátor svého vlastního miniaturního muzea *Krabice v kufru*. „Ze všech výstav obrazů a soch se mi dělá špatně,“ napsal Duchamp svému mecenáši Jacquesu Doucetovi v roce 1925, dva roky poté, co zřejmě opustil všechny formy umělecké tvorby. „A raději bych se jich neúčastnil.“ Tato inhibice se zjevně nevztahovala na přípravu takovýchto událostí.





2 • Marcel Jean, *Horoskop*, 1937

Pomalovaná krejčovská panna, sádra a hodinky, výška 71,1 cm

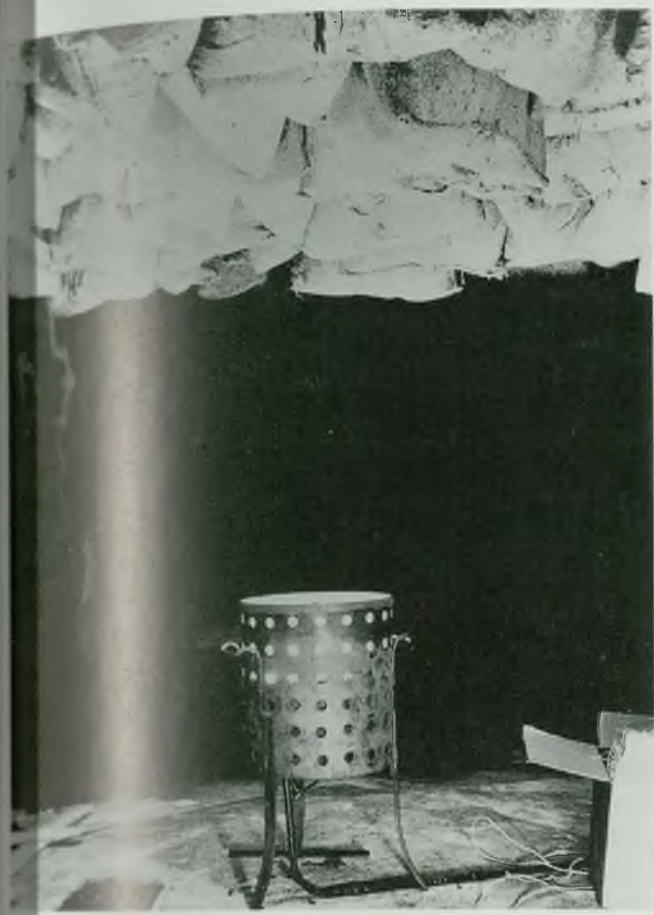
První „Mezinárodní výstava surrealismu“ – skutečně mezinárodní, s šedesáti umělci ze čtrnácti zemí – byla otevřena 17. ledna 1938 v Galerie des Beaux-Arts. Tato luxusní galerie, jejímž majitelem byl Georges Wildenstein, současně vydavatel *Beaux-Arts*, se nacházela v bohaté buržoazní čtvrti na Rue du Faubourg Saint-Honoré, což vedlo k obviněním, že surrealisté se politicky i ekonomicky zaprodali. Duchamp ale udělal všechno proto, aby elegantní interiér 18. století proměnil v potměšlé městské podzemí, a vyloučil tak atmosféru vysokého umění (navíc, jako by chtěl podtrhnout komerčnost kontextu, umístil grafické práce na otáčecí dveře evokující představu obchodního domu). Výstava vypadala jako vyřinuté vyprávění napsané podle surrealistické hry „nádherná mrtvola“, ve které si jednotliví hráči tahali různé části postavy nebo psali různé části věty bez vědomí ostatních; ve skutečnosti však bylo její rozvržení dobře naplánováno. Ve chvíli, kdy člověk vstoupil dovnitř, měl pocit, že je zase venku, protože ve vestibulu stálo *Deštivé taxi* Salvadora Dalího, starý taxík otočený šlahouny vinné révy nasáklými deštěm se dvěma figurínami uvnitř – řidičem s hlavou žraloka a tmavými ochrannými brýlemi a pasažérkou posetou živými burgundskými šneky, jakési „Zrození Venuše“ v podobě prostitutky. Již zde si Dalí pohrával s degradovaným pojetím „surrealismu“ – *Deštivé taxi* bylo tak populární, že bylo znovu vytvořeno pro Světovou výstavu v New Yorku v roce 1939 – a z řad surrealistů byl brzy vyloučen za svůj

očividný komercialismus (Breton jej anagramicky přejmenoval na „Avida Dollars“), ale také za pobuřující sympatie k nacistům. Téma prostituce pokračovalo v chodbě, která vedla z vestibulu do dvou galerií; byla vyzdobena jako „Rue Surrealiste“ s názvy ulic (většinou fiktivními jako „Rue de la Transformation Sang“) a šestnácti bizarně oděnými (nebo vysvětlčenými) figurínami od Dalího, Miróa, Ernsta, Massona, Tanguya, Man Ray a dalších. (Duchamp svou figurínu oblékl typicky napůl do kabátu, kravaty a klobouku, ale nechal ji bez kalhot.) Chodba zaměřující interiér a exteriér, se otevírala do hlavního prostoru, kde byla užita jiná verze záměny vnitřního a venkovního: na podlaze bylo suché listí, mech a špína a malý rybníček s rýpkami a kapradinami a v každém koutě stála manželská postel s hebkovým povlečením. U nohou jedné postele stál Jeanův *Horoskop* a na stěnách visely různé surrealistické obrazy, například *Ofélie* od Massona. Krátce řečeno, galerie byla vyzdobena snový prostor se svou vlastní nepřirozenou logikou. Prostor byl velmi tmavý: Duchamp chtěl, aby byl každý obraz osvětlen jen prochodem diváků jako v peep-show; protože to nebylo možné, Man Ray jako „mistr světla“ rozdával na vernisáži baterky, což měl za efekt skoro obscenního civění. (Duchamp se k této pozici diváků vrátil ve svém dioramatu *Etant donnés*.) Ze stropu viselo několik pytlů na uhlí, které byly sice prázdné (z bezpečnostních důvodů, ale špinavé od prachu, a uprostřed místnosti stál koš na uhlí).

- (Skoro o třicet let později si Andy Warhol „hrál“ s postindustriální populací těchto pytlů – polštáři naplněnými heliem, které měly poletovat galerií jako „stříbrné obláčky“.) To bylo další prvek prostorů – industriální práce a umělecké zábavy – ještě zkomplikované uhelnými pytlí na stropě, inverzí nahore a dole a završil tuto směs signifiantů umění a prostituce komerční myslí, najal Dalí tanečnici Héléne Vanelovou, aby předvedla simulaci hysterie nazvanou „Nenaplněný čin“; a nějakým způsobem byl v galerii reprodukován i smích z bláznovce a němého vojenská hudba.

Ta musela rozeznít nějakou strašnou notu, protože ve stejnou dobu, kdy byla výstava zahájena, spadly na Barcelonu a Váňu nacistické bomby. Změněný sociální status surrealismu se odrazil v politickém rámci španělské občanské války, ještě zřetelněji. Mnohá surrealistická gesta použitá v popsané show byla totéž jako konci třicátých let skoro konveční: figurína, kdysi osobní pojetím něho, se stala surrealistickým klišé těžko odlišitelným od postavy v oblasti módy, která převzala takové surrealistické postavy jako například snovou invokaci touhy – někdy pomocí postav jiných surrealistů. Zároveň byl surrealismus přijat nejvyššími jejiž zástupci se v plné síle a ve večerních šatech zúčastnili prvního otevření výstavy v roce 1938: surrealismus, jenž kdysi politicky provokativní, se stal „šik“ způsobem, který znamená to, že se surrealisté jednoduše stáhli z ulice do svého obviňovali)? Nenarušila snad výstava roku 1938 prostor veřejného interiéru a exteriéru, privátního a veřejného, subjektivního a společenského? Možná že se tyto dvě cesty vývoje navzájem nevyvíjely





3 - Marcel Duchamp, 1 200 pytlů na uhlí zavěšených u stropu nad kamny, 1938  
 instalace pro „Mezinárodní výstavu surrealismu,“ Galerie Beaux-Arts, Paříž

O rok později, když Francie v roce 1939 padla do rukou nacistů, se situace surrealistů naprosto změnila – od mezinárodního rozpinání k útěku a emigraci, většinou do země, která ani neexistovala na jejich mapě z roku 1939, do Spojených států. V New Yorku si výstava udržovala funkci primárního média ▲ surrealistické činnosti – tedy vedle časopisů jako *VVV* (vedeního Bretonem) a *View* (editovaného americkým básníkem Charlesem Henrim Fordem) – teď navíc získala funkci utužování soudržnosti exulantů. Dvojice skoro současně probíhajících výstav v New Yorku v roce 1942 – „Umění tohoto století“ a „První doklady surrealismu“ – zdramatizovaly tyto změněné podmínky.

Jedna věc se však nezměnila: přijetí důležitých osob, například Peggy Guggenheimové, dědičky milionového podniku měděných dolů, jež se svým mužem Maxem Ernstem opustila Evropu 14. čer-

### Exulanti a emigranti

To, že se New York v polovině století prohlásil „hlavním městem moderního umění“, záviselo paradoxně v nemalé míře na přílivu mnoha evropských umělců a intelektuálů, kteří opouštěli svůj kontinent po nástupu Hitlera a vypuknutí druhé světové války. Hitler se dostal k moci v lednu 1933; již v září ministr propagandy Joseph Goebbels vytvořil Říšskou kulturní kancelář, která spravovala veškerou uměleckou produkci podle nacistických kritérií. Otevření kritici nacismu museli opustit Německo okamžitě – Grosz odjel do Států a Heartfield nejprve do Prahy a pak do Londýna. V Londýně našli útočiště i další avantgardní umělci, například Kurt Schwitters. Pokud měl někdo pochybnosti o nacistické politice v otázce modernismu, pak je výstava „Zvrhlé umění“ v roce 1937 vyjasnila.

Jedním z prvních kroků nacistů bylo uzavření Bauhausu. Vasilij Kandinskij, původem Rus, utekl do Francie, Paul Klee se vrátil do rodného Švýcarska; mnozí další, například Lyonel Feininger, původem Američan, odešli do Států. Americké přijetí architektů Bauhausu, především Waltera Gropia a Miese van der Rohe, bylo připraveno historickou výstavou „Mezinárodní styl“ v Muzeu moderního umění v roce 1932. O šest let později připravila MoMA výstavu „Bauhaus: 1919–1928“, jež dále posílila reputaci těchto emigrantů. Tou dobou se již ve Spojených státech ke Gropiovi a Miesovi přidali László Moholy-Nagy, Marcel Breuer a Josef a Anni Albersovi.

K exodu francouzských umělců došlo zejména po obsazení Francie nacisty v roce 1939. Do roku 1941 dorazili do New Yorku André Breton a Fernand Léger společně s dalšími slavnými modernisty, například s Holanďanem Pietem Mondrianem, Němcem Maxem Ernstem a Rusem Markem Chagallem; Marcel Duchamp je následoval o rok později. Přestože někteří francouzští umělci americkou kulturou pohrdali, pomohli mladým americkým umělcům pochopit evropský modernismus – to se netýká jen bezprostřední skupiny abstraktních expresionistů, ale i okruhu Johna Cage, Merce Cunninghama, Roberta Rauschenberga, Jaspersa Johnse a dalších.

1940–1944

V každém případě, jak jednou poznamenal Man Ray, instalace změnila klimatickou atmosféru, která vládla většině moderních výstavních prostor“, což je opět třeba zařadit do dobového kontextu, protože v roce 1937 byly zaznamenány dva velice odlišné modely muzejní instalace. Na jedné straně existoval kvaziobjektivní úhel výstavy předložený státem podporovanou výstavou muzeologem na Mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1937, kde byly použity všechny patřičné techniky „úsudku, prezentace a ochrany dědictví“ (vhodná místnost, rovnoměrně rozložené osvětlení, vymalované zdi a vyčištěné podlahy, přiměřeně decentní povrchy, standardizované popisky, na stěně mnohomluvný text o umělcích a pracích“) a vše navrženo za účelem ujistit diváky o tom, že „výstavní prostor je neutrální, umělecké dílo je autonomní, estetické ocenění nezaujaté“. Surrealistická show samozřejmě tomuto domněle vědeckému programu naprosto odporovala. Na druhé straně byly jen o pět měsíců dříve zpřístupněny dvě nacistické výstavy v Mnichově: „Velké německé umění“ založené na zpátečnické estetice nacistického kýče, a „Zvrhlé umění“, jež ve velké míře přánířovaných děl přirovnalo modernistické umění (včetně surrealismu) k morální zpustlosti a mentální nemoci. Surrealistická show zesměšňovala i toto krajně ideologické využití muzejní přehlídky. (Pokoušel se Duchamp ve své výstavě odrazit tuto orgiastickou instalaci?)

● 1937a

▲ 1942a, 1968b



V době, kdy Harlemská renesance propaguje rasové uvědomění a dědictví, vychází v New Yorku první vědecká studie o afroamerickém umění, *Modern Negro Art*, od Jamese A. Porter

James A. Porter (1905–1970), nazývaný „otec afroamerických dějin umění“, nebyl jen uznávaným historikem umění, ale sám byl také po právu úspěšným malířem. Jeho průkopnický přehled *Modern Negro Art* (1943) byl výsledkem deseti let sbírání a třídění dokumentů týkajících se historie afroamerického umění od jeho počátku do začátku čtyřicátých let. Toto vlivné dílo zviditelnilo velký počet málo známých umělců, především Porterovy současníky z doby Harlemské renesance, afroamerického sociálního, literárního a uměleckého hnutí, jež se rozvíjelo již od konce první světové války.

#### Raný rozkvět Harlemské renesance

Přestože duchovním domovem Harlemské renesance byl Harlem v New Yorku, díky svým myšlenkám a ideálům se rozvinula v nadnárodní hnutí. Podpora a oslavování černošské zkušenosti skrze různé umělecké formy postupně vedla k jejímu velkému rozkvětu, k čemuž přispělo několik faktorů: jedním bylo „Velké stěhování“ mezi dvěma světovými válkami, během něhož více než dva miliony černošských Američanů migrovalo z venkovského Jihu do městských center na severu USA. Hlavním důvodem bylo, že život na Jihu se po přijetí rasistických a segregáčních zákonů nazývaných „Jim Crow“ (podle postavy z černošských minstrelů) a s rozmachem bílého rasistického Ku Klux Klanu stával stále těžším a nebezpečnějším. Tato masová migrace ve snaze zajistit si nový život na liberálnějším Severu vedla k růstu černošské městské populace, která zahrnovala akademiky, intelektuály a umělce; řada z nich se usadila v Harlemu.

Z počátku století se mnozí černoši dovolávali lepších podmínek – sledujeme linii od názoru Bookera T. Washingtona (1856–1915), že nekvalifikovaní černoští Američané by se měli zaměřit na ekonomický pokrok, po radikální aktivismus Jamajčana usazeného v Harlemu, Marcuse Garveyho (1887–1940), a jeho Universal Negro Improvement Association (UNIA, Asociace pro všeobecný černošský pokrok) založenou v roce 1914. Garveyho celosvětové hnutí bylo současně zušlechťující – povzbuzovalo černochoy, aby si sami sebe vážili a byli na sebe hrdí jako Afričané – a separatistické. Garvey byl přesvědčen, že rozpor mezi černošskými komunitami a jejich bílými utlačovateli je příliš hluboký, a obhajoval proto

program „zpátky do Afriky“, kampaň na reparaci kolonizovaných černochoy a Afroameričanů v zájmu „pozvednutí rasy“.

Na počátku století vyslovil spisovatel a bojovník za občanská práva Afroameričanů W. E. B. du Bois (1868–1903), který pomohl v roce 1909 vytvořit National Association for the Advancement of Colored People (Národní asociaci pro pokrok barevných lidí) s panafričskou filozofií. Zdůrazňovala sdílené africké dědictví černošských Američanů, které bylo ve dvacátých letech podpořeno vznikem literárního a ideologického hnutí známého jako *negritud* (černošství). Toto hnutí, vytvořené francouzskými mluvčícími básníky a karibskými básníky, hlásalo myšlenku krásy vlastní kultury a koncept jednoty mezi potomky Afriky.

Takové myšlení povzbuzovalo rasovou hrdost, pocit národní příslušnosti a mezinárodní solidaritu mezi lidmi afrického původu. Pro Harlemskou renesanci byly nejdůležitějšími myšlenkami du Boise: oproti Garveymu a Washingtonovi věřil, že Afroameričané mohou v Americe dosáhnout plné ekonomické, občanské a politické rovnosti s bílými Američany. Také vyslovil myšlenku, že umění, největší úspěch civilizovaného člověka, mohlo sehrát smířící roli a že podpora a posílení černošských umělců by jim umožnila právoplatně a zásadně přispět americké společnosti jako celku.

Mezi dalšími faktory, které rozvíjely Harlemskou renesanci, byl zájem evropských modernistů o „primitivní“ africké umění a jeho ocenění afroamerického tance a hudby, především spirituálního, vycházející jak z folklorní tvorby, tak avantgardního umění 20. století světa. Černoští američtí intelektuálové, např. filozof Alain Locke (1886–1954), chápali, že tato módnost všeho afrického a afroamerického by mohla a měla být využita k sociální změně.

Sociálně-politické, ideologické, kulturní a estetické zaměření vedlo k myšlenkám hledání definice „nového černocha“ a podporování kulturní obnovy, která stavěla na černošském afroamerickém dědictví, životě a historii černochoy v Americe a na jejich transformaci v moderní městské osobnosti. Nové černošské hnutí představovalo tuto přeměnu, jak řekl sociolog Charles S. Johnson (1893–1956) v roce 1925: „Vytváří se nový typ černochoy – *new negro*“ černochoy. Nový městský černochoy potřeboval novou identitu, aby se odpoutala od identity bývalého otroka.

Sochařka Meta Vaux Warrick Fullerová (1877–1968) je zástupkyní



1 - Meta Warrick Fullerová, *Probuzení Etiopie*, 1914

výška: 170,2 x 40,9 x 50,8 cm

jedna z nejdůležitějších předchůdců Harlemské renesance. Studovala na Pensylvánské muzejní škole industriálního umění a poté odjela na několik let do Paříže, kde byla žákyní Augusta Rodina. Po návratu do Spojených států byla její tvorba pravidelně prezentována ve výstavních síních na východním pobřeží, kde zaujala představitele Harlemské renesance estetikou založenou na příkladu afrického sochařství a využitím černošských afrických a amerických námětů.

Fullerová našla inspiraci v du Boisově panafrické filozofii, jak je zřejmé z její nejnámější práce *Probuzení Etiopie* [1]. Bronzová figura ženy probouzející se z hlubokého spánku, jejíž forma čerpá z egyptské sochařské tradice, může být chápána jako výzva pro ostatní Afroameričany, aby po stoletích otroctví a represe obrodili svou kulturu. Využití černošských námětů a explicitní propojení mezi Afrikou a černou Amerikou v díle této autorky posloužilo jako výborný příklad pro Locke a jeho stoupence, kteří se pokoušeli formovat estetiku nového černošství.

### Nové černošství

Dvacátá léta byla pro Afroameričany časem optimismu, hrdosti, nadšení a víry, že konečně přišel čas jejich úctyhodného postavení v americké společnosti. Fotograf James van der Zee (1886–1983), přední harlemský kronikář, zachytil v letech 1920 až 1940 některé

z nejtrvalejších kultovních obrazů své doby [2]. Van der Zee pomáhal zformovat image nového černošství tím, že fotografie aranžoval a retušoval, aby vytvořil povznášející obrazy černých Američanů – produkoval tedy fotografie harlemských obyvatel, které zachycují optimismus, styl, hrdost a sofistikovanost spojenou s touto novou městskou identitou.

Vůdčí osobnosti hnutí nového černošství – černí a bílí američtí filozofové, sociologové, kritici, majitelé galerií a mecenáši – věřili, že mohou svého společného cíle rovnoprávnosti a svobod pro černé Američany dosáhnout spíš prostřednictvím kultury než skrze politiku. Doufali, že větší odhalení na poli černošského umění a literatury by pomohlo hlavní části společnosti vidět černé Američany a jejich zkušenost spíš jako *součást* americké zkušenosti než *mimo* ni.

Mysleli si také, že černošská americká kultura by měla být oceněna víc než jen za tanec a hudbu: akademici se obrátili na umělce a spisovatele, aby jim pomohli. Nejvstřícnější byl Locke; aby černé Američany zviditelnil a rozšířil povědomí o jejich africkém dědictví a historii, chtěl v Harlemu založit Černošskou školu umění. Jeho myšlení bylo částečně inspirováno zážitky ▲ z Berlína v době raného německého expresionismu, kdy získal idealistické přesvědčení, že svět se skrze umění může stát lepším místem k životu. To se slučovalo s konceptem „talentovaného desátého“, který uvedl a prosazoval du Bois – vytvoření vzdělané černošské elity, jejímž posláním by bylo zlepšovat život méně šťastných zástupců své rasy.



2 - James Van Der Zee, *Rodinný portrét*, 1926

▲ 1908

1940 - 1944



Přitažlivost černé Ameriky se zatím od roku 1917 soustavně zvyšovala s produkcí množství her a muzikálů, kde se objevovala černošská témata a černoští herci. Někteří představitelé Harlemské renesance přistupovali k tomuto zájmu ostražitě, většina jej však chápala jako perfektní příležitost k odstartování černošského uměleckého hnutí. V březnu 1921 zorganizoval Johnson v Občanském klubu na Manhattanu literární slavnost k oslavě mladých černošských spisovatelů; akci, které se zúčastnilo 110 černých i bílých literátů, uváděl Locke a du Bois byl hlavním řečníkem. Johnsonův plán fungoval: Paul Kellogg, bílý editor časopisu *Survey Graphic* zabývajících se sociálními a kulturními otázkami mu nabídl možnost vydání speciálního čísla, které by se věnovalo černošským, právě představeným umělcům. Výsledkem bylo číslo z března 1925 „Harlem: Mekka nového černošství“, jehož editorem byl Locke a které bylo uvedeno prohlášením:

*Survey měsíc po měsíci a rok po roce sleduje drobné stopy vývoje rasy a interakce skrze měnící se rámec společenské organizace a blikající světlo individuálního úspěchu [...]. Pokud Survey chápe tato znamení dobře, dramatický rozkvět nového ducha rasy se odehrává v naší blízkosti mezi americkými černochoy a scénou této nové epizody je Harlem.*

Časopis obsahoval sociální eseje, básně a beletrii vztahující se autorsky či obsahově k Harlemské renesanci a byl ilustrován umělcem německého původu Winoldem Reissem (1886–1953). Jeho důstojné a realistické černobílé pastelové portréty zahrnovaly harlemské celebrity i obyčejné obyvatele – učitele, právníky, žáky a skauty. Navíc zde byly otištěny Reissovy neobyčejné černobílé grafiky ve stylu art deco, které zachycovaly život Harlemu jako vzrušujícího, energického, moderního města. Lidé a díla Harlemské renesance tak byli představeni většinou bílému publiku skrze nejpopulárnější číslo v celé historii časopisu, které bylo vyprodáno i po dvou vydáních.

Tento úspěch vedl k rozšíření knižní verzi, kterou ve stejném roce vydali Albert a Charles Boniové. Kniha *The New Negro: An Interpretation* byla antologií esejů, povídek, básní a ilustrací o 446 stranách, kterou editoval a zároveň do ní přispíval Locke. Formou příbuznou manifestu představoval nové dílo, vyzýval k oslavě černošské historie a kultury a žádal umělce, aby znovu objevili a ocenili své africké dědictví a aby zároveň stavěli na tradicích – jako jsou folklor, blues, spirituály a jazz – charakteristických pro jejich afroamerický život. Knihu ilustrovaly barevné pastely od Weisse, elegantní karikatury od Mexičana žijícího v New Yorku, Miguela Covarrubiase (1904–1957), a černobílé geometrické dřevoryty v egyptském stylu od Afroameričana Aarona Douglase (1899–1979).

Přestože Reiss zřídka figuruje v debatách o Harlemské renesanci, byl vlivnou osobností: jeho celosvětové studie domorodých obyvatel, které respektovaly jejich lidové tradice a čerpal z nich, byly spolu s jeho modernistickými grafikami velmi důležitým příkladem. Jeho prostřednictvím se do americké kultury dostala řada evropských modernistických tendencí. Douglas, kterého Locke označoval

za „průkopnického afrikanistu“, se do Harlemu (kde studoval pod Reissovim vedením) přestěhoval v roce 1924. Reiss ho požádal, aby vzdal svých přísně realistických postupů a rozvinul styl, který respektoval jeho africké dědictví po předcích, vlastní afroamerické zkušenost a modernistický vývoj v umění. Douglas pak brzy vytvořil původní moderní černošské umění, v němž se nový černošský styl siluetou odkazující na art deco. Ostré úhly a vitalitu indické krajiny, jak ji podali američtí precisionisté, využil k vyjádření černošské hrdosti a historie [3]. Jeho tvorba brzy upoutala pozornost spisovatelů Harlemské renesance – ilustroval množství jejich knih. Jeho ilustrace se zároveň objevovaly v řadě časopisů. Aaron Douglas se tak brzy stal „oficiálním“ umělcem renesance.

### Podpora jednotlivců a organizací

Po vydání *The New Negro* se Locke stal hlavním stoupětem a mentorem Harlemské renesance a byl mentorem nejen jako sám umělec, „filozofickou porodní bábou“ mnoha spisovatelů a umělců. Podporoval podpůrné struktury jako National Association for the Advancement of Colored People (NAACP, Národní asociace pro pokrok barevných obyvatel), založená v roce 1909 na podporu rovnosti práv, a Urban League (Městská liga), založená roku 1917 s cílem pomáhat novým přistěhovalcům s adaptací v městech.



3 • Aaron Douglas, *Stvoření*, 1935

Olej na masonitu, 121,9 x 91,4 cm



...prosazovaly hnutí pomocí svých časopisů *The Crisis* (NAACP), redigovaná du Boistem, a *Opportunity* (Urban League), editovaná Johnsonem.

Další podporu a výstavní příležitosti nabízel bohatý bělošský stavební podnikatel a filantrop William Harmon (1862–1928). Pod záštitou Harmonovy nadace, která byla hlavním mecenášem umělců Harlemké renesance, začaly být v roce 1926 Afroameričanům udíleny ceny za významný přínos v hudbě, vizuálním umění, literatuře, průmyslu, vzdělání, rasových vztazích a ve vědě: každoroční soutěží pro černé umělce, vyhlašovaná nadací, doprovodná show a putovní výstava představovaly jejich práci divákům po celých Spojených státech.

Umělci z celé země nadšeně reagovali na výzvu představitelů Harlemké renesance k vytvoření vizuálního slovníku pro černošskou Ameriku. V dopise Langstonu Hughesovi v prosinci 1925 se William Douglas vyjádřil takto:

*Naším problémem je zformulovat, vybudovat a rozvinout uměleckou éru. Pojďme si vyhrnout rukávy a ponořme ruce hluboko, hluboko skrze smích, skrze bolest, skrze lítost, skrze naději, skrze zklamání, na dno duší našich lidí a vytáhněme materiál surový, hrubě zanedbaný. Pak jej pojďme zpívat, tančit, puš malovat... Pojďme vytvořit něco nadpřirozeně materiálního, mysticky objektivního, pozemského. Duchovně pozemského. Dynamického.*

Tato výzva byla přijata a bylo prozkoumáno mnoho různých černošských možností zobrazování. Význačný proud představovaný Palmerem, Douglašem a dalšími se detailně zabýval africkým původem umělců, zatímco umělci jako Archibald J. Motley (1891–1980) a Palmer C. Hayden (1883–1973) obrátili svou pozornost k černošskému folkloru, historii a drobnostem každodenního života. Všechna díla Harlemké renesance se dotýkají rasového vědomění a kulturní identity Afroameričanů – ať už skrze vzdálenou mýtickou historii, nebo skrze nostalgii po ne tak dávno rasové nerovnosti, či oslavou pokroku a modernismu.

Ode začátku první dekády Harlemké renesance zahrnoval nacionálníismus, primitivismus a atavismus. Oživlá maska ve *Fetiších* [4] Afroameričanky Lois Mailou Jonesové (1905–1998), obraze, který vytvořila za svého pobytu v Paříži, prezentuje tyto myšlenky viděné skrz čočky surrealismu. Zdá se, že přijala surrealistické zobrazování „collidšující“ masky a přivlastňuje si je jako část svého dědictví. Čímž ji oživuje jako platnou složku v hledání definetivní moderní černošské identity.

**Tricátá léta**

Paříž 23. října 1929 ukončil „bouřlivá dvacátá léta“ a odstartoval celou ekonomickou krizi. To z velké části umírnilo idealismus a optimismus rané Harlemké renesance; u mnohých to posílilo pocit rasové hrdosti a společenské zodpovědnosti. Po vyčerpání soukromých zdrojů se umělci obrátili na Public Works of Art



4 • Lois Mailou Jonesová, *Fetiše*, 1938  
Olej na plátně, 78,7 x 67,3 cm

1940–1944

Project (Veřejný projekt uměleckých děl) a Federal Art Project of the Works Progress Administration (WPA, Federální projekt pro umění Správy pro pracovní příležitosti), které byly vytvořeny v roce 1933, aby zaměstnávaly umělce výzdobou veřejného majetku za mzdu řemeslníků. Umělci byli rozděleni na tvůrce závěsných a nástěnných obrazů; námětem byly všechny aspekty americké scény, a přestože nebyl předepsán specifický přístup, většina pracovala ve stylu sociálního realismu.

Velké části umělců Harlemké renesance se dostalo podpory od WPA. Například Douglas pro ni v roce 1934 vytvořil sérii nástěnných maleb *Aspekty černošského života*. Cyklus byl určen pro pobočku Newyorské veřejné knihovny na 135. ulici (dnes Schomburg Center for Research in Black Culture), a tak se Douglasova tvorba dostala k širšímu publiku; monumentální rozměry a epická kvalita díla prosazovaly misi Harlemké renesance propagovat rasové uvědomění a hrdost a udělaly hluboký dojem na další generaci harlemských umělců, například na Jacoba Lawrence (1917–2000).

Lawrence a jeho rodina se do Harlemu přestěhovali ve třicátých letech. Studoval v Harlemském centru umění a strávil mnoho hodin v knihovně na 135. ulici, kde vstřebával Douglasovu práci a zkoumal úsilí hrdinů černošské komunity. Brzy vytvořil svůj charakteristický barevný styl se stylizovanými postavami a jeho hlavním zájmem se stala sociální témata a historické události, které ovlivnily černé Američany. Řada Lawrencových děl z konce třicátých let byly série zaznamenávající život černých hrdinů, jako byl Toussaint Louverture (asi 1743–1803), který se narodil do otroctví,

● 1924, 1930b, 1931

▲ 1936





1940–1944

stal se vojenským vůdcem a revolucionářem a založil Haiti jako první černou západní republiku, a abolicionisté Frederick Douglass, Harriet Tubman a John Brown. Jeho nejznámější dílo, vytvořené v době, kdy pracoval pro WPA v oddělení závěsných maleb, je *Stěhování amerického černocho* (1940–1941). Tento významný narativní cyklus šedesáti malých obrazů zachycuje útrapy „Velkého stěhování“ na počátku století. Práce měla velký úspěch u kritiků: její část byla otištěna v listopadovém čísle časopisu *Fortune* v roce 1941, což Lawrencovi zajistilo celonárodní publicitu. Toto rané uznání vedlo k řadě výstav, k zakoupení jeho děl do velkých muzeí a k různým oceněním, například za *Kulečnickovou hernu* [5], která byla představena v Metropolitním muzeu umění v New Yorku v roce 1942 v rámci výstavy „Umělci pro vítězství“.

Norman W. Lewis (1909–1979) byl další mladý umělec, který začal malovat během třicátých let v Harlemu, kde vstřebal Lockeovy názory. *Dáma ve žlutém klobouku* [6], raná práce v rozmlženém figurativním stylu, reflektuje tento vliv stejně jako vliv sociálního

realismu, ale zároveň ukazuje cestu k budoucnosti, protože začal brzy zpochybňovat efektivitu Lockeových teorií, opustil tické zobrazování a stal se jediným afroamerickým abstraktním expresionistou.

Lewis nebyl sám, kdo zpochybňoval étos Harlemské renesance. James A. Porter, který nabádal černošské umělce, aby dali vlastní vyjádření spíše než separatistickou agendu, polemizoval s Lockeovou „poraženeckou filozofií“ stoupence rasové segregace na stránkách časopisu *Art Front*. Svůj postoj vyjádřil také v knize *Modern Negro Art*, kde pojednával o práci afroamerických umělců nejen ve vztahu k černošské kultuře, ale i v kontextu amerických dějin umění a historie moderního umění.

### Konec éry

Po hrůzách druhé světové války cítili mnozí afroameričtí umělci rasově orientované, izolacionistické ideologie již nejsou žádnou



6 • Norman W. Lewis, *Dáma ve žlutém klobouku*, 1936  
 Olej na namáčeném plátně, 92,7 x 66 cm

nebo vhodné. Jedním z takových umělců byl Romare Bearden (1912–1988), který sice používal ve své práci černošský kontext nebo africké symboly, ale vždycky se snažil naznačit něco o univerzální situaci. V roce 1946 napsal:

*Bylo by velmi nepřirozené, kdyby se černošský umělec pokoušel vzkřísit africkou kulturu v Americe. Doba mezi těmito generacemi je příliš dlouhá a jakákoli tvorba, kterou černoši zhotovili v této zemi, byla ve vztahu k jejich americkému prostředí... Modigliani, Picasso, Epstein a další moderní umělci studovali africké sochařství, aby použili své vlastní výtvarné koncepty. Bylo by naprosto vhodné, kdyby každý černošský umělec udělal totéž... pravý umělec cítí, že je jen jedno umění – a to náleží celému lidstvu.*

*Unavená* od Elizabeth Catlettové (narozena 1915) představuje vyčerpanou Afroameričanku, unavenou útrapami, ale s vnitřní silou pokračovat dál [7]. Catlettová, původem Američanka s mexickým občanstvím, vždy používala černošskou postavu jako symbol rasové a kulturní hrdosti. Její slova odrážejí ideály podporované Harlemskou renesancí:

*Umění by mělo vycházet z lidí a být pro lidi. Musí odpovídat na otázku nebo někoho probudit nebo postrčit ve správném směru – k našemu osvobození.*



7 • Elizabeth Catlettová, *Unavená*, 1946  
 Terakota, 39,4 x 15,2 x 19,1 cm

Průkopnická energie Harlemské renesance ochabla s druhou světovou válkou, to však neplatí o práci a myšlenkách jejích protagonistů. Otázky, které položili Locke a Porter – co obnáší černá estetika; jestli má člověk být ‚černošským umělcem‘, který vytváří černošské umění, nebo americkým umělcem, který je černý – nebyly během Harlemské renesance vyřešeny: naopak stále ovlivňují uměleckou tvorbu a kritiku vždy, když vystanou otázky identity.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- M. S. Campbell et al., *Harlem Renaissance: Art of Black America*, Studio Museum in Harlem and Harry N. Abrams, New York 1987
- David C. Driskell, *Two Centuries of Black American Art*, Alfred A. Knopf and Los Angeles County Museum of Art, New York 1976
- Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation* (first published 1925), Atheneum, New York 1968
- Guy C. McElroy, Richard J. Powell, and Sharon F. Patton, *African-American Artists 1880–1987: Selections from the Evans-Tibbs Collection*, Smithsonian Institution Travelling Exhibition Service, Washington, D. C. 1989
- James A. Porter, *Modern Negro Art* (first published 1943), Howard University Press, Washington D. C. 1992
- Joanna Skipworth (ed.), *Rhapsodies in Black: Art of Harlemská renesance*, Hayward Gallery, London 1997

1940–1944



Piet Mondrian umírá a zanechává za sebou nedokončené *Vítězné boogie-woogie*, dílo, které je příkladem jeho koncepce malířství jako destruktivního činu.

Piet Mondrian zemřel 1. února 1944 v New Yorku. Krátce poté otevřel vykonavatel jeho závěti a dědic – mladý malíř Harry Holtzman, který pomohl zorganizovat Mondrianovu imigraci do Spojených států – jeho nedotčený ateliér pro veřejnost. Tento ošuntělý, ale neuvěřitelně dynamický prostor s bílými zdmi, proměněnými mnoha obdélníky čisté barvy, které na ně byly připevněny, ve stěny optických záblesků, a provizorní bílý nábytek, který Mondrian sestavil z dřevěných beden (také ozdobené barevnými obdélníky), byly již dobře známy několika návštěvníkům. Ale jen málo lidí předtím vidělo nedokončené *Vítězné boogie-woogie* [1], přestože na něm malíř pracoval již od roku 1942. Žádnému z diváků neuniklo, že mezi pulzujícími povrchy stěn a staccatovým rytmem Mondrianova posledního „lozangique“ obrazu – jak říkal své sérii čtvercových pláten otočených o 45° tak, aby stály na jednom vrcholu (nejčastěji nazývané „diamantové malby“) – existuje přímá spojitost.

Tato spojitost byla umocněna především skutečností, že z výjimečně velkého obrazu úplně zmizely nejen černé linie klasického neoplasticismu, ale vůbec *jakákoli* linka. Můžeme mluvit jediné o „připojení“ malých barevných obdélníků, většinou kousků papíru, jen jaksi nepořádně přilepených na plátno. Ale i tato spojení byla zřetelně na pokraji rozpadu: ve většině částí kompozice mohou být chápána pouze podprahově, tušená spíš než viděná. Tak musel být pro diváky největší rozdíl mezi stěnami a obrazem právě v rozměrech. Při vstupu do vagonového studia, přitahován k *Vítěznému boogie-woogie*, musel mít člověk radostný pocit, že vchází do obrazu.

Ale pro ty, kdo viděli toto poslední plátno ještě před Mondrianovou smrtí, bylo posmrtné setkání hrůzostrašným šokem – totiž v malém okruhu Mondrianových známých, kteří sledovali malířův zápas nad uvedeným obrazem v průběhu posledních osmnácti měsíců jeho života, většina souhlasila s verdiktem dealera a spisovatele Sidneyho Janise: teď to bylo zničené mistrovské dílo.

Mondrian je několikrát ukončil (na fotografii ze zimy 1942–1943 jej můžeme vidět, jak na něm dělá poslední tah štětcem). Ale pokaždé zase zrušil to, čeho dosáhl a – k ohromení svých přátel – začal znovu. Jistě věděl, že se blíží konec, a jeho celoživotní teleologické přesvědčení jej vedlo k předpo-

kladu, že pokud má tento obraz být jeho labutí písni, musí být dalek

dál než cokoli, co udělal předtím. Nechtěl vytvořit jen obraz v elektrizujícím stylu svého newyorského období. Když jej přítel zeptal, proč předělává *Vítězné boogie-woogie*, aby z různých řešení vytvořil několik obrazů, které se přecházely na jednom plátně, Mondrian odpověděl: „Nechci obraz. Jen chci na věci přijít.“ V týdnu mezi 17. a 23. lednem 1944, dny před tím, než byl přijat do nemocnice, se smrtelně zápallem plic, znovu „nedokončil“ svůj obraz tím, že pokrýval pomalovaný povrch nesčetnými kousky barevné pásky a papíru – k velké lítosti Janise a ostatních.

Negativní kritika je ale mnohdy vnímavější než bezpodmínečná chvála. Obdivovatelé Mondrianova klasického neoplasticismu viděli v této koláži, vytvořené za pět minut dvanácti, pouze destrukci. V mnoha ohledech měli pravdu a byli by překvapeni, kdyby slyšeli, že s nimi Mondrian souhlasí, a dokonce s radostí. Protože destrukce je přesně to, co nekonečně dlouho během dlouhého zrodu *Vítězného boogie-woogie*, „Dokonalý stav, který Janis a ostatní viděli v jeho ateliéru před poslední horečnatou týdenní akcí, nebyl pro Mondriana dost „destruktivní“: kdyby viděl paniku svých nejvášnivějších fanoušků, mohl vyhlásit vítězství.

Ve skutečnosti byla destrukce samotným základem Mondrianova programu po celou dobu. Jelikož od svého prvního mluvil o destrukci formy, destrukci „konkrétního“, individualizujícího jeho newyorští obdivovatelé neměli být tak zdrceni. Nebyla to úplně jejich vina, protože Mondrian ohledně svého utopického snu „rozpuštění umění do prostředí“ (který viděl jako „vzdálené budoucnosti“) vysílal dvojsmyslné signály: přestože již v roce 1922 rozhodl, že obraz je jediným prostředkem, kterým mohou být jeho estetické principy skutečně experimentálně ověřovány, nesnažil se své rané obránce zrazovat od toho, aby umění chápali jako užitečný program pro moderní architekturu. Přestože Mondrian se stále větší agresivitou tvrdil, že zásadní hraje v jeho díle negativita (řekl například: „Myslím, že destruktivní element je v umění příliš zanedbáván.“), bylo klíčem k jeho práci jako vrchol „konstruktivní“ estetiky (jž v roce 1937) **▲ Naum Gabo naprosto zmaten Mondrianovým odmítáním označení.**



1940-1944

1. Piet Mondrian, Vítězné boogie-woogie, 1942-1944 (nedokončeno)

Sešit papíra písní, 126 x 126 cm diagonálně

Ve třicátých letech Mondrian pochopil, že jeho sdělení není jasné. Právně zveřejnění fragmentů deníku Thea van Doesburga v posledním čísle *De Stijl* (v lednu 1932) pro něj muselo být silnou ránou. Mondrianův bývalý přítel zde přirovnával jeho dílo ke klasickému malířství francouzského umělce 17. století, Nicolase Poussina. V té době skutečně dosáhl Mondrianův dialektický systém pomocí velmi dlouhého procesu pokus-omyl vrcholu, perfektní hladiny, kde se nemohlo nic položit. Díky „negaci“ jednoho prvku druhým byly teď jeho obrazy absolutně decentralizované (čímž dosáhl destrukce „konkrétního“, o kterou usiloval), ale byly taky bezchybně vyvážené. Mondrian oslavil tento vrchol v sérii osmi obrazů z let 1930-1932, jež byly všechny založeny na tomtéž obecném uspořádání. Ale toto samolibé opakování (jedinečné v jeho produkci) bylo ustoupilo zjištění, že je „v koncích“.

Mondrian k sobě nikdy nebyl shovívavý a došel k závěru, že pokud skutečně ve svých kompozicích dosáhl poklidné rovnováhy, tak to bylo za strašnou cenu, protože ta sotva vyjadřovala pocit dynamické evoluce, věčnou schopnost dosáhnout perfektního stavu v umění a v životě, která byla nedílnou součástí jeho

dialektického myšlení. Odvážně (v šedesáti letech) z toho vyvodil, že pokud chce lépe ztvárnit destrukci, kterou vždy obhájoval, musí především rozbít jazyk obrazu samotného, včetně svého vlastního. Jeden za druhým byly všechny prvky neoplasticismu, který považoval za kulminaci všeho umění minulosti, vymýceny v samé podstatě.

Nejprve musela být „rozpuštěna“ plocha. Proto začal Mondrian znovu používat prvek, který byl z jeho malířství vyloučen od roku 1919 a který naprosto zničil „klasický“ vzhled jeho obrazů – tedy opakování. Pokud do té doby chápal opakování jenom jako přirozený fenomén (a proto je považoval za zakázané), nyní se stalo oblíbenou zbraní v jeho boji proti identitě: zmnožil vymežující a spojující linie ploch tak, aby „se objevil samotný rytmus, takže plochy (samotné) nebudou znamenat ‚nic‘. Linie, které byly „sekundárním“ prvkem klasického neoplasticismu, se tak staly tou nejdůležitější součástí, hlavním zprostředkovatelem destrukce, a jejich jednoduché zmnožení zajistilo, že plochy ztratily svou „individualitu“ (protože člověk nemůže bezpečně uchopit plochu s četnými obrysy), ale také že ke stejnému „odosobnění“ došlo i u samotných linií.



Mondrianův první pokus v této radikalizaci obrazového programu byla *Kompozice B* z roku 1932 [2], založená na stejném kompozičním schématu jako vrcholná série předchozích dvou let. V této práci uvedl to, čemu říkal „dvojitá linie“ – dvě paralelní černé linky a bílá mezera mezi nimi sama o sobě chápaná jako další linie. Ale zatímco u tohoto plátna je bílá mezera úzká (má stejnou tloušťku jako přerušující – „jednoduchá“ – černá linka), brzy se rozšíří a (jak Mondrian napsal příteli) „stane se plochou“. A neměly by tam, kde není zásadní rozdíl mezi liniemi a plochami, protože linie se vzdala své podřízené pozice, být také barevné linie? Přestože Mondrian zodpověděl tuto otázku kladně již v roce 1933 (v „diamantové“ kompozici ze stejného roku, *Kompozici se žlutými liniemi*, dnes v Gemeentemuseum v Haagu, kde jsou pouze čtyři „linie/plochy“ na bílém pozadí), neprozkoumal tuto možnost plně až do svého příjezdu do New Yorku v říjnu 1940.

Během tří let od vzniku *Kompozice B* používal Mondrian klasičtější typ z let 1930–1932 jako základní platformu pro testování sabotáže svého předchozího obrazového jazyka. U jediných dvou obrazů, které dokončil v roce 1934 (jeden z nich byl zničen nacisty jako „zvrhlý“), zdvojnásobil všechny linie; v roce 1935 ztrojnásobil horizontální osu v *Šedo-červené kompozici* (Chicago Art Institute) a v *Kompozici č. II s modrou a žlutou* (Hirshhorn Museum, Washington) je dokonce čtyřnásobná; u *Kompozice C* z téhož roku (Tate Modern, Londýn) je horizontální rozdělení tvořeno „dvojitou linií“ a její mezera je větší než dvě „plochy“, které v obraze najdeme; v posledním obraze z této série, *Kompozici se žlutou* (1936, Philadelphia Museum of Art), již ve skutečnosti nejde o dvojitou linie: místo toho nalézáme pluralitu linií, které protínají plátno.

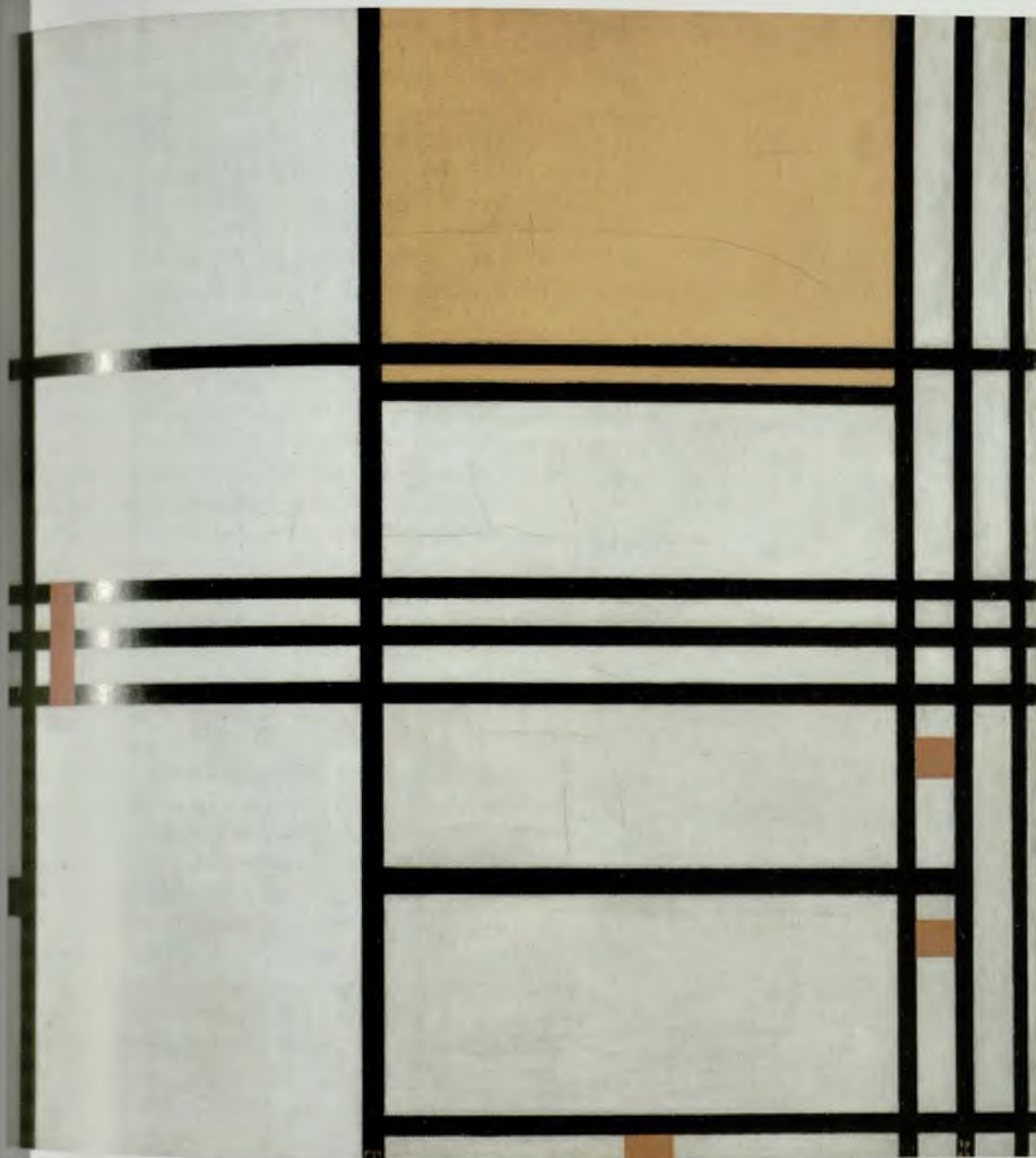
Mondrianovým dalším krokem byla v druhé polovině třicátých let transformace této „plurality“ linií (ještě početnějších) na čistou rytmiku, nepravidelný puls celého povrchu plátna. Toto postupné vyplňování prostoru obrazů (které kdysi byly tak prázdné, že obsahovaly pouze dvě černé linie na bílém pozadí jako v *Kosočtverečné kompozici se dvěma černými linkami* z roku 1931) vyústilo ve dvě neočekávané změny; v obou případech Mondrian přestoupil tabu svého neoplastického systému: zaprvé šlo o efekty překrývání vrstev, zakázané od roku 1917, které se začalo opakovat (Mondrian pak tyto efekty zdůrazňoval různými šířkami svých černých linií); zadruhé můžeme pozorovat návrat optického chvění způsobeného mnohočetným lineárním protnutím (čemuž se vyhýbal od roku 1919). Jako by obava z iluzionismu, která zplodila tyto dřívější zákazy, teď byla mnohem méně důležitá než ujištění, že nikdy nic nezůstane stálé. Mondrian pak k proměnlivé tloušťce linií, k jejich znásobení a ke znepokojivému sítnicovému vjemu, který to způsobuje, přidal částečné přerušování některých linií, které tak již dále neprotínají povrch – spíše společným účinkem definují fiktivní plochy prchlivé existence formující a rozpadající se před očima.



2 • Piet Mondrian, *Kompozice B s dvojitou čarou a žlutou a modrou*, 1932  
Olej na plátně, 50 x 50 cm

Mondrianova práce se rychle vyvíjela a jeho kompozice stávaly čím dál komplexnějšími. Po krátkém mezdobí v Brazílii odjel Mondrian z Evropy do Ameriky (uprchl z Paříže v roce 1940 v mylné obavě, že francouzské hlavní město bude bombardováno nacisty – místo toho dopadla bomba pouze několik mil od londýnského ateliéru). Po několika týdnech adaptace v New Yorku se rozhodl přepracovat všechna plátna, která s sebou přivezl (mimo čtyř kusů byla všechna plátna, která v New Yorku dokončil, započata v Evropě). Mýtus o Mondrianově náhlém úžasu nad nočním panoramatem Manhattanu je silně nadnesen, protože změny v jeho umění, ke kterým v Americe došlo, byly především přímým důsledkem vnitřního vývoje. Ale není pochyb o tom, že městská vitalita New Yorku (a především nejnovější jazzová hudba, kterou nenadále objevil) Mondrianovi byla silně zájmová. Cítil se městem omlazen; poprvé ve svém životě byl nadšený jako mistr a lidé vyhledávali jeho radu (například Peggy Guggenheimová změnila názor a rozhodla se vzít toto americké malíře pod svá křídla).

První plátna, která přepracoval, patří do série vertikálních kompozic započatých v Paříži (v roce 1936), pro něž je charakteristické „prázdné“ pole uprostřed. V *Kompozici č. 9* [3] můžeme jasně přečíst všechny rysy jeho pozdního evropského období (vrstvení protínajících se linií, mírný mihotavý efekt (například nestejná délka černých čar, které určují fiktivně se překrývající obdélníky nejistých identit). K těmto prvkům Mondrian přidal malé červené čárky, které jsou jakoby nespoutané jakýmisi vnitřními zřeními – jedna z nich dokonce kříží řadu horizontálních linií (na jiném plátně ze stejné skupiny prořezává červený blok žlutou



1940-1944

2 • Piet Mondrian, *Kompozice č. 9*, 1939-1942

Černá plátno 70 x 74 cm

plochu, což přináší do jeho umění poprvé od roku 1917 juxtapozici barev). Podobné čáry se množí a prodlužují v *Place de la Concorde* (1938-1943), jehož název má uctít město, kde na něm Mondrian začal pracovat, stejně jako u kompozic *Trafalgar Square* (1939-1943) a *New York* (1941-1942). V posledně jmenovaném obraze se protínající se barevné linky (vyzkoušené krátce v roce 1933) objevují znovu spolu s barevnými čárkami. Dalším krokem bylo úplné odstranění černé (v *New York City*).

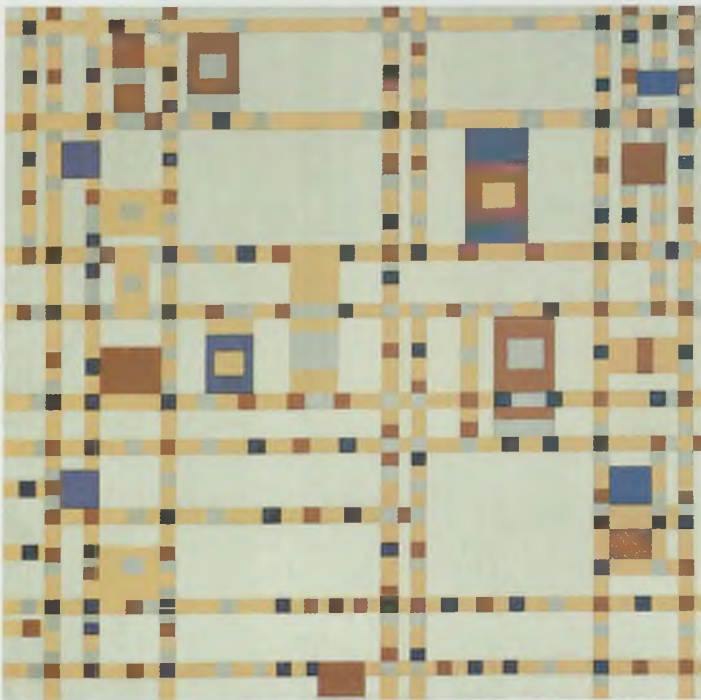
Toto dílo vzniklo ze sérií obrazů také započatých v Evropě, v nichž množství linek křížujících plátno vytvořilo mřížku – nepravidelnou, ale stejně opticky aktivní, jako ta u prvních dvou modulových „dia-

mantových“ obrazů z let 1918 a 1919. Mondrian přijal síticový obraz jako nevyhnutelný vedlejší produkt tempa linií rozkládajícího jeho plátna – ale stejně byl vůči němu ostražitý. V *New York City* dospěl k řešení, jak obejít tuto iluzi tím, že posunul destrukci jazyka obrazu ještě dále. Na začátku třicátých let byla plocha jako tvar (obdélník) „rozpuštěna“ mnohonásobným zkřížením linií; v pozdních třicátých letech byla linie jako taková zrušena rytmem opakování, ale během tohoto zápasu proti zásadám zůstalo nedotčeno pozadí, na kterém linie a plochy spočívají. Právě o negaci pozadí jako geometrické a fyzické entity se teď Mondrian snažil. Proto byl obraz *New York City* vytvořen jako vazba barevných





4 • Piet Mondrian, *New York City I*, okolo 1941 (nedokončeno)  
Olej a barevné proužky papíru na plátně, 119 x 115 cm



5 • Piet Mondrian, *Broadwayské boogie-woogie*, 1942–1943  
Olej na plátně 127 x 127 cm

1940–1944

linek, které nemůžeme nikdy rozebrat na jednotlivé vrstvy plochy (jako červená, žlutá a modrá síť), protože žádná z barevných linek se nechová konstantně (červená linie je na jednom konci modrou a na druhém pod ní.) Ale tato úmyslná ztráta geometrické identity je založena na nerovnosti podkladu: obraz je zložitě navrstven, Mondrian pomocí pastózní malby a energických štětcem pečlivě imitoval proplétání, které vytvořil při přípravě kompozice barevnými páskami, což můžeme vidět na jiných proužcích ze stejné série, které zůstaly nedokončeny.

Logika, jež spočívala v pozadí tohoto nového obrátu, byla typická pro Mondrianovo zjednodušení všech fenoménů na základní dialektiku: když je pozadí opticky vyhloubeno, vzniká iluzionismus, ale pokud pozadí jako takové od začátku neexistovalo, pokud neexistoval žádný geometricky plynulý povrch, tak by nic takového nebylo možné. Teprve u své předposlední práce však Mondrian zřejmě tomuto faktu plně porozuměl. *Broadwayské boogie-woogie* [5], které Mondrian sám považoval za nejlepší, bylo oslavováno jako mistrovský kus (a bylo zakoupeno Muzeym moderního umění krátce po dokončení na výstavě v roce 1944). „Je tam příliš mnoho starého,“ řekl. Protože i když žádný předchozí obraz nezachytil tak účinně synkopický rytmus, který tolik miloval v jazzu – barevnými čarami rozdělenými na dlouhé doby žluté (jako základ) a krátké doby červené, šedé a modré – a výjimečnými většími plochami, jež se staly akordy tří uvedených barev – tento živý obraz postrádá proplétání materiálů, které najdeme v *New York City*. U tohoto plátna je nečekaný efekt simultánního kontrastu (iluzionistický projev komplementárních barev) výsledkem mnohonásobného křížení barevných čar. *Broadwayské boogie-woogie* zkusil tento efekt neorigovat, ale získat mu formu tím, že každé křížení většinou žlutými čar označil malým čtvercem jiné barvy, čímž posunul atomizaci těchto linek. Ale v pozadí se vrátila plnou silou.

To jej zřejmě také trápilo u „dokončeného“ stavu *Broadwayské boogie-woogie*, a proto na ně v rozezení přidal kusy barevného papíru (stav, v jakém je můžeme vidět dnes), čímž nakonec vznikl koláž, ve které je relativní pozice všech elementů, většinou v tloušťce do mělkého zářezu skutečného (nebo iluzorního) prostoru, ve stavu neustálé proměny – kde se pozadí stává důležitým jehož pouze možná, prchavá existence, se zdá být nad obrazem.

DALŠÍ LITERATURA:

- Yve-Alain Bois, „Piet Mondrian, *New York City*,“ *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990
- Yve-Alain Bois, Joop Joosten, and Angelica Rudenstine, *Piet Mondrian*, National Gallery of Art, Washington, D. C. 1994
- Harry Cooper, „Mondrian, Hegel, Boogie“, *October*, no. 84, Spring 1993
- Harry Cooper and Ron Spronk, *Mondrian: The Transatlantic Paintings*, Yale University Press, New Haven and London 2001



1944<sup>b</sup>

„Starí mistři“ moderního umění – Matisse, Picasso, Braque a Bonnard – považují své od-  
 minnutí opustit okupovanou Francii za akt odporu proti barbarství: styl, který vyvinuli  
 v průběhu válečných let a který je po osvobození objeven, představuje výzvu pro novou  
 generaci umělců.

V roce 1950 byla Velká cena za malbu na Benátském  
 bienále udělena Henrimu Matissovi (lépe pozdě než  
 nikdy: bylo mu 81). Na výstavě měl v tom roce víc prací  
 než kterýkoli jiný umělec. Francouzská vláda si jej vybrala pro  
 svůj pavilon (spolu s Pierrem Bonnardem, Mauricem Utrillem  
 a Jacquesem Villonem), a navíc jeho obrazy snadno dominovaly  
 historické výstavě fauvismu (která vedle Matisse zahrnovala  
 práce Braqua, Deraina, van Dongena, Dufýho, Marqueta a Vla-  
 mskáčka). Matissova přítomnost na bienále v roce 1950 přerostla  
 v miniretrospektivu s dvanácti obrazy na výstavě fauvismu  
 a dvanácti třemi ve francouzském pavilonu, který představil také tři  
 sochy a šest kreseb. Zpětně se zdá, že se do hry dostaly  
 poněkud falešně kostky, jako by se organizátoři přehlídky  
 obávali, že to může být poslední příležitost jejich poroty  
 k ocenění tohoto moderního starého mistra – nebo starého  
 moderního mistra. (Ve skutečnosti by byly další dvě příležitosti:  
 Matisse zemřel až na konci roku 1954.) Stejně jako v případě  
 několika Matissových poválečných retrospektivních výstav byl  
 důraz kladen úmyslně na umělcovo rané dílo a na jeho soudobé  
 práce (jež vznikly během války nebo bezprostředně po ní), které  
 chtěl představit veřejnosti. Dohromady šlo o dvacet dva obrazů  
 z let 1896 až 1917 a sedm z let 1940 až 1948, zatímco mezidobí  
 bylo zastoupeno jen šesti obrazy.

### Přemostění přestávky

Tentokrát však Matisse nemusel ani tahat za žádné nitky, aby jeho  
 strategie „rané, pozdní a nic mezi“ byla přijata: z důvodů úplně  
 odlišných od jeho vlastního hodnocení byla poválečná strategie  
 bienále (které bylo uzavřeno v roce 1942 a znovu otevřeno v roce  
 1948) věnována přemostění mezi poválečnou přítomností  
 a předfašistickou minulostí. Zřejmým cílem bylo vymazat vzpo-  
 mínky na dvacátá a třicátá léta jako na špatný sen a odčinit  
 internacionální (a rostoucí antimodernismus) Mussoliniho  
 období. Nic nebylo pro tento účel vhodnější než moderní verze  
 šupkové Růženky. Matissov vývoj představoval pro vytvoření  
 takové kolektivní amnézie perfektní rekvizitu, protože byl skoro  
 přesně souběžný se životem bienále: své práce poslal do Benátek  
 pouze v letech 1920 a 1928 během svého takzvaného Hezkého



1 • Henri Matisse, *Zátiší s magnolií*, 1941  
 Olej na plátně, 74 x 101 cm

období (1917–1930); tedy v době, kdy zavrhl modernismus svého  
 mládí a účastnil se svým vlastním způsobem konzervativní  
 reakce nazvané „návrat k pořádku“, reakcionářského trendu,  
 který bienále podporovalo vší svou institucionální silou. Avšak  
 jen co Matisse oživil ve své práci plamen avantgardismu z let před  
 první světovou válkou – k tomu došlo mezi lety 1931 a 1933, když  
 pracoval na své velké „dekoraci“ *Tanec* pro Barnesovu nadaci ve  
 Filadelfii – nebyl již v Benátkách vítán ani tam neposílal své  
 obrazy. Ale znovuotevření bienále po druhé světové válce bylo  
 pečlivě naplánováno jako otočení nové stránky a Matisse, který  
 mezitím prošel svým vlastním *aggiornamento*, se této hojivé  
 události s nadšením zúčastnil. Myšlenka, kterou mohl sdělit  
 širokému publiku – že ve svém soudobém umění se nejen vrátil  
 ke kořenům své estetické inovace, ale že z těchto kořenů vyra-  
 šily nové výhonky – byla v pozoruhodném souladu s politikou  
 obnovy, jež byla v bezprostředně poválečných letech společná  
 celé Evropě, a ideologickým programem, pro který bylo Benát-  
 ské bienále v oblasti kulturní spotřeby tou nejnápadnější  
 vlnkou lodí.

Na Matissovo přání poslalo Musée National d'Art Moderne  
 v Paříži do Benátek dvě práce, které nedávno získalo, *Zátiší s mag-*

1940 – 1944





2 • Henri Matisse, *Velký červený interiér*, 1948  
Olej na plátně, 146 x 97 cm

nolií z roku 1941 [1] a *Velký červený interiér* z roku 1948 [2]. *Velký červený interiér* je malířovo poslední velké plátno, a mohli bychom jej dokonce nazvat jeho obrazovou závětí: ukončuje velkou sérii *interiérů*, které vytvořil po válce ve Vence (v Benátkách jich bylo představeno celkem pět), a současně nevyhnutelně vyvolává vzpomínku na *Červený ateliér* z roku 1912, protože stejně jako tento mezník shrnující Matissovu ranou kariéru představuje i *Velký červený interiér* mimo jiné malířovy vlastní výtvoř, umístěné na zdi, uprostřed oceánu pulzující červené barvy (velkou kresbu perem a inkoustem z roku 1948 a *Ananas*, další plátno ze série z Vence). *Zatíší s magnolií*, stejně zaplavené červenou barvou, zůstalo Matissovým nejoblíbenějším obrazem do doby, než dokončil sérii z Vence: je to první důležité plátno vytvořené, můžeme-li to tak nazvat, v jeho „stylu staršího věku“, *Velký červený interiér*, namalovaný o sedm let později, je – jak už bylo naznačeno – v této sérii plátnem posledním.

Úzká souvislost *Červeného ateliéru* a *Velkého červeného interiéru* není jen tematická. V ryze formálním pojetí není žádný rozdíl mezi Matissovým „raným“ vyzrálým stylem (po *Le Bonheur*

▲ *de vivre*, ale před Hezkým obdobím) a právě zmíněným „stylu staršího věku“. Když například srovnáme *Zatíší s magnolií* s *Hudbou* (1910) nebo s *Modrým oknem* (1913), vidíme, že je více podobností než rozdílů – vždy se jedná o čisté frontální řádání prvků v poli syté barvy. Ale i když je rozdíl mezi druhým a první řadou prací nenápadný – nepomalované bílé plochy, které obklopují objekty obtáhnuté silnými černými konturami, na prázdného plátna, které prosvítá skrz malbu – nová atmosféra svobody, kterou tyto znaky spontaneity propůjčují podobným obrazům, je přímým důsledkem filozofie umění, kterou Matisse vytvářel kolem roku 1935.

Matisse charakterizoval svůj nový přístup jako „podvědomý“. Toto tvrzení bylo asi poněkud nevhodné, protože jeho podvědomé mělo málo společného s freudovským konceptem a jeho podchycením potlačovaných tuh. Matissovo „podvědomé“ bylo spíše „reflexivní“, jak sám několikrát řekl. Prakticky pro něj „spoléhat se na vlastní podvědomí“ znamenalo přijmout postupný proces práce, techniku, kterou původně využíval v kresbě. Nejprve trpělivě „uchopil svůj model“ a zjišťoval o něm potřeboval vědět, pomocí „analytické studie“ (většinou vytvořené uhlím a s mnoha *pentimenti*); pak, když cítil, že jeho kumulativní ukládání znalostí dosáhlo saturace, přišlo na řadu explozivní uvolnění v kresbě, nebo spíše kresbách, vytvářel skoro v transu a bez jakékoli možnosti korekce: jeho ruka byla vedena pouze instinktem – podobně jako je tomu u akrobata nebo provazochodce, který by spadl, kdyby začal přemýšlet nad tím, co právě dělá a co mu hrozí. Do roku 1941 Matisse tuto dvoufázovou techniku perfektně zvládl v grafické práci (byl pochopitelně nadšen na svůj úspěch a začal sbírat album faksimilií kreseb ilustrací vlastní metodou, které bylo vydáno pod názvem *Thèmes et variations*), ale nebyl si jistý tím, jak ji uplatnit v malbě. *Zatíší s magnolií* je jedno z pláten, na kterém pracoval nejintenzivněji, představuje bod obrátu. Na jedné straně existuje pro tento obraz bezpečnost právních kreseb (což je pro Matisse neobvyklé), na druhé straně je několikrát vymazal a začal znovu, dokud nedokázal malovat bez přemýšlení. Zatímco nálada tohoto díla je hrozivá a freudovské oslovení diváka stejně děsivé jako u *Hudby* (stejně jako u raný obraz, který byl reakcí na Picassovy *Sledy z Avignonu*, připomíná Freudův mýtus o hlavě Medúzy), technika, kterou Matisse uplatnil, způsobuje nápadnou otevřenost interiéru – všech interiérů z Vence. Jejich vznik představuje několik hodin – a je to pravda, pokud vezmeme v úvahu pouze časový výtvoř, avšak na zahlazování jeho předchozích podob bylo dnem použito neznámé množství rozpouštědla. S tímto psychologickým procesem Matisse vynalezl nový druh obrazového automatismu – cítil, že jeho celoživotní cíl odstranit mezera mezi konceptem a realizací byl dosažen.

Matisse namaloval *Velký červený interiér*, když mu bylo sedmadvět. Brzy nato byl definitivně upoután na lůžko. Tehdy se obrátil k jinému jazyku fúze, k papírovým výřezům [3]. Tento prostředek nebyl v Matissově repertoáru nový – papírové výřezy používal ve třicátých letech, když pracoval na obraze *Taneční* (1931–1933)





3 • Henri Matisse, Kvaš, 1953  
Keramický kvaš, vystřihovaný kvaš, 2,9 x 3,4 cm

a pak přerušovaně při různých dekorativních projektech; svůj první velký výstřížkový opus, album *Jazz*, realizoval během války v době nemoci (bylo vydáno jako síťotisk v roce 1947), ale pouze během posledních pěti let svého života využíval výlučně tento prostředek. Bylo to především vhodné – stejně jako médium, s nímž v té době pracoval, keramické kachle – pro práci na velkých dekorativních projektech typu Růžencové kaple v Benátkách, která byla vysvěcena v roce 1951. Stejně jako obrazový automatismus představovaly výstřížky řešení dilematu, které se Matisse snažil vyřešit od začátku své kariéry, tentokrát však nešlo o rozdíl mezi koncepcí a realizací, ale o efekt tohoto rozdílu, „věčný konflikt mezi kreslou a barvou“, na něj si opakovaně stěžoval a se kterým se měl vypořádat koloristický výbuch fauvismu – především *Le Bonheur de vivre*. „Kreslením přímo v barvě“ mohl Matisse maximalizovat dva zdroje energie, které mistrovsky používal již několik desítek let: modulaci intervalů bílého pozadí, které oživovaly jeho kresby, a elektrifikující saturaci barvy.

### Styl „staršího věku“ modernistických mistrů

Protože Matissova životní dráha představuje nejlepší příklad temnému stylu „staršího věku“ modernistických mistrů, jeho případ není ojedinělý. Další umělec podobně oslavovaný na Benátském bienále, tentokrát v roce 1948, byl Georges Braque (zřejmě náhradník za Picassa, z něhož jeho politická loajalita ke komunistické straně, prohlášená krátce po osvobození a znásobená jeho záměrnou opozicí proti Frankově fašistické vládě ve Španělsku, učinila nepravděpodobného laureáta). Pierre Bonnard by také mohl být absurdním dokladem. Detaily byly v každém případě jiné, ale základ zůstává stejný: umění autorů, kteří byli slavní již před první světovou válkou a kteří byli dlouho uctíváni jako pionýři moderního umění, prodělává po druhé světové válce nečekaný návrat: mladší umělci, již se objevili okolo roku 1945, se museli vyrovnat s faktem, že jejich hrdinové, kteří se ocitli několik let

úplně mimo dohled, byli teď nejen naživu, ale navíc produkovali úžasnou novou tvorbu.

Picasso byl pro novou generaci největším kamenem úrazu (Pollock si často stěžoval, že tento španělský umělec vymyslel všechno, a uvolnění z jeho vlivu cítil teprve tehdy, když v roce 1947 přišel se svou technikou rozlévání barvy po plátně.) Mezi Picassovým před- a poválečným stylem (nebo spíš množstvím stylů) až do poloviny šedesátých let není velký rozdíl. Ale přes tuto stylistickou kontinuitu v životním díle poznamenaném všemi možnými diskontinuitami byla Picassova práce v pozdních čtyřicátých a padesátých letech ovlivněna obecným přístupem, jenž je v rozporu se strukturalistickou metodou založenou na opoziční povaze obrazových znaků, kterou rozpracoval ve vrcholném kubistickém období. Není náhodou, že tento pozdní styl, jenž bychom mohli nazvat „fenomenologický“ (protože předpokládá určitou empatii, kterou se umělec pokouší pochopit svůj model jakoby zevnitř), je nejúčinněji rozvinut v dílech, jež jsou v přímém, ale posmrtném dialogu s Matissem, věčným rivalem, kterému mohl konečně vzdát čest. Ve dvou obrazech, které Picasso vytvořil s myšlenkou na právě zemřelého starého přítele – *Ženy z Alžír* z roku 1955 [4] a *Ateliér v „La Californie“* (1955) – je modelem, který se Picasso snaží pochopit zevnitř, motiv (v jednom případě Delacroixovy kurtizány; v druhém případě kýčovitý prostor jeho nového ateliéru v Cannes plný zrcadel ve stylu Art Nouveau – neorokoka) a současně Matissovo umění (odalisky, o kterých Picasso tvrdil, že mu byly odkázány, a vzdušnost interiérů z Vence). Nebylo to poprvé, kdy Picasso začal otevřený obrazový rozhovor s mrtvým mistrem; na začátku třicátých let zkoumal Grünewaldovo *Ukřižování*; v době osvobození Paříže to byl Poussinův *Triumf Pana*; a v pozdních čtyřicátých a začátkem padesátých let se zabýval Cranachem, Courbetem a El Grekem. V případě Matisse se však jednalo o truchlení nad současníkem spíše než o hravé koketování se vzdálenou minulostí. To uvedeným pracím propůjčilo neobvyklou vážnost,

1940 – 1944



4 • Pablo Picasso, Alžírské ženy (verze H), 1955  
Olej na plátně, 130,2 x 162,3 cm

• 1911, 1912

▲ 1949, 1960b

• Úvod 3, 1907, 1911, 1912





5 • Georges Braque, *Kulečnickový stůl*, 1944

Olej na plátně, 130,5 x 95,5 cm

1940–1944

terou si autor zachoval i v následujících sériích, kde zkoumal západní malířskou tradici (čtyřicet pět pláten přímo založených na Velázquezových *Las Meninas* v roce 1957; dvacet sedm pláten a okolo dvou set děl využívajících různá média a reagujících na Manetovu *Snídani v trávě* v letech 1959 až 1962). Matissova smrt znamenala pro Picassa šok, ze kterého se nikdy úplně nevzpamatoval. Dumaje nad svou vlastní smrtelností strávil zbytek svého dlouhého života stále zoufalejším přesvědčováním, že obraz, jak jej znal, je hra, kterou ještě stojí za to hrát, ale během počátku šedesátých let fenomén neoavantgardy jasně změnil paradigma očekávání a pro mladé umělce již Picasso nebyl relevantní.

Braqueova zajímavá série interiérů, kterou představil v Benátkách (včetně prvního, který namaloval, nazvaného *Kulečnickový stůl* [5]), nese znaky osvobození, jejichž mechanismus se moc neliší od Picassovy zkušenosti v „matissovských“ obrazech z let 1955 až 1956, i když příčina je jiná. Stejně jako plátna z let 1919 až 1921 (kdy se Braque v ústraní zotavoval ze zranění, které utřil na frontě, a pro jednu necítil Picassův dech na krku) zesilují tato pozdní díla umělcovo výjimečné technické know-how, kulinářský aspekt umění, v němž neměl srovnání, ale který měl pod tlakem svého sarkastického alter ega vždy tendenci znevažovat. Kompozice těchto interiérů je sama o sobě zcela standardní, dalo by se říct akademizovaná, kubistická, využívající disjunkce mezi barvou a formou, různé pohledy, průhlednost, rozklad předmětu na plochy, atd., ale jejich neobvykle velké rozměry podtrhují materiálnost směsi barvy a písku, kterou Braque použil, aby naznačil jejich neústupnou realitu jako objektů. Na sklonku života byl Braque často oceňován za to, že obnovil francouzskou tradici zátiší, která sahá k Chardinovi do 18. století, ale jeho interiéry ze čtyřicátých let měly takový vliv, protože nečekaně přepnul z intimního měřítka závěsného obrazu do veřejného měřítka nástěnné malby.

V pozdním díle Pierra Bonnarda podobný posun nenajdeme. V *Ateliéru s mimózami* [6] není nic, co tam nebylo již od poloviny třicátých let (jemná chromatická souhra akumulovaných vrstev různých barev – stylistický znak imitovaný Markem Rothkem

v jeho vyzrálém stylu; efekt zoomu, jímž Bonnard vizuální pole a postrkuje diváka do barevné změti věcí). Navíc velikost pláten se v poválečném období nezměnila. Navíc se volnost jeho malby. Obrisy začaly být méně definované, viděné jakoby v oparu, a toto obecné rozptylování formy posílilo Bonnardovu vysokou koloristickou polohu, což posílilo domácí svět, který zobrazoval po celá desetiletí, a rozvinutý svět snů.

Na rozdíl od Bonnardova začíná Légerova poválečná tvorba povat. Za války, během svého pobytu v Americe, zkoumal Léger v sériích *Potápěči* a *Akrobati* možnosti izotropního obrácení prostoru: postavy skákající ze všech stran propouštějí prostor v popření gravitace. Teoreticky mohla být tato plátna pořízena v čtyřech různých polohách – to bylo přinejmenším Légerovo hypotetické tvrzení, které však oslabil tím, že se podíval pouze do jediného rohu. Mnohé verze Légerových *Potápěčů* a *Akrobatů* vyjadřují pocit beztížnosti příbuzný Miróovým *Stelacím* z let 1940 až 1941, a přestože tento díluh byl uznáván, výstava Légerových prací v New Yorku zřejmě stejně významnou roli ve vývoji Pollockova konceptu celoprostorosti jako Miróova výstava v roce 1945 v Pierre Matisse Gallery. Zatímco Miró si tento rezolutně neohraničený pocit beztížnosti udržel ve svém umění po celá další léta, Léger si zvolil herecký monumentální žánr. Přestože byl jedním z mála modernistických malířů, kteří již v polovině dvacátých let vážně přemýšleli o problému, jenž byl později nazván (Clementem Greenbergem) „závěsného obrazu“, přestože jasně řekl, že toto médium je určeno k ústupu a že přežití malířství závisí na jeho schopnosti se s jinými médii (včetně architektury) a vytvořit si nové měřítko sám byl svazován svou ideologickou věrností. Léger vstoupil do komunistické strany krátce po Picassovi, ale zatímco se tento německý malíř pohyboval mezi cynickou podporou stalinistické politiky skrze drobnou propagandistickou tvorbu (například sériová výroba „mírových“ symbolů holubice) a naprosto stejností k postoji strany, Léger skutečně věřil v její kredo a svým uměním „vzdělávat masy“. Ve své poválečné tvorbě stále využíval všechny stylistické nástroje, které vyvíjel již v dvacátých letech (silné kontury ohraničující postavy; schématické modelování pomocí degradace černé vršené na jemných plochách čisté barvy), ale jeho umění bylo čím dál strnulější. Jeho postavy začaly napodobovat postoje objevující se v sovětském socialistickém realismu, ovšem bez drsné hrubosti a přesnosti, která byla naivitu, kterou najdeme například u Alexandra Deineky. Na rozdíl od Matisse, Picassa, Braqua a Bonnardova Légerovo umění v poválečné obnově nerostlo – to však nic nezměnilo na tom, že nastupující generace musela počítat.

## Nástup nové generace

Benátské bienále nevěnovalo Légerovi pozornost. Po oslavě dvacátých let starých mistrů pařížské školy se posunulo k surrealismu dalšímu hnutí, které bylo během fašistické éry záměrně





6 - Pierre Bonnard, *Ateliér s mimózami*, 1939–1946  
 Olej na plátně, 123 x 126 cm



7 - Giorgio Morandi, *Zátiší*, okolo 1946  
 Olej na plátně, 32,7 x 39,4 cm

v roce 1954 dostal cenu za malířství Max Ernst a za sochařství Hans Arp), a pak se konečně dostalo k mladší generaci; tu pro tuto instituci, ne zcela naladěnou na nejnovější vývoj v umění, představovali umělci poválečné abstrakce: Mark Tobey (1890–1976) a Eduardo Chillida (1924–2002) v roce 1958, Hans Hartung (1904–1989) a Jean Fautier (1898–1964) v roce 1960. Ale udělení Velkých cen mezinárodním umělcům nepostačovalo k tomu, aby splnilo svou politickou kampaň vykoupitel-  
 ského zapomení: muselo se také vyjádřit k problematickému  
 taběmu kontextu. Nejedvážnějším činem byla oslava „signatářů  
 futuristického manifestu“ v roce 1950: způsobem, který  
 se rovnal naprostému výsměchu historii, neboť byl zcela ignorován  
 Marinetti, jenž jako nesporná vůdčí osobnost futurismu nejen

napsal uvedený manifest, ale byl zároveň nejslavnějším oficiálním „bardem“ Mussoliniho režimu.

Ale ne veškeré revizionistické snahy bienále byly tak špatné, nedomyšlené nebo pokrytecké. V roce 1948, dva roky před tím, než se pokusilo zprostit futurismus jeho minulých politických prohřešků, oslavovalo *pittura metafisica* ve skupinové výstavě představující Carla Carru, Giorgia de Chirica a Giorgia Morandiho (1890–1964). Výstavě se sice nepodařilo přesvědčit Chirikovy kritiky, že jeho pozdní dílo je úplným popřením všeho, co vytvořil v raném období (které bylo tak důležité pro zrození surrealismu), a Carrova bledá hvězda se o moc více nerozžářila, ale Morandi, uzavřený muž, který byl do té doby mimo Itálii skoro neznámý, se touto výstavou náhle objevil na mapě. Tento výbuch uznání nic nezměnil – ani v jeho umění, jehož velmi přísné parametry byly zavedeny na začátku dvacátých let, ani v jeho mnišském životě. Až do své smrti maloval Morandi stejné kompozice: především malá zátiší s několika prázdnými nádobami (láhvemi, sklem, šálky, vázami) viděnými z mírného nadhledu a uspořádanými na prázdné ploše (stůl není nikdy víc než horizontální čára) a na pozadí stejně prázdné stěny [7]; to všechno vždy v tonálních barevných schématech (stal se mistrem šedé) a v ostrém světle (buď zenitovém, a tudíž bez stínů, nebo nepřímém, se zdůrazněnými stíny připomínajícími de Chirikův raný způsob práce.) Morandiho umění je umění zdrženlivosti, šepotu – je v rozporu s bezstarostnými projevy mnoha avantgardních hnutí, které se ve 20. století střídaly rostoucím tempem

- jedno za druhým. Podobně jako Ad Reinhardt ve svých abstraktních „černých“, „dokonalých“ obrazech zvolil Morandi to, co bychom mohli nazvat menším stylem – pokud tento termín nutně nenese negativní konotace – styl, ve kterém jsou zakázány patos a agonistická rétorika vysokého kontrastu a kde práce vyžaduje dlouhou kontemplaci před získáním kontroly. Není překvapivé, že diváci jen pomalu chápali Morandiho tichý postoj – ale nakonec to byl právě boloňský poustevník, kdo přesvědčil mladé umělce, že hru malířství stále stojí za to hrát; rozhodně na tom měly větší podíl než Picasso.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, New York Graphic Society, New York 1968
- Yve-Alain Bois, *Matisse and Picasso*, Flammarion, Paris 1998
- John Golding et al., *Braque: The Late Works*, Yale University Press, New Haven and London 1997
- Nicholas Serota (ed.), *Fernand Léger: the Later Years*, Prestel Verlag, Munich 1987
- Leo Steinberg, „The Algerian Women and Picasso At Large“, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, (London, Oxford, New York 1972) and „Picasso's Endgame“, *October*, no. 74, Fall 1995
- Sarah Whitefield and John Elderfield, *Bonnard*, Tate Gallery, London, and Museum of Modern Art, New York 1998

1940–1944

● 1946

■ 1909

▲ 1909, 1924

● 1957b



kulatý stůl

... Pojďme nejprve uvažovat o několika důležitých problémech předválečného umění, které se vynořily v poválečném období, a časem se v nich rozdílily v historických postojích. Dále bychom se mohli zabývat otázkou antimodernismu – a proč byl dlouho přehlíženým problémem, než aby mohl být adekvátně uchopen. A nakonec bychom se měli vypořádat s otázkou druhé světové války jako příležitosti a se způsobem, jak různé historie umění 20. století uchopily toto přerušení: buď je označily za rozhodující, nebo je spojily v rámci kontinuity, či je přemostily ve jménu obnovy. Nemá pochyb, že se od tohoto itineráře odkloníme – ale začneme propracovaně předválečného modernismu, jak jej podal Alfred H. Barr ml., první ředitel Muzea moderního umění (MoMA).

... Jedna věc, která nás teď zarazí, je rozdíl mezi Barrovým nadšeným setkáním s ruskou avantgardou při jeho návštěvě v Sovětském svazu v letech 1927–1928 a způsobem, jak byl ruský konstruktivismus později v MoMA roztaven na produkci abstraktních obrazů a soch. Když Barr na své cestě cíleně hledal malíře a sochaře („Mám najít víc malířů,“ poznamenal si do svého deníku po návštěvě Ruděnka, který mu řekl, že přestal malovat v roce 1922), byl zaujat především prací konstruktivistických umělců v oblasti, řekněme, propagandy nebo „ideologické fronty“ (divadelní návrhy, filmová kopie, typografie, design výstav atd.). Přestože byl nakonec kritický vůči autuměleckému konceptu „faktografie,“ strávil hodně času s jeho teoretikem, spisovatelem Sergejem Treťjakovem, ve snaze mu porozumět. Barr obdivoval „brilantního“ Konstantina Umanského, který „v devatenácti letech“ napsal knihu *Neue Kunst in Russland* (jež dlouho zůstala jedinou syntetickou studií sovětského umění), a byl zvláště zaujat Umanského komentářem, že „proletářský styl se svou kombinací textu, plakátu a fotomontáže vynořil z nezájímavých novin“: „zajímavý a přesný postřeh“, poznamenal Barr. Kvalita řečeno, valice jej zajímala transformace estetiky podnícená sovětskou avantgardou a snažil se odhadnout její následky pro budoucnost. Ale pak jako by to všechno ve chvíli, kdy opustil Rusko, zmizelo: nedokázal to vzít v úvahu v historii moderního umění, kterou vytvářel.

... Pozůstatky jeho setkání s uměním ve vztahu k průmyslové výrobě však najdeme v jeho zájmu o *design*, i když tento zájem

▲ probíhal většinou skrze Bauhaus, který Barr také navštívil – to znamená skrze verzi umění prolínajícího se do průmyslu, jež byla poněkud spojená s kapitalismem... Kdy vytvořil svůj vývojový diagram modernistických hnutí?

**BB:** Roku 1936.

**HF:** Ano, pro svou výstavu „Kubismus a abstraktní umění“ v témže roce.

**YAB:** A brzy na to, v roce 1938, přišla jeho výstava Bauhausu.

**BB:** Nezavrhoval bych jeho zájem o Bauhaus jen jako kapitalistickou verzi projektu „umění do výroby“. Myslím, že to naznačuje komplexnější chápání transformace avantgardních praktik ve dvacátých letech směrem k průmyslové výrobě, architektuře a designu, a praktické definice umění, které jsou pro Barrovu pozici podstatné. A je to provázáno stejně silným zájmem o dědictví

● dadaismu, což byl další soubor projevů, které radikálním způsobem otevřely tradiční model umění. Všechny tyto pozice jsou představeny v jeho záznamu z roku 1936. Otázka zní: Jak se stalo, že tyto zajímavé historické kapitoly byly v dramaturgii výstav MoMA a v práci první generace amerických umělců a kritiků jeho nasledovníků vynechány?

**HF:** V jeho diagramu jsou ovšem další kapitoly, další hnutí, ale ta jsou také zjednodušena: ale všechna jsou předložena tak, že z nich následujících hnutí vyplývají podle historizujícího modelu nepřetržitěho vlivu a formálního pokroku, a to připravuje cestu pro další editování modernismu, ke kterému dochází u Clementa

■ Greenberga i dalších bez výjimky. Jistě, je to pedagogický diagram, úvod, a modely jsou komplikovanější, ne-li spleťtější, než si většinou vzpomínáme...

**RK:** Ale Barr představuje základní způsob rozdělení na mechanické modely formy na jedné straně a modely organické na straně druhé. A zdůrazňuje ty organické, protože cítí, že nejdůležitějším

◆ fenoménem doby je surrealismus. Chce přijmout surrealismus do rodiny modernistických forem.

**HF:** Ale tyto impulsy jsou stále formalizovány na „geometrickou“ a „negeometrickou“ abstrakci. Pravda, mechanismus je síla geometrické oblasti, ale je odstraněn z průmyslové výroby, vlastně naprosto z celého sociálního, ekonomického a politického kontextu.



Podobně, organicismus je dimenze negeometrické skupiny, ale je oddělen od těla a od pudů, od všech psychoanalytických asociací. Barr tyto termíny sice rozehrál, ale pouze formálně.

**BB:** Teleologie Barrova pohledu na modernistické umění musí také být chápána ve spojení s celkovou teleologií americké liberální demokracie, kde nepředstavuje skutečná integrace uměleckých postupů do sféry každodenního života žádný problém. Sporná je jejich institucionální kontrola, ne jejich praktické využití a realizace – ani politika dadaismu a surrealismu, ani politika konstruktivismu

▲ a produktivismu.

**HF:** To také vypovídá o jedinečné situaci ve Spojených státech, kde první setkání s avantgardou rychle následuje její částečnou institucionalizaci. Samozřejmě je tu Armory Show v roce 1913 –

● legendární šok z prvního setkání – okruh Alfreda Stieglitze v začátcích, newyorské dada salony a několik galerijních výstav – ale pak následují Muzeum moderního umění v roce 1929, „Art of This Century“ v roce 1942 a tak dále a modernismus je přijat v muzejním prostředí.

**YAB:** Ale tato muzea zpočátku přijímala pouze evropskou avantgardu. Mnozí američtí umělci si stěžovali: „Ukazují nám nejpokročilejší evropské umění a na nás se ani nepodívají.“ Pro muzea musel být zdroj velmi vzdálený; musela to být Evropa: to byl světadíl velký a cizí, kde byly tyto bizarní nové objekty vytvářeny, a jejich cizost umožnila americkým muzeím, aby je prezentovala kladně a dala jim institucionální podobu. Byl to svým způsobem nový druh exotiky.

**HF:** Co se tedy v tomto příběhu děje se surrealismem, když je tak důležitý pro první generaci abstraktních umělců ve Spojených státech? Je silně přítomný ve formě umělců, kteří druhou světovou válku tráví v exilu v New Yorku. Měli bychom promluvit o tom, jak byl surrealismus přijat nebo pohlcen.

**RK:** V roce 1940 píše Clement Greenberg „Towards a Newer Laocoon“ (K novějšímu Láokoónovi) a napadá zde surrealismus mimo jiné za to, že je popisný, a Lessingův *Láokoón* se stává jakýmsi vzorovým modelem (přestože byl publikován v roce 1766!) toho, jak oddělit vizuální a prostorové umění od verbálních a dočasných umění modernismu. Pro Greenberga je literární dočasné, surrealismus je literární, a proto musí být zavržen jako nečistý.

**HF:** Je nevhodný pro vizuální umění, a proto není vůbec modernistickým uměním. Nikdy jsem nepochopil, jak mohl text „K novějšímu Láokoónovi“ následovat tak brzy za esejem „Avantgarda a kýč“ (1939), kde byla avantgarda stále chápána jako sociální boj na historickém poli. V jednom roce jako by se Greenberg posunul od skoro dialektického výkladu avantgardy k poněkud statické analýze dobrých způsobů umění.

**BB:** Příběh elize surrealismu v raných výkladech abstraktního expresionismu je však komplikovanější, nespočívá jen v Greenbergově nesouhlasu. Vezměte si, jak odmítl surrealismus

◆ Barnett Newman: je to zřejmě proces programového odmítnutí po

raném přijetí. Přijetí souviselo s radikalitou automatistických postupů vytváření znaků, možná s psychoanalytickými modely podvědomí. Pak v procesu od okamžiku přijetí surrealismu do chvíle jeho odmítnutí identity abstraktního expresionismu musel být surrealismus odmítnut. Toto odmítnutí nebylo odmítnutí psychoanalýzy –

**YAB:** – u Newmana ano.

**BB:** A neznamenalo ani odmítnutí automatismu. Bylo poháněno potřebou redefinovat estetickou identitu v parametrech nového historického okamžiku, a ta i pro Newmana znamenala poznanou zálabu surrealismu v podvědomí již není po traumatu druhé světové války a holocaustu oprávněná. Toto byl jeden rozpor, jeden rozdíl, ať už výslovně, nebo pouze latentně vyjádřený. Další bylo uvědomění si, že tato historická situace potřebovala redefinici nejen z hlediska geopolitického a nové národní identity, ale i z hlediska, které bylo zvláště *tragické*. Proto nesouhlasím s ideologickými funkcemi abstraktního expresionismu Serge Guinzburga a s pohledem T. J. Clarka na abstraktní expresionismus jako na umění vulgarity střední vrstvy: nechápou radikální východiska těchto umělců.<sup>1</sup> Byl zde pocit ztráty, destrukce, naprosté nedostupnosti vůči předválečné kultuře, který Theodore Adorno

● konkuruje v jeho ráznosti – i když v té době samozřejmě nebylo možné použít jeho pojmy. Zásadní rozdíl mezi Greenbergovou a Adornovou poválečnou estetikou můžeme popsat takto: Na jedné straně stojí Adorno, marxistický filozof a avantgardní hudobní skladatel formovaný speciální kulturou evropské buržoazie, který svědkem toho, jak nacisté destruuují nejen jeho vlastní kontext, ale celou evropskou buržoazii. Na druhé straně Greenberg byl člen trockistického okruhu kolem časopisu *Partisan Review*, který tehdy snažil položit základy nové demokratické kultury ve Spojených státech; do tohoto progresivního modelu budoucnost nebylo možné jednoduše integrovat historické okolnosti holocaustu a druhé světové války.

**YAB:** Paradoxně byl rozdíl mezi evropskou a americkou perspektivou prohlouben přítomností mnoha surrealistů v New Yorku – byl zde především André Breton, ale také Salvador Dalí, Max Ernst, André Masson, Roberto Matta, Kurt Seligman, Yves Tanguy a další. Najednou lidé dříve konstruovaní na úrovni mýtů byli prostě *zde* a neodpovídali legendám. Někteří z nich měli pohodlný život (Ernst byl manželem Peggy Guggenheimové) a stabilně prodávali. Člověk by neměl podceňovat šok mnoha umělců, jako Jacksona Pollocka nebo Arshila Gorkého, kteří pracovali pro Works Progress Administration, která živila jejich hrdinové připomínají *artistes maudits* nebo *enfants terribles*.

**HF:** Samozřejmě pocit tragiky a traumatu nemohl být základem kladný příběh modernismu, příběh obnovené kontinuity, který Greenberg a další vyprávějí a který instituce v době obnovy potřebovaly slyšet. Takže tento rozměr měl být zastřen. Stejně platí pro ty aspekty modernismu, které byly neblaze spojeny s fašismem – jako pozdní futurismus – nebo, hlavně v době

McCarthyho, s komunismem. Částečně proto byla ignorována  
 ruského konstruktivismu a německého dadaismu.

**BB:** Přesně tak.

**YAB:** V raných Newmanových eseích se ozývá tato mantra: „Co  
 dělal po nestvůrnosti války? Co máme malovat? Musíme  
 začít znovu.“ Tento názor u Greenberga nenajdeme – jako by  
 trauma neexistovalo.

**HF:** Možná přiléhavě spekuluji, ale napadá mě, zda se to v nové formě  
 objevuje v debatě o abstraktním expresionismu, kde se  
 (traumatický) divák z války a holocaustu sublimuje a subjektivizuje  
 přemýšlení těchto děl v označení absolutní. Zkušenost „propasti“  
 nebo „prázdna“ u Pollocka, Newmana, Rothka nebo Gottlieba  
 může znamenat tento druh historického absolutna, ale zkušenost  
 rovněž drobným písmem tak, že divák může cítit traumatické  
 rozpor, ale zároveň je kompenzovat. Dokonce jím být posílen  
 – podle klasického výkladu absolutna, jak je chápali Kant nebo  
 Burke. Stopa této kompenzace je možná v odpovědi, že divák  
 u modernistického díla by měl mít epifanický záblesk  
 porozumění, nitný pocit prostoupení, který Michael Fried později  
 nazývá „naci:oleum“.

**YAB:** Býpat na své vlastní tělo popel se stává symbolem  
 přelévání –

**HF:** –obecně přeléváním historického –

**YAB:** –s zároveň fyzického.

**YAB:** Především nadávné historie. To byla jedna ze svízelných otázek,  
 kterou se ptali ve čtyřicátých letech intelektuálové okolo *Partisan*  
 Review: „Konfrontuješ se s holocaustem? Je hlavním námětem  
 každého okamžiku tvého každodenního uvažování? Anebo se od  
 ní odvrácíš, abys vytvořil novou kulturu?“ Když čtete *Partisan*  
 Review z té doby, žasnete, jak se tyto dva názory objevují bok po  
 bok od vydání k vydání: například Hannah Arendtová mluví v roce  
 1940 o koncentračních táborech a Clement Greenberg o dva roky  
 později o vztupu čistého modernismu. Buď se konfrontuješ  
 s historií, nebo ne. A pokud ne, pak je jednodušší hlásat přístup  
 k novému formování identity s ohledem na americkou liberálně-  
 demokratickou kulturu, která je také základem nového malířství  
 v New Yorku s jedním z principů amerického formalismu.

**YAB:** Historizují: snažím se popsat etiologii nutkání očistit se, oprostít  
 se od historického těla.

**YAB:** Od poloviny padesátých do poloviny šedesátých let bylo  
 známo několik pokusů mluvit o židovství, umění a jejich vztahu  
 k traumatu holocaustu, ale pokaždé, když je tato otázka položena,  
 je zase umlčována: lidé o tom nechtějí slyšet. Dva z kritiků, o kterých  
 zde mluvíme, ji vážně rozebírají – Greenberg v „Self-Hatred and  
 Jewish Chauvinism: Some Reflections on ‚Positive Jewishness‘“  
 a Greenbergist a židovský šovinismus: Několik poznámek  
 o pozitivním židovství“, v *Commentary* z listopadu 1950) a Harold

Rosenberg v „Is There Jewish Art?“ (Existuje židovské umění?, ve  
 stejném časopisu v červenci 1966) – ale domnívám se, že každý jen  
 jednou, a především aby vysvětlili mlčení. Snaží se vytvořit teorii  
 o posttraumatickém mlčení umělců o holocaustu.

**HF:** Na začátku šedesátých let se také newyorští intelektuálové  
 rozcházejí s tezí „banality zla“, kterou Arendtová vyvinula ve svém  
 zpravodajství o Eichmannově jeruzalémském procesu  
 v časopisu *New Yorker*. (Vždycky jsem uvažoval o spojení s jinou  
 provokativní „banalitou“, pop artem, a rozčilenou reakcí několika  
 stejných intelektuálů – jakoby i pop art ohrožoval cenu hloubky...  
 nebo cokoli, co je opakem banality, v kultuře, morálce a politice.)  
 Po *Eichmannovi v Jeruzalémě* je traumatické mlčení vystřídáno  
 proudem rozzuřené řeči. Ale když se na chvíli vrátím k tomu mlčení,  
 můžeme si představit, jak deprimující byl – pro umělce a spisovatele  
 – požadavek, přinucení přemýšlet o tragických a traumatických  
 událostech tímto způsobem. Můžeme pochopit impuls odvrátit se,  
 začít znovu – i když tento impulz je samozřejmě svým vlastním  
 způsobem také deprimující.

**BB:** V této souvislosti by se v této konverzaci měla objevit osobnost  
 Meyera Schapiroa. Je tu další dimenze – na kterou Hal právě  
 upozornil – rozpad levice. Tehdy také – když se vrátíme ke  
 komentáři o Greenbergově posunu od „Avantgardy a kýchče“ v roce  
 1939 a „K novému Láokoónovi“ (1940) – je marxistická tradice již  
 zlikvidována, někdy samo-rozpuštěna, samo-rozptýlena.

**HF:** Jak zní známá Greenbergova věta, již se na začátku padesátých  
 let ohlíží na třicátá léta? „Jednou se bude muset říct, jak se  
 ‚antistalinismus‘, který začal jako ‚trockismus‘ stal ‚uměním pro  
 umění‘, a tak hrdinně uvolnil cestu pro to, co mělo přijít.“

**RK:** „Eliotický trockismus,“ jak to jednou nazval T. J. Clark.

**YAB:** První traumatickou událostí byly pro americkou levicí  
 samozřejmě moskevské demonstrační procesy v roce 1936. A pakt  
 mezi Hitlerem a Stalinem byl poslední kapkou.

**HF:** Přesně tak. A Greenberg nemůže věřit, že se někteří umělci dále  
 drží stranických postojů. Později říká o Pollockovi: „Byl to zatracený  
 stalinista od začátku do konce.“ Jakkoli chybná mohla být tato  
 pozice, poukazuje také na určitý vzdor, nejen estetický, ale  
 i politický, vůči Greenbergově chápání jejich umění.

**YAB:** Mluvíli jsme o tom, s čím se hned po válce potýkali američtí  
 umělci, ale nedotkli jsme se toho, co dělali francouzští umělci. Jaká  
 byla jejich situace? V čem byla jiná? Trauma bylo stejné i zde...

**BB:** Tady bylo ještě větší: přece jen to byla evropská kultura, co bylo  
 ve válce zničeno, a národní stát ve střední Evropě, kde převzetí  
 moci fašisty způsobilo tuto zkázu – národní stát, který kdysi  
 představoval největší úspěchy evropského humanismu.

◆ **YAB:** V této souvislosti je zajímavý případ Jeana Fautriera, umělce,  
 jehož ohlas byl ve Státech potlačen. Nikdo nevěnoval pozornost  
 jeho výstavám v New Yorku v letech 1952, 1956 a 1957 (poslední

Kulatý stůl



z těchto výstav u Sidneyho Janise), přestože to byl abstraktní umělec – dokonce ani Greenberg. Později ale získal na významu, částečně možná proto – jak dnes vidíme – že byl jedním z prvních avantgardních umělců, kteří vzali v úvahu trauma války a holocaustu. Začalo to za války jeho „otages“ obrazy, ale jejich výstava v Paříži bezprostředně po válce byla opravdovou bombou. Jeho pokus okamžitě převzal Jean Dubuffet a také – v jiném

▲ uchopení – Lucio Fontana, takže „represe“ jeho díla není jen americkým fenoménem – jenže v Evropě měla formu jakéhosi očištění. Vždycky mě mátl, že Fautrierův pokus zabývat se daným traumatem se tak rychle ztratil.

**BB:** Byla zde ještě rozhodnější snaha distancovat se od traumatu, přinejmenším ze strany následující generace. Když se podíváte na Fontanu, Piera Manzoniho a hlavně Yvesa Kleina, uvidíte, že nejdůležitější potřebou umění je definovat evropskou kulturu obnovy. Je možná paradoxní, že tyto postupy – především u Fontany a Kleina – spojuje snaha o vytvoření velkolepé podívané. V té chvíli se objevují dva hlavní teoretici poválečné evropské

- estetiky: jedním je Adorno a druhým Guy Debord. Představují protilehlé póly ve vyjádření estetiky traumatu a nemožnosti obnovy modernistické kontinuity. Tato polarita odráží na jedné straně odkaz holocaustu, na druhé aparát podívané, který nevyhnutelně převládne i nad posledními zbytky opozice a výjimek, odporu a rozvracečství, které si předtím avantgarda přivlastňovala. A tak se Fontana i Klein od samého začátku – dokonce víc než Pollock – usazují ve stylu kultury pro efekt.

**HF:** Některé dřívější metody se dotýkají obou potřeb. Například prapůvodní a primitivní, dítě a duševně nemocný, to jsou jistě známé zájmy modernistů, ale vrací se se zvláštní silou v době

■ bezprostředně po válce s *art brut* a s Cobrou. Možná umožnily zaznamenat trauma holocaustu a zároveň se od něj distancovat. Hledání radikálních začátků poukazuje na hrůzy minulosti, ale zároveň je vyhýbavým únikem od nedávné historie – motto abstraktních expresionistů o „prvním člověku“ asi fungovalo podobně.

**BB:** Jako oddělení traumatu od historie. Svou roli zde také hraje náhlý zájem o místa jako Lascaux: prehistorické jeskyně místo soudobých táborů.

**HF:** Ano. Ale také je zde zřejmý pokus bránit, možná dokonce vykompenzovat, primordialisumus, který nacisté poškodili. Není to jednoduše buď, anebo: buď trauma zobrazovat, nebo se mu vyhnout. Existují estetické konstrukty, které jsou skoro kompromisními formacemi – uznávají historickou realitu, ale ve vyloučené, abstrahované nebo jinak odhistorizované formě. Naší snahou je tyto způsoby popsat, porozumět jim, ne je odsoudit jako patologické.

**BB:** Vedle prvních dvou komplexů problémů – jmenovitě traumatu druhé světové války a holocaustu a destrukce americké levice a obecně levicové kultury – je newyorská škola ve svých

formativních začátcích konfrontována ještě s třetí otázkou: jaký bude nový nástup masové kultury a jaký byl měl být avantgardy k této sféře? To byla přece jedna ze základních otázek dvacátých let, která ovlivnila ustavení všech avantgardních praxí. Paradoxně když se sféra masové kultury ve své americké podobě znovu objevuje v poválečné době s ještě větší silou než ve dvacátých letech, avantgarda se stahuje do naprostého rozpuštění existence, přijímá úplně uzavřený, nepropustný model modernistického odmítnutí. Trvá to minimálně deset let, do nástupu

▲ Jaspere Johnse a proto-pop artu, než je masová kultura explicitně vyjádřena v uměleckém vědomí.

**HF:** O něco dříve je tu ještě Independent Group (New Visáls skupina) v Británii. Ale ano, předtím je vyjadřován pocit „nás několik nešťáků“ proti světu. Avšak ve stejné době se Pollock objevuje ve –

**YAB:** *Vogue*.

**HF:** Ano, v roce 1951 jsou jeho obrazy vytvořené technikou stékání barvy po plátně bez aplikace štětce použity jako pozadí módní fotografie Cecila Beatona, ale ještě předtím vychází v *Life* slavný článek, který je použit jako nadpis pro naši kapitolu „1940“

■ o Pollockovi: „Je největším žijícím malířem ve Spojených státech“

**BB:** To není konfrontace; je to narušení a indikace, že tato kultura je klamná – nebo že nárok na ni je klamný.

**HF:** Ano. Modernistické odmítnutí se v tu chvíli začíná šířit na masové úrovni jako bohémská póza. Situationismus vidí tento problém jasně v pozdních padesátých letech.

**BB:** A distancování se od psychoanalýzy –

**YAB:** – se objevuje ve stejnou dobu, kdy se ujímá v Hollywoodu.

**HF:** V roce 1945 vytváří Dalí scény snových sekvencí pro Hitchcockův film *Spellbound* (Rozdvojená duše).

**BB:** Důležitější je, že psychoanalýza je ve Spojených státech na masové úrovni ustanovována jako instituce. Je vyzdvihována na svou nejvyšší úroveň v každodenní, pragmatické praxi.

**HF:** Ale jedná se pouze o určitou verzi psychoanalýzy – ego psychologii – proti které například Jacques Lacan, mladý přítel

◆ surrealistů (vlastně Dalího!), vždy ostře vystupoval.

**YAB:** Její jungovská verze je dokonce dříve přijata Pollockem. Všechno to v té době ústí do jakéhosi obecného druhu udělej-si-sám terapie.

**HF:** Znovu to tedy není případ naprosté represe. Člověk chápe, proč jsou tyto diskuse obcházeny: jejich pojmy mohou být zkorumpovány, skrze své přisvojení se stávají neplatnými.

**YAB:** Stávají se spotřebním zbožím: konzumujete tu nebo jinou verzi psychoanalýzy stejným způsobem, jakým konzumujete tu či onu ledničku.

18 Jak řekl Walter Benjamin: „Neuróza je ekvivalentem komodity na psychické úrovni.“

19 Můžeme tedy chápat úspěch Greenbergova příběhu částečně v souvislosti s kolektivní potřebou potlačit tragickou nebo traumatickou minulost? Jeho shrnutí abstraktního malířství je uplatněné v této částečné represi, a proto taková malba představuje psychologickou funkci.

20 Toto spojení zde existuje, ale musíme je naznačit méně přímo. Přestože to, co my vidíme jako proces represe, oni viděli jako proces konzervace. Na jedné straně je abstraktní malířství jedním z velkých avantgardních rozkolů; na druhé straně je to také „modernistické malířství“ oddané centralitě malířství a udržování jeho tradic.

21 Směsí k přidružení nebo k suspendování dalších avantgardních umělců, k udržení dalších avantgardních paradigmat na stejné straně, a nepořádek ve Státech – mám na mysli paradigmat, která německý kritik Peter Bürger,<sup>2</sup> autor třetího výkladu, o němž zde chceme diskutovat, podporuje: ready made, konstruované sochy, koláže a fotomontáže. Skutečná historická paměť je vytlačena a kontrolována v paměti jednoho média, pokročilého malířství, jež v tu chvíli představuje podklad pro historickou kontinuitu, která jinak nemůže být udržena – v umění ani v historii obecně. Politická revoluce je také nahrazena formální inovací. To je nepřímo naznačeno v Greenbergově poznámce, kterou jsem citoval, vzhledem k tomu, že se vrací na třicátá léta z pozice let padesátých. Stejně to naznačuje Friedl v retrospektivním úryvku v textu „Tři američtí malíři: Noland, Olitski, Stella“ z roku 1965.<sup>3</sup>

22 Je také překvapivé, že Greenberg nikdy nebere v úvahu politické požadavky samotných umělců. Například Mondrian viděl svou práci jako program budoucí socialistické společnosti – i když se to zdá neuvěřitelné. V rukopise, který se objevil až posmrtně, *Nové umění – Nový život: Kultura čistých vztahů*, přímo přejal část z politického pamfletu svého přítele, anarchosyndikalistického redaktora Arthura Lehninga. Lehning byl mimo jiné editorem významného časopisu *1:10*, jenž vycházel v letech 1927–1928 a kde byly veškeré první vážné analýzy stalinizace v Sovětském svazu publikovány texty od Mondriana, Kurta Schwittersa a Moholy-Nagy, stejně jako od Wallera Benjamina, Ernsta Blocha a Alexandera Benjamina (dávného přívržence Emmy Goldmanové). Právě tento autor informoval, tento způsob propojení je v Greenbergově chápání modernismu vynachán. A stejným způsobem zachází Greenberg s Newmanem. Newman si uvědomoval, že Greenberg hrál významnou roli v jeho náhlém proslavení na konci padesátých let, ale stejně neměl rád jeho interpretaci své práce, protože neuchopila ani anarchistické implikace. Neříkám, že Mondrian a Newman správně chápali svou vlastní práci, ale že Greenberg si těchto aspektů nevšiml.

23 Stejně byl daleko nejlepším dobovým kritikem jejich estetických ambicí.

24 Greenberg navíc pojednává o těchto ambicích ve vztahu

25 s předchozími malířstvími, ale podle Newmanova názoru bylo třeba tuto kontinuitu přerušit. Pro něj to není Newman a Mondrian, ale Newman versus Mondrian. Newman prosazuje radikální odklon od Mondriana: všechny jeho obrazové koncepty a jeho utopické vize jsou vyvráceny, již nejsou možné.

26 HF: Podle Newmana.

27 BB: I podle Greenberga.

28 YAB: Ale ne ze stejných důvodů. Newmanovi trvalo dlouho, než pochopil, v čem se od Mondriana tak liší. Až do poloviny šedesátých let opakoval všechna klíče o Mondrianově stylu – že jeho práce nebyla skutečně abstrahovaná, ale zakotvená v přírodě

29 nebo že měla dekorativní design atd. Mladí minimalisté, kteří jej obdivovali (především Donald Judd), mu poskytli nový kritický slovník (tehdy začíná mluvit o „celistvosti“ svých obrazů v protikladu k Mondrianově estetice „kus po kusu“), ale nakonec vyjádří svou kritiku Mondriana v politických pojmech: holandský malíř nebyl anarchista, i když možná občas cítil, že je – byl příliš hegelovský, příliš totalistický ve svých představách nejen o malířství, ale také o státu. Newman, který vždycky vyjadřoval svou anarchistickou pozici (napsal úvod ke Kropotkinovým pamětem), měl pocit, že Mondrianův utopismus je v přímém protikladu k jeho vlastnímu postoji. Greenberg o tom nikdy nemluví: nikdy neříká, že Mondrianův a Newmanův světový názor jsou dvě naprosto odlišné věci.

30 HF: Jiní soudobí umělci však nepropagovali tak definitivní názor. A pokud ano, pak v souvislosti s oidipovským zápasem – především u Picassa, samozřejmě – kde je na jedné straně učiněn zlom, aby mohlo být na jiné úrovni navázáno spojení, určité triumfování, které je psychologické a zároveň stylistické. Politické rozdíly byly obvykle takovým estetickým rozložením přemoheny.

31 YAB: Toho se účastnil Pollock.

32 HF: A Gorky, de Kooning a další. Takže příběh kontinuity, ať už problematické či ne, oportunistické či ne, dává jistý smysl. Také to má jasný smysl institucionálně: v poválečné době nastal velký rozkvět muzeí a univerzit a byl zde silný požadavek na příběh obnovy a reaktivace. Především greenbergovská verze je také příběh, technika, která mohla být a také byla čteně reprodukována – byla velkým diskusním úspěchem, kurátorsky a pedagogicky. Svým způsobem je její úspěch paralelou úspěchu moderní disciplíny dějin umění, když její němečtí zakladatelé jako Erwin Panofsky utíkají před Hitlerem do Británie a do Států: také jsou zmodernizovány a zjednodušeny do techniky – předně ikonografie – která je pak rozšiřována a předávána následujícím generacím.

33 BB: Já bych to obrátil a znovu bych řekl, že toto chápání modernismu má také specifický *telos* poválečné americké liberální demokracie. Chce realizovat, v reakci na katastrofu buržoazních národních států v Evropě, jiný druh přístupu ke vzdělání, jiný rovnostářství v estetické zkušenosti. Neomezoval bych to všechno

● 1913, 1917, 1944a

■ 1951

▲ 1965

● 1942a, 1947b, 1959c



A někdy se na ně poukazuje, a dokonce jsou prosazovány skutečně existující – například představa proletářské veřejné sféry

▲ v Heartfieldově díle – ale pak se celý tento prostor zhroutí.

**YAB:** Jsou ale chvíle, kdy je všechno jinak – jako když byly Majakovského knihy básní 150 000 000 vydány Sovětským státním nakladatelstvím v pětitisícovém nákladu v roce 1920 (Lenin byl kvůli tomu velmi rozčilený a tvrdě kritizoval Lunacharského, ministra kultury a vzdělání, za tuto hloupou chybu). Nebo „Realistický manifest“ Nauma Gaboa – ten byl také vydán velkým nákladem, protože sovětské autority si myslely, že je realistický malíř!

**HF:** Součástí Bürgerova díla je však práce s kritickými a filozofickými texty, většinou z okruhu Frankfurtské školy, které pocházejí víceméně ze stejné doby jako tyto modernismy. Má dostatečný historický odstup, aby mohl stavět vedle sebe texty o avantgardě a masové kultuře od Benjamina a Adorna a skutečnou práci umělců; jednou z jeho důležitých tezí je sdílení historicity mezi pojetím těchto textů a samotnými pracemi. V tomto studijním textu jsme se pokusili o něco podobného. Často se u těchto spojení nejedná o kauzální vliv, ale spíš příbuznost ve vyjadřování: gnozeologické oblasti, které různí umělci a intelektuálové sdílejí, často aniž by si toho byli vědomi.

● **RK:** Jako role indexu u Duchampa nebo podivného v surrealismu. Tato koncepční srozumitelnost umožňuje jistý druh kritické archeologie umělecké praxe.

**YAB:** A také to umožňuje vnést do diskuse ty fenomény, které obvykle spadají mimo historie moderního umění.

**HF:** Otázka, kterou jsem chtěl položit, zní jinak: teď, když se můžeme podívat zpět na to, co jsme napsali o předválečné době, jaké jsou naše vlastní závěry? (To, co jsme vyloučili, je zřejmě jasné.) Jaká další propojení jsme v tomto historickém období opomínuli?

**BB:** Moje první tvrzení v tomto seznamu vlastní kritiky je, že jsme stejně jako všichni ostatní v daném oboru nezvládli zpracovat problém, který se stává jednou ze základních otázek týkajících se 20. století: aparát masové kultury v totalitní veřejné sféře (zde obsažená kontradikce termínů je záměrná). Svými ničivými antimodernismy tento aparát vyvolal přerušování avantgardní kultury mezi lety 1933 až 1945 v západní Evropě (v mnoha zemích – někde dobrovolně, někde v souvislosti s okupací). Jak to teď můžeme chápat? Jako anticipaci konečného zboření hranic mezi avantgardní a masovou kulturou v poválečném období? Hranice mezi těmito sférami byly v období mezi lety 1933 a 1945 mnohem více poréznější, poškozené, vlastně zničené, než jsme dříve usuzovali; také jsme příliš dlouho věřili tomu, že obnova těchto hranic skrze poválečnou neoavantgardu by mohla obstát. Teď vidíme, že neobstála, neobstála již dávno.

**RK:** Můžete uvést příklad?

**HF:** Snad ano. Součástí příběhu triumfální obnovy modernistického

umění po válce bylo jeho radikální oddělení od nevhodné politiky, ať to bylo v zájmu liberální demokracie, svobody vyjadřování atd. (Bylo to jakékoli ovlivnění tohoto druhu muselo být napraveno.) Bylo to zjevně příliš odhodlané: například prezentace abstraktního

▲ expresionismu jako ztělesnění liberálního ducha byla reakcí na předchozí útok mccarthyovské pravice, která spojovala abstraktní

● s komunismem.) Každopádně spojení mezi futurismem a totalismem muselo být skryto; nebo, když zvolím případ, který se nás více dotýká, spojení mezi ruským konstruktivismem a stalinismem.

Jsou to samozřejmě okluze, které v naší době vyvolaly velmi rozdílná protikladná chápání, skoro antimodernistická chápání – například

■ že konstruktivismus nějakým způsobem vede ke stalinismu. Konstruktivistický vzor umělce jako inženýra nového proletariátu kultu je reálně ztělesněn Stalinem. Ale tyto argumenty jsou pozdější reakce proti reakci, takže jsou dvojnásobně zjednodušující. Ne se nepřiblíží ani k postupům, které někteří modernisté přijímali, ani k krajní pravici, ani k tomu, že někteří modernisté byli paradoxně svázáni s antimoderními pozicemi – byli v tomto smyslu „reakční modernisty“. Toto překrývání myšlenek je teď historicky dostupný způsobem, který neexistoval pro ty, kdo se snažili očistit modernismus od jakéhokoli politického poskvrnění nebo propojení atd. s fašismem, nebo s komunismem.

**YAB:** Modernismus se odděloval od totalismu a modernismus se zároveň takřikajíc očistil od avantgardy, od hnutí, o kterých jsme mluvili – dada, konstruktivismus atd. Avantgarda se stala přírodním na velké hostině modernismu od Picassa a Matisse přes Mondriana k Newmanovi.

**BB:** Ale to jsou vaši umělci!

**YAB:** Ano, ale chápu, jak byli využiti k tomu, aby protlačili avantgardu v epickém modernismu do ornamentální role.

**HF:** Alespoň jsme některé z těchto příběhů posunuli zpět do stejného zájmu: příběh modernismu s příběhem avantgardy a oba s příběhem antimodernismu – ne v adekvátní hierarchie, samozřejmě, ale aspoň v náznaku.

**YAB:** Chceme se zde zabývat druhým Bürgerovým argumentem – neúspěchem historické avantgardy (nikdy nedávno, neúspěchem v uvozovkách). Co přesně bylo tímto neúspěchem? Neúspěchem transformovat svět? Jak říká Hal, to je od pana Bürgera pochopitelné, tvrdí.

**BB:** Natož neúspěch poválečné neoavantgardy.

**YAB:** Je to bizarní od marxistického kritika. Co čekal?

**HF:** Může to být pozůstatek po roce 1968.

**BB:** To je pravda, byl to Němec.

**HF:** Tím se všechno vysvětluje.

**BB:** Známkování historie je tradiční německá záliba. Konstruktivismus je jedna strana příběhu, další stranou je

surrealismus a k tomu se teď chci na chvíli vrátit. V surrealismu byla postavena na základě radikálně antropocentrických psychoanalytických modelů utváření subjektu. Ty nazadaly národní identitu stejně intenzivně jako politicky tříděný model utváření identity v kontextu sovětské avantgardy. Navíc, jestli se Bürger touto dimenzí zabýval ve své koncepci surrealistického subjektu, nebo jestli to udělal William Rubin, když jako kurátor Muzea moderního umění uspořádal výstavu dadaismu a surrealismu v roce 1968. Jak se tedy surrealismus vrátil? Řekli jsme, že tyto výstavy předcházely Bürgerovu textu, a je tedy zajímavé se v tomto světle zamyslet nad osou Bürger-Rubin. Získal tedy surrealismus nazpět svůj plný historický záběr, nebo se vrátil jako vysoce omezený a fetišizovaný historický konstrukt ve formě konkrétních objektů a objektů?

**W:** Další otázka: jak byl prezentován surrealistický model subjektu? Byl v šedesátých letech vnímán kladně, à la Herbert Marcuse nebo Norman O. Brown, jako osvobozující podvědomí, antropocentrické podvědomí?

**JK:** Rubinovo pojetí byl surrealismus chápán jako malířství a sochařství, ne v souvislosti s fotografií a literaturou. O dvacet let později, když jsem s Jane Livingstonovou připravoval výstavu surrealistické fotografie „L'Amour fou: Surrealism and Photography“ (1988), byl to historický a teoretický projekt a vyvinul se v odpor proti přesvědčení části surrealistické historie.

**YAB:** V dalším zkoumání tohoto problému jste znovu definovali způsob, jakým se díváme na surrealismus, protože, jak řekl Benjamin, Rubin se pokusil zachránit surrealismus – i když právě u něj je to zvláštní.

**JK:** Zachránit jej jako malířství a sochařství. Ale mě zajímalo, jak doopravdy byla fotografie a jak se surrealismus rozšiřoval pomocí svých časopisů.

**YAB:** Kdyby tomu byl Rubin více otevřený, mohl by jednodušeji argumentovat, protože pro velké vyprávění modernistického malířství nemohl v surrealismu najít dost příkladů. Měl Miróa, Massena, Mattu...

**W:** Ano, surrealismus byl stále chápán v Bretonových pojmech jako příbřežní touha po svobodě a malířství zastávalo funkci prvořadého estetického výrazu. Výstava „L'Amour fou“ posunula tuto diskusi od Bretona k Georgesovi Batailleovi a od malířství k fotografii a viděla surrealismus spíše jako útok na formu, vlastně jako disintegraci estetické ideje médií utvářejících formu, kterou jste sledovali ve své výstavě „L'informe“ (1996). Také se zde objevilo velmi odlišné chápání psychoanalýzy: že surrealistické podvědomí mělo svou odlišnou tvář – nejen ve vztahu k touze, která není pouze osvobodující, ale je svázána s nedostatkem, ale také ve vztahu k pudům, které mohou být destruktivní až smrtelné, jako např. smrtelného pudu. Možná bylo chápání v šedesátých letech ovlivněno marcusovskou debatou o erótu; v osmdesátých letech

vypadalo všechno jinak a tento rozdíl vypovídá o různých politikách těchto dvou momentů, jedné poznamenané revoltami mnoha druhů, ▲ druhé zoufalstvím reaganské reakce a úmrtími zaviněnými AIDS.

**BB:** Možná bychom se také měli ptát, jaký byl Rubinův přístup k dada – protože dada bylo také součástí jeho výstavy „Dada, surrealismus a jejich dědictví“ a katalogu k ní. Aniž bych chtěl napadat jeho přístup, udělal s odkazem dadaismu totéž co se surrealismem: stal se souborem překvapivých objektů a assembláží.

● Například fotomontáže Johna Heartfielda pro něj nebyly dada; Heartfield se typicky neobjevil ani na výstavě, ani v knize.

**HF:** Rubin chápal dadaismus částečně skrze optiku objektů a assembláží, které vznikly v období Rauschenberg-Johns. Navíc zde byl precedens výstavy uspořádané Williamem Seitzem v Muzeu moderního umění „Umění assembláže“ (1961), kde byli favorizováni Duchamp, Schwitters, Joseph Cornell, Rauschenberg...

**RK:** Musíme si také uvědomit, že Rubin vedl neustálý dialog s Greenbergem, snažil se jej přesvědčit, že jeho, Rubinovo, uvažování není špatné a že uvnitř surrealismu, a dokonce i dadaismu existovaly hodnotné modernistické metody. Diskutoval s Greenbergem –

**BB:** A také s Barrem, ne?

**YAB:** Chci k této diskusi o dada a surrealismu dodat dvě věci. Rubin také uspořádal svou výstavu v reakci na vlnu neosurrealistických prací v New Yorku – uvedme Oldenburgovy rané práce, například ■ jeho měkké objekty, které Rubin chápal v souvislosti s Yvesem Tanguym. Tímto způsobem Rubin přemýšlel – v rámci takového srovnávání. A nikdy se s Greenbergem neshodl ohledně pop artu; Rubin jej podporoval. Takže pokud mohl odůvodnit svůj zájem o tuto novou práci tím, že našel historické precedenty v surrealismu, pak to byla jedna možná strategie.

**BB:** Magritte skrze Johnse, například.

**YAB:** Ano. Moje další myšlenka ohledně nového uchopení dadaismu a surrealismu v tomto období se týká výstavy uspořádané Dawnem Adesem a Davidem Sylvestrem v Londýně.

**HF:** To je však o deset let později – 1978.

**YAB:** Ano, ale je to poprvé, kdy byla výstava materiálu zcela založena na časopisech. Byla velmi chytře zorganizovaná s ohledem na to, co považovali za rozhodující médium těchto hnutí (znovu opakuji, že tyto časopisy nebyly předmětem masového rozšíření).

**RK:** Jedna z věcí, kterou jsem zjistil při přípravě „L'Amour fou“, je, že nikdo nečetl články otištěné v těchto časopisech, třeba ♦ v *Minotaure*. Všechno tento velmi zajímavý materiál nebyl brán v potaz.

**BB:** Ve světle těchto odkazů, o kterých jsme právě mluvili, je překvapivé, že opětovný vznik americké avantgardy byl programově



definován v pojmech identity národního státu. Politický i avantgardní internacionalismus byly v ustanovení newyorské avantgardy úplně obráceny. Samotné její názvy jsou místní: Newyorská škola, americké umění, atd.

**YAB:** „Triumf amerického malířství“.

**BB:** Ano, to vyloženě vítězoslavné chování – neviním z toho umělce.

**HF:** Někteří to přijali.

**YAB:** Ale jiní s tím nebyli vůbec spokojeni. Například Newman byl znovu v přímé opozici.

**HF:** Ale co když je toto triumfální chování způsobem kompenzace, tedy toužebné přání? Mezi americkými umělci panoval kolem druhé světové války pocit méněcennosti vůči evropskému umění –

▲ u Gorkého, zpočátku u Pollocka...

**BB:** Tento argument jsem nikdy neměl rád, protože si myslím, že americký modernismus byl v té době dost sofistifikovaný.

**YAB:** A komplex méněcennosti se většinou vytratil, když se v New Yorku objevili surrealisté a byli demystifikováni.

**HF:** Ale zpočátku stále existoval a Pollock a jeho okolí se nemohli spoléhat na raný americký modernismus jako na zdroj.

**BB:** Proč je toto vynecháno nebo zapomenuto? Greenbergem a dalšími kritiky i námi, znova a znova, generace za generací? Všichni máme tendenci říkat, že americké modernistické umění začíná u Pollocka. Podle mě by byl argument komplexu méněcennosti plodnější myšlenkou, kdybychom mohli porozumět tomu, co jej vyvolalo a proč se uchýlil k identitě národního státu.

**RK:** Ale již zpočátku zde byly mezinárodní souvislosti. Například Muzeum moderního umění založilo v roce 1953 mezinárodní radu; hned zpočátku se rozhodli uskutečnit intenzivní průnik do evropského umění. Když se tato rada zaktivizovala, bylo jejím záměrem podpořit myšlenku imperiálního kulturního modernismu, který šel ruku v ruce s Marshallovým plánem.

**YAB:** To ale začalo dřív a nejprve mimo MoMA – bezprostředně po válce na ministerstvu. První velká výstava tohoto programu, „Advancing American Art“ (Propagace amerického umění), byla v říjnu 1946 představena v Met, pak se rozdělila na dvě skupiny prací, z nichž jedna putovala na Kubu a do Latinské Ameriky a druhá, větší, do Paříže a jiných evropských hlavních měst, například do Prahy. Obsahovala práce první generace amerických modernistů – dobře zastoupena byla skupina kolem Stieglitze – ale vcelku šlo o směsici autorů (Thomas Hart Benton, Ben Shahn atd.). V Evropě to byl docela úspěšný diplomatický tah, přestože jeho přijetí ve Státech bylo velmi kontroverzní a rozčilení kongresmani protestovali proti takovému využití peněz daňových poplatníků. Program ministerstva se rozvíjel do roku 1956, kdy byl náhle ukončen po protestech proti „umění inspirovaném komunismem“. Teprve v tom okamžiku začala být mezinárodní rada MoMA skutečně aktivní.

**BB:** To je zajímavé přemostění: od snu o sféře proletářské kultury k avantgardnímu internacionalismu a odtud k ministerstvu a mezinárodní radě Muzea moderního umění!

1 Viz Serge Gilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago and London 1983, and T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, Yale University Press, New Haven and London, v tomto pořadí.

2 Peter Burger, *Theory of the Avantgarde* (1974), přeložil Michael Swan, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984

3 „To by se rovnalo nastolení nepřetržité revoluce – založené na nekondičnosti umění samé. Není divu, že takový ideál nebyl realizován v oblasti politické, ale přepařil vývoj modernistického malířství během posledního století vedl k situaci, která má být takto popsána.“ (Michael Fried, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago 1998, s. 218.)





1945-1949

- 332** 1945 David Smith vytváří *Pilíř neděle*: konstruovanou sochu spojující řemeslný základ tradičního umění s průmyslovým principem moderní výroby. RK
- 337** 1946 Jean Dubuffet vystavuje své *hautes pâtes* potvrzující existenci nového, skatologického trendu v poválečném francouzském umění, který byl brzy nazván *informel*. YAB  
• **Art brut** HF
- 343** 1947a Josef Albers začíná v Black Mountain College v Severní Karolině vytvářet své „variantní“ malby rok poté, co László Moholy-Nagy umírá v Chicagu: bauhauský model, importovaný do Spojených států, je transformován různými uměleckými imperativy a institucionálními tlaky. HF
- 348** 1947b Vydání *Possibilities* v New Yorku značí sjednocení abstraktního expresionismu jako hnutí. YAB
- 355** 1949 Časopis *Life* se ptá svých čtenářů: „Je největším žijícím malířem ve Spojených státech?\": dílo Jacksona Pollocka se stává symbolem pokrokového umění. RK





4 • David Smith, *Tanktotem V*, 1955–1956  
Leštěná ocel, 245,7 x 132,1 x 38,1 cm

tedy nepřátelský k cílům abstraktního umění. Totem s ním může být souvztažněn, jedině pokud na sebe umělcova snaha „ochránit“ totemový objekt vezme formu jakési vizuální kamufláže, rozkladu celistvého srozumitelného tvaru objektu z kteréhokoli úhlu pohledu, které může být dosaženo jedině pomocí dílenských úkonů dostupných výhradně průmyslovými technikami svařování, montáže, atd.

### Totem a tabu

Téma „totemu-objektu nabízeného a odejmutého“ tvoří pevné organizační zakotvení Smithova pozdějšího sochařství, například v sérii *Voltri-Boltons* (1962–1963), svařovaných nalezených ocelových součástek, nebo v jeho posledním, téměř abstraktním díle, sekvenci *Cubis* (1961–1965) složené z leštěných mnohostěnů z nerezavějící oceli. Například ve *Voltri-Bolton XXIII [5]* je primitivní aranžmá obětního stolu, které Smith zkoumal ve figurativnějších dílech jako *Hlava jako zátiší II* (1942), *Oběť* (1951) nebo *Banket* (1951), pře-

tvořeno na podstavec pro asambláž zátiší, již zároveň implikuje tomnost lidské oběti. Tuto „postavu“, která sestává ze tří spojených jeden nad druhým svarem – hranatá deska: 1. profil posazený kolmo na desku a vyvážený na jednom bodě, a vyvážené víko nádrže – nelze z většiny možných úhlů pohledu vidět jako koherentní, figurativní formu, ale spíše jako čast geometrických tvarů. Jeden z těchto tvarů vypadá jako rám, který nám autor nabízí jako návod k správnému pohledu na dílo. Avšak teprve když se posuneme stranou od osy rámu, tak nevidíme, zaostří se náš pohled jako zázrakem na totem, který je pak zase vytlačen z „obrazu“ fyzickou přítomností svých forem (například čelní tlak I profilu).

Smithova věrnost moderním materiálům a výrobním postupům by mohla naznačovat přijetí konstruktivistického modelu, který však *Voltri-Bolton XXII* popírá svým odporem vůči stereometrické racionalitě, podle níž je křížením identických podobných profilů v pravém úhlu vytvářen maximálně smyselný objekt. Tatlin, Rodčenko či Gabo využívali otevřené plech nebo čirý plast k dosažení doslovné transparentnosti, která byla materiálním nástrojem pro ještě naléhavější konceptuální transparentnost, kde se opakující se formy odlupovaly z koherentního jádra v imitaci technologické racionalizace jak formy, tak produkce. A jestliže ruský koncept stereometrie dále poskytl možnost simultánního, kolektivního prožitku díla, které je smysluplné z jakéhokoli místa v prostoru, pasoval je tím na stranu



5 • David Smith, *Voltri-bolton XXIII*, 1963  
Svařovaná ocel, 176,5 x 72,7 x 61 cm

...americké využívání jedinečných, měnících se pohledů  
...jak zasazuje své totemy do rámce subjektivního.

Křídlo nevyjádřil rozpolcenost, jež se po válce usadila  
v americkém a evropském sochařství, lépe než americký kritik  
Clément Greenberg, který na konci padesátých let stanovil  
estetické pojmy pro konstruovanou sochu. Tvrdil, že „géníem“  
sochy je technologicky moderní koncept objemu – „dílnské“  
koncepty, jimiž se má dosáhnout nejvyšší možné viditelnosti s nej-  
větším odhalením hmatatelných povrchů, náleží kategoricky  
absolutnímu a absolutnímu médiu sochařství. Konstruktor-sochař  
má doslova kreslit ve vzduchu pomocí jednoho vlákna drátu“  
Greenberg interpretoval následky této skutečnosti způso-  
bem, který ignoroval objektivitu „techniky“, a namísto ní přijal  
subjektivismus vizuálního fenoménu, který nazval „zázrak“.  
Greenberg charakterizoval tuto novou technologii pomocí  
konceptu vypouštění otevřených forem do „kontinuity a neutrality  
prostoru, ohýbaného pouze světlem bez ohledu na zákony  
optické“ a z tohoto faktu pak vyvodil závěry považované  
od některými (především minimalisty) za perverzní – trval na tom,  
že důsledkem je optická forma „vracející antiilusionismus zpět  
na počáteční bod“. Teď, prohlašoval, „je nám místo iluze  
přibízena iluze variantních tvarů: jmenovitě je tato záleži-

tost nehmotná, bez tíže a existuje pouze opticky jako přelud“  
(„Socha v naší době“, 1958).

Radikální subjektivitu „optičnosti“ si lze spojit s otevřeným  
„rámem“, kterým *Voltri-Bolton XXIII* poukazoval na důležitost úhlu  
pohledu pro chápání daného díla, i když v tomto případě nenabízel  
„správnou“ orientaci. Rám staví vizuální pole do protikladu k hma-  
tovému a zároveň popírá simultánní kolektivní vztah k významu  
díla, protože v jednom okamžiku se skrze něj v úhlu přesně kolmém  
k jeho otvoru může dívat pouze jeden člověk. Právě tento důraz na  
úhel pohledu rozvíjel nejnápadnější dědic Smithových formálních  
postupů, anglický sochař Anthony Caro (narozen 1924).

Nejlépe to snad můžeme pozorovat v Caroově díle *Kočár* [6], kde  
jsou proti sobě postaveny dvě velké desky a dva a půl metru pro-  
storu mezi nimi je překlenuto pouze ohnutou ocelovou rourou. Obě  
desky jsou tvořeny plechovou mřížovinou, takže tvoří jakési chvění,  
optickou mříž nebo síť podpíranou na třech stranách ocelovými žla-  
bovými kusy, které u jedné z desek uzavírají levý horní a u druhé  
pravý dolní roh. Měřítko díla působí na hmatovou zkušenost  
člověka, protože fyzická rozloha objektu vyzývá ke vstupu a pro-  
hlídce jeho částí a také to umožňuje; tato fyzická, hmatatelná forma  
je pohlcena formou specificky nehmotnou a vizuální, na kterou  
jasně poukazuje křehkost azurově zelené mříže. Pocit, že skutečný

1945–1949



6 • Anthony Caro, *Kočár*, 1966

Modře natřená ocel, 195,5 x 203,5 x 396,5 cm



význam díla tkví zde, se navíc objeví ve chvíli, kdy se při pohybu okolo sochy spojí dvě sady podpěr do celistvého tvaru „rámu,“ který zapříčiní rozpad fyzického prostoru uvnitř díla a navrací soše její funkci jednotného a čistě optického hlediska. Následně fyzická otevřenost objektu dovoluje, aby tento „význam“ – který můžeme chápat jako abstraktní výpověď soudržnosti, „praegnanz“ v tvarové (Gestalt) psychologii – pronikal do sochy z každého dalšího úhlu pohledu, takže (slovy Michaela Frieda) „dílo samotné je v každém okamžiku zcela manifestem“. Ve svém vlivném eseji „Umění a objektovost“ (1967) použil Fried jazyk přímo související s Greenbergovou představou optičnosti a charakterizoval svůj zážitek z Caroova díla v pojmech simultaneity a bezprostřednosti vizuálního prostoru:

*Právě tuto neustálou a naprostou přítomnost, která se rovná neustálému vytváření, jež vnímáme jako jakousi okamžitost, jako kdyby, pokud by byl člověk nesrovnatelně bystřejší, stačil jediný nekonečně krátký okamžik na to, abychom viděli vše, abychom mohli zažít dílo v celé jeho hloubce a plnosti a byli jím navždy přesvědčeni.*

Rukavice hozená Friedem v „Umění a objektovosti“ vyjadřuje rozdíl mezi dvěma samozvanými dědici konstruované sochy: na jedné straně ručně tepanou, svařovanou sochou Smithe a Caroa s řemeslnými asociacemi aplikování barvy a jedinečnou assembláží a na straně druhé průmyslově zhotovovaným dílem minimalistů se závazky vůči technologickému barvení – glazurami a plastem – a sériové produkci. V díle Johna Chamberlaina (narozen 1927) ve Spojených státech a Armana nebo Césara v Paříži nacházíme třetí, mnohem pesimističtější alternativu. První dvě pozice, optická i minimalistická, vyjadřují pozitivní, dokonce utopistické možnosti, zakódované v moderních materiálech a formách výroby. Ta třetí však spojuje „konstrukci“ s „produkcí“ a výsledkem je plánovaná zastaralost a plýtvání.

Sochař John Chamberlain využil ready made povrchy karosérie auta, získané na skládce, kam byla odložena jako staré železo, a posunul význam nalezeného objektu jako složky materiálu, která je součástí konstruované sochy od samého počátku, dál za surrealistickou *bricolage* do ničivého prostoru konzumní společnosti. Práce jako *Velvet White* (Bílý jako samet) [7], plná ironie, ve své formě jakoby promítá celou historii debaty o modernistickém sochařství – napětí mezi nárokem monolitického objemu a otevřené konstrukce; protiklad mezi racionalizovanou strukturou a surrealistickou fantazií; rozdíl mezi řemeslnou a průmyslovou barvou stejně jako mezi masově vyrobeným a jedinečným objektem, kde ten první je zbaven „aury“ a druhý si ji udržuje – a zatím svým posunem od produkce ke konzumaci, od konstrukce k ready made jako by ohlašovala zastaralost sochy samotné jako kategorie.

Možná proto zahrnul Donald Judd, způsobem, který se zdá z formálního pohledu překvapivý, Chamberlainovo dílo jako jednu z ilustrací pro svůj esej „Specific Objects“, deklaraci konce sochařství jako specifického média.



7 • John Chamberlain, *Sametové bílý*, 1962

Nabarvená a pochromovaná ocel, 205,1 x 134,6 x 124,9 cm

#### DALŠÍ LITERATURA:

Michael Fried, „New York by Anthony Caro“, „Caro's Abstractness“, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago 1998

Clement Greenberg, „Sculpture in Our Time“ and „David Smith's New Sculpture“, *The Collected Essays and Criticism, Vol. Four: Modernism with Vengeance, 1957-1966*, ed. by J. O'Brien, University of Chicago Press, Chicago and London 1993

Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Viking Press, New York 1977

1946

Jean Dubuffet vystavuje své *hautes pâtes* („vysoké pasty“) potvrzující existenci nového, skatologického trendu v poválečném francouzském umění, který byl brzy nazván *informel*.

Pro dadaismus je tu cacaismus.“ Tato slova byla napsána francouzským kritikem Henrim Jeansonem jako reakce na neblaze proslulou výstavu Jeana Dubuffeta (1901–1985) „Mirobolus, Mirobolus & Cie, Hautes Pâtes“, uspořádanou v Galerie Drouin v Paříži v květnu 1946. Přestože byla zveřejněna v satirickém týdeníku *La Canard enchaîné*, odpovídala obecnému názoru: ze všech stran, zleva i zprava, zaznívaly výkřiky znechucení nad Dubuffetovou „skatologií“. Nebylo to poprvé, kdy byl jeho malíř v tisku odsuzován – jeho první sólová výstava neoprieviatistických, velmi barevných scén z městského života o rok a půl dříve, po osvobození Paříže v roce 1944, byla posměšně označována za čin infantilního mazala – ale teď dosáhl rozruch mečů. S výjankou pozdvižení, které provázelo Picassovu výstavu na Salonu de la Libération v říjnu 1944 – s demonstracemi kritiků a komunistickými útoky na vystavená díla – nic tak neobvyklého francouzský umělecký svět po několik desítek let, snad ani skandálu fauvistů v roce 1905.

Jeansonův bonmot byl méně výmluvný než sarkasmus většiny kritiků, kteří zřejmě nacházeli potěšení v detailním popisu „hnusu“, který tak odsuzovali, ale jeho odkaz na dadaismus upozorňuje na úzkou souvislost s poválečnou Paříží. Kolektivní pocit hanby ve světě byl obrovský: pocit hanby za celé lidstvo, že dovolilo holocaust, a konkrétně za Francii, že kolabovala s nacistickou mládežnickou organizací. Komunistické strany, která se mohla prezentovat v předvednickém hávu – označovala se za „*le Parti des 75 000 fusillés*“ (stranu 75 000 zastřelených), ale také za „*le Parti de la renaissance française*“ (stranu obrození Francie) – se mnozí umělci a intelektuálové (nejprůběhnější z nich Picasso) chápali jako morálního ochránce. Byla však jen málo zajímavá pro ty, kteří byli znechuceni komunisty podporovanou *épuration* (očistou) po osvobození – veřejným ponižováním drobných kolaborantů, „lidovou“ spravedlností, popravami spisovatelů – což jim příliš připomínalo kolaborantské čistky na konci třicátých let, o to víc, že volání komunistické strany po „socialistickém realismu“ bylo den ode dne silnější.

Dubuffet netoužil ani po takovém sebeospravedlnění, ani po rychlém návratu k předválečnému statu quo s povrchní opozicí mezi avantgardy mezi snovým světem surrealismu a utopii abstrakce (které viděl jako dvě strany jedné mince). V klimatu tak politicky nabitým jako doba osvobození bylo jen málo prostoru

pro manévrování. Nacisté zacházeli s lidskostí, jako by to byla obyčejná věc na jedno použití (fotografické zprávy o táborech – ukazující hromady mrtvých těl, ale také lidských vlasů – začaly proudit do Paříže na jaře 1945) a tato degradace byla potvrzena na druhé straně světa atomovými výbuchy v Hirošimě a Nagasaki. Od umění bylo v době poválečné obnovy očekáváno vykupitelské, povznášející ujištění o lidskosti lidstva – estetická obdoba politického *épuration* denně propagovaného v tisku (v tom smyslu, že přes zlý úmysl skrývající pouhou potřebu odplaty měly mít čistky a tresty účinek na pozvednutí morálky). Proto se dadaistická provokace zdála být užitečným modelem neposlušnosti – neboť také vyšla z klimatu zoufalství nad lidskostí – i když ve srovnání s nedávnými hrůzami, nesrovnatelnými dokonce s krveprolitím první světové války, působila jako dětský vzdor.

Katalog výstavy „Mirobolus“, vytištěný na levném barevném papíře, složeném na čtyřikrát, obsahoval Dubuffetův text nazvaný „Odpověď autora na některé námítky“. Ten byl také přetištěn v několika dobových magazínech a znovu publikován o několik měsíců později v první (a nejzajímavější) z mnoha Dubuffetových knih, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, pod názvem „Rehabilitace bláta“. I když se tento poslední titulek eseje stal známý jako slogan celého Dubuffetova podniku, nevyjadřuje jeho původní polemický postoj – fakt, že se vypořádával s očekávanou reakcí publika. Text v úvodu pojednává o otázce ztráty řemeslné zručnosti. Dubuffet zdůrazňuje fakt, že výrobu vystavených prací nevedl žádný speciální talent a že pracoval „jednou (svým) prstem, jindy lžící“. I když řečnický popírá jakýkoli záměr provokovat, přivlastňuje si konfrontační techniky předcházejícího modernismu a navrhuje ještě radikálnější gesta než ta reprezentovaná vystavenými díly, sní například o obrazech vyrobených pouze z „monochromatického bahna“. Těm, kdo by zpochybňovali jeho zájem o „špinavé věci“, předem odpověděl: „Ve jménu čeho – snad mimo koeficientu zvláštnosti – se člověk zdobí náhrdelníky z mušlí, a ne z pavučin, liščí kůží, a ne liščími vnitřnostmi? Chtěl bych vědět, ve jménu čeho? Nezaslouží si špina, odpadky a hnus, které jsou společníky člověka po celý jeho život, aby mu byly milejší, není to dobře, když mu připomeneme jejich krásu?“

Kritikové okamžitě chápali jeho zmínku o kráse jako provokaci. Soustředili se na „monochromatické bahno“ a označili „špinu,

1945–1949





1945 - 1949

1 • Jean Dubuffet, *Volonté de puissance*, 1946  
Olej na plátně, 116 x 89 cm



Stejně jako další modernisté byl Jean Dubuffet ovlivněn četbou *Tvořivosti duševně chorých* Hanse Prinzhorna. V průběhu třicátých let vedl Dubuffet korespondenci s několika lékaři a v polovině čtyřicátých let navštívil instituce ve Švýcarsku, kde se poprvé setkal se sbírkou psychotického umění shromážděnou ženevským psychiatrem Charlesem Ladamem. Tyto poznatky přiměly Dubuffeta k tomu, aby sbíral umění mentálně postižených společně s domorodým, naivním a folklorním uměním pod označením *art brut* – *brut* jako „hrubý“ nebo „surový“ coby opozitum ke „kultivovaný“ a „kulturní“. Spolu s André Bretonem, Jeanem Paulhanem, Charlesem Rattonem, Henri-Pierrem Roché a Michelem Tapié založil Dubuffet v roce 1948 Compagnie de l'Art Brut – brzy nato uspořádali první výstavu své sbírky (okolo 2 000 prací od 63 umělců) v Galerii René Drouina v Paříži. Právě pro tuto výstavu napsal Dubuffet svůj nejznámější text na toto téma, „Art brut preferované před kulturním uměním“, kde je *brut* umělec postaven do role radikální verze romantického génia osvobozeného od všech konvencí:

*Tímto označením rozumíme práce lidí, kteří nejsou zraněni uměleckou kulturou, kde mimikry hrají jen velmi malou nebo žádnou roli (v protikladu k aktivitám intelektuálů). Tito umělci získávají všechno – náměty, volbu materiálů, rytmy, styly psaní atd. – z hlubin své osobnosti, a ne z konceptů klasického nebo módního umění. Jsme zde svědky naprosto čisté umělecké akce, surové, instinktivní a celé, ve všech svých fázích, znovu objevené výhradně prostřednictvím umělcových vnitřních impulzů.*

Jako jiní modernisté, například Paul Klee, tehdy Dubuffet idealizoval umění mentálně nemocných jako návrat k čistým „hloubkám“. Ale na rozdíl od Kleea nedefinoval tyto hloubky jako zdroj umění, který můžeme znovu získat po vykoupení, ale spíše jako *vnější svět* umění, do jehož kulturních prostor se člověk může vloupat jako narušitel. Dubuffet se snažil zrušit opozici mezi normálním a abnormálním („tento rozdíl [...] se zdá neobhajitelný, přece: Kdo je normální?“), avšak zároveň zdůrazňoval protiklad mezi *brut* a kulturním – protiklad, který „civilizaci“ spíše ratifikuje, než překonává. Psychotické umění není ani zdaleka „nezraněné“, jak si to představuje Dubuffet, psychotik je poznamenán traumatem a jeho porucha se může projevit v tělesných deformacích, často viditelných v *art brut* – například ústa a oči jsou velmi zvětšené nebo nabourávají jiné části těla – což Dubuffet ve svém vlastním umění často reprodukoval. Skrze tyto poruchy tělesného obrazu někdy vyvolává schizofrenní pocit doslovného vlastního narušení, jenž se zdá být velmi vzdálen „naprosto čisté umělecké akci“, kterou chtěl Dubuffet vidět v *art brut*.

zraku (vidění) již jakoby nezávislého na jedinci (měli bychom ▲ poznamenat, že *Fenomenologie vnímání* Maurice Merleau-Pontyho, ve které je tento rys západní metafyziky kritizován, se objevila v roce 1945). Ale nakonec jsou tyto antedescartovské zkratky Dubuffetova doslovného překladu hmatatelné hmoty do



oblasti jídla založeny na odstředivé síle metafory, potažmo na iluzionistické síle celistvého tvaru, formy.

Všichni v poválečné Paříži řešili problémy spojené s jídlem (zásoby byly stále nízké a oproti očekávání zůstaly docela dlouho na příděl). Není tedy náhodou, že hluboká pastózní malba, díky níž dané obrazy vypadaly jako reliéfy, vyvolávala kulinářské asociace. Dubuffet podpořil kritiky ve sledování této orální stopy, protože uvedl text ke své další výstavě (pořádané v říjnu 1947), jež byla celá věnována portrétům jeho přátel a známých literární Paříže, dlouhou odbočkou pojednávající o výhodách skromného chleba s máslem proti luxusnímu pečivu (Dubuffetův názor se i zde týkal krásy obyčejného). Ale první autor, který dělal narážky na jídlo jako symbol malířské hmoty, byl básník Francis Ponge, kterého Dubuffet dobře znal (Ponge napsal předmluvu ke katalogu jeho výstavy litografií v dubnu 1945). Ve svém prvním textu o umění – malé knize o pastózních malbách Jeana Fautriera (1898–1964), kterého Dubuffet velice obdivoval – napsal Ponge lakonicky: „Je to částečně růžový lístek a částečně pomazánka z camembertu.“

### Záměrné zamlžení pohledu

Brzy byla oběma malířům váhavě přidělena role zakladatelů hnutí pokřtěného Paulhanem *informel* a Tapiéem *art autre*. Jako třetí „zakladatel“ byl později objeven Wols (1913–1951), německý emigrant v Paříži, pravým jménem Wolfgang Schulze (v době, kdy vznikala tato označení, však byl již po smrti). Výstava Wolsových miniaturních akvarelů v Galerii Drouin v prosinci 1945 prošla skoro bez povšimnutí: bezprostředně po Fautrierově brutální výstavě cyklu *Rukojmí* ve stejné galerii byly Wolsovy abstraktní krajiny obydlené biomorfickými formami příliš jasně spojeny s Kleeovou pečlivostí, aby vzbudily zájem. Vše se skoro okamžitě změnilo ve chvíli, kdy Wols začal pracovat s olejem na plátně, a jeho druhá samostatná výstava byla triumfální. Přestože Jean-Paul Sartre (1905–1980) o něm napsal svůj esej „Prsty a ne-prsty“ až v roce 1963, Wols byl jednomyslně považován za nejčistšího „existenciálního“ umělce, který procházel metafyzickou krizí a chtěl demonstrovat nahodilost existence. Drama jeho života jako alkoholika a pobudy, údajný automatismus jeho zobrazovacích postupů, křečovitá gestičnost jeho obrazů – všechny tyto znaky „upřímnosti“ vedly Sartra k tomu, aby Wolse popsal jako „experimentátora, který chápal, že je nutně součástí experimentu“. Ale přes spoustu velkých slov o Wolsových abstraktních plátnech, jež všechna sestávala z podobného centralizovaného víru (často připomínajícího vulvu), ze kterého ve všech směrech vybihají energetické paprsky [2], jeho umění zůstalo pouze pozvánkou k „začtení se“, k rozvíjení básnivých představ, které by nás vždy ochránily před nutností zamyslet se nad propastí nicoty.

Cestu náhlému úspěchu Wolsových kosmických halucinací připravil skandál Dubuffetových *hautes pâtes*, jejichž skatologie se zdála být příliš drsnou šokovou taktikou. Ale velkou, i když neuznanou roli hrál nepříjemný pocit vyvolaný Fautrierovou výstavou série *Rukojmí* v prosinci 1945. Fakt, že Fautrier patřil ke stejnému

intelektuálnímu prostředí, vystavoval ve stejné galerii a byl jován stejnými spisovateli jako Dubuffet, na dlouho zůstával odlišností – i když přinejmenším v barvě si člověk nemohl všimnout, že postupovali opačnými směry (Dubuffet od barev k blátu, Fautrier obráceně).

Pongeova předmluva „Poznámky o rukojmích“ vznikla v roce 1945 na žádost Jeana Paulhana (Paulhanův vlastní text „Fautrier“ se objevil v katalogu malířovy výstavy v roce 1945, zadána jako úvod pro Fautrierovu výstavu *Rukojmích*, která byla otevřena v Galerii Drouin v říjnu 1945. Nakonec dostal Ponge krátký esej od Andrého Malrauxa (1901–1966) a Pongeův mečový text vyšel v samostatné knize na začátku roku 1946. Malraux Fautrierovo umění dlouho podporoval (psal o něm v roce 1933), a když vezmeme v potaz jeho bezohlednost jako spisovatele a hrdiny Rezistence (francouzského odporu za války), nepřekvapí, že byla dána přednost před textem Ponge, který byl v té době mnohem méně znám. Komerční a reklamní zájmy však zřejmě nebyly jediným důvodem pro tuto výměnu, protože Pongeův text byl znepokojen jak o něm po přečtení řekl Paulhan – stejně znepokojená samotná díla.



2 • Wols, *Pták*, 1949  
Olej na plátně, 92,1 x 65,2 cm





Jean Fautrier, *Hlava rukojmiho č. 22*, 1944  
 olej na papíru lepený na plátno, 27 x 22 cm

Fautrier se ve svých *Rukojmích* přímo vypořádával s otázkou, která doléhala na všechny (i před úplným odhalením existence koncentračních táborů), i když jen Ponge si ji dovolil formulovat: jak můžeme v umění reagovat na nacistickou vládu teroru, aniž bychom z ní udělali podívanou? Fautrier začal na tomto cyklu pracovat v roce 1943, když se před gestapem ukrýval v psychiatrické léčebně blízko Paříže, bezprostředně poté, co slyšel z okolních lesů zvuky mučení a hromadných poprav civilistů náhodně vybraných nacisty. Fautrierovo východisko nebylo vizuální, ale zvukové (výstřely, výkřiky), což částečně vysvětluje jeho neobvyklé uchopení ukřutností. Asi čtyřicet obrazů prezentovaných v monotónních řadách zdůrazňujících jejich sériovost – a potažmo statistickou, sériovou podstatu nacistických zvěrstev – sledovalo stejný vzorec, který neodkrýval mnoho z hrůzy, o níž napovídaly obecné názvy (mnoho děl, většinou malých, je nazváno prostě *Rukojmi* nebo *Hlava rukojmiho* a označeno číslem [3]). Tato dichotomie mezi naznačeným tématem a zamlžením pohledu byla ještě zesílena názvy větších děl téhož cyklu, které se v roce 1945 na výstavě neobjevily: *Zastřelený*, *Stažený z kůže*; *Židovka* [4]; nebo *Oradour-sur-Glane* (jméno vesnice, kde nacisté upálili zaživa stovky žen a děti ukrytých v kostele), i když první název tohoto obrazu byl *Masakr*.

Všechny obrazy sdílely tutéž charakteristiku – a některé kritiky nejvíc znepokojovalo, že formálně se jen málo odlišovaly od krajin a zátiší, které Fautrier vystavoval během okupace: vzorec byl ve skutečnosti sestaven kolem roku 1940, kdy autor opustil olejové barvy a tmavé tóny, jež používal desítky let. Fautrier byl částečně jako štukatér a částečně jako výrobce pečiva: plátno (nebo spíš papír

1945 – 1949



Jean Fautrier, *Židovka*, 1943  
 olej na papíru lepený na plátno, 73 x 115,5 cm



přípevněný na plátně), položené horizontálně na stole, nejdříve upravil vrstvou stříkané pastelové barvy. Stěrkou pak roztíral hrudku bílé hmoty připomínající štuk ze středu do neurčitého tvaru (v případě *Hlavy rukojmího* zhruba oválného), a než tato pasta ztvrdla, posypal ji různými pastelovými prášky a štětcem ji „ozdobil“ několika konturami. Výsledkem byl vždy centralizovaný, často skoro nečitelný objekt, reliéfně naznačený uprostřed pošpiněného atmosférického pozadí.

Výběr barev (růžová, nachová, tyrkysová – celé nasládlé spektrum typické pro levné barvotisky) a zřetelná disociace mezi texturou a barvou pokazovaly na jakousi neautenticitu až kýč. Toto zvláštní, ale úmyslné porušení dekora zarazilo Paulhana již v roce 1943 – tehdy k jeho popisu použil označení kosmetický krém a make-up – ale cítil, že musí obhajovat Fautrierovo dílo proti obvinění z dekorativnosti a bezdůvodné virtuozity. Malraux také krátce vyjádřil své rozrušení, znásobené jeho oceňováním stažených králíků a jiných zátiší, jež Fautrier maloval v hnědých tónech od dvacátých let a které byly často spojovány s Goyou. Malraux zaznamenal, že v cyklu *Rukojmí* Fautrier postupně opustil jakýkoli náznak krvavých barev a náhradních tónů navozujících „racionální spojení s mučením“ a ptal se: „Jsme vždy přesvědčeni? Nejsme znepokojeni některými z těch něžných růžových a zelených tónů?“

Pro oba autory byl laciný jazyk svádění, kterým promlouvaly Fautrierovy obrazy, problémem, s nímž se nedokázali vyrovnat. Ponge jako jediný ze všech Fautrierových zastánců chápal, že síla jeho díla leží ve spojení extáze a hrůzy, a nejen proto, že Fautrier ilustroval Batailleovu erotickou fikci *Madame Edwarda*, poukazuje Ponge ve svých „Poznámkách“ na Batailleův koncept skatologie. Bataille si představoval, že si markýz de Sade nechával přinášet „ty nejkrásnější růže jen proto, aby mohl othrávat jejich lístky a házet je do strouhy s hnojem“. Pongeova slova o camembertu odpovídají soudobé obsesi, ale jeho myšlenka je podobná: oproti Dubuffetově rehabilitaci je Fautrierův kýč pesimistickým a nihilistickým znečištěním.

Je pravda, že Dubuffet se někdy odklonil od sublimující dráhy buď čirou zuřivostí, kterou jeho karikatury útočí na divákova očekávání, nebo prudkým odbočením ze svého obvyklého směru, odmítáním posunout se od beztvorosti k postavě. K první strategii patří jeho groteskní cyklus *Ženská těla* z počátku padesátých let, v němž je celá tradice aktu v západním umění odhalena jako „metafyzická“ nabubřelost a pokořena [5]. A pozoruhodné *Matériologies* z konce padesátých a začátku šedesátých let, vytvořené ze zmačkaného staniolu a papíroviny, připomínající mapy měsíčního povrchu, jsou ukázkou druhého popsaného stylu. Ale i do těchto vzácných případů se vždycky vplíží metafora (žena jako Matka příroda, plátno jako rodná zem). Tento neuvěřitelně plodný autor pamfletů odsuzujících „dusivé kultury“ se nakonec stal oficiálním umělcem Francouzské republiky. Fautrier oproti tomu vytrvale uváděl do praxe svoje opovržení vůči přetvářce vysoké kultury – dokonce začal vytvářet texturované reprodukcce modernistického umění od van Gogha po Dufýho, které označil oxymóronem „mnohonásobné originály“. Odmítaje „farmaceutický styl“ (jak jej nazýval) těch, kteří ho chtěli chápat jako expresionistu (nebo jako



5 • Jean Dubuffet, *La Métafisix*, 1950

Olej na plátně, 116 x 89 cm

umělce *informelu*), vytvářel až do své smrti čím dál obšernější monumenty špatnému vkusu. Pongeův text je zakončen větou: „S Fautrierem se vrací ‚krása.‘ Krása se totiž může objevit pouze v uvozovkách.

#### DALŠÍ LITERATURA:

Curtis L. Carter and Karen L. Butler (eds.), *Jean Fautrier*, Yale University Press, New Haven and London 2002

Hubert Damich, „The Real Robinson“, *October*, no. 85, Summer 1994

Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, čtyři svazky, ed. Hubert Damich, Gallimard, Paris 1967-1991, a „Notes for the well read“ (1945), přeloženo v *Mémoires de Jean Dubuffet: Towards an Alternative Reality*, Pace Publications and Pace Editions Press, New York 1987

Rachel Perry, „Jean Fautrier's *Jolies Juives*“, *October*, no. 108, Spring 2004

Francis Ponge, *L'Atelier contemporain*, Gallimard, (Paris 1977)

Jean-Paul Sartre, „Fingers and Non-Fingers“, přeloženo v *Werner I. Hofmann*, ed., Harry N. Abrams, New York 1965



1947<sup>a</sup>

Josef Albers začíná v Black Mountain College v Severní Karolině vytvářet své „variantní“ malby rok po...  
 co László Moholy-Nagy umírá v Chicagu: bauhauský model, importovaný do Spojených  
 států, je transformován různými uměleckými imperativy a institucionálními tlaky.

Když se nacisté v roce 1933 dostali k moci, zavřeli Bauhaus, paradigmatickou školu modernistického designu. Jeho první ředitel Walter Gropius (1883–1969) odešel již v roce 1933, brzy ho následoval i László Moholy-Nagy (1895–1946), který se v Bauhausu na starosti *Vorkurs* neboli přípravný kurz (brzy byl na tomto postu vystřídán Josefem Albersem [1888–1976]). Po příchodu do Berlína pokračoval Moholy-Nagy v experimentování s novými materiály, s fotografií, světelnými přístroji a s různými typy designu (většinou knih a výstav); zkoušel také práci ve dřevě a v operní produkci. V roce 1934 jej silící nacismus přemlouval, aby se do Amsterdamu a o rok později do Londýna. V roce 1937 pak opustil Evropu úplně, aby se postavil do vedení nového Bauhausu v Chicagu, založeného z iniciativy Association of Arts and Industries, skupiny sponzorů a podnikatelů (vedl také Gropiuse, ale ten již přijal místo vedoucího oboru architektury na Harvardu). Kvůli špatnému hospodaření musela asociace školu během jednoho roku uzavřít. Moholy-Nagy ji však v roce 1939 s velmi omezenými zdroji znovu otevřel – jako Školu designu – se skoro stejným učitelským sborem, včetně amerického sochaře ruského původu Alexandra Archipenka (1887–1964), maďarského teoretika Györgyho Kepese a amerického filozofa Charlesa Merriase. (Veteráni Bauhausu Herbert Bayer [1900–1985] a Alexander [Xanti] Schawinsky [1904–1979] a francouzský abstraktní malíř Jean Hélion [1904–1987] byli také na seznamu Nového Bauhausu, ale v prvních letech neučili.) V roce 1944 byla škola přejmenována na Institut designu a dodnes je součástí Instituta technologie v Illinois.

Byly učiněny pokusy i o další částečná obrození Bauhausu: například Albers si na konci roku 1933 přinesl svou verzi *Vorkursu* do Black Mountain College v Severní Karolině a švýcarský umělec a architekt Max Bill (1908–1994), který studoval v Bauhausu v letech 1927–1929, otevřel Institut designu v Ulmu v západním Německu v roce 1950. Každá verze se řídila jiným programem a byla přizpůsobena konkrétnímu prostředí: Albers integroval své vlastní kreslení a barvy do programu liberální umělecké akademie, Max Bill zdůraznil technologický design, potřebný pro obnovu postwarového Německa. Moholy-Nagy, bývalý socialista spojovaný s radikálními levicovými umělci a designéry, nyní v Chicagu spolupracoval s průmyslníky, například s Walterem P. Paepckem, prezidentem

firmy Container Corporation of America, který předsedal představenstvu Institutu designu (během působení v Chicagu také navrhoval pro takové společnosti jako Parker Pens.) Jak můžeme chápat tuto přeměnu myšlenky Bauhausu, pomíneme-li ekonomickou nutnost?

### Otevřít oči

Moholy-Nagy nám nabízí určitá vodítka již ve své významné knize *Von Material zu Architektur* (1929), přeložené do angličtiny jako *The New Vision: From Material to Architecture* (1932). V průběhu dvacátých let byl zapojen do debat o fotografii probíhajících nejživěji v Německu a v Sovětském svazu. Stejně jako perspektivní malířství udávalo tón renesanci, tvrdil Moholy-Nagy, fotografie udává tón moderní době a jednotlivé druhy umění musí být přehodnoceny v souvislosti s tímto „novým viděním“. (V jednom svém výroku, který by mohl napsat i Walter Benjamin, uvedl, že „v budoucnu bude výraz negramotný znamenat neovládající pero stejně jako neovládající fotoaparát.“) Moholy-Nagy vyjmenoval „osm druhů fotografického obrazu“, z nichž některé se dotýkaly i přírodních věd: abstraktní (v případě fotogramů), přesný (reportáž), rychlý (momentka), pronikavý (rentgen), simultánní (fotomontáž), deformovaný (u různých druhů manipulace s negativem a/nebo s pozitivem). Je zřejmé, že myšlenka „nového vidění“, chápána pouze jako záležitost techniky, mohla být adaptována v odlišných sociálních, ekonomických a politických podmínkách v Americe relativně snadno. Součástí uvedené knihy byl i popis *Vorkursu*, jak jej vedl Moholy-Nagy, jakož i výčet formálních možností různých materiálů a také nástin evoluce sochy (tesané z kusu materiálu, vyhloubené nebo modelované, perforované nebo konstruované, zavěšené nebo vznášející se, kinetické). Jinými slovy zde nabídl obojí: pedagogiku vizuálních zásad a model historie, který byl svou vírou v technologický pokrok skoro hegelovský. Tyto názory mohly také být přijaty zemí oddanou pragmatické instrukci a aplikaci nových technologií. Krátce: přes své vlastní utopické usilování navrhl Moholy-Nagy způsob, jak se modernistický design může stát nejen naučitelným, ale i uživatelným.

*Vorkurs* Nového Bauhausu převzal design svého předchůdce pouze s malými, avšak významnými dodatky: kurz stále začínal

1945–1949

● 1929

■ 1937b

◆ 1955a, 1957a, 1957b, 1957c

▲ 1929

● 1935



analýzou materiálů, nástrojů, konstrukce a reprezentace, ale důraz byl teď kladen na přírodní vědy, fotografii, film, vystavování a propagaci. „Naším zájmem,“ napsal Moholy-Nagy v programovém prohlášení, „je vyvinout nový typ designéra.“ Všimněte si, že neříká „umělce“, natož „řemeslníka“ – designéra, který dokáže spojit „specializované školení v přírodních vědách a technice“ se „základními lidskými potřebami“. Toto slučování neslučitelného – technologické vědy s lidskou biologií, dělby práce a „univerzálního rozhledu“ – se stalo americkou verzí jeho bauhausovské utopie. Některé názvy kapitol v jeho esaji *Vzdělání a Bauhaus* (1938) jako „Budoucnost potřebuje celého člověka“ a „Ne proti technickému pokroku, ale s ním“, svědčí o tomtéž. V této zvláštní dialektice kladl Moholy-Nagy svou utopickou představu o znovuzkřížení jednoty na druhou stranu technicko-vědecké specializace, kterou na rozdíl od svých předchůdců v hnutí Arts and Crafts (Umění a řemesla) neodmítal, ale vítal. Podle Moholy-Nagye může být „celý člověk“ předlán jedině skrze „novou vizi“:

*Nejsme dnes postaveni před nic jiného než před nové vítězství biologických základů lidského života. Jedině když se k nim vrátíme, budeme schopni maximálně využít technický pokrok v oblastech fyzické kultury, výživy, bytové výstavby a průmyslu – naprosto nové uspořádání našeho životního schématu.*

Tento projekt se stal ještě naléhavějším po druhé světové válce; v aktualizovaném vydání *The New Vision* pod názvem *Vision in Motion* (titul vyšel v roce 1947 po předčasné smrti svého autora na leukémii ve věku 51 let) Moholy-Nagy navrhl jakési Spojené národy pro kulturu designu, které by mohly „včlenit všechny specializované znalosti do integrovaného systému pomocí kooperativní akce“. Byl modernistou až do konce a nikdy nepochopil, že jeho vlastní utopie může být využita k ideologickým záměrům. Ve shodě s modernistickým stylem je umění jeho posledních let, především jeho kroucené plexisklo a chromové sochy [1], pravdivé vůči materiálům a invenční ve formách, ale očima skeptika také vypadají z jednoho úhlu pohledu jako formální „experimentalismus“ sám pro sebe (jak jednou varovně poznamenal Theo van Doesburg o mladém Moholy-Nagyovi) a z jiného úhlu působí jako společenský výzkum a vývoj – výzkum nových materiálů, vývoj nových produktů.

Krátce poté, co byl v roce 1933 uzavřen Bauhaus v Berlíně, otevřela malá skupinka profesorů vedená Johnem Andrewem Ricem (1888–1968) v Asheville v Severní Karolině Black Mountain College – souhra náhod, která přála Josefu a Anni Albersovým. Nová škola chtěla ve své učební osnově zdůraznit umění, především pro studenty v prvním ročníku, a tak na doporučení Philipa Johnsona, architektonického kurátora Muzea moderního umění, který navštívil Bauhaus s Alfredem Barrem v roce 1927, byli Albersovi vyzváni, aby se stali členy učitelského sboru. Byli prvními zástupci Bauhausu, kteří začali učit ve Spojených státech, a Anni, nadaná tkadlena, jež mluvila dobře anglicky, nejprve vzbudila více zájmu než Josef. „Všechno, co jsem znal, byli Buster Keaton a Henry Ford,“ vzpomínal později Josef. „Anglicky jsem neuměl.“ Když se jej při



1 • László Moholy-Nagy, *Spirála*, 1945  
Plexisklo, 49 x 37,5 x 40 cm

nástupu zeptali, čeho chce dosáhnout, koktavě odpovídal: „Oči.“ Zde byl „pohled“ také modernistickým heslem.

Škola zdůrazňovala holistické učení a kolektivní učast. „Black Mountain,“ píše historička Mary Emma Harrisová, „mimo demokratické principy uváděny do praxe nejen ve třídě, jak je zvykem na jiných progresivních školách, ale v celé struktuře školy. Nemělo zde být žádné legální řízení zvenčí: žádní členové rady, děkani a správci majetku.“ Byla to radikálnější struktura Bauhausu, jak nový, tak starý. A přestože ve třicátých letech Black Mountain College okrajovou školou (bylo zde dříve jenom něco okolo 180 studentů), od poloviny čtyřicátých do padesátých let neexistovala v americkém umění jako komunita. Mimo Albersy byli členy „polostálé“ učitelské komunity básníci Charles Olson a Robert Creeley, divadelní historik Bently, historik fotografie Beaumont Newhall, abstraktní malíř Bolotowsky, designér Alexander Schawinsky (který byl také člen v Novém Bauhausu) a další. V letech 1944 až 1949 organizoval Albers letní setkání s různými umělci a spisovateli, často na vlastní jeho vlastnímu vkusu a učení, a tato praxe pokračovala i po co školu opustil: školu navštívili skladatel John Cage a tanečník Merce Cunningham v letech 1948, 1952 a 1953; malíř Harry Callahan v roce 1951; malíř Willem de Kooning v roce 1951; básník Robert Duncan v roce 1955; člen starého Bauhausu malíř Feininger v roce 1945; vizionářský designér Buckminster Fuller v letech 1948 a 1949; spisovatel Paul Goodman a kritik Clement Greenberg v roce 1950; Walter Gropius v letech 1944, 1945 a 1946; malíř Franz Kline v roce 1952; skladatel Ernst Krenek v roce 1945; malíř Jacob Lawrence v roce 1946; designér Alvin Lustig v roce 1945; malíř Robert Motherwell v letech 1945 a 1951; malíř Amédée Ozenfant v roce 1944; teoretik kultury Bernard Ruddle v letech 1944 a 1945; skladatel Roger Sessions v roce 1944; malíř Shahn v roce 1951; fotograf Aaron Siskind v roce 1951; malíř Theodore Stamos v roce 1950; hudebník David Tudor v letech 1951



malíř Jack Tworck v roce 1952 a sochař Ossip Zadkine (1891-1967) jsou jen některá jména ze seznamu. Seznam studentů umění byl skoro stejně impozantní (a zdaleka mu tolik neodpovídali muži). Patří na něj Ruth Asawaová, John Chamberlain, Elaine de Kooningová, Robert de Niro (otec známého herce), Kenneth Noland, Pat Passloff, Kenneth Snelson, Rauschenberg, Dorothea Rockburneová, Cy Twombly, Stan Beck a Susan Weilová. Setkání mezi učitelským sborem a studenty byla často katalytická, jak můžeme vidět na příkladu Cage, Cunninghama, Tudora a Rauschenberga.

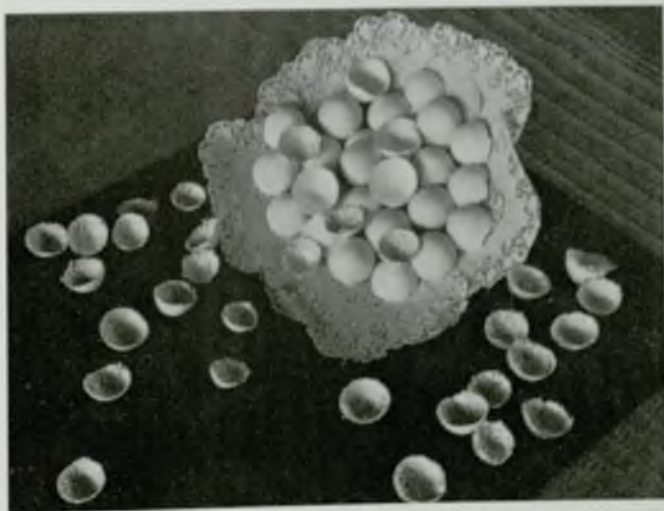
## Forma má formu

Do této experimentální komunity na rovnostářské škole přinesl Albers analytickou přisnost své vlastní modernistické praxe: nabízel kurzy kreslení, kde zdůrazňoval techniky vizualizace; kurzy designu, které se soustředily na proporce, aritmetickou a geometrickou podstatnost, stříž a na prostorové studie; nejúspěšnější byly jeho kurzy barev, které nebyly analyzovány pomocí skutečných barev, ale pomocí získaných od výrobců. Albers vyučoval malířství pouze jako moderní kurz kurvy a většinou v akvarelu (i v Bauhausu maloval málo; toto úřad přišel až později). Albersova prohlášení, že „vytváření formy je základní funkcí lidského ducha“ a že to vyžaduje „disciplinovanou vztáhlou oka a ruky“ připomínají úvahy Moholy-Nagye. Jeho ústřední téma bauhausovského kréda se však lišila od přístupu jeho kolegy, protože se objevilo v kontextu liberální humanitní školy, ne profesionální školy designu. Toto prostředí vedlo Alberse ke změně idejí Bauhausu. Za prvé dalo jeho myšlenkám více humanitní, skoro goetheovskou orientaci: „Každá věc má formu, každá forma má význam,“ napsal jednou; umění souvisí se „znalostí v aplikaci základních zákonů formy“. Jinými slovy doplnil novou úroveň vidění (které pro Alberse nebylo tak technologicky podmíněné jako pro Moholy-Nagye) starým zájmem o formu, o *Gestaltung*. Za druhé – proměňoval bauhausovskou analýzu materiálů a struktury podle amerického pragmatismu takových filozofů, jako byl John Dewey (který nebyl v Bauhausu neznámý). Svůj přípravný kurz v Black Mountain například Albers nepojmenoval *Vorkurs*, ale *Workshop*, vlastní práci – učení skrze práci. Přestože cíl zůstal víceméně stejný jako v Bauhausu – „*Werklehre* je formování materiálů (příklad papíru, lepenky, kovových plechů, drátu), které demonstrují možnosti a limity materiálů“ – důraz nebyl kladen ani tak na poznání významu nebo funkce nějaké látky, jako spíše na nalezení formy, tvaru a její rozvinutí. Albers do svých hodin přinášel netradiční materiály, jako podzimní listy nebo vaječné skořápky, a zajímal se spíše o vzhled než podstatu – o *matière*, o to, „jak vypadá látka“ a jak se tato vnější podoba mění s různými změnami, osvětlením a prostředím [2]. To vysvětluje jeho zvláštní posedlost kombinací barev a interakci barev, které kladl vedle sebe ve snaze „ozřejmit, jak se barvy navzájem ovlivňují a pozměňují“. „Nic nemůže být pouze jednou věcí, ale stovkou věcí,“ poznamenal jednou Albers svou zvláštní angličtinou, „celé umění je podvod.“ Trénovat oko znamená znamenat oko oklamat a v tom také spočíval Albersův

hlavní zájem o umění – v „nesouladu mezi fyzickým faktem a psychickým efektem“.

Albers byl považován za přísného učitele – v Black Mountain v letech 1933 až 1949 i na Yale University v letech 1950 až 1958 jako vedoucí oboru malířství a sochařství (později přejmenovaném na design) – a jeho umění je stále považováno za strohé, za reduktivní formu abstraktního malířství. Ale jeho tvorba připustila jistou otevřenost a jeho výuka se ukázala jako plodná pro mnoho různých studentů. (Albersův vliv na obou školách pokračoval dlouho poté, co odešel; Yale byl pro přípravu amerických umělců v šedesátých letech vlastně stejně významný jako Black Mountain v letech padesátých.) Onu otevřenost můžeme chápat dvěma způsoby. Zaprvé, Albers nebyl tak docela druhým extrémem avantgardního křídla v Black Mountain – představovaném Olsonem v poezii, Cagem v hudbě, Cunninghamem v tanci atd. – jak je často prezentován. Přísný Němec oddaný disciplíně oka se může jevit jako protiklad nespoutaných Američanů s jejich zájmem o otevření poezie, hudby a tance dechu těla, rozmarům náhody a nesymbolickým hnutím, ale Albers i Cage stejně silně odporovali jiným estetickým modelům, které byly v té době na vzestupu – umění založenému na expresivní *subjektivitě* (reprezentované některými mladými abstraktními expresionisty, kteří prošli Black Mountain, jako de Kooningová, Klinem a Motherwellem) nebo na extrémní *objektivitě* (kterou Clement Greenberg později rozvinul jako specifický model malířství). Albers a Cage navíc, každý svým vlastním způsobem, pragmaticky přistupovali k výzkumu a experimentu a studenti z Black Mountain typu Rauschenberga a Twomblyho můžeme částečně chápat jako podivné odchovance tohoto zvláštního spojení. (Všimněte si spojení odcizení a příbuznosti, které Rauschenberg používá ve svém retrospektivním komentáři: „Albers byl úžasný učitel a nemožný člověk [...]. To, co učil, se týkalo celého vizuálního světa... Považuji Alberse za nejdůležitějšího učitele, kterého jsem kdy měl, a jsem si jistý, že mě považoval za jednoho ze svých nejhorších studentů.“) Stručně řečeno, Albers byl hlavním prvkem chemické reakce, která učinila Black Mountain tak

1945-1949



2 • Josef Albers a Jane Slater Marquisová, *matière* studie s vaječnými skořápkami, Black Mountain College

▲ 1947b, 1959c

● 1980b

■ 1983



důležitým činitelem pro pokrokové umění v poválečné Americe: byla to zkouška ohněm, kde se konstruktivistický impuls, neboli modernismus zaměřený na vidění, materiál, formu a strukturu, kombinoval s dadaistickým impulzem, tedy avantgardismem orientovaným na provokativní hru způsobem, který přímo či nepřímo ovlivnil mnoho významných umělců padesátých a šedesátých let.

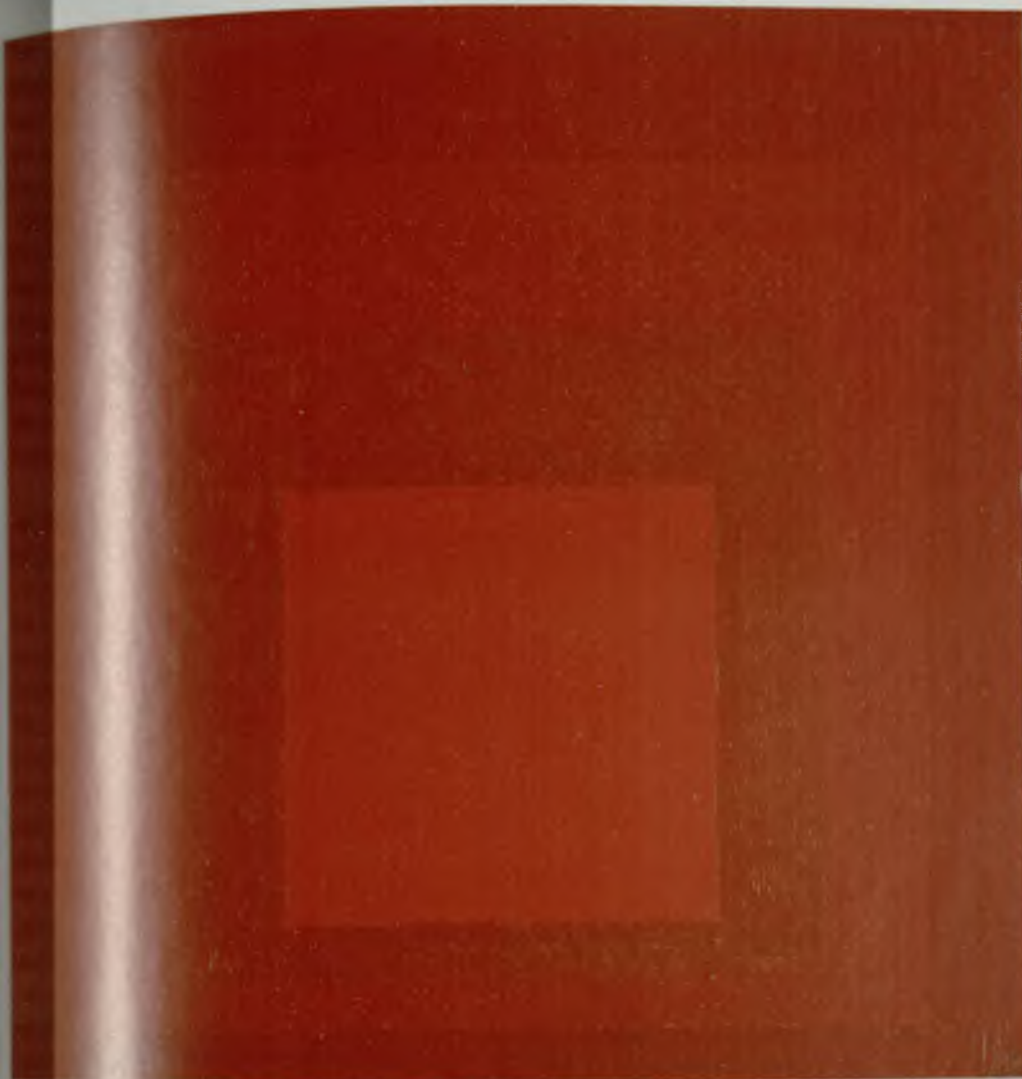
Zadruhé, Albers dělal prostředníka nejen mezi rozličnými modernistickými a avantgardistickými impulzy, ale také mezi různými předválečnými a poválečnými formami abstrakce, především mezi těmi, které se zaměřovaly na světlo a barvu. Jeho prvními díly v Bauhausu byly asambláže skleněných úlomků svázané drátěným pletivem a uložené u oken (připomínají některé pozdější studie *matière* vytvořené jeho studenty v Black Mountain) a skleněné kusy v čistých barvách pro soukromé domy v Německu. „Chtěl jsem pracovat s přímým světlem,“ řekl kritičce Margit Rowellové, „se světlem, které přichází zpoza povrchu a je filtrováno skrze jeho plochu.“ Tento zájem o světlo jako barvu v objemu přetrval nejen v jeho raných skleněných reliéfech, transparentních i opakních (jejichž páskované kompozice se podobají soudobým tkaninám jeho ženy Anni), ale i v pozdějších obrazech, které rozvíjely implicitní okenní formát s obdélníky zářivé barvy. Abstraktní motiv jeho „variantních“ maleb (1947–1955) je odvozen ze dvou obytných domů, které Albers viděl na jednom z mnoha svých výletů na Jihozápad. Tento cyklus prezentuje do sebe naskládané obdélníky různých barev ve zdvojených nebo bilaterálních kompozicích a vede přímo k jeho nejslavnějšímu souboru *Pocta čtverci* (1950–1976), tvořenému řadou obrazů (obvykle ve formátu čtverce o straně dlouhé čtyři stopy) přesných čtverců v čistých barvách, které jsou rovněž naskládány jeden do druhého [3]. Barva je vyrovnaně a hladce nanesená stěrkou přímo z tuby na podklad (většinou hrubou stranu masonitové desky), ale je také dostatečně zářivá, aby sugerovala hloubku – buď ustupující, nebo vystupující; v každé malbě i mezi jednotlivými obrazy je hodně opakování a rozdílů, symetrie a opaků. Avšak všechny tyto pokusy s formou závisí na interakci barev – jejich relativní transparentnosti, intenzitě, hloubce, otevřenosti, teple atd. „Malování je akce barvy,“ říkal rád Albers, „charakter a pocit se mění od obrazu k obrazu bez jakéhokoli dalšího ‚rukopisu‘. [...] Toto všechno má poukazovat na autonomii barvy jako prostředku plastické organizace.“

### Modernista na univerzitě

Tyto myšlenky měly pro pozdější umělce různé důsledky. Zdá se například, že jeho cyklus *Pocta čtverci* předjímá prostá geometrická plátna Franka Stelly; ale Albers ve svých obrazech umožňoval prostorovou iluzi, zatímco Stella ji vytěsnil bílými liniemi obnaženého pozadí a extrémní hloubkou svých často tvarovaných podkladů. U Stelly „to, co vidíte, je to, co vidíte,“ jak zní jeho slavný citát; u Alberse si člověk nikdy nemůže být tak jistý: přes svůj velký zájem o řádnou celistvou formu byl také fascinován „nesouladem mezi fyzickým faktem a psychickým efektem“. Tento rozdíl mezi *známou* formou a *vnímanou* formou je také prostorem, ve kterém pracovali

minimalisté (jako například Robert Morris, který v roce 1965 umístil tři identické L nosníky na různá místa v jedné galerii a vyzval diváky, aby je vnímali jako tyž pravy úhly). Zájem o spletitost vnímání zřejmě ovlivnil nejen tvůrce, například Bridget Rileyovou, ale také umělce pracující se světlem, jako Roberta Irwina a Jamesa Turrella, jež všechny podnítly technologické pokusy minimalismu. Rowellová o „mihotavém světelném typickém pro Albersovy obrazy, napsala: „Jsem jakoby v přímém skutečném světle, nikoli takového iluzionismu, kde je světlo vysíláno vnějším zdrojem.“ Podobně je to se světelnými umělci Irwina a Turrella, ale s jedním zřejmým rozdílem: Albers pracoval v měřítku závěsného obrazu, pečlivě zachovával interakci s divákem, ne s okolním prostorem, který je často maskován takovým způsobem, aby diváka uchvátil.

Nicméně průlom „vidění“, „otevření“ je uměleckým dědictvím Moholy-Nagye a Alberse. Znovu připomínám, že Moholy-Nagy studoval vidění především v souvislosti s technologií, jež chápal technologicky – vývojovým způsobem (který měl na vývoj pop artu a kinetického umění v šedesátých letech). Moholy je chápal především z hlediska barvy, kterou studoval fyzikologickým způsobem (což mělo význam pro minimalismus a světelné umění ve stejném desetiletí). Důležitější jsou ale osobní vlivy, které tyto dva muži vnesli do různých programů Moholy-Nagy úplně reorganizoval program Bauhausu pro technologického designu a Albers pro liberální umělecké škola napsal Howard Singerman v *Art Subjects: Making Art at an American University*: „Otázka vidění a symboly, které s ním souvisí, jsou zásadní pro adaptaci umění na univerzitní půdě: obnovení profesionalizaci, tak demokratizaci. Vidění je protikladem k němu, lokálního a manuálního; vizuální umělec tváří své umění jako řád a vývoj.“ S touto myšlenkou, jejímiž velkými představiteli byli Moholy-Nagy a Albers, byla „krásná umění“ dříve přepracována na „vizuální umění“ modernistického období, ale mohla vstoupit na univerzitní půdu ve spojení s poznávkami vědami spíše než s humanitními obory a uměleckou praxí, která byla podobná vědecké práci v laboratoři; oba se zajímali o světlo (György Kepes z Nového Bauhausu, který později založil Center for Advanced Visual Studies na Massachusetts Institute of Technology, tuto analogii vyjádřil ve své slavné knize *Jazyk vidění* z roku 1944: „Úkolem současného umělce je uvolnit a zakotvit vizuální síly vizuálního zobrazování.“) Tento posun v roli umělce v rámci změny v pedagogice, pro niž byl Bauhaus nejlepším příkladem, Singerman k tomu poznamenává: „Školy, které studium umění umožňují, aby sami objevili řád vidění, síly a vztahy dvourozměrného designu a trojrozměrného prostoru a vlastnosti materiálů – menší barvy, možná i papíru a hlíny – prezentují proměnlivost a odlišnost výuky Bauhausu ve Spojených státech, odlišnost od notvárnosti a neměnnosti akademie a jeho podobnost s moderní výzkumné univerzity.“ A také: „Ve výuce umění v Bauhausu a jeho výuce v Americe je znovu a znovu přetvářeno vidění jako vidění reprezentované oblastí, nebo důvěrněji oblastí plochou jako mřížkováným, uspořádaným, zákonitostmi řízeným“



Josef Albers, *Píseň čtverci*, 1970  
 olej na dřevě, 40,8 x 40,8 cm

pravidelným čtyřúhelníkem, se kterým a ve kterém začínají základy moderního umění. Tento čtyřúhelník označuje učení modernismu jako vizuálního umění, vytlačuje a drží v ústraní lidskou postavu, která byla centrem akademických krásných umění.“

Není to otázka jednoduché kooptace: mezi *Vorkursem* Bauhausu a kurzy designu a barvy, jež se staly únavným standardem na poválečných univerzitách, neexistuje přímé spojení. Mnohem výstižnější je dialektický pohled: Moholy-Nagy a Albers radikalizovali kurzy designu a barvy, ale zároveň oba zachovávali myšlenku Bauhausu a umožnili její transformaci vzájemným ovlivňováním s avantgardními umělci. Navíc samotný význam Moholy-Nagye, Alberse a jiných Evropanů pro umění, design a vzdělání v poválečném období musí zkomplikovat stará vyprávění o jednoduché cestě z Paříže do New Yorku a „triumfu amerického malířství“. Přes rozdíly rozdílů a narušení existovala souvislost mezi kontinenty, mezi jedním a druhým poválečným obdobím – kontinuita uměleckých změn a skrze změnu, na úrovni umělecké praxe, postmoderního designu a metod vzdělání.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Josef Albers, *Homage to the Square*, Museum of Modern Art, New York 1964  
 Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, MIT Press, Cambridge, Mass 1967  
 Margret Kentgens-Craig, *The Bauhaus and America: First Contacts 1919-1936*, přeložila Lynette Widder, MIT Press, Cambridge, Mass. 1999  
 László Moholy-Nagy, *An Anthology*, ed. Richard Kostelanetz, De Capo Press, New York 1970  
 Howard Singerman, *Art Subjects: Making Artists in American University*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1999



Vydání *Possibilities* v New Yorku značí sjednocení abstraktního expresionismu jako hnutí.

1945–1949

Každá studie o abstraktním expresionismu začíná odmítnutím tohoto označení, podobně jako to dělali sami umělci. Samotný přívlastek je docela výstižný (začal se používat docela pozdě, okolo roku 1952) a není problematický. Problémem je, že zahrnuje do jedné skupiny velmi odlišné styly, homogenizuje a unifikuje celou řadu osobností, z nichž každá usilovala o jedinečnost. Toto odmítání je však poněkud paradoxní, protože zdůrazňováním individualismu abstraktních expresionistů a idiosynkratické povahy jejich obrazových znaků, zvýrazňuje, co mají společného: touhu po něčem, co bychom mohli nazvat autografické gesto, po nenapodobitelné stopě barvy (na způsob signatury), která by převedla osobní pocity a emoce přímo na materiálovou plochu plátna – bez nutnosti zprostředkování jakýmkoli figurativním obsahem.

Tím nechceme říct, že by tito umělci měli jinak málo společného nebo že se nesetkávali – spojovali se často, většinou aby ukázali svou kolektivní sílu tváří v tvář nepříteli. Příkladem je jejich bojkot oceňované výstavy Metropolitního muzea v New Yorku v květnu 1950, kterým protestovali proti „nepřátelství vůči pokrokovému umění“, představovanému touto institucí; toto veřejné gesto odstartovalo šestiměsíční vřavu a bylo oslaveno známou fotografií v časopisu *Life* z ledna 1951 [1]. Mezi „Osmnáct nesmiřitelných“, jak skupinu nazval *New York Herald Tribune*, můžeme počítat skoro všechny důležité představitele abstraktního expresionismu, včetně staršího Hanse Hofmana (1880–1966), učitele několika z nich. Nápadně zde, mimo Arshila Gorkého, který byl dva roky po smrti, chybí pouze Franz Kline (1910–1962) a Philip Guston (1913–1980). Vedle méně známých postav a všech sochařů, kteří jsou často (ale nesprávně) považováni za součást hnutí (nejznámější z nich je David Smith), sem patří William Baziotes (1912–1963), Adolph Gottlieb (1903–1974), Willem de Kooning (1904–1997), Robert Motherwell (1915–1991), Barnett Newman (1905–1970), Jackson Pollock (1912–1956), Mark Rothko (1903–1970) a Clyfford Still (1904–1980). Všichni podepsali rozzlobený otevřený dopis adresovaný Rolandu Redmondovi, prezidentu Metropolitního muzea (vyšel na titulní straně *New York Times* 22. května 1950); a na naléhání Newmana, jejich hlavního organizátora, si většina z nich dala pozor, aby nezmeškali příležitost být na fotografii v časopisu *Life*. Podobně



1 • Nina Leenová, *The Irascibles (Nesmiřitelní)*, 1951  
Černobílá fotografie zveřejněná v časopisu *Life*, leden 1951

protesty o několik let dříve (jako dopis, který vyšel 3. června v *New York Times*, podepsaný Rothkem a Gottliebem a vypracovaný s Newmanovou pomocí) k ničemu nevedly – ale teď dostali čas. I když komerční úspěch se dostavil až o několik let později, práce abstraktních expresionistů náhle vstoupila do vyššího, vysokého umění s plnou podporou Muzea moderního umění. Brzy byl abstraktní expresionismus považován za nejčistší a nejameričtějšího typu“ (Clement Greenberg) a byl využíván ve válce jako účinná kulturní zbraň proti sovětskému komu-

#### Sdílené zážitky

Dotyčná fotografie v *Life* pouto mezi zde portrétovanými umělci značně zveličila, jak si mnozí z nich později stěžovali. Mnozí z nich později stěžovali, že byli





škola byla uzavřena na jaře 1949, ale samotná víra jejich zakladatelů, že akademie by mohla fungovat jako prostor k vyjádření jejich uměleckého stylu, poukazoval na budoucí vývoj.

Velmi významný doklad o stavu abstraktního expresionismu ve chvíli jeho vzniku jako hnutí – protože popisuje přechod od automatického k autografickému – představuje první a jediné číslo *Possibilities*, které na konci roku vydal Motherwell spolu s kritikem Haroldem Rosenbergem (který později přišel s označením „akční malířství“). Ambice tohoto „žurnálu“ odpovídaly mnohovýznamnosti jeho názvu. Zabýval se řadou různých médií (včetně hudby, zastoupené zde hlavně Johnem Cagem, a literatury) a jeho cílem bylo upevnit nebo obnovit vztahy s historickou avantgardou (interview s Miróem, Arpovy ilustrace). Dnes je však oceňován především pro zveřejnění Pollockových a Rothkových vyroků ke svému vlastním umění. Neměli bychom však přehlížet ostatní texty, především od Rosenberga a Baziotese. Společně tvoří symptomatické jádro.

„Zdrojem mého umění je podvědomí,“ napsal Pollock v konceptu svého vyjádření, ale později toto obecné tvrzení, tou dobou už působící trochu jako klišé, nahradil deskriptivnější poznámkou upozorňující na techniku drippingu, s níž začínal experimentovat (i když mezi šesti zde reprodukovanými obrazy z let 1944–1946 není tato technika zastoupena). Zatímco dříve po nějaký čas čerpal představy pro své obrazy (jako *Zrození* [okolo 1941], *Pták* [okolo 1941] nebo *Měsíční žena přerušuje kruh* [okolo 1943]) ze své znalosti Jungovy analýzy (sám prošel terapií), teď jasně spojil svou novou metodu a její plně abstraktní výsledky s bezprostřední spontaneitou: „Když jsem ve svém obraze, nejsem si vědom toho, co dělám. Teprve po jakémsi ‚seznamovacím‘ období vidím, kam jsem směřoval... Obraz má svůj vlastní život. Pokouším se nechat jej vyjádřit. Pouze pokud s obrazem ztratím kontakt, skončí to neúspěchem. Jinak je to čistá harmonie, jednoduché dej a ber, a obraz dopadne dobře.“ Podobný přístup najdeme u Baziotese („Co se stane na plátně je pro mě nepředvídatelné a překvapivé... Každý obraz má svůj vlastní způsob vývoje.“) a Rothka („Vidím své obrazy jako dramata; tvary v těchto obrazech jsou účinkujícími... Ani akci, ani herce nelze předvídat nebo dopředu popsat... Teprve ve chvíli dokončení je v záblesku poznání patrné, že obsahují kvantitu i funkci, kterou měli mít.“).

Ale zatímco Pollock se vytrvale držel myšlenky automatismu, u ostatních to tak nebylo. I když dnes můžeme obdivovat Pollockovo úžasné technické know-how, kterým vytvářel propletající se sítě barev, a pozoruhodnou jistotu, s jakou střídal tenké proužky a husté skvrny mokré barvy, faktem zůstává, že se ve svých drip-obrazech vzdal části autorství. Tím, že se vyhýbal jakémukoli přímému kontaktu s plátnem, roztaženým na podlaze, že nechával hlavní úlohu na gravitaci a hustotě barvy a že úplně opustil štětec, přerušil Pollock anatomické spojení, které tradičně spojuje umělcovu ruku, štětec a plátno. V otázce kontroly váhal podle reakce kritiků („Já jsem příroda“ proti „Žádný chaos, k čertu s ním!“), ale i když se jeho skvrny nakonec ukázaly jako naprosto nenapodobitelné, Pollockův automatismus byl jeho kolegy považován téměř

za rozpad autorského mistrovství. Snaha jeho radikálně ztlumit (potlačit) byla pak určující pro formování abstraktního expresionismu.

### „Aspekt svobodně vytvořeného“

Tento překotný vývoj můžeme zachytit dvěma texty napsaným na samém začátku hnutí – Rosenbergova kritická eseje v *Possibilities* – a druhým ve chvíli, kdy hnutí již vytvářelo skutečné známky vyčerpání – „Osvozuující rys avantgardního umění“ od Meyera Schapiroa z roku 1957. Rosenbergův „Úvod k šesti americkým umělcům“, původně předmluva k katalogu výstavy děl Baziotese, Motherwella a Gottlieba (a dalších) na jaře 1947 poprvé představovaných francouzskému publiku, položil základy umělecké teorie, která se stala pilířem postupů abstraktního expresionismu. Tito umělci, napsal po „prostředcích, jazyku, který co nejpřesněji formuluje, vnímají svět jako jednotlivce emocionálně skutečné [...] Umění je pro ně stanovisko pro soukromou revoltu proti materialistické tradici, která je obklopuje... Tito malíři, kteří nejsou připoutáni ke komunitě, ani jeden ke druhému, zažívají jedinečnou takové hloubky, které není dosahováno ani nikde jinde na světě.“ „Emocionálně skutečné pro jednotlivce“, „soukromá mlčenlivá samota“: podle Rosenberga je u abstraktního expresionismu klíčová statná jeho jedinečnost; jeho povinností je „rozlišit nám místo do vnitřní svatyně jeho pocitů; jeho umění musí odhalit vlastní já jako jádro jeho originality. Rosenberg však zároveň tvrdí, že bolest utrpení zaznamenaná uměním (velmi starý téma v jeho existenciální próze) je univerzálně lidská, a proto stejně univerzálně pochopitelná. Abstraktně expresionistické plátno v ujištění ega, napůl romantická a napůl machoverze Descartesova „Cogito, ergo sum“, která je podle T. J. Pollockem prostorem pro vulgaritu. Není tedy divu, že kompozici a tónnost Pollockova celoplošného rozlévání jeho kolegové nepovažovali za dostatečnou.

Schapiroův text rozvíjí Rosenbergovu myšlenku revolty proti „materialistické tradici“ (tím zde není myšlena tradice středověkého antiidealismu, ale buržoazního, konzumního způsobu života) a ujišťuje také, že mýtus „spontaneity“ byl pro klidné konverze od neznámého a nepředvídatelného (podvědomí) ke konceptu subjektivní svobodné vůle, který se souzněl s etosem americké demokracie: „Obrazy a sochy, které jsou poslední ručně vyráběné osobní předměty v naší kultuře.“ Skoro všechno ostatní je vyrobeno průmyslově, masově a nutně dělbou práce. Jen několik lidí má to štěstí, že vytváří náhodou reprezentuje, co vychází cele z jejich rukou a myšlenek a mohou připojit své jméno... Obraz symbolizuje člověka, který své práci uskutečňuje svobodou a hluboce se v ní angažuje.“ Argument je podobný tomu, který skoro o století dříve použil obhájci impresionismu (mnoho abstraktních expresionistů svého historického předchůdce oslavuje), ale pro Schapiroa novou naléhavost:



Vědomí svobodného a spontánního v malířství a v sochařství stimuluje umělce, aby vynalézal nástroje k ovládnutí, zpracování a správné povrchu, které do nejvyšší míry udávají aspekt svobodně vytvořeného díla. Z toho vyplývá důležitost stopy, tahu, kapky, kvality samotného materiálu, barvy a povrchu jako struktury a pole činnosti – všech znaků aktivní přítomnosti umělce. Umělecké dílo je svůj vlastní uspořádaný svět, každému si v každém bodě vědomí jeho náležitosti.

Mezi „aspektem svobodně vytvořeného“ a uměleckým dílem existuje posun od automatického k uspořádaným světem“ existuje posun od automatického k uspořádanému (ale také nebezpečí podvodnosti nebo akademizace). Tento posun probíhal od samého začátku (od roku 1948) ve dvou směřováních; většinou, i když ne vždy, v „tandemu“: požadavky spontaneity byly oslabeny ve prospěch principů dobré kompozice, a autografická část se z jednoduchého gesta vyvinula v okamžitě rozpoznatelnému charakteristickému stylu – jako by to bylo vlastní logo umělce – naplňujícímu celé plátno. De Koonigův úspěch už při jeho první samostatné výstavě v Charles

Egan Gallery v New Yorku v roce 1948 vypovídá o tom, jak silná byla potřeba prvního kroku (Greenberg byl téměř jediný, kdo v té době oceňoval Pollockův celoplošný způsob a musel překonat svůj vlastní počáteční odpor). V mnoha ohledech byla podřízenost de Koonigových černobílých pláten vůči Pollockovu nejnovějšímu vývoji polibkem smrti [2]: uvolněnost a odvaha techniky stékání barvy zmizela a byla nahrazena pevným uchopením štětce a nervózními, křečovitými pohyby zápěstí. Sprátelem kritici si ještě více oddechli při druhé de Koonigově výstavě v roce 1951: „Není zde žádná destrukce, ale neustálé vymazávání a začínání znova,“ napsal Thomas B. Hess, „a celý obraz [je držen] pod přísnou kontrolou.“

### Charakteristický styl

Pokud jde o vytváření umělcova „loga“, pasti, kterou Newman nazýval „diagram“ a které se paradoxně vyhnul tím, že se tomuto problému věnoval na začátku a vybral si ty nejjednodušší pravoúhlové znaky (své okamžitě identifikovatelné vertikální „zipy“),

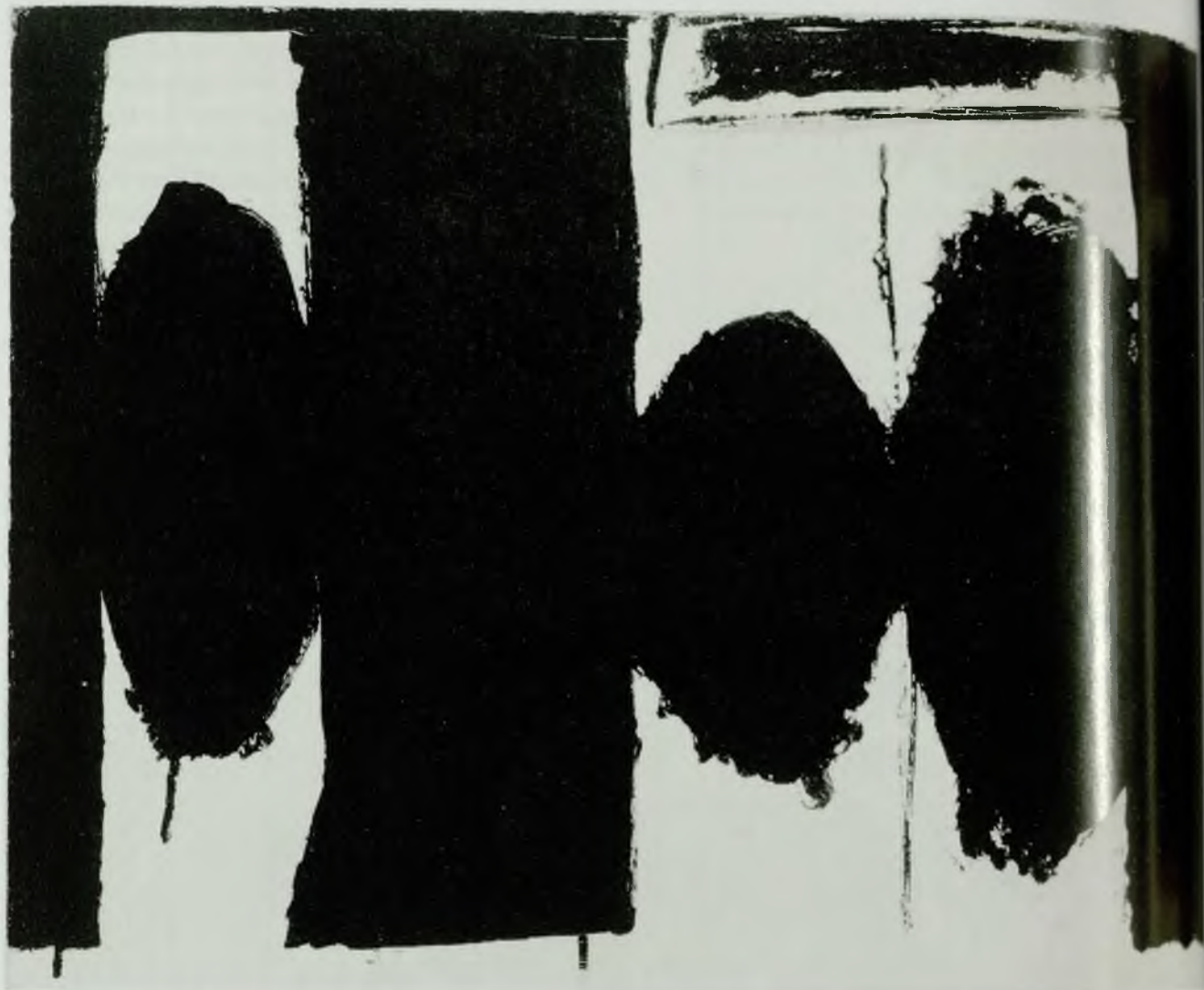


1945 - 1949

2 v Willem de Kooning, *Bez názvu*, 1948–1949  
malba olejem na papíře na rysovacím prkně, 89,7 x 123,8 cm

▲ 1951





3 • Robert Motherwell, *V pět odpoledne*, 1949

Kasein na dřevě, 38,1 x 50,8 cm

můžeme jeho počátek zasadit do roku 1948. Precedentem je Motherwellova celoživotní série *Elegie na Španělskou republiku* (více než 140 obrazů), založená na perokresbě z roku 1948, vytvořené jako ilustrace Rosenbergovy básně pro druhé (nepublikované) vydání *Possibilities*: o rok později vytáhl Motherwell tento drobný návrh ze šuplíku a pečlivě jej i s rozetřenými konturami a rozpitou barvou reprodukoval na o něco větší plátno, které nazval *V pět odpoledne* – podle známého refrénu elegie španělského básníka a dramatika Federika Garcíi Lorky narákající nad smrtí toreadora [3]. Tento způsob nemusí nutně charakterizovat metodu všech abstraktních expresionistů, ale samotný fakt, že je to vůbec možné (a že to bylo důkladně napodobováno spoustou mladších umělců, jakmile se hnutí stalo populárním, tedy kolem poloviny padesátých let), si zaslouží pozornost. Gottliebovy mraky vznášející se nad naznačeným horizontem, Klineovy široké a energické tahy štětcem v čím dál uhlazenější černé barvě [5] a Stillovy suché úlomky se rychle

staly patentovanými stylovými typy. Dokonce Rothkovi horizontální rozdělení vertikálních pláten [4] patří do této kategorie nebýt nekončící tvořivosti jeho barevných experimentů a náhodných hádanek znakově zakotvených vztahů, které jeho práce pokládala až do konce, mohlo se jeho umění rychle stát manickou nadprodukcí.

Sériovost abstraktního expresionismu měla nakonec hodinu a půl lečného s hnutím, které zřejmě urychlilo jeho konec – s pop artem Jasper Johns a Robert Rauschenberg, kteří se postavili před ním. Pop art napodoboval rychlé stříkání barvy v abstraktním expresionismu v enkaustice, nejpomalejším a nejstarším médium, a Rauschenberg pečlivě kopíroval malířské náhody z *Factum I* na jeho protějšku *Factum II*, obojí z roku 1957. Přes Johnsovu a Rauschenbergovu ironii bychom neměli podceňovat jejich zájem o vytváření díla s důrazem na umělecký proces, který jim – stejně jako řadě pozdějších umělců, například Robertu Morrisovi – dal abstraktní expresionismus

1945-1949



Mark Rothko, Číslo 3/C. 13 (Fuchsínová, černá, zelená na oranžové), 1949  
olej na plátně, 216,5 x 163,8 cm





5 • Franz Kline, *Kardinál*, 1950

Olej na plátně, 197 x 144 cm

nismus. To měl Robert Rauschenberg na mysli, když řekl Emilu de Antoniovi: „To, co jsme já a abstraktní expresionisté měli společného, je rukopis. Nikdy jsem se nezajímal o jejich pesimismus nebo jejich komentáře. Má-li z vás být dobrý abstraktní expresionista, musíte mít čas se litovat a myslím, že já jsem to vždycky považoval za zbytečné. To, co oni dělali – a co v mé práci vypadá jako abstraktní expresionismus – je, že se svým smutkem a s uměleckou vášní a s akčním malířstvím nechali mluvit svůj štětec, takže v jejich práci byl pocit materiálu.“

#### DALŠÍ LITERATURA:

- T. J. Clark, „In Defense of Abstract Expressionism“, *October*, no. 10, Summer 1969
- Clement Greenberg, „American-Type Painting“ (1955), *The Clement Greenberg and Criticisms*, Vol. 3: *Affirmations and Refusals, 1950-1956*, ed. John O'Brien, University of Chicago, Chicago and London 1993
- Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago and London 1983
- Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, Yale University Press, New Haven and London 1993
- Meyer Schapiro, „The Liberating Quality of the Avant-Garde“, *Abstract Painting*, *Modern Art: 19th and 20th Century, Selected Topics*, vol. 2, Braziller, New York 1978

# 1949

Časopis *Life* se ptá svých čtenářů: „Je největším žijícím malířem ve Spojených státech?“:

dílo Jacksona Pollocka se stává symbolem pokrokového umění.

V letech bezprostředně po válce si New York stále zachovává status malé vesnice, což dokládá například fakt, že v magazínu *Life* (jenž má velmi vysoký náklad) cítili potřebu svým čtenářům představit Jacksona Pollocka. Stalo se však, že jedna z jeho redaktorek byla vdaná za uměleckého historika Leo Steinberga, který se právě začal prosazovat také jako kritik současného umění, a skrze toto spojení se *Life* dozvěděl o tom, co pokládal za *leaves of mandala*, další příběh zvláštní výstřednosti modernismu. *Life* prezentoval Pollocka veskrze ambivalentně, zčásti sporně (popisky u drip-maleb je označovaly za „slintance“ a v textu se o nich mluvilo jako o „čmáranici“) a zčásti vážně. Článek však musel informovat o názoru „vysoce intelektuálního newyorského kritika“ (Clementa Greenberga), že Pollockovo dílo vřadíme, stejně jako o jeho příznivém přijetí americkým a evropským avantgardním publikem a jako obrazový týdeník musel poskytnout umělce i jeho práci ve velkorysých, rozměrných reprodukcích.

## Prolomení ledů

V tomto smyslu *Life* reflektoval dění ve dvou dalších oblastech. Ve specializovaném uměleckém tisku dřívější posměšně vyjadřování o Pollockových drip-obrazech („zapečené makarony“ nebo „masa zamotaných vlasů“) pomalu přecházelo v pozitivní, takže reakce na jeho výstavu v listopadu 1949 v Galerii Betty Parsonsové mluvila o „hustě tkaných pavučinách barvy“ nebo „myriádě malých vyvrcholení barvy a malby“ pokaždé „elegantní jako čínský znak“. Pozoruje sběratele a muzejní ředitele, kteří opustili své tradičnější nákupy a soupeřili spolu o Pollockovo dílo, Willem de Kooning jednou poznamenal: „Jackson konečně prolomil ledy.“ A v institucionálním světě muzeí a vládní kulturní politiky začali být Jackson Pollock a další abstraktní expresionisté chápáni jako důležití emisáři americké zkušenosti: divokost byla teď vnímána jako svoboda – a osvobozená citlivost byla stále častěji označována za dobrý příklad ve věci demokracie pro Evropu rozpolcenou stude-

1945 - 1949



▲ Jackson Pollock, *Jedna* (Číslo 31, 1950), 1950  
 olejomalba na neupraveném plátně, 269,5 x 530,8 cm

● 1950b

▲ 1947b, 1959c



nou válkou; proto byla spolu s Marshallovým plánem finanční pomoci do evropských zemí zaslána celá škála kulturních artiklů, včetně muzejních a galerijních výstav. Tato činnost byla na konci čtyřicátých let sponzorována USIA (United States Information Agency, Informační agenturou Spojených států), ale v padesátých letech se financování (kvůli pronásledování levicových stran v Kongresu ministerstvem zahraničí) ujala Mezinárodní rada Muzea moderního umění.

Pollocka samotného však sláva, kterou mu přinesl mediální a institucionální úspěch, dostala do krize. V roce 1950 vystavoval v pavilonu USA na Benátském bienále spolu s de Kooningem a Arshilem Gorkým; Muzeum moderního umění koupilo velký obraz vytvořený jeho slavnou technikou; byl mu věnován soubor fotografií a nakonec i film Hanse Namutha, který jej zachycoval při práci na drip-malbě. V létě 1950 byl na vrcholu slávy dost dlouho na to, aby dokončil čtyři význačná plátna: *Jedna* (Číslo 31, 1950) [1], *Levandulový opar*, *Podzimní rytmus* [5] a Č. 32; pak jej touha po abstrakci opustila. V roce 1951 začal vytvářet černobílé obrazy [2], ve kterých se objevovaly, jak řekl, „některé z mých raných představ“, a tak se vrátil k figurativnímu stylu svých uměleckých začátků ze třicátých a začátku čtyřicátých let: ke spojení mexických nástěnných maleb a amerického regionalistického stylu svého učitele Thomase Harta Bentona [3]. Tento krok zpět spolu s návratem k alkoholismu vedly k tomu, že již kolem roku 1953 maloval s takovými obtížemi, že jeho výstava v Gallerii Sidney Janis v roce 1955 musela být pojata jako retrospektiva, protože žádná nová díla prakticky neexistovala. V hluboké depresi způsobené tvůrčí krizí, která se zdála být permanentní, najel v létě 1956 svým autem do

stromu a zabil se způsobem, který většina lidí považuje za smrtelný. Jestliže se v Pollockovi odehrával souboj mezi hodnotami figurativního a abstraktního umění, probíhal zároveň boj o chapání alternativ v interpretaci jeho díla. Protože Pollockovo dílo má v historii modernismu zásadní význam, a to nejen ve Spojených státech (na Pollockovi závisí jak skupina Gutai v Japonsku, tak Linea 100 v Itálii), jednalo se v tomto interpretacním souboji o velké hodnoty – proti sobě byly stavěny různé pohledy na umění a dokonce vůbec na možnost abstrakce.

Zastáncem Pollockova umění, který nepopíral jeho oddanost abstrakci a o nezbytnosti abstrakce pro úspěch umění, byl Clement Greenberg („vysocí intelektuál“ zmíněný v *Life*). Greenberg podporoval Pollockovo umění od začátku čtyřicátých let nejprve pro prostou kompozici povrchů, vytvářející – jeho slovy – „temnou plošnost“, která šířila laterálně podél plochy obrazu a přeměnila přímý prostor tradičního závěsného obrazu s jeho virtuálními, iluzními prostorem na předpoklady nástěnné malby. Greenberg přinášel nával k věrnosti moderní vědy vůči zjištěnému, objektivnímu faktu. Tato plošnost však byla stále sluchitelná figurací, jak Greenberg ukázal na příkladu podobně stlačených a zbarvených figurativních ploch Jeana Dubuffeta.

Na konci čtyřicátých let však Greenberg přetvořil své chápání modernismu od vědeckého modelu k reflexnímu a do jeho hodnotění se dostala nezbytnost abstrakce: vizuální umění nemohlo napodobovat přesnost pozitivistické vědy, ale mohlo se opírat o zkušenostních základů možnosti, přelévším smyslu procesů vidění. Pokud byly tyto operace úspěšné, byly abstrakce

1945 – 1949



2 • Jackson Pollock, *Číslo 14*, 1951, 1951  
Email na plátně, 146,4 x 271,8 cm

▲ 1942a, 1947b, 1959c

● 1955a

■ 1933

▲ 1955a, 1959a

● 1942a, 1960b

■ 1946, 1950c





Jackson Pollock, *Měsíční žena rozřezává kruh*, okolo 1943  
 olej na plátně, 100,7 x 131,8 cm

aby byly organizovány kolem objektu, který by mohl být viděn, ale v podmínkách vidění: ve skutečnosti, že vidění je pro-  
 sáhlé; že se nepohybuje svou sférou synchronně, ne sekvenčně; že není  
 omezeno a je v laičním pole. Nejvyšší ambicí modernismu by  
 bylo rozšířit formu vědomí typickou pro vidění: „Látka se  
 stává zcela cizí a forma bude integrální součástí okolního světa  
 – korrakci a iluzionismus na počátek. Místo iluze věci se nám teď  
 nabízí iluze: sdělit: především že hmota je nehmotná beztíže a exi-  
 stence je jen přelud.“

### Průběh jako výzkov

Pollockových drip-obrazů, nyní chápané jako „halucinační  
 „protiiluzi samotného světla“, byly  
 rozřezány tímto misí: rozdrtit, nebo, slovy Greenberga, „odpařit“  
 a tím vytvořit nehmotnou beztíži, která mohla svůj efekt  
 vyvolat pouze abstraktně. Spleti složené z čisté linie, která je  
 základním prvkem kresby, dokázaly narušit cíl kresby, jímž je  
 opsalím jeho obrysů. Neustále stáječící se linie  
 rozptýlily ohniskového bodu nebo kompozičního centra  
 optickém poli. V tomto smyslu vytvářela line jakousi světelnou  
 síť, což byla dříve sféra barvy, a podle Greenberga (a jeho  
 kolegy Michaela Frieda) tímto zrušením nebo snížením významu  
 mezi linií a barvou Pollockovy barevné spleti dále přesaho-  
 vav podmínky reality ve snaze vstoupit do dialektických podmínek  
 abstrakce. Podle Frieda linie u Pollocka nesvazovala ani nevymezo-  
 vala „nic – jenom, určitým způsobem, zrak.“

I když Pollockova tvorba – jak se zdá – jednou pro vždy ukončila  
 půl století trvající snahu o přijetí abstraktního umění, protože pro-  
 kázala, že nejde pouze o mechanickou a geometrickou funkci, ale že  
 toto umění může být i pronikavé a emotivní, Pollockova vlastní  
 nerozhodnost – jeho návrat k figuraci v roce 1951, když se znovu  
 objevily jeho „rané představy“ – otevřela cestu dvěma různými pří-  
 stupům. Jeden je v podstatě osobní a biografický, založený na  
 zpochybnění samotné myšlenky abstrakce; druhý je hluboce struk-  
 turální. Podle prvního modelu vycházely Pollockovy obrazy z jeho  
 podvědomí (během svého života prošel různými psychoanalytic-  
 kými léčbami alkoholismu), jeho figurativní práce ze třicátých  
 a začátku čtyřicátých let formovaly obrazy vycházející ze vzpomí-  
 nek (podle Freuda) nebo archetypální obrazy (podle Junga), později  
 v letech 1947–1950 tvořily také základ barevných spleti, které je ale  
 v jakémsi popření či odmítnutí překryly, a nakonec se vítězně  
 vrátily na konci padesátých let. Podle tohoto názoru je abstraktní  
 Pollock plodem chybné „formalistické“ imaginace: Pollockovy  
 obrazy jsou vždy naplněny obsahem, i když někdy skryté.

Barevné spleti drip-maleb jsou však často silně transparentní, a je  
 tedy jasné, že pod nimi žádná figurace není. To ohrožuje určitou část  
 předcházející argumentace, přinejmenším v ohledu toho aspektu  
 Pollockova díla – drip-obrazy – které je pokládáno za zásadní bod  
 v historii modernismu. Navíc, podle všech dostupných důkazů, byla  
 Pollockovou ambicí v té době skutečně nefigurativní, abstraktní  
 práce (i když podstata této abstrakce je stále sporná, jak bude patrné  
 později). Otázka, zda je taková ambice (snaha o dílo, které plně  
 unikne obrazu) ve sféře malířství strukturálně možná, je podstatou  
 druhého z těchto „figurativních“ pohledů, který nabídl T. J. Clark.

Clark prohlašuje, že Pollockova touha po abstrakci vyústila  
 z pocitu, že „podobnost“ nebo figurace může jedinečně opakovat  
 zobrazující klíše, a mluví o frekvenci, s jakou Pollock používá názvy  
*Jedna* nebo *Č. 1* [4], dokonce přečíslovává pořadí obrazů v soubor-  
 ech tak, aby získal další „první“ objekt, další „jedna“. To je podle něj  
 příznačné pro Pollockovu potřebu dosáhnout buď před přero-  
 dem plochy v zobrazující jednotky určité absolutní celosti, nebo  
 určité absolutní přednosti, než se značka promění ve své (primitivní)  
 znamení z důkazu jeho nebo její přítomnosti – jako otisk  
 dlaně zanechaný na zdech prehistorické jeskyně – na reprezentaci  
 nebo obraz nebo symbol této přítomnosti.

První typ této jedinečnosti je v Clarkově výkladu paralelní  
 s nedělitelným optickým, zcela zaplněným prostorem v Greenber-  
 gově/Friedově (modernistickém) výkladu. Rozdil je v tom, že Clark  
 vidí Pollockův mračný vír jako „obraz“ – metaforu pro myšlenku  
 řádu nebo celosti spíše než její provedení v celé její abstraktnosti.  
 V druhé formě jedinečnosti, kde je kladen důraz na hledání toho  
 „před figurací“, zápasí Pollock podle Clarka s nemožností stavu  
 metafory uniknout. Stopy Pollockova malířského procesu jsou  
 spojeny s asociacemi znesvěcení a násilí proti plátnu jako takovému  
 – skvrny a krusty nahozené barvy, zvrátněné strupy nerovného usy-  
 chání – to dokládá nejen stav prvosti, označení, které se objevuje  
 předtím, než převládne metafora, ale také útok na jiný typ jedineč-  
 nosti a jeho stav jako obrazu.

1945–1949



Podle Clarka však ani tato druhá možnost nemůže předstihnout metaforické, protože to se také stává obrazem: obrazem náhody, pronikavosti a chaosu. Proto má podle Clarkovy teorie Pollockovo umění v sobě vždy obsažen neúspěch a jeho schopnost pokračovat ochabuje ve chvíli, kdy už si neumí představit něco vně figurace. K tomu dochází v létě 1950, kdy se jeho obrazy, ještě větší a ještě více domněle autoritativní, úplně podrobují metafoře jednosti, která na ně celou dobu tiše čekala. Stávají se tedy obrazy přírody, masivními kryptokrajinami: *Podzimní rytmus, Levandulový opar, Jedna*.

#### Totální „jedna“

Ale je skutečně nevyhnutelné, aby se index nebo stopa procesu sloučila s metaforou, jak to říká Clark? Celá generace umělců Procesu si ▲ myslela, že tomu tak není. Robert Morris na konci šedesátých let řekl: „Ze všech abstraktních expresionistů pouze Pollock dokázal oživit proces a zůstal mu věrný jako součásti konečné formy práce. Pollockovo oživení procesu zahrnovalo hluboké přehodnocení role materiálu i nástrojů.“ Toto přehodnocení Morris nazval „antiformou“. Tvrdil, že Pollock otevřel svou práci gravitační síle, a fakt, že veškeré umění se vyznačovalo snahou zachovat pevnost a potažmo vertikálnítu materiálů – plátno je napnuto, hlína je tvarována na vnitřních výztužích, sádra je nanášena na lištu – vyplývá ze skutečnosti, že samotná

forma je bojem s gravitací; je to zápas o zachování nezávislosti o zachování formální celistvosti, koherentního celku, jeho celku. Tím, že pokládal plátna pro své drip-malby na zem a stříkal je tekutou barvu z tyček namáčených v plechovkách, Pollock své dílo gravitaci, a tak je otevřel antiformě. I takový závěr explicitně nevyjádřil, jeho tvrzení naznačuje, že forma je strukturálně nekompatibilní s figurací – s jakýmkoli množstvím

Morrisovu úvahu bychom mohli posunout ještě dál a říct, že gravitační síla směřuje fenomenologické pole a rozděluje ho do dvou oblastí: optickou a kinestetickou, tělesnou. Gestá psychologie ve dvacátých a třicátých letech chápala zrakové pole jako vertikální, a proto osvobozené od tahu gravitační síly. Pollockův vizuální vztah subjektu k jeho obrazovému světu jako „svisle-parallelní“, vzpřímený, nezávislý na podkladu. Teprve obraz nebo celostní tvar je vždy vnímán jako vertikální a nezávislý. Soudržnost (jejich pojmem „praegnant“) je založena na vzpřímenosti, na jeho stoupání k vertikálnosti, a tímto způsobem imaginace vytváří své obrazy.

V tomto ohledu byla celostní psychologie v souladu s freudovským chápáním oblastí vnímání rozdělených na vertikální a horizontální; podle Freuda toto rozdělení pochází z doby, kdy lidský druh vzpřímil, a tím se oddělil od zvířecí orientace na horizontálnost země a dominanci čichu (pro lov a páření). Vzpřímenost

1945 – 1949



4 • Jackson Pollock, Č. 1, 1948

Olej a emal na neupraveném plátně, 172,7 x 264,2 cm

▲ 1969





Jackson Pollock, *Podzimní rytmus*, 1950  
rozměry: 203,7 x 625,8 cm

vzhledu přinášejí důležitost vertikálnosti a vizuálnosti, oblasti, která je oddělena bezprostřednímu uchopení vnímajícího. Funkcí tohoto oddělení vnímání je sublimace tělesných instinktů a možnost poznání, jak říká Freud v knize *Nespokojenost v kultuře* (1930), možnost krásy.

Navrácením malířství do horizontální oblasti Pollock napadl všechny sublimační síly: vzpřímenost, celistvý psychický tvar (gesta), funkce i krásu. Přinejmenším o tom bylo přesvědčeno mnoho umělců, kteří věřili, že hnací silou jeho umění byla anti-kompozice. Fakt, že se plátna navrátila k formální dekorativnosti tím, že byla pověšena – vertikálně – na zeď buď v Pollockově ateliéru, nebo v muzeu, je od tohoto pohledu neodradil. Pro ně jsou všechny stopy procesu, na které poukazuje Clark – vytváření kaluží, strupů a laterálních vlnění vytekání na látku – znaky horizontálního, znaky, které působí v narušování vzpřímenosti díla, jeho efektivního vložení do obrazu. Všichni ostatní abstraktní expresionisté pracovali se stěnou nebo s plátnem připevněným přímo na zeď. Proto v de Kooningově nebo Gorkyho díle vytvářela barva vertikální náznaky, které byly orientovány k formě. Pollock sám tomu odporoval a jeho odpočívání najdeme v každém pohledu na jeho dílo: horizontální abstrakce jako abstrakce nespoutaná vertikální „jednotí“.

ČESKÁ LITERATURA:

T. J. Clark, „Jackson Pollock's Abstraction“, in Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Pollock*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990  
Paul Gaskin, „Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War“, *Artforum*, vol. 12, 1974  
Michael Fried, *Three American Painters*, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass. 1965  
Wolfgang Iser, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1993  
Richard Kufner and Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, Clarkson Potter, New York 1989  
Richard Kufner, „Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism“, *Art in America*, no. 67, November 1979, and no. 68, December 1979  
Paul J. Scheraga, *Jackson Pollock*, Museum of Modern Art, New York 1998

1945 - 1949



1950 – 1959

- 1931 Dvě malé avantgardní skupiny, Lettrist International a Imaginist Bauhaus, se spojují, aby vytvořily Situationist International, politicky nejangažovanější umělecké hnutí poválečného období. HF
- **Dvě teze z The Society of the Spectacle (Společnosti spektaklu)**
- 391 1957a Dvě malé avantgardní skupiny, Lettrist International a Imaginist Bauhaus, se spojují, aby vytvořily Situationist International, politicky nejangažovanější umělecké hnutí poválečného období. HF
- **Dvě teze z The Society of the Spectacle (Společnosti spektaklu)**
- 398 1957b Ad Reinhardt píše „Dvanáct pravidel pro novou akademii“: zatímco v Evropě jsou nově formulována paradigma malířské avantgardy, Reinhardt, Robert Ryman, Agnes Martinová a další ve Spojených státech zkoumají monochrom a síť. RK
- 404 1958 *Terč se čtyřmi obličejí* od Jaspiera Johnse se objevuje na obálce časopisu *Artnews*: pro některé umělce, například Franka Stelli, předkládá Johns model obrazu, kde se objekt a podklad spojují v jeden obraz-objekt; podle jiných otevírá možnost využití znaků každodennosti spolu s konceptuálními dvojsmysly. HF
- **Ludwig Wittgenstein** RK
- 411 1959a Lucio Fontana má svou první retrospektivu: používá kýčovité asociace, aby zpochybnil idealistický modernismus; tato kritika je rozšířena jeho chráněncem Pierem Manzoniem. YAB
- 415 1959b Bruce Conner vystavuje *DITĚ*, zohavenou postavu v dětské židlička vytvořenou na protest proti trestu smrti: Conner, Wallace Berman, Ed Kienholtz a další rozvíjejí na Západním pobřeží techniku asambláže a environmentu ožehavější než obdobné techniky vytvořené v New Yorku, Paříži a jinde. YAB
- 421 1959c Muzeum moderního umění v New Yorku pořádá výstavu „Nové obrazy člověka“: existenciální estetika vstupuje do politiky studené války figurací v díle Alberta Giacomettiho, Jeana Dubuffeta, Francis Bacona, Willema de Kooninga a dalších. RK
- **Umění a studená válka** RK
- 428 1959d *Pozorování* Richarda Avedona a *Američané* Roberta Franka stanovují dialektické parametry Newyorské fotografické školy. BB



Druhá výstava Barnetta Newmana nemá úspěch: kolegy je vyloučen z okruhu abstraktního expresionismu, ale později je oslavován jako předchůdce minimalismu.

1950 – 1959

Druhá samostatná výstava Barnetta Newmana od dubna do května 1951 v Galerii Betty Parsonsové v New Yorku byla ještě méně úspěšná než ta první o rok dříve. Po ukončení výstavy (kde se nic neprodalo) si Newman odnesl všechna svá díla, která galerie skladovala. Během padesátých let příležitostně vystavil jeden nebo dva obrazy na skupinových přehlídkách, ale se svým dalším samostatným vystoupením (v Bennington College) počkal až do roku 1958 a brzy po něm následovala jeho první retrospektiva v New Yorku (ve French & Co. v roce 1959). Teprve po poslední jmenované události se Newmanův status proměnil: „Během asi jednoho roku se změnil z vyvrhele a podivína na otcovskou postavu dvou generací,“ napsal umělecký kritik Thomas B. Hess s poukazem na obdiv umělců tak odlišných, jako byli Jasper Johns a Frank ▲ Stella, Donald Judd a Dan Flavin.

Pro Newmana zřejmě nebylo v roce 1951 ani tak bolestivé pokračující nepřátelství nebo mlčení tisku, ale stejná reakce kolegů umělců, kterým během let velkoryse pomáhal – organizoval jejich výstavy, psal úvody pro jejich katalogy, upravoval jejich výroky k publikaci, fungoval jako jejich mluvčí a impresárió. Newman později tvrdil, že mu Robert Motherwell k jeho výstavě v roce 1950, kam tehdy spěchal celý malý umělecký svět New Yorku, řekl: „Mysleli jsme si, že jsi jeden z nás. Místo toho je tvá výstava kritikou nás všech.“ Ze zpětného pohledu je tato poznámka velmi vnímavá – jelikož Newmanova práce skutečně kontrastuje s gestickou rétorikou obrazů Motherwella a dalších abstraktních expresionistů – ale v dané chvíli měla být zraňující, a to také byla. Motherwellovu nelibost sdílelo také mnoho jeho kolegů, kteří se s výjimkou Jacksona Pollocka otevření druhé výstavy o rok později nezúčastnili. (Pollock vlastně pomohl Betty Parsonsové přemluvit Newmana k tomu, aby tuto druhou výstavu vůbec uspořádal, a pomohl také s instalací.)

Práce, které Newman vybral, byly velmi různorodé – bezpochyby aby zboural vznikající novinářské klišé, že všechna jeho plátna jsou stejná (což jej obzvláště uráželo, neboť se vždy s nesmírnou pečlivostí snažil vyhnout nadbytečnosti a opakování a veškeré jeho dílo ve všech různých médiích neobnáší více než tři sta prací). Pouze jeden obraz, *Onement II* z roku 1948, se přímo vztahoval k jeho obrazovému průlomu v uvedeném roce: stejně jako mnohem menší *Onement I* [1] se skládá z červeno-kaštanového vertikálního pole symetricky rozpůleného úzkým „zipem“ (použijeme-li Newmanův



1 • Barnett Newman, *Onement I*, 1948

Olej na plátně a olej na krycí pásce na plátně, 69,2 x 41,2 cm

zvláštní termín, jímž později označoval svůj vertikální dělicí pruh a který preferoval před „pruhem“, protože tento termín připomíná aktivitu spíše než nehybný stav.) Vedle *Onement II* navrhl ještě několik dalších obrazů – někdy s pomocí názvů, jako v případě *Ery* a *Adam* (Adam, nyní datovaný 1951 a 1952, byl následně Newmanem znovu pracován, stejně jako několik dalších pláten: „Myslím, že možná

▲ 1958, 1962c, 1965

● 1947b, 1949



2 - Barnett Newman, *Vir heroicus sublimis*, 1950–1951  
 rozměr: 243,8 x 67,3 x 71,7 cm

... (zdejší obraz je konstrukce,“ řekl jednou.) Newmanovy  
 ... rozčílily obrazy *Hlas* a *Jméno II*, oba sestávající  
 ... rozloze asi dva a půl metru čtverečních rozděleného  
 ... (včetně mimo střed u *Hlasu* a čtyřmi rovnoměrně rozlo-  
 ... v *Jméno II*, včetně zipů na pravém a levém okraji plátna) –  
 ... prostředků, kterou chtěl autor sám zdůraznit  
 ... byla vytisknuta elegantně bílá na bílé.  
 ... *Vir heroicus sublimis* [2], rozsáhlá, více než pět  
 ... rovnoměrně pokrytá ostrou červenou, nepravi-  
 ... pět různých barev, na niž byl, na první pohled  
 ... zavěšen obraz *The Wild* o stejné výšce (dva a půl  
 ... jen asi čtyři centimetry, který představoval pouze  
 ... zip s úzkým okrajem tmavší červené barvy na obou

... vztahu je však naprosto jasná. U *Vir hero-*  
 ... tradiční protiklady objektu a pozadí, obrysu  
 ... plochy dramaticky potlačeny tím, že zip na pravém  
 ... „pozadí“ na konci plátna jsou stejně  
 ... *The Wild* [3] působí jako další zip, který přibyl na stěnu  
 ... „tvarovaných“ pláten v historii poválečného  
 ... umění, které přijalo existenci samo o sobě. A aby zaj-  
 ... „předmětnost“ *The Wild* nebude ani přehlédnuta, ani  
 ... existence několika menších vertikálních  
 ... stejnému duchu, pro které Pollock navrhl jednoduché,  
 ... centimetrů hluboké dřevěné rámy), vystavil jej  
 ... své první sochy *Zde I* [3], kde dva bílé „zipy“ dov-  
 ... cestu k autonomii a teď se zařezávaly do skutečného  
 ... Jednoduše řečeno, výstava byla mistrovsky kompono-  
 ... Newman byl vždy skvělý kurátor. Zdá se ale, že tento fakt  
 ... proti výstavě jen posílil.

... že měl takové problémy předvídat. Věděl přece jen lépe



3 - Barnett Newman, (nalevo) *Zde I*, 1950; (napravo) *Divoký*, 1950. Šedra a barvené  
 dřevo, 243,8 x 67,3 x 71,8 cm bez podstavce, olej na plátně, 243 x 4,1 cm

1950 - 1959



než kdo jiný, že není lehké jeho umění uchopit – trvalo mu celých osm měsíců, kdy se nevěnoval ničemu jinému, aby pochopil, čeho dosáhl v obraze *Onement I*. Hess o Newmanově prozření napsal: „Na své narozeniny, 29. ledna 1948, připravil malé plátno s povrchem tmavé kadmiové červeně (hluboký minerál, který vypadá jako zemitý pigment – jako indická červeně nebo sienna) a připevnil na ně pásku procházející jeho středem. Díval se na tento obraz dlouhou dobu. Vlastně jej studoval osm měsíců. Ukončil své hledání.“

Podle nespočtu svědectví hledal Newman dlouho „vhodný“ námět. Dnes již standardní vysvětlení tohoto obrazu jako obrazového ekvivalentu oddělení světla od tmy na začátku knihy *Genesis* neobjasňuje jeho radikální originalitu. Nejméně tři roky vyjadřoval Newman svou touhu „začít úplně od začátku, malovat, jako by malířství nikdy neexistovalo“ v tematice Stvoření. Jeho první „automatické“ kresby z let 1944–1945 s představou klíčení a s mytologickými názvy (jeden z nich je nazván *Gea* podle prabohyně Země, jež vzešla z původního Chaosu) a velký počet jeho pláten z období 1946–1947 (*Začátek*, *Genesis-Zlom*, *Slovo I*, *Narízení*, *Moment* a *Genetický moment*), jejichž názvy poukazují na počátek světa podle Starého zákona, potvrzují tento hlavní zájem – a na určité úrovni se Newmanovo umění vždy rozvíjí kolem téhož tématu.

Takže když námět obrazu *Onement I* není nový, je nová jeho forma? Odpověď je překvapivě komplexní. Co se týče formy, mohli bychom si oprávněně myslet, že na tomto skromném plátně není nic mimořádně originálního, protože *Moment* [4], realizovaný o dva roky dříve, se také skládal z vertikální obdélníkové plochy symetricky rozdělené středovým vertikálním prvkem. Konceptně a strukturálně je však mezi *Momentem* a *Onementem I* přímo propastný rozdíl. Mohli bychom dokonce říct, že obrazem *Onement I* a všemi následujícími díly podkopal Newman filozofickou myšlenku, že forma pouze vyjadřuje předem existující obsah.

Pomůcku najdeme v „pozadí“, které je u daných dvou obrazů pojato jinak. Zatímco pozadí v *Onementu I* je namalováno tak rovnoměrně, jak to jen jde (podle Hesse bylo původně vytvořeno pouze jako první vrstva, „přípravný podklad“), u *Momentu* máme před sebou diferencovanou plochu, která funguje jako neurčité pozadí, jež je v prostoru zatlačeno ještě více dozadu „pruhem“ – tento „pruh“ ještě není „zip“, stále funguje jako *repoussoir*, jako prvek v popředí, který zatlačuje zbytek obrazu stejně jako šablono-  
▲ vitá písmena na Braquově nebo Picassově analyticko-kubistickém plátně. Newman o tomto obraze a několika dalších z této doby řekl, že vytvářejí „pocit atmosférického pozadí“, můžeme je chápat jako „přirozenou atmosféru“. Nebo, jak také později prohlásil, „manipuloval prostor“ a „manipuloval barvu“, aby zničil prázdnotu, chaos, který existoval před začátkem všech věcí. Výsledkem práce na *Momentu* je obraz, který není shodný s plochou, na niž byl nanesen, a proto může předstírat, že se rozprostírá za její hranice – obraz, který nelpí na svém podkladě (pojatém jako neutrální schránka) a mohl být dříve vyřešen v nártu (což také byl).

*Onement I* měl podle Hesse vypadat podobně jako *Moment*:

▲ 1911



4 • Barnett Newman, *Okamžik*, 1946  
Olej na plátně, 76,2 x 40,6 cm

„Newman chtěl připravit strukturu pozadí; pruh by odsunul obsah do pozadí a vymaloval pruh mezi okraji.“ Ale „připravil strukturu pozadí a „vymalovat“ pruh, to byly přesně věci, kterých se Newman v *Onementu I* vzdal. Neexistovalo zde nic, co mohlo být „vymalováno“ nebo strukturováno, tedy nic neexistovalo dopředu. „podklad“ per se čekající na zaplnění. Zatímco *Gea*, *Genesis-Zlom* nebo *Slovo*, *Narízení*, a dokonce *Moment* obsahují konkrétní vizuální symboly myšlenky Stvoření, *Onement I* je sám o sobě grafem Stvoření. (Musíme si jen připomenout, že *Gea* byla součástí výstavy nazvané „Ideografický obraz“, kterou Newman připravil v roce 1947, abychom si mohli uvědomit, jak se od té doby změnil ve svém chápání konceptu ideografu.) Název *Onement*...



na malém nákrese a pak ji roztáhnout na plátno. Na konci života se začal zabývat médiem grafiky, když objevil, že na něm může jasně předvést, jak drobná změna v oříznutí okrajů radikálně změni vnitřní měřítko obrazu (jeho souhrnný úvod k vlastnímu portfoliu litografií z roku 1964, *18 Cantos*, podává nejlepší analýzu otázky měřítka – odlišného od velikosti – jaká byla v tomto století napsána).

*Vir heroicus sublimis* je velmi velké plátno. Stejně jako *Katedra*, dokončená brzy po Newmanově výstavě 1951, nebo *Uriel* (1955), *Svítlící* (1961), *Kdo se bojí červené, žluté a modré II* (1967–1968) a největší ze všech (2,7 x 6 m) *Annino světlo* (1968). Ale velikost sama o sobě není tématem. Tyto obrazy se zdají být mnohem větší než stejně velká plátna vytvořená Newmanovými kolegy v abstraktním expresionismu (s výjimkou Pollocka, v jehož pavučinách se lehce ztratíme), především proto, že nabízejí mnohem méně vizuální akce a požadují, abychom je vnímali najednou, i když – konfrontováni s čistou barevnou saturací jejich rozlohy – chápeme, že je to nemožné. Ve snaze určit jeden z několika zipů jsme přitahováni zaměřit se na další. Takto svádění vibrujícím oceánem intenzivní barvy, neschopni prozkoumat celek, ale zároveň nuceni uvědomit si jeho existenci, vnímáme jej přímo jako „tady – ne tam“.

„Lidé mají tendenci dívat se na velké obrazy z dálky. Velké obrazy na této výstavě mají být viděny z malé vzdálenosti.“ Tento výrok, který Newman napsal pro svou druhou výstavu u Betty Parsonsové (1951), ozřejmuje, že velikost pro něj byla prostředkem rozšíření našeho vizuálního pole (a tento názor doložil, když se o několik let později nechal vyfotografovat, jak sleduje obraz *Katedra* ze vzdálenosti necelého metru). Většina komentátorů spojuje tuto výstřednost, která nás nutí vzdát se své nadvlády nad vizuálním polem, s teorií absolutna, kterou Newman představil v jednom ze svých slavných textů „The Sublime is Now“ (Absolutno je teď) z roku 1948, kdy dlouho přemýšlel nad *Onementem I*. Avšak skutečnost, že tento krátký esej byl napsán na zakázku (a Newman kvůli němu přečetl všechna klasická filosofická pojednání o této otázce od Longinuse, Burkeho, Kanta a Hegela – a všechna jednotně zavrhl) a že koncept absolutna potom z jeho slovníku zmizel (s jednou výjimkou), svědčí k tomu, aby bylo takové spojení považováno za nesprávné. „Absolutno“ je vlastně označení, které Newman krátkodobě použil pro to, čemu jinak říká „tragédie“, termin, který se v uvedeném textu neobjevuje. Z toho vyplývá, že jeho chápání absolutna má jen málo společného s filozofickými texty, které přečetl. Výjimka, o které jsme se zmínili, je typickým příkladem: k názvu *Vir heroicus sublimis* řekl Newman v roce 1965 Davidu Sylvesterovi, že „člověk může být nebo je absolutní ve vztahu ke svému pocitu uvědomování si“. Absolutno je pro Newmana něco, co člověku dává pocit bytí, kde člověk je, pocit *hic et nunc* – tady a teď – a kdy odvážně konfrontuje lidský osud stojící osaměle před chaosem bez opory „paměti, asociace, nostalgie, legendy a mýtu“. Od roku 1948 trval na faktu, že divák chce dát pocit místa, pocit jeho nebo jejího vlastního měřítka.

Chápání absolutna u osvícenských filozofů a u Newmana však nebyla v naprostém protikladu. V srpnu 1949 zažil Newman zkuš-

ze kterého se vyvinulo „atonement“ (pokání),  
být udělán v jedno“: obraz *nepředstavuje* celost,  
propojením podkladu a zipu v jednu entitu. Nebo jinak  
jako takový prosazuje pomocí jasněho symmetric-  
zipem.

stále jednoduchá vertikální „čára“, tedy ready  
jž existoval v jakési nepřítomné zásobě znaků,  
jako všechny lingvistické symboly – mohl být vyvolán  
libosti. Jinými slovy není úniku ze hry absence a od-  
všem formám jazyka; ale přinejmenším význam  
na jeho koexistenci s podkladem, k němuž se vzta-  
něti a představuje divákovi. *Onement I* je opravdu  
obecnějším pojetí znak, ale speciální druh znaku,  
určitou cykličnost mezi významem znaku a sku-  
ho vyjádření: má nádech slovní kategorie, kterou  
„shifters“ („přepínače“) a kam se řadí všechna  
nebo také „ted“, „tady“, „ne tam – tady“ (některá  
náhodou použil jako názvy svých pozdějších děl).  
jedchozí Newmanovy obrazy se i *Onement I* zabývá  
(počátečního rozdělení), ale poprvé je zde tento  
v přítomném čase. Tento přítomný čas je pokusem  
přímě, bezprostředně, jako „já“ „tobě“.

emitaní roku 1948 byl rok 1949 Newmanovým nej-  
dobím (vytvořil devatenáct pláten, skoro pětinu  
dila). Největší práce z tohoto roku, *Be I* (Bud' I),  
výstavě v roce 1950. V tomto obraze byl jednak  
blesk světla z *Onementu I* (tenký středový zip roz-  
červené pole je bílý a ostrý jako břitva), a navíc jeho  
jev jasně povolává diváka: „Ty! Bud'!“ Jako by  
vnímal, že vnímání bilaterální symetrie je  
status vzprímených lidských tvorů (proti opicím).  
etrie, ke které se Newman ve své tvorbě periodicky  
vertikální osu našeho těla jako strukturující faktor  
reepce, naší situace, ve které se nacházíme před tím,  
uje pro nás bezprostřední rovnocennost mezi uvě-  
šeho vlastního těla a orientací našeho zorného pole.  
okamžité a samozřejmé. Podle francouzského filo-  
Merleau-Pontyho, jehož *Fenomenologie vnímání*  
překlad 1962) se v šedesátých letech stala biblí mini-  
sacharů, je to víc než cokoli jiného právě naše  
sternost, která v nás, aniž bychom si to uvědomovali, upevňuje  
nšeho dětství pocit našeho bytí ve světě.

velkým plátny vystavenými v roce 1951, především s *Vir He-  
sublimis*, obrátil Newman pozornost k otázce měřítka, další  
celoživotních posedlostí, úzce spojené s fenomenologií  
zkoumané v *Onementu I*. Ze všech poválečných ame-  
umělců je před sochařem Richardem Serrou jediný, u koho  
otázka velikosti etickou dimenzi. Stejně jako Matisse pova-  
Newman za morálně špatně naplánovat si kompozici



nost před indiánskou mohylou v Ohio – „uměleckým dílem, které ani nevidíte, takže je to něco, co musíte prožít tam na místě“ – který se příliš nevzdaloval od chápání absolutna britského filozofa 18. století Edmunda Burkeho, absolutna jako pocitu vyvolaného rozsáhlostí, kterou člověk nedokáže obsáhnout, nebo od popisu dojmu z egyptských pyramid Němce Immanuela Kanta, kde zdůraznil roli dočasnosti v jeho náhlém jasném porozumění. Pro ně však tento koncept zůstává univerzální kategorií: definují jej ve vztahu k přechodnému pocitu nedostatku s ohledem na myšlenku úplnosti. Newman nechce mluvit o prostoru jako o konceptu, ale o své vlastní „přítomnosti“; ne o nekonečnosti, ale o měřítku; ne o „vnímání času“, ale o „fyzickém pocitu času“. To pro něj znamenal *Onement I* a zážitek z Ohia to potvrdil. V tomto smyslu to také znamenalo rozloučení s absolutnem: brzy se bude zdát příliš univerzální, aby vyjadřoval „ideál, že člověk je přítomen.“

„Univerzální“ (kterému často říkal „diagram“) bylo pro Newmana vždy špatné slovo (už v roce 1935 byly v seznamu knih sestaveném pro *The Answer*, anarchistický žurnál, který editoval, mezi těmi nedoporučenými ke čtení díla Hegela a Marxe, zatímco velmi doporučován byl Spinoza a Michail Bakunin). Proto jeho nestoudná **▲** demonizace Pieta Mondriana, kterého považoval za svého nepřítele již tři roky před *Onement I*. (Ve svém prvním estetickém traktátu „Plazmatický obraz“, který napsal a pak přepisoval v roce 1945, ale nakonec jej nikdy nepublikoval, interpretoval Newman Mondriano umění, stejně jako další autoři v té době, buď jako pouhé geometrické umění, nebo jako dobrý design a jako „abstrakci od přírody“ – přestože Mondrian vynaložil hodně energie na napadání obou těchto pohledů.) Jednoduše řečeno, Newman udělal z Mondriana panáka tak, že dychtivě opakoval klišé dostupné průměrné literatury. Ale zatímco jej toto imaginární nepřátelství povzbuzovalo, problémy, které měl při překonávání, jeho slovy, „neo-plastické hypotéky“, pro něj dlouho zůstaly choulostivou záležitostí (triumfalismus titulů jako *Euklidova smrt* a *Euklidovská propast*, dvou pláten bezprostředně předcházejících *Onement I*, byl předčasný). Teprve v polovině šedesátých let Newman pochopil, že „Mondrian“, s nímž celou dobu bojoval, je fikce, a že jeho vlastní umění a teorie má s pravým Mondrianem hodně společného, především v ústřední roli připisované intuici. Ale společně s uznáním toho, co má s tímto evropským veteránem abstrakce společného, Newman také pochopil podstatu svého pocitu dvojího odporu k němu. Zaprvé, částečně díky diskusím se svými mladými obdivovateli z řad minimalistů (se kterými nechtěl být spojován, ale jejichž společnosti si samozřejmě cenil) pochopil, že jeho koncept „celosti“ je naprosto opačný Mondrianovu spoléhání se na tradiční praxi vztahové kompozice – Frank

● Stella to posměšně popsal takto: „Uděláte něco v jednom rohu a vyvážíte to něčím v jiném rohu.“ Zadruhé, Newman našel vztah mezi touto vztahovou estetikou a Mondrianovou sociální utopií, kterou [Newman] spojil s dogmatismem, racionalismem a státním terorem. Dříve odsuzoval Mondrianův „formalismus“ a „nedostatek tématu“, teď však vysvětloval svou averzi vůči sociálnímu programu obsaženému v Mondrianově abstrakci ve vztahu ke své vlastní anarchistické politice.

Toto přehodnocení vedlo k sérii čtyř obrazů nazvaných *bojí červené, žluté a modré* z let 1966 až 1968, z nichž první dva jsou asymetrické a dva další symetrické. (Symetrie byla v té době tímto znakem Newmanova umění, ale teď byla přímo namířena proti němu. Stellovy černé obrazy o několik let dříve, na Mondrianovské výstavě, (čtení tohoto prvku.) Každý pár sestává z jednoho malého a jednoho středního plátna a jednoho velmi velkého. **▲** byly následně poškozeny, *Kdo se bojí červené, žluté a modré* (1966) byla zničena náhodně. Tato katastrofa by možná neměla být přehlížena (vzhledem k náhodné šilenství (zvláště proto, že Newmanovy obrazy byly v té době ženy neobvyklou mírou vandalismu): můžeme přemýšlet o tom, jestli taková niterná, ikonoklastická reakce nebyla částečně způsobena uměním samotným. Obraz *Kdo se bojí [...] III* byl zničen z prvního plátna cyklu [5], ze kterého přešel dva laterální plátna a jeden úzký žlutý na pravém okraji a širší, polopřusvítaný plátno nalevo, ale rozšířením středového červeného pole do velkého plátna pět a půl metru pozvedl Newman saturaci barvy do bodu, který by ho napětí. Záplava červené je ohromující: jakému zásahu se člověk nemůže vyhnout. Je pravděpodobné, že tento obraz zničený zrušivými řezy, tuto intenzitu nesnesl. Svým vlastním způsobem vzdal hold Newmanovu smyslu pro tragedii a baudelairovské žádosti o „vášnivou kritiku“.

## DALŠÍ LITERATURA:

**Yve-Alain Bois**, „On Two Paintings by Barnett Newman“, *October*, no. 108, Spring 1990  
**Yve-Alain Bois**, „Perceiving Newman“, *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990

**Mark Godfrey**, „Barnett Newman's Stations and the Memory of Holocaust“, *October*, no. 108, Spring 2004

**Jean-François Lyotard**, „Newman: The Instant“ (1985), překlad: *The Inhuman*, Stanford University Press, Stanford 1991

**Barnett Newman**, *Selected Writings and Interviews*, ed. John Coplans, Alfred Knopf, New York 1990

**Jeremy Strick**, *The Sublime Is Now: The Early Work of Barnett Newman, Paintings and Drawings 1944-1949*, PaceWildenstein, New York 1994

**Ann Temkin**, „Barnett Newman on Exhibition“, in Ann Temkin (ed.), *Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art 2002

1950 - 1959

3. Barnett Newman, *Kdo se bojí červené, žluté a modré I*, 1966  
olej na plátně 190,5 x 122 cm



Skladatel John Cage spolupracuje na *Stopě pneumatiky*: indexový otisk je v dílech Roberta Rauschenberga, Ellswortha Kellyho a Cy Twomblyho vyvinut jako zbraň proti expresivní stopě.

**P**ředstavte si plátno velké 1,2 m<sup>2</sup>, natřené bílou barvou. Teď si představte kresbu ne úplně bílou a s patrnými zbytky skvrn inkoustu a uhlu; a na rámu obrazu je cedulka s nápisem „Vymazaná kresba de Kooninga/Robert Rauschenberg/1953“. [1] Nakonec si představte sedm metrů dlouhý svitek, na němž průběžný černý pruh zaznamenává stopu pneumatiky automobilu, který projel středem papíru. Co mají tyto tři objekty společného?

To byla otázka, kterou kladlo umění Roberta Rauschenberga při otevření jeho výstavy v roce 1953 ve Stable Gallery v New Yorku, kde několik jeho *Bílých obrazů*, aranžovaných jako diptychy nebo polyptychy, bylo představeno vedle masivních celočerných prací, namalovaných na podkladu ze zmačkaných novin. Kritici uvítali výstavu mladého umělce tak, že černé obrazy odsoudili jako „ručně vyrobený odpad“ a bílé jako „bezdůvodně destruktivní akt“. Zprávy o otisku pneumatiky a smazaném de Kooningovi brzy následovaly a s ohledem na obdiv, kterému se těšil Willem de Kooning na začátku padesátých let, vyvolala myšlenka zničení jedné z jeho kreseb okamžitě skandál a vynesla Rauschenbergovi reputaci nihilisty nebo neodadaisty. Rauschenberg sice něco věděl o Marcelu Duchampovi (1887–1968) a o jeho přítomnosti v New Yorku, ale osobně se s ním setkal až o několik let později.

Nejjasněji však tyto tři práce spojuje jejich nepřátelský postoj vůči abstraktnímu expresionismu a jeho dominantní pozici v pokrokově smýšlejícím uměleckém světě na konci čtyřicátých a na začátku padesátých let. Rauschenberg, který začal studovat umění v programu G. I. Bill (program poskytující vysokoškolské vzdělání všem vojákům, kteří ve druhé světové válce bojovali na straně Spojených států) nejprve v Paříži, pak v roce 1949 na Black Mountain College v Severní Karolině a nakonec v roce 1950 v New Yorku na Arts Students League, byl obklopen studenty, pro něž se tento směr stal univerzálním estetickým jazykem. Od abstraktních expresionistů, kteří učili v Black Mountain (jako de Kooning, Robert Motherwell a Jack Tworkov), po studenty na League, kteří tyto umělce uctívali (jako Alfred Leslie, Joan Mitchellová a Raymond Parker), se myšlenka namalovaného znaku jako unikátní stopy jedinice, jež ji vytvořil, spolu s celým konceptuálním nákladem autenticity, spontánnosti a s rizikem, které tuto ideologii znaku provázelo, stala jakýmsi krédem.

## Nové dada

Nic není méně spontánní a tak málo spojené s osobností tvůrce než naprosto mechanicky vytvořená kresba de Kooninga a pneumatiky [2]. Podobně nic nemůže být tak vzdálené „rizikem“ prázdné plátno, které proměňuje slavnou artnou, kde kdysi sváděl boj o vyjádření toho, co Harold Rosenberg nazval „materiální hmotou“ jeho „existence“, na jakýsi monochromatický made. Obraz *Vymazaná kresba de Kooninga* přiznává ještě něčím, že je zaměřen na abstraktně expresionistickou oslavu vkládaného do jedinečnosti dotyku umělce, a je spíše větší protiklad k tomuto étosu než opakovaně tahy gumy a stopa nezaznamenává otisk autorovy identity, ale naopak mechanicky zahlazuje jak stopy kresby, tak svůj vlastní protiúder.

Tyto tři objekty však nebyly při společné kritice akčních stvívání ve službách nihilismu. Pozitivní aspirace vložené do *Bílých obrazů*, vytvořených většinou v létě roku 1951, se podobají prájům, které v té době rozvíjel americký experimentální skladatel John Cage, působící v Black Mountain. Cage se inspiroval zen-buddhismem, oslavoval pasivitu proti rušivosti a s tím nebyli proti aktivitě související s jakoukoli koncepcí kompozice. Cage se zabýval myšlenkou, že náhoda a namáhavost jsou rovněž základní modalita vytvářející strukturu vesmíru. Viděl ho náhodné propojování ticha a všudypřítomného zvuku. Ono předvedl vynikající mladý pianista David Tudor Cageovu skladbu 4 33; seděl tiše u piana a naznačoval. Sám Cage skladby tak, že nehlučně otevíral a zavíral poklopy kláves.

Rauschenberg vytvořil *Bílé obrazy* za vzájemné spolupráce s Cagem. Toto množství pláten bylo vytvořeno s různými tvary – jedna deska, diptych, triptych, čtyři, pět a sedm pláten – a jejich tvary neobsahovaly ani příběh, ani žádný jiný druh významu. Naopak měly přitahovat pocity, okolní dojmy tak, jak Cageova hudba otevírala zvukům dechu a klanění dřevěných o *Bílých obrazech* mluvil jako o „přistávacích plochách“ pro světelné částičky, světlo a stíny a sám Rauschenberg je popisoval jako „bílé obrazy, které mohou zachycovat stíny“.

Rauschenberg, který v té době také fotografoval, připisoval význam obrazu jako plátna, kde se mohou odrážet stíny kalendářů, s představou fotograficky senzitivních povrchů, které

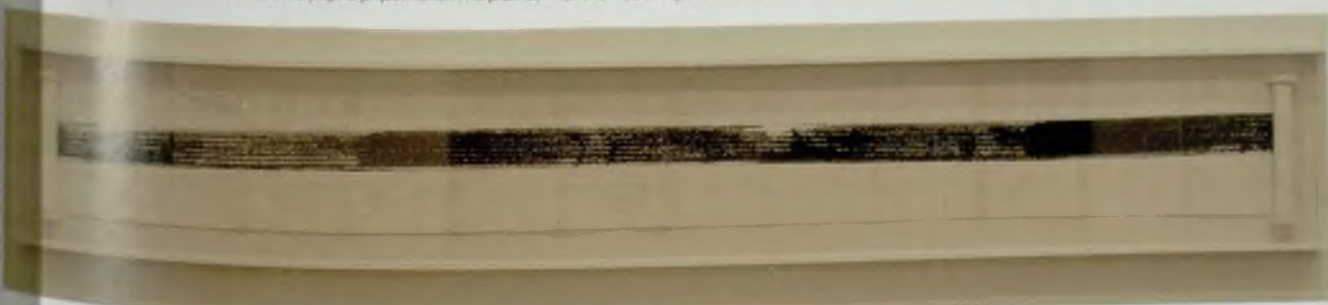


**1 • Robert Rauschenberg, *Vymazaná de Kooningova kresba*, 1953**

Zbytky inkoustu a křídly na papíře s podložkou a ručně psaným popisem v pozlaceném rámu,  
64,1 x 55,2 cm

**2 • Robert Rauschenberg a John Cage, *Stopa automobilové pneumatiky*, 1953**

Inkoust na papíře připevněném na plátně, 41,9 x 671,9 cm (při rozvinutí)





zaznamenání dojmů prostřednictvím čoček aparátu. Ještě bližší je ve vztahu k vrhání stínů paralela mezi bílými obrazy a obrovskými „rayogramy“, které Rauschenberg o rok dříve vytvořil na modrotiskovém papíru a kde jsou nohy, ruce, kapradiny a ženský akt zachyceny na blankytném pozadí jako křehké dvojrozměrné stíny. Táž souvislost mezi fotografií a vrženým stínem již byla samozřejmě naznačena dříve, v rozpracování Duchampova *Velkého skla* (1915–1923) a v řadě ▲ stínů vržených přes plochu *Ty mě...* (1918). Jako v Duchampově případě, kde podstata vztahu odstartovala podstatu indexového znaku – sdíleného nejen stínem a fotografií, ale také tím, že ready made je „indexem setkání“ nebo přechodného okamžiku jeho výběru – tak v Rauschenbergově metodě se vztah *Bílých obrazů* k fotografii rozšířil v případech otisku pneumatiky a vymazané de Kooningovy kresby na obecnou úvahu o indexové stopě.

Fakt, že index mohl tří tak odlišné objekty vybavit stejnou logikou „nekompozice“, dokazuje, že Rauschenberg pochopil jeho základní princip a způsob, jak znak zachycuje mělkou stopu své fyzické příčiny, jejíž šablonou je vnější svět, ale která neodráží symbolický význam – jako u předpokládaného vnitřního života „expresivního“ znaku. Cageova vlastní touha po takové nekompozici byla posilována osobní známostí s Duchampem, který žil v New Yorku od poloviny čtyřicátých let; Cage proto mohl podpořit Rauschenbergův vlastní zájem o stopy (jako u prací s modrotiskem) tím, že jej posunoval k obecnějšímu smyslu pro strukturální logiku. Rauschenberg proto nepotřeboval přímý kontakt s Duchampem – se kterým jej Cage konečně seznámil v roce 1957 – aby spojil ready made a otisk, stín a vymazání.

### Vzorec nekompozice

Cesta Ellswortha Kellyho byla v těchto letech překvapivě podobná Rauschenbergově, jelikož také zkoumal logiku indexu ve snaze najít způsob, jak potlačit autobiografický znak a dostat se k formě nekompozice. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že Kelly neměl žádné, ani nepřímé školení Duchampova příkladu a že nebojoval proti abstraktnímu expresionismu, ale proti geometrické abstrakci. Kelly byl povolán do války v roce 1943, od následujícího roku bojoval ve Francii a v roce 1948 byl zpět v Paříži v rámci programu G. I. Bill. Neměl tedy žádné povědomí o tom, co se dělo v New Yorku, tudíž ani o tom, že z odkazu Pieta Mondriana se v rukou ■ umělců jako Georges Vantongerloo a Max Bill stalo akademické dogma. Ideologie vyvážené kompozice sestavené z geometrických prvků, jejíž jednota by sloužila jako metafora pro utopii sociální harmonie, ovládla Evropu. I když geometrická kresba této kompozice neměla nic společného s duševní trýzní jedince údajně vkládanou do akčního malířství, byla chápána jako expresivní: rezonujíc s akordy „rozumu“, ustanovila umělce jako Stvořitele.

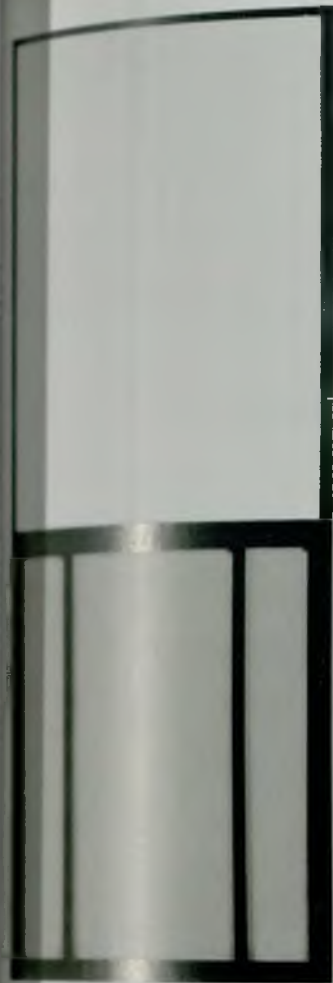
Kelly tedy bojoval proti tomuto étosu „kompozice“. A jak sílil jeho odpor k malířství, které jej obklopovalo, začal vytvářet náčrtky zdiva starých budov a mostů. Popsal to takto: „Nalezené formy v klenbě katedrály nebo v asfaltovém panelu na silnici se zdály cennější a poučnější, byla to smysluplnější zkušenost než geometrický

obraz. Místo toho abych vytvářel obraz, který by byl namalován něčím, co jsem viděl, nebo znázorněním vymyšleného objektu. Našel jsem objekt a prezentoval jsem jej tak, jak je.“

Nejzajímavější z těchto raných prací, které představovaly nezvané objekty tak, „jak jsou“, byla vytvořena koncem roku 1950. Kelly byl Kelly zaujat protáhlými vzory oken složenými z čtverců a svislých příčlů v pařížském Palais de Tokyo, kde se nachází Muzeum moderního umění. Reprodukoval tento pohled, jakoby tak, že vytvořil dva panely, jeden pro každé okenní křídlo a pro spodního křídla naznačil dřevěným reliéfem. Tak vznikla *Okno, Muzeum moderního umění, Paříž* (1950), který se stal abstraktní malba. Výhodou obrazu bylo, že jeho zdroj (dávající ve skutečném světě, ze kterého byl okopírován) autora osvobodil jakýchkoli povinností kompozice, přičemž samotný zdroj byl uložen. Dílo, původně nazvané *Černo-bílý reliéf*, má za svůj základ v principu ready made, ostatně Kellyho proces, který se teď prosazoval v jeho umění, popsaný jako „already made“ (již vyrobené). Od té chvíle probíhal jeho umění, jak jsem je znal, skončilo. Nové práce musely být nepopisované obrazy-objekty, anonymní. Všude, kam jsem se podíval, co jsem viděl, se stalo něčím, co bylo potřeba vytvořit, aniž by cokoli přidáno... Nebylo již třeba vytvářet kompozice. Subjekt zde již vytvořen a mohl jsem jej všude využít.“

Někdy byly těmito nalezenými formami, indexové převážně do povrchů Kellyho prací, objekty, například dlažební kámen v zahradě American Hospital v Neuilly-sur-Seine u Paříže reprodukován ve formě nízkého reliéfu (*Neuilly*, 1950), nebo modré oblouk spolu s jeho odrazem (*Bílá plaketa*, 1951–1955); jiné byly stíny vržené na schody (*La Combe I*, 1950) či fasády budov přenášení tvarů na povrch svých prací se stejnou pečlivostí, kterou věnoval Duchamp stínům v *Ty mě...*, využíval Kelly také proces vytváření indexu (barevný přenos) již existujícího indexu (vržených stínů), ale neprozrazoval zdroj či odkaz na takto vytvořený znak i když tento znak dělil plochu plátna, aniž by „vytvořil kompozici“.

V létě roku 1949 se John Cage, který přijel do Paříže na návštěvu skladatele Pierra Bouleze, setkal s Kellym a viděl jeho práci, již, byť poněkud váhavě, fungovala na principu indexového převodu nalezených objektů. Cage nepoužil přívomnění k Duchampovi, aby mladého umělce neodradil, a mluvil o výhodách náhod, jak fungovala v jeho vlastní práci. Náhoda je skutečně dalším druhem indexu (který je stopou jejího výskytu), a pokud ji nechceme narušit, pak je dalším způsobem, jak se vyhnout kompozici. Kombinace náhody a Kellyho nalezených objektů byla plně k dispozici v okolním městském prostředí, například barevné obložení souvacích rolet na veřejných budovách, jejichž nepravidelné rozvinutí v oknech vytváří jakýsi náhodný vzor. Jeho mistrovství využití náhody však tkví v modulárních mřížkách, na kterých pracoval v roce 1951 (například *Barvy pro velkou stěnu* [40]). Jeho vnitřní kresby je tu použit princip „already made“ (již vyrobené) jednotky mříže, takže každý modul je samostatně plátno ready made determinuje samotné barvy (založené na barevných vzorcích), které jsou pak náhodně skládány.



3 • Ellsworth Kelly, *Cino*, Muzeum  
 moderního umění, Paříž, 1949  
 Olej na plátně, dva spojené panely,  
 102,3 x 41,3 x 1,9 cm



4 • Ellsworth Kelly, *Barvy pro velkou stěnu*, 1951  
 Olej na plátně, připevněném na šedesáti čtyřech  
 spojených panelech, 243,8 x 243,8 cm

1950 - 1969

Vítá, že Kelly využíval index v boji proti geometrické abstrakci, byl na začátku padesátých let tak nezvyklý, že jeho práce zůstala dlouho nepovšimnuta; nejprve byl mylně pokládán za autora další abstrakce; pak za minimalistu před příchodem minimalistů. Bylo skutečně jednodušší chápat index jako odpor vůči expresivnímu tahům abstraktního expresionismu. Například Jasper Johns se pustil do série obrazů, uvedené prací *Device Circle* (1959), kde použil tyč na rozmíchávání barvy připevněnou jedním koncem k plátnu a otáčenou tak, že zanechávala stopy barev v místech – ať byni mechanizované – známých de Kooningových znaků, staženou barvou, mokrá do mokré...

#### Návrat indexu

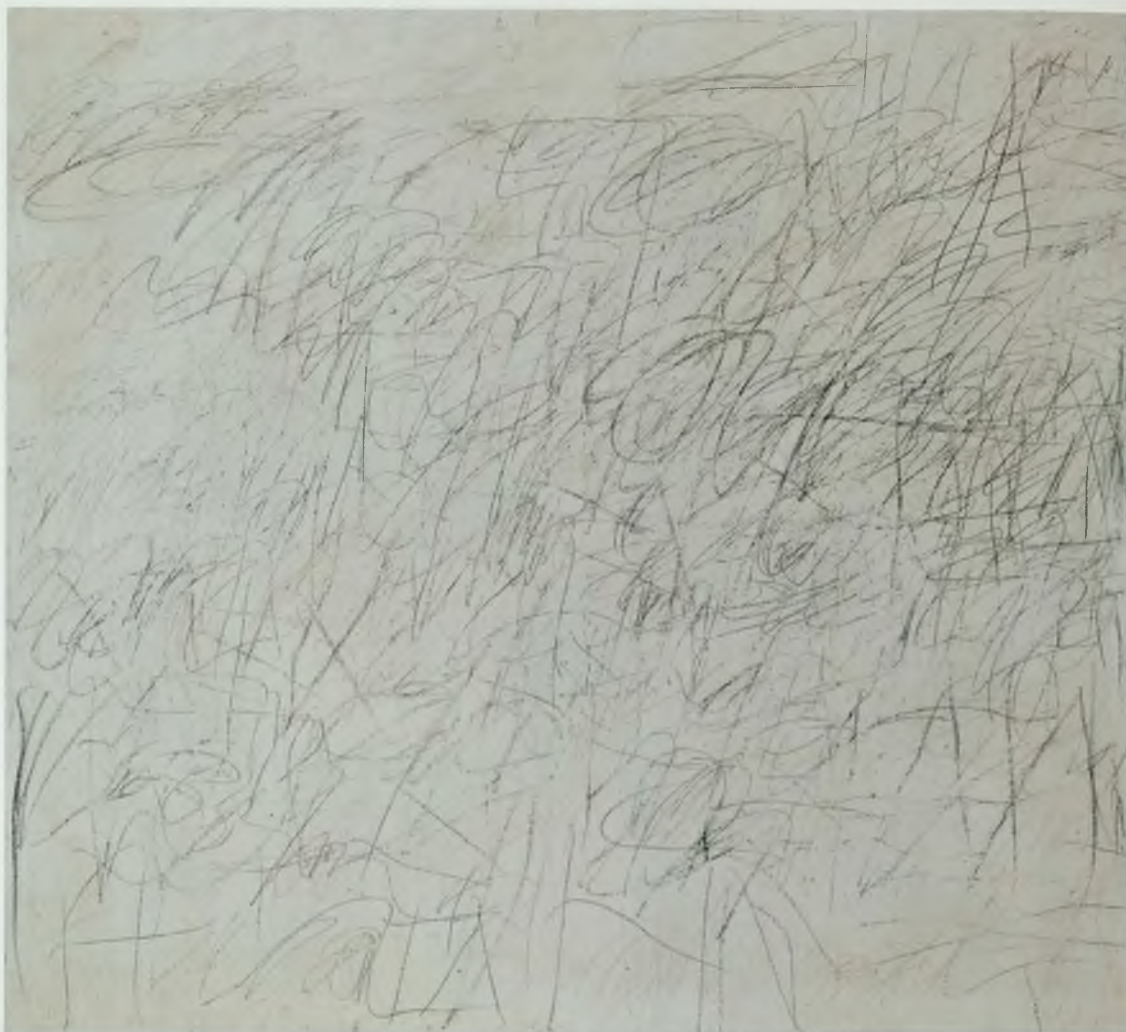
On Twombly, který byl v roce 1951 na Black Mountain College, se znovu setkal s Rauschenbergem v roce 1953 ve Stable Gallery, kde jeho práce sdílela prostor s Rauschenbergovými *Bílými obrazy* a lesknoucími černými krolážemi. Twomblyho díla na této výstavě nebyla uspořádána na de Kooninga, ale na kresbu Pollockových obrazů. Jeho amýčkovité spleti byly proměněny v energické rýhy vyhlou-

beně ostrým hrotem jeho tužek a jiných nástrojů do pigmentu pokrývajících plátna. Pro Twomblyho tedy nebylo zbrani proti autobiografickému znaku abstraktního expresionismu transformování spontánního tahu štětcem do „nástroje“, ale překodování samotného znaku jako formy graffiti, tedy do anonymní stopy jakéhosi kriminálního zneuctění nedotčeného povrchu, jako řada prohlášení „Byl jsem zde, Fantomas“.

Grffiti je méně zřetelnou formou indexu než například vrhaný stín nebo otisk pneumatiky a podobá se zlomeným větvičkám v lese nebo vodítkům zanechaným na místě zločinu v tom, že je stopou vetřelce na dříve nenarušeném místě. Existuje tedy jako pozůstatek. V tomto ohledu se rozchází se základním předpokladem kréda akčního malíře: že práce zrcadlí identitu umělce a vytváří moment, kdy se jeho vlastní autenticita měří v aktu sebepoznání. Protože jestli je zrcadlo modelem přítomnosti – sebepřítomnosti subjektu v jeho vlastní reflexi – pak graffiti je záznamem absence, znakem, který existuje po události a který má – jak vysvětluje Jacques ▲ Derrida ve své *Gramatologii* o všech gramatických záznamech – formální charakter trýznivé sebepřítomnosti (přítomný okamžik, kdy autor znaku vytváří znak) mimo sebe tím, že rozděljuje událost

▲ Úvod 4





5 • Cy Twombly, *Svobodný vůz*, 1955

Vlastní barva, křída, tužka a pastel na plátně, 174 x 189,2 cm

na před a po; je to znak, který se formuje v přítomnosti svého autora jako *reziduum*, jako zbytek. Tím, že vypovídá o strukturální nepřítomnosti graffitisty ve značce, kterou vytváří, graffiti nejen násilně narušuje povrch, který poskvřňuje, ale zároveň útočí proti samotnému autorovi tím, že rozbíjí jeho předpokládaný odraz v zrcadle.

Twomblyho znaky, které získávají sílu a soudržnost v díle jako *Svobodný vůz* [5], vytvořeném několik let po *Vymazané kresbě de Kooninga*, vyjadřují plně násilí obsažené v Rauschenbergově vymazávání. Obě práce stává index proti touze akčního malířství po autorské sebezpřítomnosti, stejně jako obě využívají opakování a nahodilosti jako strategie „nekomponování“.

#### DALŠÍ LITERATURA:

**Yve-Alain Bois**, „Ellsworth Kelly in France: Anti-Composition in its History Quest“, in Jack Cowart (ed.), *Ellsworth Kelly: The French Years*, National Gallery of Art, Washington, D. C. 1992

**Jacques Derrida**, *Of Grammatology*, přelož. Gayatri Spivak, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1976

**Walter Hopps**, *Robert Rauschenberg: The Early Fifties*, Menil Foundation, Houston 1984  
**Leo Steinberg**, „Other Criteria“, *Confrontations with Twentieth-Century Art*, Detroit 1972 Press, London, Oxford, and New York 1972

**Kirk Varnedoe**, *Cy Twombly*, Museum of Modern Art, New York 1984

1955<sub>a</sub>

První výstava skupiny Gutai v Japonsku je dokladem šíření modernistického umění skrze média a jeho nové interpretace umělci mimo Spojené státy a Evropu; o tomtéž svědčí tvorba brazilské skupiny neokonkretistů.

V pátém čísle časopisu *Gutai*, vydaném v říjnu 1956, se objevilo toto krátké oznámení: „Americký umělec Jackson Pollock, kterého si velice vážíme, zemřel předčasně při automobilové havárii, což se nás hluboce dotýká. B. H. Friedman, který byl američi blízký, který nám poslal zprávu o jeho smrti, napsal: „Při oznámení proslavení Pollockovy knihovny jsem našel druhé číslo čísla časopisu *Gutai*. Bylo mi řečeno, že Pollock byl nadšeně následovatelem *Gutai*, protože v něm objevil sobě blízkou vizi existencí.“ Poslední věta je přinejmenším předmětem pochybností (byl Friedman příliš slušný, byl jeho dopis zfalšován?) a stran Pollockova zájmu o *Gutai* bychom fakt, že se v jeho ateliéru v Hampionu našly známějšími časopisy o americkém a evropském umění objevila také dvě čísla tajného japonského žurnálu z října 1955, neměli přetřívovat.

Tato zmínka však vypovídá mnoho o tom, co znamenal Pollock pro japonské umělce (protože to nejspíš byli oni, kdo ona dvě čísla přes předčasně překvapení v citovaném oznámení, amerického malíř poslal): byl imaginárním divákem, uctívaným mistrem. Po deseti letech po Hirošimě a Nagasaki bylo toto nadšené přijetí amerického umělce v schizofrenním Japonsku, kde byla americká kultura přijímána na ekonomické úrovni, ale odmítána v kulturní oblasti, šokující, záměrně šokující. Neboť v Japonsku se prosazovaly zejména dva směry – jeden volal po „návratu k řádu“, druhý po rehabilitaci starobylé japonské kultury, druhý po „socialistickém realismu“.

### Kreativní nesprávné chápání Pollocka

Yoshihara (1905–1972), malíř, mentor a sponzor skupiny Gutai, nejdříve psal o Pollockovi, když do Japonska dorazilo několik jeho děl, a trval na uznání dluhu vůči umělci – vlastního i svých přátel. Dříve než přímý kontakt s konkrétními díly zaujaly mladé umělce jako Yoshihary především slavné fotografie Hanse Namutha (1915–1990), který zachytil Pollocka při rozlévání a stříkání barvy. Namuthem prosince 1954 (tedy v době založení skupiny) získal již Yoshihara jako malíř národní věhlas – jeho tehdejší práce byly způsobilou, i když poněkud provinční verzí evropské poválečné abstrakce. Zájem, kterému se těšil u umělců o generaci mladších, se týkalo ani tak jeho umění, jako spíše jeho myšlenková nezá-

vislost, odpor k byrokracii, chuť chopit se čistého štítu, který nabízel historická situace poválečného Japonska, a jeho povzbuzování k co největší radikalitě. Yoshiharův zájem o umění performance a divadlo – jediné oblasti, kde byl tak inovační jako jiní členové Gutai – hrál také velkou roli v definování aktivity skupiny.

A právě to, že Gutai chápalo Pollocka z pohledu performance, vyústilo v jedno z nejzajímavějších, i když krátkodobých „kreativních nepochopení“ 20. století. Protože nevěděli téměř nic o kontextu vzniku Pollockovy techniky drippingu a protože ji chápali skrze kulturní kódy naprosto cizí americkému uměleckému prostředí, zaměřili se umělci skupiny Gutai na aspekt Pollockovy tvorby, který západní umělci (především postminimalističtí zastánci „antiformy“) objevili až o patnáct let později.



1 • Hans Namuth, Jackson Pollock malující *Podzimní rytmus*, 1950

1950–1959

▲ 1959



Excentrické chápání Pollocka skupinou Gutai mělo ovšem americký původ. Ještě před zformováním skupiny se umělci Gutai snažili o doslovné pojetí (antiformalistické) poznámky Harolda Rosenberga, že abstraktně expresionistické plátno je „prostor pro akci“ a že samotné obrazy jsou mnohem méně významné než gesta, která je vytvořila. Jako opravdový katalyzátor zafungovala nová technika Kazuo Shiraga (narozen 1924), později nejvýraznějšího člena skupiny, kterou začal rozvíjet v roce 1954: Shiraga opustil štětec a začal malovat svými chodidly [2] – tuto tělesnou metodu považoval za radikalizaci Pollockovy horizontality. Když jiní umělci, jako Shozo Shimamoto (narozen 1928), který propichoval díry do tlustých vrstev pomalovaných papírů, nebo Saburo Murakami (narozen 1925), který házel míčky namočenými v inkoustu, viděli Shiragovy obrazy, pochopili, že mají dvojí společný zájem: aby člověk mohl zabránit protekcionistickému návratu k tradičním uměleckým postupům japonského umění (například k vysoce kodifikované kaligrafii), musí vynalézt nejen radikálně nové způsoby vytváření znaku, ale také využít vysoce ritualistickou podstatu japonské kultury k transformaci uměleckého činu do vyzývavého,

ale hravého představení. Právě toto dvojí hledání nejzajímavější tvorbu skupiny Gutai. Význam tohoto názvu je dvojí: „gu“ znamená nástroj nebo prostředek a „tai“ tělo.

Vynalézavost umělců skupiny Gutai ve výběru materiálů a pracovních metod pro jejich obrazy – nejčastěji realizovaných během výstav (několik z nich venku) – je ohromující. Přes tvorbu hlavně v prvních dvou letech po vzniku skupiny se především na náhodě a nepředvídatelnosti (stejně jako Pollock) trvali na přetržení vazby, která – skrze štětec – vidí svou ruku, gesto a zápis. K nanášení barvy nebo inkoustu používali Akira Kanayama (narozen 1924) elektrické aurické přístroje, Sumi (narozen 1925) vibrátor, Toshio Yoshida (narozen 1925) rozprašovač umístěný tři metry nad připraveným povrchem. Shimamoto rozbíjel sklenice s barvou a kámen políval plátně nebo používal pušku, zatímco Shiraga raději používal váčky s barvou pomocí šípů.

Není tedy překvapivé, že vzniklé obrazy nebyly příliš početné (početné Shiragovy obrazy malované chodidly patří mezi ně).

1950 – 1959



2 • Kazuo Shiraga, *Práce II*, 1958

Ólej na plátně, 183 x 243 cm

▲ 1960b

● 1949





▲ Masuo Shiraga, výzva bahnu, říjen 1955

...statků těchto akcí, které nevypadají jednotvárně – nepochybně  
 ...že indexové stopy jasně zaznamenávají časovost daného  
 ...Umělci skupiny Gutai to však věděli a přinejmenším ze  
 ...tu si těchto pozůstatků příliš necenili, považovali je za pouhé  
 ...ových performancí nebo multimediálních instalací.  
 ...ch performance, později poněkud mylně oslavované Allanem  
 ...owem jako předchůdce jeho happeningů, byly rovněž splát-  
 ...dané Rosenbergově výše uvedené poznámce o „aréně“.  
 ...ležitosti zahájení první výstavy skupiny Gutai v Tokiu v říjnu  
 ...se Shiraga položil do kupy bahna, kde sebou pak polonahý  
 ...zatímco se kolem něj shromažďovali diváci [3]. Stejného  
 ...ta se Murakami s burácením proboural skrz řadu šesti velkých  
 ...ových stěn a zanechal za sebou díry, které napadaly ikonu tra-  
 ...japonské interiérové architektury, papírovou dělicí příčku [4].  
 ...se však teatralita těchto akcí rozvinula natolik, že od roku 1957  
 ...ovala skupina Gutai velkolepá audiovizuální show, jejichž  
 ...ní charakteristikou byla, po způsobu připomínajícím dadais-  
 ...ká divadlo, záliba v grotesce a v agresivním postoji vůči publiku

(tak jako v roce 1924 oslepil Francis Picabia pařížské diváky baletu *Relâche* 370 světly automobilů, Sadamasa Motonaga [narozen 1922] vyhnal své obecenstvo „kouřovým dělem“).

Skupina Gutai však vynikala především svou koncepcí výstav jako obrovských zábavních parků s izolovanými prostory k meditační a místy pro delikátní sochařské objekty. Například na své druhé, tentokrát plenérové výstavě (červenec 1956), jako první pořádané v borovicovém lese, pověsil Motonaga mezi stromy plastové fólie naplněné barevnou vodou, které filtrovaly sluneční světlo; Michio Yoshihara (narozen 1933) vykopal díru v písku a téměř do ní ukryl elektrické světlo; Shimamoto vyrobil molo z prken na nestejných pérech, po kterém mohli diváci chodit; Kanayama protknul celou plochu pruhem bílého vinylu 91 metrů dlouhým, pokrytým černými stopami, takže vypadal jako stezka, která ovšem končila ve stromě. Dojem hry byl všudypřítomný (mnoho prací na výstavách skupiny Gutai zvalo diváky k účasti), stejně jako opravdový zájem o nové materiály (s jednoznačnou fascinací plastem, která ovšem byla typická pro období poválečné obnovy na celém světě) a obojí se často spojovalo s náznakem podivného. Příkladem může být *Elektrický oděv* Atsuko Tanakaové (narozena 1932) sestavený z několika tuctů zářících žárovek a barevných neonových tyčí, do kterého se oblékla s rizikem usmrcení elektrickým proudem při otevření výstavy v Tokiu v roce 1956.

V době, kdy se skupina Gutai představila v Martha Jackson Gallery v New Yorku v říjnu 1958, však již byla poněkud vyčerpaná. Hlavní příčinou byl posun důrazu: umělci skupiny Gutai teď soustředili svou energii na malířství, a to z velké části pod vlivem návštěvy Japonska francouzského kritika Michela Tapiéa, představitele pařížského *informelu*, který je přesvědčil, že právě to bude jejich silná stránka. Tapiéova cynická marketingová strategie měla zničující efekt: produkty jejich dramaturgií již nebyly považovány za pouhé rekvizity, ale byly vystavovány jako autonomní, idealizované abstrakce. Výstava v Martha Jackson Gallery, jejímž kurátorem byl Tapié, právě v kritickém okamžiku, kdy se myšlenka akčního malířství stala v Americe vyložené akademickou, byla pochopitelně velmi špatně přijata. Skupina se z tohoto fiaska nikdy nevzpamatovala a postupně degenerovala v karikaturu sebe samé. Rozpadla se teprve v roce 1972 (po smrti Jiro Yoshihary), ale energii ztratila již dávno.

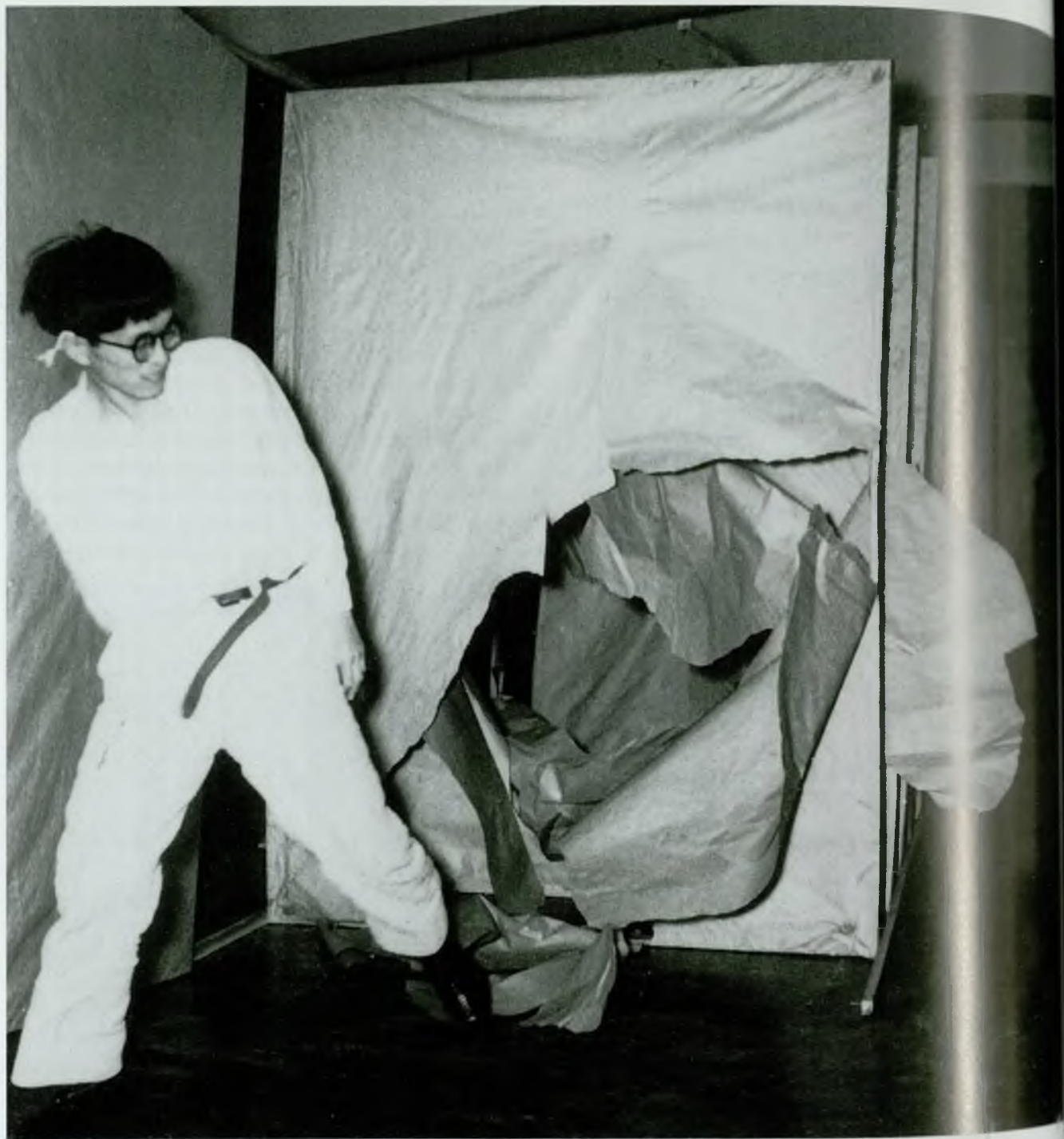
### Geometrie obrácená proti sobě

Je zajímavé srovnat tento osud s vývojem neokonkteristického hnutí, které se objevilo v Brazílii na konci pedesátých let – právě když Gutai již sláblo – protože se podobně vyvinulo z reinterpretace, z okrajové základny, z přijímané normy západního modernismu – tentokrát z geometrické abstrakce, která byla institucionalizována ve třicátých letech. Všechno začalo retrospektivní výstavou švýcarského malíře, sochaře a architekta Maxe Billa v Museu de Arte Moderna v São Paulu v roce 1950 a jeho následným oceněním Velkou cenou na prvním Bienále v Rio de Janeiru v roce 1951: malý brazilský umělecký svět, do té doby nepoddajný modernímu umění,

1950 - 1959

▲ 1946 ● 1937b ■ 1937a, 1947a, 1967c





4 • Saburo Murakami, *Cesta*, říjen 1956

Performance

byl náhle zaplaven přívrženci Billova „konkrétního umění“ (kde všechno muselo být naplánováno pomocí aritmetických propočtů).

Po roce stráveném v Paříži (kde studovala u Fedinanda Légera) se Lygia Clarková (1920–1988) v roce 1952 vrátila do rodné Brazílie, rychle vstřebala Billův racionální katechismus a brzy jej nalezla i uvnitř sebe samé. Chtěla se dostat za čistě ikonografický způsob, kterým si Bill často vypůjčoval formy z vědeckého oboru topologie. Její první zralé obrazy (1954) byly modulární skládačky ze dřeva, ve kterých se pokoušela přisoudit pozitivní roli černým mezerám

(prázdným spojům) mezi barevnými kostkami a převést toto součást obrazu: v té době tvrdila, že jejím cílem je zrušit prostorové rozdíly mezi prázdným/plný, uvnitř/venku, na kterých je založena plošná geometrie a racionalismus.

▲ Poté, co objevila dvouznačné prostory *Strukturální kompozice* Josefa Alberse, byla dalším krokem Clarkové série obrazů (spíše dřevěných reliéfů), kde je mechanicky namalovaný černý čtverec na jedné nebo více stranách ohraničen (a někdy dělen) zapuštěnou bílou čarou, která má však spíše funkci

▲ 1947a

Podobně se jí zde iluzionisticky otočit plochu; stejně jako v mondu *Lineární vejce* (1958), černém disku ohraničeném bílou linií. Jelikož bílá linie se zdánlivě slévá s okolní plochou, vyhneme se tvarovému zvyku uzavírání kruhu a černá linie se jako by vizuálně posunuje do hloubky, jedna plocha ustupuje, druhá jako by vystupovala směrem k nám. Právě toto je tam, a spátky, pojaté jako „potlačení plochy“, přimělo Clarkovou, aby veřejně vystoupila z Billovy školy a založila společně s mladými umělci v březnu 1959 neokonkretismus. Clarková se spojila mimo Clarkové, Hélio Oiticica (1937–1980), skupině se spojil teprve po vydání jejich manifestu z pera kritika Ferreiry Gullara (text byl založen na Clarkové interpretaci tradice geometrické abstrakce skrze optiku fenologie volnosti a často zde bylo citováno filozofické dílo Merleau-Pontyho, které Clarková nedávno objevila – zůstalo jej celoživotním zájmem). Vydání manifestu neokonkretistů se časově shodovalo s prací Clarkové na sérii k poezií Vladimíra Tatlina nazvaných *Kokon* [6] a *Kontra*, všechny z roku 1959, kde převedla nestabilitu vnímání předchozích prací do skutečného prostoru našich smyslů. Clarková brzy napsala svou vlastní verzi, kterou pojmenoval *Proy relief*. Každý *Kokon* je vytvořen z jediného pravouhelného plátu částečně nařezaného a složeného (ale ne vyřezávaného – nic není odstraněno nebo přidáno) tak, že čelní díl – ale na jeho promítání do prostoru – má vždy formát (jako by skrývajícího vnitřní prostor, který divák objeví, ustoupí stranou). Skládání vyvolává představu rozkládání formy jako komprese objemu – tato myšlenka je dále rozvíjena v *travreliefs*, kde je prázdnota stlačena mezi vrstvy černých a bílých desek.

Podobně nejslavnější práce Clarkové, *Zvířata*, z let 1960–1964 [5, 7], jsou založeny na skutečnosti, že plocha má objem a že tento objem může být rozevřen (jako kokon). Tyto volně stojící struktury otočných kovových ploch lze manipulací upravit do různých tvarů (při uložení je *Zvíře* úplně rovné – stejně jako zavěšené sochy Alexandra Rodčenko). Členitost a dispozice kovových ploch dovoluje řadu možností, které jsou často nepředvídatelné. V těchto dilech, připouštějících účast diváka, posunula Clarková své topologické hledání (zabývající se možným zrušením zadní strany plochy) do režimu vztahu mezi subjektem a objektem: žádný z nich není ani pasivní, ani úplně svobodný. *Zvíře* je vytvořeno jako organismus, který v rámci svých vlastních zákonů a limitů reaguje na pohyby toho, kdo s ním manipuluje, aby změnil jeho konfiguraci. Často vyžaduje určitá gesta nebo se neočekávaně obrátí naruby: dialog mezi *Zvířetem* a „divákem“ je někdy radostný, jindy frustrující, ale vždy podkopává myšlenku, že jeden by mohl mít kontrolu nad druhým.

### Od obrazu a sochy k absenci objektů

Poté u Clarkové nastalo zlomové období, kdy vymyslela *Caminhando* (něco jako „Stopování“, „Jít podle“), které v roce 1964 vyznačuje její definitivní rozchod s geometrickým uměním a začátek trendu v její a Oiticicově práci, který můžeme popsat jako progresivní zmizení uměleckého objektu jako takového. (Jinými slovy: možná díky totálnímu nezájmu neokonkretistů o omezení uměleckého trhu se jejich logický vývoj ubíral zcela opačným směrem než u skupiny Gutai: začali s obrazy a skončili s rekvizitami, které nic neznamenaly, pokud s nimi nebylo manipulováno.) *Caminhando* se ještě jednou vrátilo k Billově zájmu o morfologické zázraky topologie,

1960–1969



Clarková, instalace v Brazílském pavilonu na Benátském bienále, 1968

● 1918, 1921

▲ 1921



6 • Lygia Clarková, *Kokon*, 1959

Nitroceluloidová barva na plechu, 30 x 30 x 30 cm

nejde tu však o objekt, ale spíš o existenciální zážitek, který musí být prožit: základním materiálem je pruh papíru Moebius, tvar, který Bill mnohokrát předtím vytesal z žuly. Toto jsou instrukce pro kutily od Clarkové: „Vezměte nůžky, jedním hrotem propíchněte povrch a stříhejte nepřetržitě podél celé délky pruhu. Dávejte pozor, abyste se nesbíhali s původním řezem – to by pás rozdělilo na dva díly. Když jste dokončili celou délku pruhu, je na vás, zda budete pokračovat vpravo či vlevo od řezu, který jste udělali předtím. Myšlenka výběru je zásadní. Jedinečný smysl tohoto zážitku je jeho provedení. Práce je jenom vaším činem. Podle toho, do jaké míry pruh papíru nastříháte, se zušlechťuje a zdvojnásobuje v proplétání. Nakonec je dráha tak tenká, že už ji víc otevřít nemůžete. To je konec cesty.“

Hromada papírových špaget na podlaze, která zbude, putuje do koše: „Je pouze jeden typ trvání: čin. Čin je to, co vytváří *Caminhando*. Předtím ani potom nic neexistuje,“ říká Clarková a dodává, že je nutné „nevědět – zatímco stříháte – co vystříháte a co jste již vystříhali“. A dále: „I když tento návrh není chápán jako umělecké dílo a i když člověk zůstává skeptický k tomu, co znamená, je nutné jej provést.“

Od *Caminhandu* rozvíjeli Clarková a Oiticica během šedesátých let a později komplexní interaktivní postup, který se nejen vzdálil od jakéhokoli zájmu o objekt per se, ale také od jakéhokoli náznaku teatrality (žádná performance, dokonce ani v „návrzích“, které zahrnovaly mnoho „účastníků“ – to jsou označení, která teď nahradila „objekt“ a diváka“ v jejich početných textech). Ještě důležitější je, že koncept umělce se postupně stal irelevantním (zatímco „umění“ se stalo druhem terapie nebo sociální práce): návrhy neo-

7 • Lygia Clarková, *Zvíře*, 1960

Ocel, 45 x 50 cm

konkretistů mohou být (když znovu použijeme Rosenbergovo označení) „aréna akce“, ale ne coby nástroj vyjádření autorů. Pokud je cílem skutečně katarzní osvobození, pak osvobození účastníka.

## DALŠÍ LITERATURA:

Barbara von Bertozzi and Klaus Wolbert (eds.), *Gutai: Japanese Avant-Garde 1945–1957*, Mathildenhöhe, Darmstadt 1991

Manuel J. Borja-Villel (ed.), *Lygia Clark*, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona 1997

Guy Brett et al., *Hélio Oiticica*, Walker Art Center, Minneapolis 1994

Lygia Clark, „Nostalgia of the Body“, *October*, no. 69, Summer 1994

Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York 1997

Alexandra Monroe, „To Challenge The Mid-Summer Sun: The Gutai Group“, *Japan After 1945: Scream Against The Sky*, Harry N. Abrams, New York 1994

Harold Rosenberg, „The American Action Painters“, *Artnews*, December 1952

1955<sub>b</sub>

Výstava „Pohyb“ v Galerii Denise Renéové v Paříži odstartovala kinetické umění.

Když se Denise Renéová 6. dubna 1955 sešla na skleničku se čtyřmi umělci účastnicemi se výstavy „Le mouvement“ (Pohyb) která byla toho večera zahájena v její pařížské galerii [1], rozhodně nečekala rozhořčení (předpokládala spíše vděčnost: bylo to přece poprvé, kdy byli tito umělci pečlivě vybráni, aby mohli vystavovat v její vysoce uznávané galerii). Ale Venezuelan Jesús-Rafael Soto (narozen 1923), Izraelec Yaacov Agam (narozen 1928), Belgičan Pol Bury (narozen 1922) a Švýcar

▲ Jean Tinguely (1925–1991) se všichni spojili proti ní, aby vyjádřili své frustrace. „Čtyři mušketyři“, jak je Renéová nazvala, byli rozlobení, že Victor Vasarély (1908–1997) byl jako jediný umělec vyzván, aby napsal text pro rozkládací tiskovinu na žlutém papíře vydanou k příležitosti výstavy (leták byl později přezdívan „Žlutý manifest“), a že proto působí jako jejich vůdce. Renéová se bránila tím, že Vasarély nebyl na výstavě reprezentován lépe než ostatní, což byla především jeho vlastní zásluha. Tvrdila, že všechno bylo



▲ Galerie Denise Renéové  
výstava „Pohyb“, duben 1955

▲ 1960a



navíc provedeno velmi rychle, aby se předešlo konkurenci připravované výstavy v Lausanne (která by ji skutečně úplně zastínila), a dodala, že by byla ráda pozvala i další umělce, například Vasilakise Takise (narozen 1925), ale nepodařilo se to kvůli nedostatku času.

### Abstrakce v pohybu

Tato bouře ve sklenici vody vypovídá hodně nejen o pařížské atmosféře v polovině padesátých let, ale je také osudovým znamením vzestupu a pádu jednoho *ismu*, brzy nazývaného „kinetické umění“ nebo „kineticismus“. Galerie Denise Renéové, slavnostně otevřená v roce 1944 výstavou Vasarélyho raných „optických“ návrhů pro reklamu nebo módní průmysl (všechny figurativní) se postupně stala hlavním prostorem ve Francii pro *art construit*, tedy formu geometrické abstrakce, která se pokoušela navázat na předválečnou tvorbu skupin jako *Cercle et Carré* nebo *Abstraction-Création*. Odhlédneme-li od stále působivé (a paralyzující) přítomnosti velkých starých mistrů modernismu, jako byl Pablo Picasso (1881–1973) nebo Georges Braque (1882–1963), pak francouzskému uměleckému světu zcela dominovaly pozdní a průměrné vedlejší produkty kubismu a surrealismu: jednak sentimentální forma figurace, která byla zvláště spojena s existencialistickou filozofií (Bernard Buffet byl hvězdou tohoto žánru), jednak *tašismus* (neboli „lyrická abstrakce“). Denise Renéová viděla své poslání v tom, že tvorbu mladých umělců ovlivní díly pionýrů geometrické abstrakce, kteří byli ve Francii téměř zapomenuti (například Mondrian, jehož první samostatná výstava proběhla v galerii Renéové teprve v roce 1957; nebo polští konstruktivisté Wladyslaw Strzeminski [1893–1952] a Katarzyna Kobrová [1898–1951], které představila francouzskému publiku spolu s Kazimírem Malevičem v témže roce): byla porodní bábou umění „čistoty, stability a řádu“, které podle ní naprosto odpovídalo posttraumatickým potřebám období obnovy. Tato neoklasicistická interpretace v podobě „návratu k řádu“ by Mondriana či Maleviče jistě znechutila, ale byl to jediný způsob kritického vnímání, skrze který mohla být jejich práce v poválečné Evropě uchopena. (Její hlavní zastáncem ve Francii byl Mondrianův přítel a samozvaný životopisec Michel Seuphor, který zorganizoval zásadní výstavu „První mistři abstraktního umění“ v pařížské Galerii Maeght v roce 1949.)

První abstraktní díla, která Vasarély vystavil v roce 1947 na své druhé výstavě u Denise Renéové, neměla nic společného s jeho ranými grafickými designy založenými na blikotání protichůdných pozitivních a negativních černobílých vzorů, jakémsi optickým násilím, které si osvojil během svého studia v bauhauském typu školy vedené Sandorem Bortnikem v Budapešti. Jeho kompozice z konce čtyřicátých let – elegantní cvičení v nejistém balancování několika velkých nemodulovaných geometrických ploch na neutrálním pozadí – patří plně do nové tradice *art construit*, již se brzy stal mluvčím. Ale nesouhlas již visel ve vzduchu a v roce 1950 byla tato tradice napadena v pamfletu *Je abstraktní umění akademické?* vydaném kritikem Charlesem Estiennem, který byl do té doby věrným fanouškem okruhu Denise Renéové. Právě tehdy použil

Vasarély ve svých obrazech optický iluzionismus, který odsunul hluboko do své komerční tvorby, a začal formulovat lecký program založený na myšlence virtuálního pohybu. Jeho charakter určily velké *Fotografismy*, které vystavil v roce 1947 stejně jako v dílech Bridget Rileyové o deset let později je základem pohybu vytvářena destabilizací pravidelných vzorů a nesamostatnou matoucí inverzí objektu a podkladu.

Destabilizace je klíčové slovo. Okamžitým následkem Vasarélyho dráždění sítnice bylo, že klidnější produkce všech jeho kolega na poli geometrické abstrakce byla teď zastaralá. Dobrá polovina umělců Renéové po zvážení jeho převahy opustila galerii. Duševně v roce 1955 Vasarély své kompozice vylepšil a vyvíjel nové techniky (například pískoval různé vzory na obou stranách silných akrylových desek, což při sebemenším pohybu diváka vytvářelo mramorové efekty) a byl připraven pro veřejný převrat.

Výstava „Pohyb“ v roce 1955 byla skvělým tahem: pokřila hnutí (s Vasarélym jako samozvanou vůdčí osobností) a zároveň zaplnila galerii novými rekruty. Ve snaze tento nový trend historicky legitimovat zajistila Renéová výpůjčku několika prací Alexandera Caldera (jehož první *mobily*, závěsné konstrukce, přirozeně pohybuující v prostoru, pocházejí z roku 1932) a – což bylo ještě důmyslnější – *Otáčivou demisférou* (*Precizní optiku*) od Marcela Duchampa z roku 1925 (na rozdíl od Caldera, který od své velké výstavy v Galerii Louis Carré v roce 1946 profitoval z klenbové podpory tehdy nesmírně slavného filozofa a spisovatele Jeana-Paula Sartra, byl Duchamp, který před dlouhou dobou emigroval do benediktinských států, v poválečné Francii teprve znovu připomínán). Jeho „Žlutém manifestu“ byla navíc uveřejněna krátká chronologie pohybu v umění 20. století: začínala italským futurismem a pokračovala Duchampem, který zde byl zmiňován víc než kterýkoliv jiný umělec – od jeho prvního ready made z roku 1913 (*Kolo kolující přes první optický stroj* (*Otáčivé skleněné talíře*) z roku 1917) až k abstraktnímu filmu *Anemický film* a jeho *Optický disk* z roku 1935. Dále zde byla poznámka o ohromující *Kinetické kompozici* Nauma Gaboa (1890–1977), kde malý elektrický motor, který fungoval jako podstavec, spouští oscilační pohyb v tenkém vertikálním kovovém prutu, a tak vytváří virtuální objem [2]. O abstraktním filmu Vikinga Eggelinga *Diagonální symfonie* z roku 1921 a o pohybovém automatu László Moholy-Nagy *Světelný modulátor* z roku 1935. (Jiné historické precedenty, které by mohly vznést pochybnosti o Vasarélyho originalitě – jako *Mecano-faktura* od Henrika van der Veho z roku 1922 nebo skleněné kompozice, které Josef Albers realizoval v Bauhausu na konci dvacátých let, a mnohá jeho pozdní díla – byly očividně vynechány.)

Ochranné poručnictví dvou předválečných pionýrů bylo „mušketýry“ velice uvítáno. Stejně jako Calder po své návštěvě Mondrianova ateliéru (která podnítila vynález jeho *mobily*) a všichni podleli stejně touze uvádět obrazy do pohybu: a všichni chtěli uskutečňovat Duchampovu kritiku subjektivní autenticity umělce jako božského Stvořitele. Jak Bury, tak Agam vystavili přerovnatelné reliéfy, které mohly být nahrazeny a přerovnatelné dřívkové desce, a divák byl vyzván k tomu, aby se stal de facto





Juan Gabo, Kinetická konstrukce, 1919–1920 (replika z roku 1985)  
Janerův dřevěný elektřický mechanismus, 61,6 x 24,1 x 19 cm

modulární mřížky, sériové řady), aby zabránil konečné hierarchické stasis jakéhokoli formálního uspořádání.

Kinetické umění nabírá na obrátkách – a ztrácí je

I když ohlas v tisku byl nejprve zdrženlivý, výstava měla nakonec obrovský dopad. Po jejím skončení vznikly v různých evropských zemích (včetně východního bloku – například v Záhřebu a v Moskvě) skupiny spojující kinetické umělce a do roku 1960 tato „nová tendence“, jak byla v té době často označována, ovládla trh a muzea po celém světě jí věnovala výstavy. V roce 1965 využíla Renéová veřejný úspěch kinetického umění a uspořádala rekapitulující výstavu oslavující desáté výročí „Pohybu“. V rozkládacím katalogu výstavy „Le mouvement 2“ s výraznou oranžovo-zelenou obálkou byly reprodukcí děl šedesáti umělců z deseti zemí (většina z nich žila v Paříži a mnozí byli emigranti z jižní Ameriky). Show zamýšlená jako vítězná oslava – a skutečně byla velmi úspěšná (tentokrát si získala i tisk) – vyznačila začátek konce kinetického umění. Další osudovou ranou byla jen o pár měsíců později výstava „The Responsive Eye“ (Vnímavé oko) v Muzeu moderního umění v New Yorku, korunovaná v roce 1966 udělením Velké ceny za malířství na Benátském bienále argentinskému umělci Juliu le Parkovi a v roce 1968 za sochařství Maďarovi Nicolasi Schöfferovi, již byli oba plodnými chráněnci Denise Renéové. Bublina praskla mnohem rychleji, než byla nafouknuta, a trvalo jen několik málo let, než kinetické umění úplně zmizelo ze scény: ohromující komerční expanze Renéové se vyvíjela podle klasického scénáře končícího bankrotem jak finančním, tak estetickým, a s tímto fiaskem bylo „s vodou vylito i dítě“.

Tento pád má mnoho příčin, ale žádný není důležitější než postupná převaha „op“ větve kinetického umění nad všemi ostatními: svým způsobem to byla právě nadvláda Vasarélyho, co kinetické umění zabilo (jeho tendence ovládla „Pohyb 2“ a „Vnímavé oko“, i když to nebyl on, ale Bridget Rileyová, kdo v New Yorku přenesl pozornost k „op“). Čtyři mušketýři měli nakonec pravdu: všechno mohlo být jinak, kdyby si Vasarély nepřivlastnil výstavu v roce 1955.

Ve skutečnosti původní „Pohyb“ postrádal homogenitu svého potomka o deset let později. V roce 1955 spolu soupeřilo několik druhů „nestability“: iluzivní pohyb způsobený obyčejnou optickou aktivací povrchu (kterou vyznával Vasarély); překotně se měnící aspekty díla podle pohybu diváka (u Vasarélyho a Sota, brzy následovaných Agamem); manipulace objektu divákem (u Buryho a Agama, kteří tuto hravou cestu brzy opustili); pohyb samotného objektu buď poháněný přírodní energií (u Caldera: vítr, gravitace), nebo mechanickou silou (u Tinguelyho). Jednotu nového „ismu“ navíc téměř okamžitě podryly rozpory v otázce role umění a jeho vztahu k rozumu a především k vědě (která byla v tomto atomovém věku jednoduše přijata jako nejvýznamnější diskurs zabývající se pohybem a energií). Vasarélyho utopický postoj (humanistický míšmaš starých symbolů o univerzálním jazyku abstraktního umění překlepujícího třídní rozdíly a řešícího všechny sociální





5 • David Medalla, *Oblačné kaňony č. 2*, 1964 (detail)

Stroje na bubliny = auto-kreativní sochy

od „Pohybu 2“ nebo „Vnímavého oka“. První výstava v roce 1964 byla věnována elektromagnetickým sochám Takise nazvaným *Signály* (šipky a koule zavěšené v prostoru, přerušovaná světla a simultánně pulzující kontrolky na nepropojených rozvodových deskách, zcela předstíraný, v mnoha směrech zastaralý hardware uvedený do pohybu v oslavě „neviditelné síly“ a v galerijním bulletinu chválený Williamem Burroughsem). Bezprostředně po ní následovala výstava Medallových *Oblačných kaňonů* [5], primitivních strojů z dřevěných krabic naplněných směsí tekutého mýdla a vody, z nichž pumpa vyráběla proud pěny, jež pomalu vytékala z vrchních částí krabic v smyslných křivkách podobných pozdním mramorovým sochám Hanse Arpa, jejichž touze po trvalosti se zároveň vysmívaly. Signals organizovala mnoho výstav kinetických umělců nezastoupených Renéovou. Jednou z nejpamátnejších zůstává retrospektiva Lygie Clarkové v roce 1965, po níž měla následovat ▲ tvorba Hélii Oiticiky. (Galerie byla uzavřena před realizací tohoto projektu, ze kterého se pak stala slavná instalace nazvaná *Tropicalia*, kterou umělec představil ve Whitechapel Gallery v roce 1969.)

Takový je kontext Sotova přivítání v Londýně: lehkost, s jakou zapadl do skupiny kolem Signals Gallery, vysvětluje lépe než cokoli

▲ 1960s

jiného, proč rázně odmítl účast na výstavě „Vnímavé oko“ (na nátlak Renéové). Tento odpor bohužel netrval dost dlouho, protože práce postupně směřovala k mechanickým zařízením a ke „op“ efektům připomínajícím Vasarélyho. V době, kdy se k tomu definitivně přidal (po *Pénétrable* z roku 1969), nebylo to umění živé. Tento konkrétní osud není v žádném případě výjimkou. Dalším příkladem je skupina Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), oficiálně založená v roce 1960, brzy poté, co Enzo Manzoni pozval několik jejích budoucích členů, aby vystavili své práce v Azimuth Gallery v Miláně (kde tento italský umělec představil svou výstavu jedlého umění). Takové spojení se může zdát skupiny známé svým soutěžením s Vasarélyho programem poněkud zvláštní, ale na začátku existence GRAV byla jejich jejich zájmu aktivní účast diváka spíše než optická iluze. Tato výstava vyvrcholila 19. dubna 1966 v *Une journée dans la rue* (Den na ulici), kdy byli kolemjdoucí na různých místech Paříže vyzváni, aby prošli po pohybujičích se dlaždicích, aby vytvořili kinetickou sochu, vstoupili do několika jiných soch, propíchovali je, vyzkoušeli speciální brýle, které segmentovaly vidění něčeho, událost však znamenala konec jak kolektivní povahy, tak mentálního přístupu skupiny GRAV. O dva měsíce později jeden člen skupiny GRAV le Parc vyhrál cenu v Benátkách (a začal být zvan zvan antiestetický postoj Manzoniho), se „op“ stalo uměním – a skupina se skoro okamžitě rozpadla.

#### DALŠÍ LITERATURA:

Jean-Paul Ameline et al., *Denise René, l'intrépide*, Centre Georges Pompidou, Paris 2001  
Yves Aupetitallot (ed.), *Strategies of Participation: GRAV 1960-69*, Les Muses, Paris 1998

Guy Brett, *Exploding Galaxies: The Art of David Medalla*, Kala Press, London 1987

Guy Brett, *Force Fields: Phases of the Kinetic*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona a Hayward Gallery, London 2000

Pamela Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, MIT Press, Cambridge 1997

vystava „This is Tomorrow“ v Londýně je vyvrcholením výzkumu poválečných vztahů mezi uměním, vědou, technologií, designem a populární kulturou, který uskutečnila Independent Group, předchůdkyně britského pop artu.

S pší než jeně umělecké hnutí byla skupina Independent Group (Nezávislá skupina) rozmanitou studijní skupinou. Mezi její vodoucí představitele patřili umělci: Richard Hamilton (narozen 1922), Nigel Henderson (1917–1985), John McHale (narozen 1922–1978), Eduardo Paolozzi (narozen 1924) a William Turnbull (narozen 1922). Ale jejími hlavními hybateli byli kritici: kritik architektury Reynier Banham (1922–1988), umělecký kritik Lawrence Alloway (1926–1990) a kulturní kritik Toni del Renzio (narozen 1914). Pozoruhodných úspěchů dosáhli na poli diskurzu a kurátorství svévědáli ambiciózní sérii přednášek a výjimečných výstav, které vedli průkopnicki designéri skupiny, například brutalističti architekti Allen Smithsonová (1928–1993) a Peter Smithson (1923–2003), jejichž odkazem Independent Group je zřejmě jejich „otevřený“ diskurs designu a vystavování.

vztahy mezi výtvarným uměním a populárním uměním

skupina Independent Group (1952–1955) je spojena s Institutem současného umění (ICA) v Londýně, kterému sloužila jako nezávislá a prodloužená ruka výzkumu a vývoje. O povaze vztahu napovídají postupně změny pojmenování Independent group: nejprve Young Group, později Young Independent Group a konečně Independent Group. ICA byl založen v roce 1946 na podporu modernismu po vzoru Muzea moderního umění (MoMA) v New Yorku uznávanými spisovateli jako Roland Penrose (1900–1984) a Herbertem Readem (1893–1968), který byl také jeho prvním prezidentem. Ale verze modernismu, kterou prosazoval ICA, zředená směs surrealismu (propagovaná Penrosem) a konstruktivismu (reprezentovaná Readem), byla považována gardou umělců, architektů a kritiků viděna jako akademický odkaz z předválečného období (Banham ji nazval „abstraktně-freudovská estetika“). A když se funkce v roce 1951 ujala nová ředitelka Dorothy Morlandová, začali se mladí rebelové dožadovat svého vlastního fóra.

Skupina jako MoMA chtěl ICA zkoumat vztahy mezi modernistickým uměním, architekturou a designem. Ale kvůli ekonomické situaci ještě nebyl k tomuto úkolu dostatečně etablovaný; jeho cíle bylo proto relativně otevřené návrhům ze strany Independen-



1 • Eduardo Paolozzi, *Byla jsem hračkou bohatého muže*, okolo 1947  
Koláž na kartonu, 38 x 23 cm

dent Group na experimentální diskuse a výstavy: když má Paříž své kavárny a New York umělecké bary, Londýn může mít své umělecké fórum. Independent Group využila pozici mezi dvěma hlavními městy umění ve svůj prospěch tak, že angažovala umění a populární kulturu Severní Ameriky částečně k aktualizaci akademických modernismů kontinentální Evropy. Zároveň bojovala na domácí frontě; nejen proti ICA v generačním sporu o modernismu

1950-1959



a masové kultuře, ale také *po boku* ICA proti britskému uměleckému establishmentu (zosobněném konkrétně v postavě uměleckého kritika a kurátora Kennetha Clarka a spol.), jehož uzavřené elitářství považovalo všechno americké za vrchol vulgarity, nebo dokonce za konec civilizace. A ideologická situace, v níž se Independent Group objevila, byla následující: pomalá smrt Britského impéria a trvající strádání po druhé světové válce (přídělový systém skončil teprve v roce 1954), náhlý nástup studené války (s hrozbou atomového konce světa) a technologický pokrok nového věku (s příslibem nové utopie nebo přinejmenším nového začátku). Tato situace byla dále komplikována starším evropským modernismem na straně jedné a sex-appealem americké masové kultury na straně druhé – její vize blahobytu na dohled poněkud kontrastovala se skutečností nedostatku doma.

Jako fórum Independent Group rychle prošla skrze tři formace orientované na vystavování a design, vědu a technologii a umění, zejména populární umění. V dubnu 1952 připravil mladý asistent ICA, Richard Lannoy, tři akce pro pozvané hosty. První byla dnes legendární výstava obrazů vybraných Paolozzimi z jeho sbírky časopiseckých stránek, reklam, pohlednic a nákrešů, kterou nazval „Blbost“ a vystavil téměř bez řádu a komentáře [1]. Druhou akcí byla světelná show Američana Edwarda Hoppea, kterého objevil Lannoy; a třetí byla přednáška designéra letadel společnosti de Havilland. Tyto zvláštní prezentace se staly pro Independent Group charakteristické, stejně jako zájem o koláž, vystavování a design, i když status těchto odvětví byl ještě poněkud nejasný – byly tyto prezentace „uměním“? Po odchodu Lannoye v červenci 1952 byl program v rukou Reynera Banhama. Banham, doktorand na Courtauld Institute of Art pod vedením historika architektury Nikolause Pevsnera, brzy zaujal k modernistické architektuře postoj, který zdůrazňoval její technicko-futuristický aspekt před aspektem formálně-funkcionalistickým, jež upřednostňoval Read a jiní (Banhamova upravená doktorská práce, vydaná v roce 1960 pod názvem *Theory and Design in the First Machine Age*, proměnila daný obor). Jeho zájem o vědu a technologii se projevil během prvního roku jeho působení v Independent Group formou přednášek o estetice strojů (proslovenou Banhamem), o designu helikoptér, o proteinech a o principu verifikace (od filozofa A. J. Ayera). Tento zájem pak vévodil i kurzu devíti seminářů uspořádanému Banhamem v letech 1953–1954 s názvem „Estetické problémy současného umění“, kde Banham promluvil o „dopadu technologie“ (o životním prostředí a umění), Hamilton o „nových zdrojích forem“ („pod vlivem mikrofotografie, dálkové astronomie atd.“), Colin St. John Wilson o „proporcí a symetrii“ a Alloway o „lidském obrazu“ v umění (jak jej proměnily „nové faktory – kino, antropologie, archeologie“). Po tomto kurzu se Banham vrátil ke své disertaci a následovalo období klidu, jež trvalo do chvíle, kdy byli Alloway a McHale požádáni o znovusvolání Independent Group. Ti pak program pro rok 1955 odvedli od vědy a technologie ke „spojitosti mezi výtvarným a populárním uměním“ (Alloway), se setkáními na téma „populární sériové zobrazování v kontextu výtvarného umění“ (vedené Hamiltonem), „sexuální ikonografie“ automobi-



2 • Richard Hamilton, *Pocta Chrysler Corp.*, 1957  
Olej, kov, fólie a koláž na desce, 121,9 x 81 cm

lového designu (vedené Banhamem – důležité pro Hamiltonovy obrazy jako *Pocta Chrysler Corp.* [2]), na téma „informační technologie“ (E. W. Meyer) a „sociální symbolismus“ reklamy, filmů, hudby a módy (Alloway a del Renzio) a italský průmyslový design (Banham a Dorfles).

Posun od vědy a technologie možná nebyl tak velký, jak Hamilton v retrospektivě poznamenal, Independent Group se však vyjadřovala k obecným názorům. Ale spojitost umění a technologie zřejmě vedení ICA vyhovovalo, protože formální setkávání Independent Group skončila v roce 1955, kdy byl její program začleněn do vlastního ICA (Alloway se stal asistentem, pak náměstníkem a ředitelem). Na začátku šedesátých let důležití členové emigrovali – nejprve Alloway do Spojených států (kde se brzy stal kurátorem v Guggenheimově muzeu), pak McHale a Banham. Dějství britské avantgardy se odsunulo do Royal College of Art, kde ji nejprve reprezentovali Richard Smith (narozen 1931) a Peter Blake (narozen 1932), pak Derek Boshier (narozen 1937), David Hockney (narozen 1937), Allen Jones (narozen 1937) a Ronald B. Keesey (narozen 1932). Jakkoli jsou jejich projevy odlišné, mohou být zahrnuty pod nálepku „pop art“, rozšířenou Allowayem. Vládní



aktivními zprostředkovateli spíše než studenty pop-kulturního umění, hudby a módy šedesátých let.

### Banková estetika

... přednáškami Independent Group probíhaly její výstavy, ... fungovali spíše jako kurátoři než vystavující umělci. ... čtyři výstavy. První „Růst a forma“, připravená ... 1951 před oficiálním založením Independent ... projekory a plátna k vytvoření fotografického ... různých struktur z přírody. Představila základní prvky ... Independent Group: neumělecký obraz, různá ... design výstavy jako uměleckou formu. Taky přepracovala ... vlastní princip – transformaci. Výstava totiž ... pojednání o matematické biologii z roku ... *On Growth and Form*, kde skotský zoolog d'Arcy Thompson

objasnil svou teorii morfologické transformace. Jak koláž, tak princip transformace ovládly také tři následující výstavy Independent Group. Výstava „Paralela mezi životem a uměním“, připravená Hendersonem, Paolozzim a Smithsonem na podzim roku 1953, představila transformace napříč kulturami v prostorové koláži z asi sta zvětšených vyobrazení modernistických maleb (Kandinskij, Picasso, Dubuffet), domorodého umění, dětských kreseb, hieroglyfů a také antropologických, lékařských a vědeckých fotografií, zavěšených bez komentáře v různých úhlech a výškách v galerii ICA [3]. Využitím fotografické reprodukce a rušením diváka připomínala konstruktivistické a surrealistické instalace a čerpala také z textových obrazových zásobníků, jako jsou *Základy moderního umění* (1931) od Amedeě Ozenfanta, *Nová vize* (1932) od László Moholy-Nagye a *Mechanizace přebírá vedení* (1948) od Sigfrieda Giediona. Stejně jako přednášky Independent Group naznačovaly i obě výstavy, že věda a technologie ovlivnily společnost, kulturu,



1950-1959

... na instalaci výstavy „Paralela života a umění“, 1953  
... ve velkých místnostech Regency rooms v londýnském Institutu současného umění.

▲ 1921, 1926, 1931, 1942b ● 1923, 1925a, 1909



a dokonce umění daleko víc, než je ovlivnilo umění. Totéž platí i o třetí výstavě, „Člověk, stroj a pohyb“, uvedené Hamiltonem v ICA v létě 1955, která byla zaměřena na přerod obrazu člověka. Byly zde znovu zvětšené fotografie, tentokrát těl a strojů v pohybu, pod mořskou hladinou, na zemi, na nebi a v prostoru: futuristická nepřekonatelnost technologického člověka. Avšak většina těchto obrazů již byla archaická či jednoduše fantazmická, což poukazuje na potěšení, které si Independent Group užívala ze zastaralosti „budoucnosti“ – možná i své vlastní. Obrazy umístěné na plexisklových panelech visely na ocelových rámech v bludišti, které aktivizovalo diváka jako pohyblivého tvůrce koláží minulých a současných technozitřků.

Tento tvrdý výstavní design a motivace diváctví vyvrcholily v „This is Tomorrow“ (Toto je zítřek). Výstavu sestávající z dvanácti expozic připravil Theo Crosby v létě 1956 ve Whitechapel Gallery ve východním Londýně (pro ICA byla příliš velká a s tisícem návštěvníků denně příliš přelidněná). „Rozdělené jako prodejní stánky na trhu“ (St. John Wilson) byly expozice navrženy dvanácti různými týmy; každý byl složený z malíře, sochaře a architekta. V souladu s prostředím ICA byly některé exponáty v konstruktivistickém nebo surrealistickém duchu, zatímco jiné zkoumaly styčnou plochu umění s technologií a s populární kulturou. Expozice se neřídily jedním estetickým paradigmatem nebo disciplinární agendou; hlavním záměrem byla zase show. Dva nejúspěšnější exponáty představovaly extrémní vize britského



5 • Pohled do Whitechapel Art Gallery v době výstavy „This is Tomorrow“, detail instalace třídimenzionální koláže navržené Skupinou dvě, 1956

„zítěrka“ v roce 1956. „Patio and Pavilion“ (Terasa a pavilán), navržený „Skupinou šest“ (Smithsonovi, Paolozzi a Henderson), sestával z altánu ze starého dřeva, vlnitého plástu a reflexní hliníku na terase pokryté pískem [4]. Z pohledu lidských potřeb představovali Smithsonovi architekturu nulového stupně – jako pouhou schránku – a uvnitř Paolozzi s Hendersonem naznačovali pouhé minimum lidských činností – bylo tu kolo, socha, různé hrubé předměty. Výsledek byl zároveň primitivní, moderní a postapokalyptický: interiér zablokovaný ostrým drátem prolamoval zchátralý relikviiar trosk po nukleárním výbuchu. Tento dojem podporovala především dominantní Hendersonova *Blatná člověka*, moderní Frankenstein, podobný bustám rozbitých smrtelid, kterými se v té době proslavil Paolozzi.

Další instalace, navržená „Skupinou dvě“ (architekt John Vickers, Hamilton a McHale) představovala alternativní „zítěrka“ – dystopii vojensko-průmyslového komplexu, ale utopii kapitalistického podívání [5]. Zde se návštěvník nedíval do nepoužívané bondy, ale procházel kakofonickým domem smíchu zaplněným populárními obrazy a testy vnímání. Mezi nimi byl filmový plakát Robbyho s herečkou z *Forbidden Planet* (Zakázaná planeta, 1956) pověšený vedle slavného snímku Marilyn Monroe ze *Seven-Year Itch* (Križe po sedmi letech, 1955), koláž širokoúhlého filmu s hvězdičkou jako Marlon Brando, rotoreliéfy a jiná optická schémata à la Marcel Duchamp (o kterého se Hamilton hluboce zajímal) a různá interakční oznámení. Anděl strážný tohoto místa nebyl postavený Frankenstein se zmatenými smysly, ale soudobý člověk, který jakoby pomocí komiksových bublin („dívej se“, „poslouchej“, „speciální“), vyjadřoval nový sensorický aparát kapitalistické společnosti (Pro případ, že by nám unikl smysl, byl v blízkosti umístěn obrázek špaget a gigantická láhev stoutu Guinness, vedle jakéhokoli zapnutých mikrofonů a osvěžovače vzduchu.) Byly zde vystaveny

1950 – 1959



4 • Pohled do Whitechapel Art Gallery v době výstavy „This is Tomorrow“, detail exponátu „Patio and Pavillon“ Skupiny šest, 1956

▲ 1918, 1993a





1950-1959

Richard Hamilton, *Co vlastně dělá naše dnešní přibytky tak odlišnými, tak sympatickými?*, 1956  
 21 x 25 cm

...chý smysly a většina uměleckých forem, avšak jako zábava až do  
 ...příběhů nebo vyčerpání (člověk působil zároveň rozčileně  
 ...zrušené). Objekty, které byly hlavním motivem těchto dvou insta-  
 ...hrůzostrašný mutant a ohromný spotřebitel, nebyly protiklady,  
 ...spí se vzájemně doplňovaly. Zdá se, že ve výstavě „Člověk, stroj  
 ...přibytky“ stejně jako v „This is Tomorrow“ jako by Hamilton a spol.  
 ...chýbávali právě tu podívanou, kterou oslavovali.

To platí i o emblematickém výjevu celé show *Co vlastně dělá naše dnešní přibytky tak odlišnými, tak sympatickými?* [6], malé koláži, kterou vytvořil Hamilton ne jako umělecký objekt, ale jako plakát pro reprodukci a do katalogu. Stejně jako dřívější koláže Paolozziho, například *Byla jsem hračkou bohatého muže* [1], je to pop-psychologická parodie poválečné konzumní kultury s jejími vlastními reklamními slogany a částmi obrazů a lze ji také chápat jako pře-



psaný freudovský sen. V domácím interiéru jsou zde umístěni dva soudobí „ušlechtilí divoši“, kulturista s lízátkem Tootsie místo penisu a dobře vyvinutá žena s kloboukem ze stínidla lampy a s prsy s flitry. Tyto dvě narcisistické postavy jsou spojeny jen lízátkem-penisem a ozdobenými prsy, které míří na sebe navzájem, a různými náhražkami a zbožím, které je obklopuje (jako plechovka se šunkou na konferenčním stolku). Napravo se na televizní obrazovce objevuje žena mluvící do telefonu a nalevo její dvojnice, ožvlá reklama, luxuje schody extra dlouhou hadicí, v níž se opakuje téma zboží-zařízení jako falus.

Žena zdánlivě tento interiér ovládá, ale i ona je komoditou; a i když možná sní o kulturistovi, je kontrolována patriarchou na stěně a nepřítomným pánem domu, kterého evokuje křeslo s novinami. Interiér je navíc prostoupen vnějším světem: rozdíly mezi soukromým a veřejným jsou smazány komoditami a médii (televize a magnetofon, předchůdci videopřehrávačů a videokamer, plakát *Young Romance* na stěně, předchůdce televizních seriálů). Emblém automobilky Ford na stínidle lampy působí jako heraldický symbol této domácnosti. Jako by Hamilton předvídal závod auta, televize a komodity, který se měl brzy stát středem konzumního kapitalismu. V neposlední řadě je zde zahrnut i modernismus, je komodifikován a domestikován, Bauhaus se zde vrací jako dánský nábytek a Pollockův obraz se objevuje jako módní kobereček. Jediná hrozba zvenčí přichází v podobě černobilé markýzy s vyobrazením Al Jolsona s černým obličejem, který nemůže obsáhnout strašidlo rasy, a planeta Mars, která se vznášá nad interiérem jako dvojnásobný signifikant všeho, co je odlišné (v padesátých letech byli návštěvníci z vesmíru často komunisti v přestrojení).

- ▲ Toto delirantní protínání fetišismů – sexuálních, komoditních a technologických – bylo stálým námětem Independent Group. Paolozzi si s ním začal pohrávat brzy po válce v juxtapozicích ženských těl a armádních zbraní a Hamilton rozvíjel sublimace ženských těl ve výrobním designu padesátých let (například v *Počtě Chrysler Corp*). V tomto námětu pak v šedesátých letech pokračovali američtí tvůrci pop artu jako James Rosenquist (narozen 1933) a Tom Wesselmann (narozen 1931), pro které nebyl takový anorganický erotismus vůbec exotický. Jak máme hodnotit takové záliby Independent Group? Samozřejmě představují drastickou alternativu veřejného odsuzování masové kultury, které prosazovali anglo-američtí formalisté, jako Clement Greenberg, a kritici frankfurtské školy, např. Theodor Adorno. Ale Independent Group nebyla nikdy oslavná ani zásadová jako většina pop artu.

Paolozziho termín „bunk“ (blbost) vypovídá o dvojnásobném vztahu Independent Group k masové kultuře. Vzpomeňte si na první prezentaci jeho koláží, která byla sice katalytická, ale zároveň nejistá; někde mezi obsedantním koníčkem a uměleckým projektem, ale v žádném případě ne strohé cvičení v ideologické kritice. Paolozzi našel slovo „bunk“ v reklamě Charlese Atlase. Je to tvrdácký americký slang, zkratka pro „bunkum“, t.j. „nesmysl“ nebo „okázalé řeči“ (poprvé bylo toto slovo použito v popisu proslovů jistého kongresmana). Ale co přesně znamená „bunk“ zde – zdroje tvořené populárními materiály, nebo samotné koláže? Možná obojí

a možná má naznačit, že nemáme brát ani masovou kulturu ani umělecké výtvořiny příliš vážně – obojí zbavit falše („bunk“ má ale ještě jeden obsah, kterého si byl Paolozzi vědom – slavný výrok Henryho Forda: „History is bunk“ (historie je blbost). A podle jízlivých koláží obálek magazínu *Times* Paolozzi s tím souhlasí. Ale možná, že zároveň naznačuje nejen že historie je blbost, ale že blbosti mají také svou formu, nebo, přesněji, že představují jinou cestu k historii – blbost jako forma „nesmyslu“ odhalovala historii jako druh „okázalých řečí“).

Jak jsme viděli, „nástěnková estetika“ byla základem skupiny Independent Group“ (del Renzio) pro její spojitost s vědou a technologií, zkoumání spojitosti umění a popu, reklam a komodifikovaných těl. Ale koláž se také stala nástrojem kulturního průmyslu. „Časopisy byly úžasný způsob, jak mást myšlenky,“ poznamenal později Turnbull, „jídlo na jedné straně, na druhé straně midy na poušti, na další hezká holka; byly jako koláže, které znamenalo, že surrealistické juxtapozice již patřily reklamě. Inzerční lenka koláže potřebovala kriticky přehodnotit, což Independent Group nedokázala udělat (tento úkol byl ponechán situacím). Když se Hamilton rozhodl „vytvořit dílo“ na základě „okázalých řečí“ minulých let“, vrátil se k malování a styčná cesta umění a popu brzy stala cestou jen směrem k umění jako u většiny pop-artistů.

Viděno z dnešního pohledu – potřeba Independent Group spojit umění s vědou a technologií poukazuje na rozpor mezi jejími členy; demonstruje spíš než vyvrácí slavnou tezi o rozporu mezi „dvěma kulturami“, uměním a přírodními vědami, jak prezentoval britský romanopisec a lékař C. P. Snow v roce 1953. Podobně můžeme mluvit také o spojitosti umění a popu. V roce 1959 eseji (také z roku 1959) „Dlouhá fronta kultury“ proti sobě Althusser postavil toto nové horizontální, egalitářské „spojení“ kultury a starou hierarchickou, elitářskou „pyramidu“ umění a přitom domoval, že v této kulturní válce je v sázce také třídní boj. Ale stejně jako mnoho současných kulturních studií oscilovala Independent Group mezi přijetím tohoto spojení a jeho opovržlivým odvozením z frajerské perspektivy spotřebitele-znalce. (Alloway psal také o nové kultuře různých „kanálů“; termín, který anticipuje spotřebitelskou „volbu“ rozptylovaných mediálních subjektů dneška). I když se však umělecká kritika Independent Group přikláněla k obhajobě kapitalistické technologie a podívané, poukazovala na historický posun od ekonomie zaměřené na produkci k ekonomii založené na konzumaci, posun, který měl za následek také vznik poválečné avantgardy.

#### DALŠÍ LITERATURA:

Julian Myers, „The Future as Fetish: the Capitalist Surrealism of the Independent Group“, *October*, no. 94, Fall 2000

David Robbins (ed.), *The Independent Group*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1980

Brian Wallis (ed.), „This is Tomorrow“ Today, Institute for Art and Urban Resources, New York 1987

Victoria Walsh, Nigel Henderson: *Parallel of Life and Art*, Thames & Hudson, London 1977



1957 a

Dvě malé avantgardní skupiny, Lettrist International a Imaginist Bauhaus se spojují, aby vytvořily Situationist International, politicky nejangažovanější umělecké hnutí poválečného období.

Skupina Situationist International (Situacionistická internacionála, SI, 1957–1972) má komplikovanou historii. Vyvinula se ze dvou hnutí: Lettrist International (Lettristické internacionály, 1952–1957) vedeného Francouzem Guy Debordem (1931–1994), hlavním teoretikem SI; a International Movement for an Imaginist Bauhaus (Mezinárodního hnutí za imaginistický Bauhaus, 1954–1957), v jehož čele stál Dán Asger Sorensen (1914–1973), přední umělec SI. Lettrist International se vyvinula z Lettrist Group (založené v roce 1946, dosud činné), Imaginist Bauhaus zase ze skupiny Cobra (1948–1951), což je akronymem složeným z Copenhagen, Brusel a Amsterdam, měst, v nichž působili hlavní členové. Už samotný počet a krátká životnost těchto hnutí svědčí na nedostatek kulturní politiky poválečné Evropy. Pro obě hnutí však byla společná náklonnost k surrealismu a marxismu; navíc všechna se snažila přepracovat estetické strategie surrealismu a vzdorovat politickým omezením komunistické strany – oficiální verze surrealismu André Bretona byla považována za konzervativní a stalinismus a socialistický realismus komunismu považován jako odpudivý. K těmto dvěma kritickým postojům bychom přidal ještě jeden: podobně jako britská Independent Group se SI postavila v zestupu konzumní společnosti. Zatímco Independent Group viděla v nové masové kultuře otevřené „kanály“ k tomu, podle SI proměnil uzavřený „spektákl“ naše odcizení na nové množství druhů zboží ke konzumaci. Navíc zatímco avantgardní skupiny jako Independent Group přijaly jednu stranu kulturní kritiky kapitalismu 20. století, aby protestovaly proti druhé – masové kultuře proti modernistickému umění nebo naopak – odmítala, alespoň v určitém období, obě tyto strany kriticky.

Vedle Jorna patřili do skupiny Cobra také belgický básník a kritik Christian Dotremont (1922–1979), malíři Karel Appel (narozen 1921), Pierre Alechinsky (narozen 1927), Corneille (narozen 1922) a polandský malíř a později urbanista Constant (narozen 1920); posledně jmenovaný figuroval i v SI. Přestože byli marxisty, opovrhovali socialistickým realismem rozšířeným na Východě; a i když byli expresionisty, nedůvěřovali abstraktnímu expresionismu na Západě. Cobra nebyla ani figurativní, ani abstraktní, uplatňovala koloristické „netigurace“ připomínající divoké čmáraní dětí nebo duševně nemocných. To Cobru přiblížilo surrealismu a ještě více art brut Jeana Dubuffeta; ale stejně jako později SI skupina

odmítala surrealistické podvědomí jako individualistické nebo „subjektivistické“. Cobra zkoumala kolektivní základ umění a společnosti, a proto zdůrazňovala totemistické figury, mytické náměty a projekty založené na spolupráci jako žurnály, výstavy a nástěnné malby. Avšak soudobý pařížský umělecký svět, ovládaný akademickou koalicií surrealistů a abstraktních malířů, se náporu Cobry nepoddal a skupina se v roce 1951 rozpadla.

### Kritika každodennosti

- ▲ Jörn studoval u Fernanda Légera a před válkou byl krátce asistentem Le Courbusiera. Možná kvůli tomuto vzdělání kontaktoval v roce 1953 Jorna švýcarský abstraktní malíř Max Bill, bývalý student Bauhausu, aby spolu založili „nový Bauhaus“. Jörn byl však příliš poznamenán zkušeností ze skupiny Cobra, aby mohl přijmout funkcionalistickou nauku navrhovanou Billem. „Experimentální umělci se musí chopit průmyslových nástrojů,“ souhlasil Jörn, ale musí „je podrobit jiným, neutilitárním záměrům“. Jeho představa nového Bauhausu byla experimentální, ne technokratická, a v tomto polemickém duchu založil v listopadu 1954 spolu se starým společníkem z Cobry Constantem a novým italským spojencem Giuseppem Pinotem Galliziou (1902–1964) Imaginist Bauhaus. V roce 1955 otevřeli „experimentální laboratoř“ v Albisole v Itálii, kde chtěli experimentovat s novými materiály v malířství a keramice (Pinot Gallizio byl vzděláním chemik). Ale i když Imaginistický Bauhaus naznačoval zpracování nedokončených projektů surrealismu a konstruktivismu, nebyl ničím jiným než přestupní stanicí mezi Cobrou a SI. V roce 1956 se představitelé Imaginistického Bauhausu a Lettrist International sešli, aby diskutovali o koalici, a o rok později byla založena skupina SI.

- Do určité míry byla původní Lettrist Group časně poválečnou reprízou dada. Vedle akcí navržených jako skandály, jež měly šokovat buržoazii, posunuli lettristi, seskupení kolem charismatického Rumuna Isidora Isoua (narozen 1925), dadaistickou dekompozici slova a obrazu ještě dál jak v básních, kde rozbili jazyk na písmena, tak v kolážích, kde spojovali verbální a vizuální fragmenty. Debord, který nebyl s takovými experimenty spokojen, ze skupiny s několika dalšími odešel a v roce 1952 založil Lettrist International. Během několika dalších let převzali některé myšlenky

1950–1959

● 1934a, 1937a

■ 1959

◆ 1946, 1959c

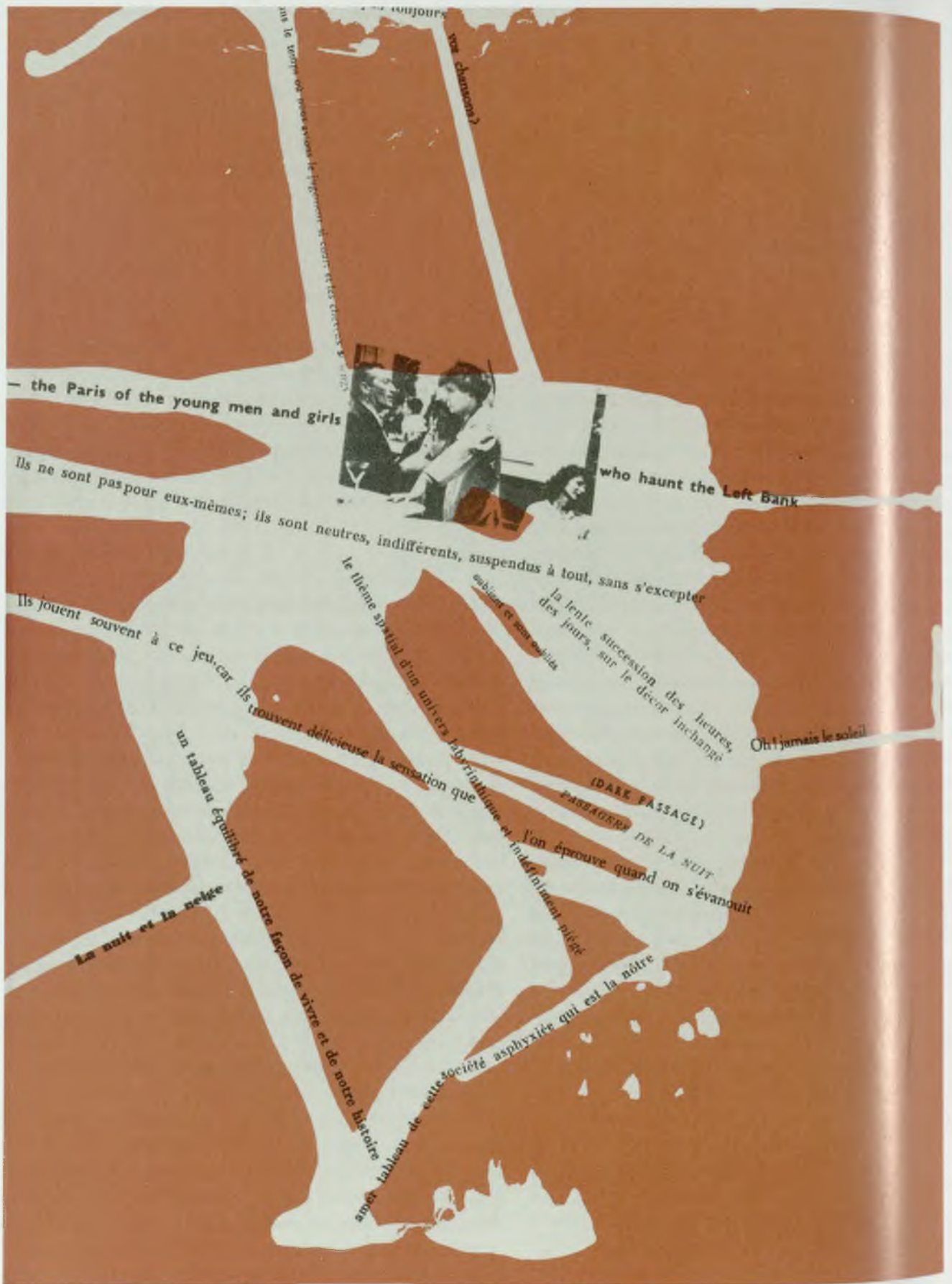
▲ 1925a

● 1923, 1947a

■ 1916a, 1920



1950 - 1959



1 • Guy Debord a Asger Jorn, stránka z *Mémoires*, 1959  
Olej, inkoust a koláž na papíře, 27,5 x 21,6 cm

## Dvě teze ze Společnosti spektáklu

# 190:

Umění v době svého rozkladu, jako hnutí negace, ve snaze dosáhnout svého vlastního překročení v historické společnosti, kde historie ještě není přímo prožívána, je zároveň uměním změny a čistým vyjádřením možnosti změny. Čím velkolepější jsou jeho požadavky, tím vzdálenější je jeho možnost dosáhnout skutečně seberealizace. Toto je umění, které je nevyhnutelně *avantgardní*; a je to umění, které *není*. Jeho předvojem je jeho vlastní zničení.

# 191:

Konec moderního umění označily dva proudy – dadaismus a surrealismus. I když si to uvědomovaly pouze částečně, probíhaly paralelně s poslední velkou ofenzivou proletářského revolučního hnutí; a konec tohoto hnutí, který je zanechal uvězněné právě v té sféře umění, kterou prohlašovaly za mrtvou a pohřbenou, byl zásadní příčinou jejich vlastního znehybnění. Historicky jsou spolu dadaismus a surrealismus svázané a zároveň jsou spolu v rozporu. Tento antagonismus, který byl pro obě hnutí nejradiálnějším a nejtrvalejším aspektem jejich přínosu, také potvrzoval vnitřní nedostatek v kritice každého z nich – jmenovitě: v obou případech osudnou jednostrannost. Dadaismus se totiž pokoušel *zrušit umění, aniž by je realizoval*, a surrealismus chtěl *realizovat umění, aniž by je zrušil*. Kritická pozice, kterou od té doby vybudovali situacionisté, ukazuje, že zrušení a realizace umění jsou neoddelitelné aspekty jediné proměny umění.

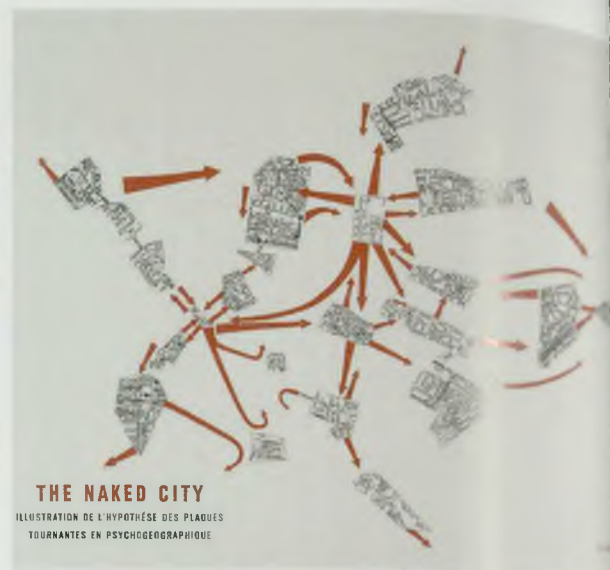
1950 – 1959

zde rozpracovává nebo cituje ústřední texty hegelianského marxismu: mladého Marxe o „odcizení,“ mladého György Lukáče o „zhmotnění“ z knihy *Historie a třídní uvědomění* (1923), stejně jako Sartra a Lefebvra (v tomto ohledu Debord rád citoval básníka a oblíbence surrealistů z 19. století, Lautréamonta: „plagiátorství je nutné; pokrok je implikuje“). Tento jízlivý text je však zároveň velice originální, protože aktualizuje Marxovy názory na fetišistické dopady zboží i Lukáčovy myšlenky o fragmentárních důsledcích masové výroby v zájmu odhalení vlivů nového stadia kapitalismu zaměřeného na image a poháněného masovou spotřebou. Debord analyzoval tuto společnost marketingu, médií a masové kultury ve vztahu k „spektáklu“ stručně definovanému jako „kapitál akumulovaný do té míry, že se z něj stává obraz“. I když *Společnost spektáklu* vyšla ze specifické shody okolností, umožňuje nám pochopit cestu moderní kultury z pohledu kapitalistického vývoje. Dnes je její nejsilnější stránkou to, co levicoví kritici dlouho považovali za její největší slabost, jak tvrdili dva bývalí členové SI, T. J. Clark a Donald Nicholson-Smith: její důraz na politickou organizaci (v době disperze levice) a její vůle totalizovat (v reakci na kapitalismus, který se sám stává čím dál víc totalitní).

Aktivitu SI nemůžeme zredukovat na uměleckou praxi, ale její



působení v této oblasti nemůžeme pominout jako bezvýznamné. Debord v roce 1957 napsal: „Kultura reflektuje, ale zároveň předznamenává možnosti organizace života v dané společnosti.“ A za tím účelem SI vypracovávala své kulturní strategie, z nichž vynikají čtyři: *dérive*, „psychogeografie“, „jednotný urbanismus“ a *détournement*. *Dérive* je definováno jako „technika přechodné cesty skrze různá prostředí“. Jako doslovné „unášení proudem“ je *dérive* uskutečňováno ne v zájmu o náhodné setkání, které může probudit podvědomí, jako u surrealistického potulování, ale spíš v rámci rozvratného vztahu ke každodennímu životu v kapitalistickém městě. Baudelairovský znalec volného času – *flâneur* – se zde stává situacionistickým kritikem volného času definovaného jednoduše jako opačná strana odcizené práce. „Psychogeografie“ může vycházet z *dérive*; je to „studium vědomě organizovaných nebo nevědomých specifických vlivů geografického prostředí na emoce a chování jedinců“. Příkladem je Debordovo *Nahé město* (1957), skládající se z devatenácti dílů mapy Paříže zaznamenaných podle jednoho takového hypotetického itineráře [2]. *Dérive* a „psychogeografie“ společně odkazují k „jednotnému urbanismu“ neboli „kombinovanému použití umění a technik integrální konstrukce prostředí v dynamickém vztahu s experimenty v chování“. Constant předznamenal takové konstrukce ve svém projektu „Nový Babylon“ [3]. Ten je věnován myšlence urbanistického



2 • Guy Debord, *Nahé město*, 1957

Barevná psychogeografická mapa na papíře, 33 x 48 cm

1950 – 1959



3 • Constant, *Nový Babylon/Amsterdam*, 1958

Inkoust na papíře, 200 x 300 cm. Instalace v Historickém muzeu v Amsterdamu



...jako formy pro nomádský pohyb a masovou hru – Constant  
 ...návrhl sérii high-tech megastruktur různých evropských měst,  
 ...by mohly být obyvateli libovolně proměňovány jako kousky  
 ...evropského lega. (To byla alespoň původní myšlenka díla; ale  
 ...ance ani některé situacionisty jeho modely a nákresy, ve kterých  
 ...želzo rozlišovaly utopistické linie útěku a dystopistické formy  
 ...bedu, nepřesvědčily.)

Denise představuje překódování urbanistických prostorů a symbolů.  
 Tato překódování je součástí ústřední strategie situacionistické  
 ...: *détournement* je definované jako „integrace umělecké pro-  
 ...ace přítomnosti a minulosti v nadřazené konstrukci prostředí.“  
 ...turner znamená převést – v tomto případě převést odcizené  
 ...řady, texty a události na rozvratné přehledky, čtení a situace.  
 ...turnement, odvozené z dadaistické a surrealistické koláže, je  
 ...kem citací z médií využívaných v pop artu a akumulací pro-  
 ...aná jako v novém realismu. Situacionisté nechtěli dosáhnout  
 ...značného zvládnutí, ale „dialektického znehodnocení/pře-  
 ...nocení“ převráceného uměleckého prvku. Výsledek navíc nebyl  
 ...ován jako umění ani anti-umění: „Nemůže být žádné situacionis-  
 ...é malířství nebo hudba,“ hlásalo první vydání *Situationiste*  
*Internationale* v červnu 1958, „jediné situacionistické využití těchto  
 ...středků.“ *Détournement* je proto dvojí činnost: simultánně  
 ...řívá ideologickou podstatu obrazu masové kultury nebo dis-  
 ...kční status umělecké formy vysokého umění a přeměňuje jeho  
 ...taci pro závažné politické použití. *Mémoires* využívající extraho-  
 ...né texty a obrazy jsou ranným příkladem *détournement*, ale přímo  
 ...zkovým modelem je šest filmů, které Debord vytvořil v letech  
 1962 až 1978 hlavně z upravených reklam a nových fotografií,  
 ...středků z médií a filmových záznamů, textů a zvukových nahrávek.

Produkce a konzumace

... naznačil kritik Peter Wollen, situacionistické *détournement*  
 ... umění dosáhlo vrcholu v roce 1959, kdy Pinot Gallizio vystavil své  
 ...industriální obrazy“ a Jorn své „modifikace“, oba v Paříži. Pinot  
 Gallizio pokryl celou Galerii René Drouin rolemi plátna s jakoby  
 ...automatickou malbou v křiklavých tónech; přidal světla, zrcadla,  
 ...nky a pachy, a tak vytvořil úplné prostředí. Tato „grota z antihi-  
 ...stoty“ však neměla být prodloužením akčního malířství do umění  
 ...stálce, ale měla předznamenávat budoucí svět hry, který auto-  
 ...onzumace, jakmile bude odkloněna ze své kapitalistické logiky,  
 ...umění (to platilo i o „Novém Babylonu“). Měla být také parodií  
 ...středního světa kapitalistické produkce a konzumace – plátna  
 ...ta vytvořena na simulované výrobní lince pomocí malovacích  
 ...stojů a stříkačích pistolí, a navíc mohla být prodávána po metru [4,  
 ... „Modifikace“ jsou kapitalismem poznamenány jinak. Jsou to  
 ...vité obrazy, většinou neutrální krajiny a výjevy z města, vytvo-  
 ...né jako dekorativní předměty pro *petit-bourgeois*, které Jorn  
 ...stíral na bleších trzích a pomaloval je primitivistickými figurami  
 ...abstraktními gesty à la Cobra.

... v poslední době byly „modifikace“ různě interpretovány. Podle  
 ... některých kritiků „pootevřely“ tradiční žánry, které se staly akade-



4 • Giuseppe Pinot Gallizio, *Rotolo di pittura industriale* (Industriální obraz), 1958  
 Různá média, 74,5 x 7 400 cm

1950–1969



5 • Giuseppe Pinot Gallizio a jeho syn Giors Melanotte při práci na industriálním  
 obrazu v Albě, Itálie, okolo 1956

• 1960a, 1964b ■ 1960a



1950-1959



6 • Asger Jorn, *Paříž v noci*, 1959

Olej na použitém obrazu, 53 x 37 cm



...kým kýčem, aby je mohly znovu oživit jako současné znaky. Ale namto procesu alespoň symbolicky překonávají rozdíl mezi avantgardou a kýčem, který dlouho deformoval moderní kulturu. Pro jiné kritiky představují „modifikace“ právě opak. Detailně kritizují avantgardní styly (například primitivistický, expresionistický, abstraktní) jako mrtvé abecedy, a tak spíše než vyřešení problému avantgarda – kýč ukazují avantgardu jako „dohnanou“ kýtč. Avšak žádné z těchto vysvětlení se nezdá být adekvátní modifikaci *Paříž v noci* [5]. V originálním obraze se osamocené buržoa dívá o balkon a dívá se na noční město. Je to scéna předválečné doby, možná z přelomu století, která nás má svěst, má nám umožnit spojit naše rozjímání nad postavou v obraze s jeho významem přímým pohledu na Paříž. Gestická přemalba toto zobrazení nenarušuje: místo toho do něj vloží jiný moment niternosti a rozpolitanosti – koment abstraktního expresionismu a poválečné kultury. V tomto případě pak není oživen kýčovitý originál ani přemalbovaná avantgardní přemalování. Místo toho se obě malby vzájemně označují jako historické, a tím pro diváka vybojují určitou odstupňovanost, z něž může hodnotit oba momenty, obě formace. Malířství skvělé,“ hlásá Jornovo prohlášení doprovázející jeho postavu „modifikací“ v roce 1959. „Klidně je můžeš dorazit. Detourn. Ať žije malířství.“ Podle Jorna může být malířství mrtvé jako dávny král, ale stejně jako nový král může žít dál – ne jako ideologická kategorie, která nikdy neumírá, ale jako materialistická metoda, která se rozvratně rozkládá.

Podle Deborda byli předváleční předchůdci SI komplementárně nepřátelští: „Dadaismus chce zrušit umění, aniž by je realizoval,“ napsal ve *Společnosti spektaklu*, „a surrealismus chtěl realizovat umění, aniž by je zrušil.“ SI se neměla dopustit stejné chyby: měla „zrušit“ jak předválečné avantgardy, tak revoluční politiku, která se objevila zároveň s nimi (od Ruské revoluce v roce 1917 dále). Nemělo to být jen další poválečné opakování. Ale SI měla být jinou možnost, vedle debordovského odmítnutí nebo neoavantgardního opakování historické avantgardy. V roce 1962, v době schizmatu uvnitř SI, vytvořil Jorn další sadu modifikací svých „nových zohyzdění“. Většinou se jedná o způsobné porušení poničené dětskými kresbičkami nebo vyšitými osobami. Zdejšího kýčovitého originálu se na nás dívá dívka zřejmě oblečená k birmování – tedy pro společensko-náboženské uvedení do dospělosti; v ruce však ještě drží dětské švihadlo [6]. V rámci přemalby Jorn na její obličej přidává knírek a bradku, jako to udělal Marcel Duchamp s *Monou Lisou* v roce 1919, možná s myšlenkou na Debordovo varování: „Od té doby, kdy se buržoazní koncepce umění a uměleckého génia stala zastaralou, není knírek přikreslený na *Moně Lisě* zajímavější než původní verze tohoto obrazu.“ Toto zohyzdění můžeme chápat jako přiznání patetického statutu opožděného umělce – avantgarda by se měla prostě vzdát, nebo, jak by řekl Debord, její negace umění, teď přijímaná jako umění, by měla být na oplátku negována. Ale Jorn kolem této dívky mezi ostatní avantgardní vtipy načmáral „l'avantgarde se rend pas“ (*sic*) – avantgarda se nevzdává. Jak máme chápat tento vzdor a komu je adresován? Je vážný, nebo hloupý? Nenaznačuje tím Jorn, že avant-



7 • Asger Jorn, Avantgarda se nevzdává, 1962  
 Olej na použitém obraze, 73 x 60 cm

garda by se měla vzdát (jak to tvrdili mnozí pro- i protisituacionisté), ale nevzdává se, a že směšná vzpurnost je největší fraška ze všech, dlouhý nos na levici i na pravici? V každém případě, stejně jako Duchamp oživil starou *Monu Lisu* (přejmenoval ji na „L.H.O.O.Q.“, což ve francouzštině zní jako „má pěkný zadek“), proměnil Jorn tuto dívku v pěkného paličáka: její švihadlo teď vypadá jako bič, nebo dokonce garota.

DALŠÍ LITERATURA:  
 Iwona Blazwick (ed.), *An Endless Adventure – An Endless Passion – An Banquet: A Situationist Scrapbook*, Verso, London 1989  
 Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (1967), přelož. Donald Nicholson-Smith, MIT Press, Cambridge, Mass. 2002  
 Ken Knabb (ed.), *Guy Debord and the Situationist International*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2002  
 Elisabeth Sussman (ed.), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957–1972*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1989

1950–1959



Ad Reinhardt píše „Dvanáct pravidel pro novou akademii“: zatímco v Evropě jsou nově formulována paradigmat malířské avantgardy, Reinhardt, Robert Ryman, Agnes Martinová a další ve Spojených státech zkoumají monochrom a síť.

Uprostřed práce na své první sérii černých obrazů – sérii dlouhých obdélníků, z nichž každý byl členěn impozantní sítí/mřížkou se třemi moduly na šířku ku sedmi modulům na výšku, přičemž rozdíly mezi jednotlivými bloky byly u některých obrazů skoro neznatelné, neboť jedna „černá“ byla skoro nerozlišitelná od druhé – vydal Ad Reinhardt (1913–1967) v *Artnews* v květnu 1957 „Dvanáct pravidel pro novou akademii“. Reinhardt často v uměleckém světě vystupoval jako sarkastický kritik, a tak by si člověk mohl myslet, že svůj esej napsal s lehkou ironií, protože „akademické“ umění, především v abstraktních formách, bylo v té době všude.

Asociace amerických abstraktních umělců na konci třicátých let vytvořila a v letech čtyřicátých a na začátku padesátých let upevňovala lokální verzi mezinárodního jazyka abstrakce, který byl v té době praktikován ve Francii pod označením *Abstraction-Création*, byl vyučován v evropských školách, např. v Institutu designu v Ulmu pod vedením Maxe Billa, a v poválečných institucích navazujících na Bauhaus ve Spojených státech pod vedením László Moholy-Nagy, Josefa Alberse a Györgyho Kepekse. Ve svém eseji z roku 1959 „Je tu nová akademie?“ upozornil Reinhardt na existenci druhu abstrakce, která se stala akademickou, tedy opakující se a rutinní, zkorumpovanou potřebou vložit abstrakci do služeb designu, reklamy nebo architektury. Mluvil o ní kriticky jako o „extrahovaném umění“, které nemá nic společného se skutečnou abstrakcí a „nemůže být ‚použito‘ ve vzdělání, komunikaci, vnímání, zahraničních vztazích atd.“

Proto Reinhardt skutečně chtěl „novou akademii“, která by fungovala jako akademie v 17. století: chránila myšlenku estetické čistoty a zachovávala rozdíl mezi vysokým uměním a aplikovanými derivacemi. Podle něj by taková akademie objasňovala, že umění je ve své podstatě „mimo čas“, umění krásné, vyprázdněné a očištěné od všech jiných významů než uměleckých.

### Černé manželství

U Reinhardta se takové snahy o očištění projeví spojením dvou velkých paradigmat abstrakce, které dosáhly svého vrcholu dokonale na začátku století: mříže a monochromu. Potlačením rozdělujících čar mříže totiž Reinhardtovy černé obrazy [1] vytvářejí

něco, co se blíží nerozbitému povrchu monochromatického obrazu, čímž autor dvojnásobně brání možnosti rozdělení něčeho „znaku“ vystupujícího z pozadí a stejným tahem odmítá jakýkoliv dojem, že umění může svolat „svět mimo“ – buď skrze okno s oknem, nebo se zrcadlem. Výsledná vztažnost je předpokládána zárukou jak mříže, tak monochromu: začínají a končí u sebe (jako mříž něco „popisuje“, pak jedině samotný povrch, který mapuje a tedy zdvojnásobuje), nejsou zde obsaženy žádné „jiné než umělecké významy“.

Ale Reinhardtovo bezstarostné trvání na tom, že tato paradigmatata jsou „mimo čas“, jsou slabým místem zdlouhavé zjevnosti jeho tvrzení. Naopak, časovost pronásleduje abstraktní umění, třebaže se abstrakce zarytě snaží vyloučit všechny formy narativnosti svého prostoru a zavést čistou simultaneitu charakteristickou pro prostorové umění a odlišnou od umění časového. Spojení abstraktního umění s časem spočívá v historické dimenzi, která podporuje abstrakci jako specifický projekt, dělá z každého čistého obrazu „definitivní“ nebo poslední práci svého druhu, kulminaci propisovací série, nebo jako zvláštní pokračování této logiky: první a poslední nového typu umění, jehož historie musí teprve být napsána. Toho logika Rodčenkova triptychu monochromatických panelů *Červená barva, Čistá žlutá barva, Čistá modrá barva* (1921), který ruský kritik Nikolaj Tarabukin viděl jako „poslední obraz“ a který Rodčenko sám považoval za příchod díla jako objektu. Tato logika vedla také Pieta Mondriana „dopředu“ ke stále čistšímu rušení opaků uvnitř obrazu, takže nakonec samotný obraz mohl být překonán – zároveň uchován i překonán tím, že se posunul sám do samotné sociální oblasti. Reinhardt uvažoval o podobném, když o svých černých obrazech řekl: „Pouze dělám ty poslední obrazy, které kdy kdo udělá.“

Tento dojem historického přílivu, který poháněl dané prostředí, obsahuje ještě další časové aspekty. Umělcovo stažení se od mřížky nebo do monochromu, podniknuté jako forma odporu proti historickým silám, které hrozí proniknout do oblasti daného díla – buď „zleva“, infikováním jeho čistoty prvky sociální ideologie a prospěšnosti, nebo „zprava“, pokažením jeho materiálních znaky privilegovanosti, speciální dovednosti atd. – je umělcem právě těchto sil. Každý příklad abstrakce je historicky specifický, například okolnosti nástupu Rodčenkových pláten primárně

1960 - 1959

Ad Reinhardt, Abstraktní malba, Č. 5, 1962

152,4 x 152,4 cm

... ve třicátých letech (sovětská revoluční produkce), které se  
... liší od podmínek vzniku monochromatických prací Lucia  
... nebo Yvesa Kleina ve čtyřicátých a padesátých letech  
... reklama a „spektáklu“ po druhé světové válce).

... spolu s fenoménem znovuobjevení nebo repetice, tak charakte-  
... pro abstraktní umění – kde prožíváme vlny modulární  
... a absolutní monochromatickosti jednu po druhé – objevu-  
... další dimenzi časovosti vlastní abstrakci. Tento aspekt  
... aní tak s myšlenkou každého očištěného obrazu coby

posledního svého druhu, jako s názorem, že každý z nich je  
totálním rozchodem se vším, co bylo před ním; a proto tím, že je  
počátkem, je každý příklad tohoto paradigmatu originálem.  
Sebeklam nutný k zachování této fikce vlastní „originality“  
při vyjadřování formy, která je stará jako malby v jeskyních  
(v případě modulární mřížky) si však žádá vysvětlení. Protože  
zatímco některé části avantgardy začátku 20. století se k těmto  
formám obrátily jako ke znaku anonymity, který mohly nosit na  
odpor proti dekadenci individualismu v umění, poválečná avant-



garda uplatňovala své repetice identických paradigmat stále více jako úkony původní tvořivosti.

Dá se předpokládat, že právě tato víceznačnost obsažená v daných paradigmatech abstraktního umění – které se pohybují v prostoru ▲ mezi polárními protiklady čisté myšlenky a absolutní materie – znamená, že jakkoli jednoduché může toto paradigma být, je charakterizováno neřešitelným vnitřním konfliktem. Navíc je to právě tento konflikt, který vyvolává potřebu „znovu objevit“ formu a současně popírá, že ve skutečnosti jde o opakování. Francouzský strukturalistický antropolog Claude Lévi-Strauss byl zaujat fenoménem tohoto typu opakování, jak je vyjadřován v mýtech, kde je stejný příběh vrstven opakovanými „mythémy“ neboli jádry identických obsahových struktur, které jsou znovu prožívány různými postavami a během zdánlivě různých epizod daného příběhu. Lévi-Straussovo strukturalistické vysvětlení této repetice otevírá samotnou otázku nejednoznačnosti, která charakterizuje fenomén vizuální abstrakce. Mýtus jako takový je podle něj odpovědí na hluboký kulturní rozpor, který nemůže být vyřešen, pouze opakovaně řešen, jako když jazyk stále naráží na uvolněný zub. Mýtus je formou těchto návratů; je to druh vyprávění, v němž je reálný neřešitelný problém pravidelně odlehčován tím, že je opakovaně vystaven v oblasti fantazie.

Tato analogie s opakováním mýtů nás upozorňuje na dva aspekty malířské situace. Zaprvé objasňuje způsob, jak se abstraktní paradigma stává nositelem serializace v praxi daného umělce: opakování stejného formátu protaženého v dlouhém řetězci nepatrně odlišných kopií. A zadruhé podtrhuje fakt, že naprosto jednoduchá forma stejně vygeneruje dojem vnitřního rozporu: v případě Yvesa Kleina přijímá anonymní charakter jednoduchého monochromu neutuchající individualismus „příznačného“ objektu (způsob, jakým lehce zaobluje rohy svých obdélníkových panelů nebo aplikuje svůj paten-  
● tovaný (!) pigment „mezinárodní Kleinova modř“); nebo v případě čtvercové mřížky o devíti polích u Reinhardtových posledních obrazů, kdy je dílo redukováno na své nejjistší logické vyjádření – „myšlenku“ – paradoxně propagující nedefinovatelnou a iracionální zkušenost optického chvění – „hmotu“ – která neustále uniká divákově porozumění.

### Čistý paradox

V době vzniku Reinhardtovy poslední série černých obrazů (vytvořených v letech 1960–1964) začali tvořit další dva umělci na stejném principu propojení mřížky a jednobarevnosti a demonstrovali stejně neslučitelné podmínky formy. Byli to Agnes Martinová (narozena 1912) a Robert Ryman (narozen 1930).

Agnes Martinová vyrostla na otevřených pláních v Novém Saskatchewanu, studovala v Novém Mexiku, a když na začátku padesátých let přišla do New Yorku, tíhla k té části newyorské školy, jež se vyhýbala gestickému malířství a místo toho používala plochy neporušené barvy a velmi zjednodušené, geometrizující kompoziční strategie: jako Mark Rothko, Ad Reinhardt (jeho obrazy  
■ z počátku padesátých let jsou většinou celé červené nebo modré)

a Barnett Newman. Martinová chtěla vyjádřit subjektivní myšlenky, které nemají žádné objektivní protějšky v přírodě, a tak se obrátila k abstrakci, což byl způsob, jak dosáhnout „neřeknou vidět“, jak řekla, ale „co je provždy známo v mysli“.

Do roku 1963 vytvořila metodu, kterou již nikdy neměníla. Tužkou nakreslila na plátno sto osmdesát tři čtverečních centimetrů, ošetřené tenkou vrstvou sádrového podkladu, od kterého k okrajům perfektní lineární mřížku. U prvních z těchto sítí používala barevné tužky, avšak kolem roku 1964 přešla na jednoduchou černou, takže její obrazy ovládla monochromie, ale přesto dosáhla k údivu diváků – výjimečné vizuální rozmanitosti [2]. Její obrazy evokují představu přírody – *Padající modř, Listy v Mléčná řeka, Pomerančový lesík* – a sítová pole působí jako záře, jako by vydávaly neidentifikovatelné světlo a proto působí obrazy Martinové skutečně brzy vnímány jako analogie. Byly chápány stejně jako tvorba Newmana, Rothka a Reinhardtových v sedmdesátých letech, kdy potřeba tematizovat abstraktní umění vedla k interpretaci i té nejpřísnější mřížky nejen jako monochromu, fenomenologicky z ikonografického hlediska spojeného s myšlenkou „absolutna“. Jak jsme viděli, tato možnost mřížku samotnou jeví jako endemická: je to rozmanitě reálné, potenciálně neomezených, identických jednotek, které nikdy vřdy generovat metafyzické, transcendentální asociace. Ohledu na to, jak je takové schéma zdánlivě „mechanické“ nebo „automatické“.

Silnou stránkou umění Martinové je, že modelizuje spíše materiální rozpolcenost vestavěnou do mřížky k dosažení jiného významu, který bychom mohli nazvat „strukturalistický“. Protože světelný, atmosférický opar, který povrchy obrazů Martinové vyznačují, je pouze přechodem mezi dvěma jinými sítí spojenými s těmito obrazy. Prvním je zážitek chromující společenosti materiálu, když pozorujeme obrazy zblízka: nerovnoměrné linie nakreslených tužkou, které klouzají po povrchu plátna, ale nedostanou se do jeho šterbin; duch řady čar viditelných na sádrovém nátěrem, opakujících se na povrchu plátna. Druhý zážitek dostaví, když ustoupíme od povrchu natolik, že se sítí mřížky nepustí, tehdy pocit světelné atmosféry vystřídá vjem určité hmotnosti, když pak ustoupíme ještě dál, vizuální opar se zhlutí do husté těle stěny, a stává se tak jinou, obecnější hmotnou součástí materiálu. Jinými slovy, plátno působí „světelnou atmosférou“ pouze ve vztahu k dalším zážitkům daných děl – tedy odlišením od nich – jako hmotných předmětů a naopak.

V tomto smyslu můžeme říct, že umění Martinové „zobrazit“ nic specifického, ať mraky, oblohu, světlo nebo atmosféru, nezměrnost. Místo toho, postupem podobným strukturalistickému, vytváří strukturální paradigma, v němž je atmosféra méně etablovanou intuice a více jednotkou v systému, který ji proměňuje z atmosféry něho (obsah obrazu) na označující – „atmosféra“ – vřdy čar rozdílných sérií: „zed“ v protikladu k „oparu“; „vazba plátna“ pro „neumístitelné zářivosti“; „forma“ v protikladu k „bezvarnosti“.

Funkce strukturálního paradigmatu pak znamená, že něco nám říkáme ne z hlediska fenomenologické úplnosti („tento zářivý opar“).

Agnes Martinová, *Líst*, 1965  
 kresba a grafika na papíru, 183 x 183 cm

„který před sebou vidím“), ale v neustálém vztahu k tomu, čím není („živost“ = „ne matnost“) – přítomnost vždy zastíněná svou vlastní nepřítomností. Díky této skutečnosti je zjednodušující charakter práce Martinové jako „čisté prostorové intenzity“ nebo „ducha“ nemožné.

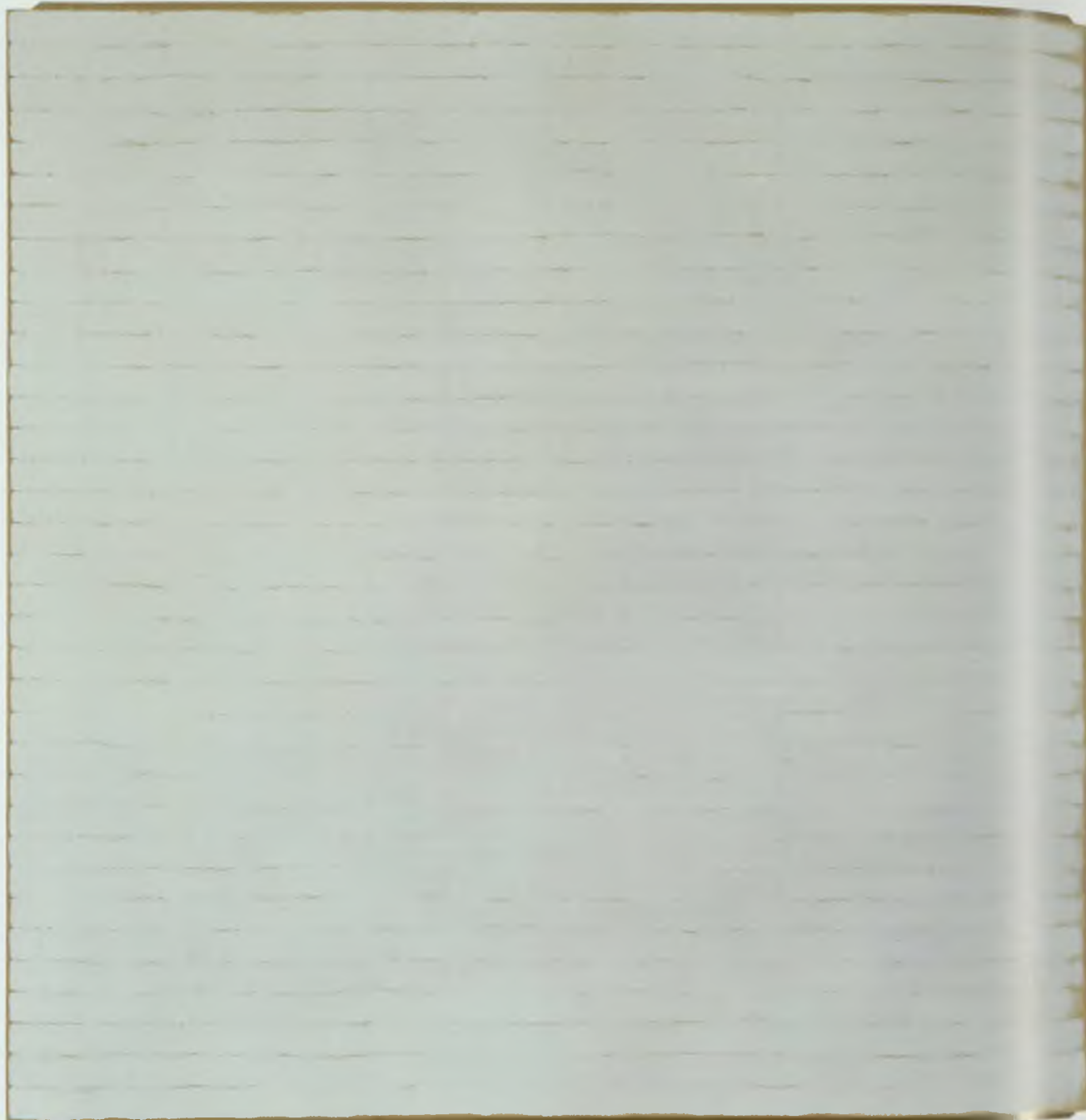
#### Malování barvy

V případě Roberta Rymana byla snaha o fenomenologickou interpretaci stejně silná, avšak nesoustředila se na „ducha“ ale na „materiál“. Ryman se na scéně objevil na konci šedesátých let (poprvé

samostatně vystavoval v roce 1967; v roce 1969 se zúčastnil výstavy „Když se stanoviska stanou formou“ v Bernu a v Londýně a „Antiiluze: Procedura-Materiály“ ve Whitney Museum v New Yorku. Ryman byl chápán jako procesní umělec a jeho mřížovaná bílá plátna jako souhrn manipulací se surovým materiálem malířství jako takovým. Například ve skupině prací jako *Winsor [3]* je zřejmé, že pět centimetrů široký štětec byl namočen v bílé olejové barvě a tažen napříč plátnem v paralelních řadách, každý tah vydržel dvacet až dvacet pět centimetrů, než došla barva. Tato lehká přerušování mezi ukončením tahu a spojením materiálu, kde tah začíná znovu, vytváří sérii vertikál, které jsou protějškem horizontálních

▲ 1969





3 • Rober Ryman, *Winsor 34*, 1966

Olej na lněném plátně, 160 x 160 cm

mezer mezi jednotlivými řadami, kde prosvítá teplá hněď plátna. Ryman, popisující tento proces jako pokus „malovat barvu“, své materiály omezil na druhy bílého pigmentu – kasein, kvaš, olej, enamelak, sádrový nátěr, akryl atd. – který natíral na velmi rozmanité podklady – novinový papír, gázu, průklepový papír, vlnitý karton, len, jutu, laminát, hliník, ocel, měď atd. – pomocí různých aplikátorů – štětce různých šířek (až třicet centimetrů), nože, kuličkového pera, stříbrné tužky atd.

Tím jeho dílo stihlo prokletí čistého pozitivizmu; bylo chápáno jako suma série dřívějších operací, která může být (podle důkazů) zrekonstruována v přítomnosti. Proto je chápáno jako čistá

hmota a zároveň jako stavy její evoluce rozprostřené v čase. Ryman však popírá toto časové kontinuum, stejně jako Manet nová popírá myšlenku neporušené prostorové nezměrnosti. Ryman rovněž pracuje ve vztahu ke strukturálnímu paradigmatu – například v sérii *III, IV, V a VII* [4] nanesl na třináct panelů z třinácti lepenky o velikosti 0,5 metru čtverečních tři šikmo rozetřené (až na enamelaku (čistě bílé pryskyřicové podkladní barvy). Toto přímé gesto provedl pouze u tří jednotek ze série najednou. Výsledkem je, že u *VII* jsou, řekněme, nespojitosti v tahu štětcem, které umožňují rekonstrukci „procesu“ gest, a tím otvírají kontinuitu procesu svému opaku: diskontinuitě jedinečného, implozivního oběti.

1960 - 1969



Herbert Ryman, VII, 1969

Černá na bílé (sedm částí), každý 152,4 x 152,4 cm

Rymanova „hmota“, stejně zaměnitelná v binárních operacích  
stejně jako „duch“ Martinové, vyjadřuje vnitřní rozpory mřížky  
a zároveň je jimi vyjadřována.

LITERATURA:

Alan Boas. „Ryman's Tact“, *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990.  
„The Limit of Absence“, *Ad Reinhardt*, Museum of Modern Art, New York 1991  
Benjamin M. D. Buchloh. „The Primary Colors for the Second Time“, *October*, no. 37,  
Winter 1980.  
Michael Krauss. „Gnds“, *The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myths*,  
MIT Press, Cambridge, Mass. 1999  
Robert Storr. *Herbert Ryman*. Harry N. Abrams, New York 1993



# 1958

*Terč se čtyřmi obličejí* od Jaspера Johnse se objevuje na obálce časopisu *Artnews*: pro některé umělce, například Franka Stelli, předkládá Johns model obrazu, kde se objekt a podklad spojují v jeden obraz-objekt; podle jiných otevírá možnost využití znaků každodennosti spolu s konceptuálními dvojsmysly.

**20** ledna 1958, pouze dva týdny po vydání uvedeného čísla *Artnews*, otevřel Jasper Johns (narozen 1930) svou první samostatnou výstavu v Leo Castelli Gallery v New Yorku. Bylo zde šest obrazů soustředných terčů včetně *Terče se čtyřmi obličejí* [1]; čtyři obrazy americké vlajky včetně první *Vlajky* [2], pět obrazů čísel malovaných pomocí šablony, jak jednotlivých, tak sériových; a také několik obrazů s přiloženými skutečnými předměty jako *Zásuvka* a *Kniha* (obě 1957). Všechny exponáty byly prodány, jen legendární kurátor Alfred H. Barr ml. koupil čtyři obrazy pro Muzeum moderního umění. Byl to bezprecedentní debut a zdálo se, že signalizuje změny v kultuře uměleckého světa. Mládí (Johnsovi bylo v té době pouze dvacet sedm) a propagace byly tehdy vysoce ceněny (jak jinak by se mohl neznámý umělec dostat na obálku časopisu *Artnews*?). Změna stylů byla také zrychlena, takže banální narážky a neosobní tahy štetce v těchto obrazech jako by okamžitě přetrumfily vznešené náměty a nabitá gesta abstraktního expresionismu, který byl ještě stále na scéně. Ale Johns nebyl žádné divoké mládě. Výstava reprezentovala tři roky vytrvalé činnosti (na podzim roku 1954 Johns zničil většinu své předchozí práce, protože ji považoval za nepůvodní). Navíc byl v té době již aktivní v okruhu, do kterého patřili Robert Rauschenberg, s nímž měl v letech 1954–1961 jak umělecky, tak romanticky důvěrný vztah, skladatel John Cage a choreograf Merce Cunningham, pro kterého navrhoval kulisy a kostýmy, performerka Rachel Rosenthalová a další.

## Neustálá negace impulzů

Toto spojení s Cagem a spol. částečně vedlo kritiky jako Thomase B. Hesse, ředitele *Artnews*, a Roberta Rosenbluma k tomu, že označovali Johnse novou nálepkou „neodada“. Johns se ale ani tak nezajímal o anarchistické útoky na umění vlastní dadaismu jako spíše o ironické zkoumání jeho významu, které podnikal Marcel Duchamp, s jehož dílem se seznámil v roce 1958 ve Philadelphia Art Museum (osobně se setkali o rok později). Duchamp zůstal pro Johnse vždy zásadním vztahným bodem. To platí také o filozofu Ludwigu Wittgensteinovi, jehož kritika jazyka zapůsobila na Johnse cit pro „fyzickou a metafyzickou tvrdošijnost“, jak si napsal do svého skicáře (Wittgensteina začal číst kolem roku 1961

a brzy se o něj zajímali i další tvůrci jeho generace, především konceptuální umělci).

Vliv obou těchto mužů, především Duchampa, můžeme vidět ve strategiích příznačných pro Johnsovu ranou práci. Počínaje „předvytvořené, konvenční, odosobněné, falešné, vnější pro“ (tak popsal své *Vlajky* a *Terče* svému nejlepšímu kritikovi, Steinbergovi). Hrál si s různými řády znaků – vizuálními a verbálními, soukromými a veřejnými, symbolickými a indexovými – se znaky vytvořenými fyzickým kontaktem, jako jsou otisky na papír nebo sádrové odlitky). Rád také proměňoval předměty na významné, dokonce alegorické, například *Vlajky* jsou zobrazeny moderními obrazy, fyzickými předměty a každodenními symboly. Snažil se také vyvolat subjekt, který byl rozdělen svým vlastním jazykem, jeho různými znaky, v protikladu k subjektu abstraktního expresionismu, který měl být vytvořen celý v aktu malování. Taková provokace také připomíná Duchampa, kterého Johns přiblížil jiným umělcům, stejně jako Cage přiblížil Duchampa Johnsovi. Mluvíme zde ale spíše o transformaci než o víru. Jak Johns řekl, když Duchamp v roce 1968 zemřel, jedno z jeho ponaučení bylo, že žádný umělec neurčuje své dílo konečně – také v protikladu k abstraktnímu expresionismu. Nejen, že se na něm podílili další umělci, ale také další umělci dílo interpretují, retroaktivně se posouvají a také posouvají kupředu.

Podle Johnse Duchamp „posunul své dílo za hranice oka, kde postavil impresionismus, do oblasti, kde jazyk, myšlenka a vztah reagují jedno na druhé“. Johns udělal podobně, posun ve vztahu k abstraktnímu expresionismu. Ale aby se od něj mohl efektivně odpojit, musel s ním být nejprve spojen. A jeho *Vlajky* a *Terče* pokračují abstraktní expresionismus v jeho vlastních kritériích, znamená, že jejich povrchy jsou plošší, jsou „plošnější“ než zobrazení a obraz a podklad zde splývají více, než je tomu u jakéhokoli abstraktně expresionistického precedentu. Johns takto zásadně změnil hru, protože body získával pomocí prostředků, které byly v abstraktním expresionismu zakázány – tím, že obrátil ke každodenním kulturním symbolům jako k vlajkám a terčům. Byla to však změna a zároveň útok, neboť Johns abstraktní expresionismus reagoval kontrastním výrazem, kde umění zároveň abstraktní a zobrazující, gestické i neestetické





1950 - 1959

1 Jasper Johns, *Teró se čtyřmi obličejí*, 1955  
Korunová, sirkaušička na novinovém papíře a látce na plátně, korunovaná čtyřmi barvenými sádrovými obličejí v dřevěné krabici s předním dílem zavešeným na pantech





2 • Jasper Johns, *Vlajka*, 1954–1955

Enkaustika, olej a koláž na látce připevněné na překližce (tři desky), 107,3 x 154 cm

(jeho tahy štětcem jako by se opakovaly), sebevztažné a zároveň plně narážek (abstraktní pruhy a kruhy, které jsou zároveň vlajkami a terči) a co do asociací obrazné a zároveň doslovné (v jinak nepředmětném obraze *Plátno* [1956] jsou k plátnu připevněna malá nosítka) a tak dále.

Pro vyjádření těchto kontrastů našel Johns jako perfektní médium enkaustiku; voskový základ u ní zachová každý tah štětcem – ale zachovává jej mrtvý jako mouchu nalepenou na mucholapce. Enkaustika také umožnila Johnsovi svázat obraz s podkladem tak, že obraz pak působil zároveň jako objekt. Také mu umožnila použít další materiály, jako koláž z novin a látek, které Johns často používal v raném období, kdy na sebe povrchy hustě skládal. Toto vrstvení vnáší do povrchu obrazu pocit času – nejen skutečného času komplikovaného utváření daného díla, ale také alegorický čas různých významů a/nebo naznačovaných vzpomínek. Například na prostěradle, které je podkladem obrazu *Vlajka* [2], vystupují uprostřed mezi kousky novin strašidelná slova „pipe dream“ (vzdušný zámek, vidina). Ta možná poukazují na příběh, podle nějž se vlajka zjevila Johnsovi ve snu (veřejný symbol se zde příznačně stává současně osobním talismanem). Zároveň poukazují na hádanku obrazu vlajky, která není vlajkou (v roce

▲ 1954 v Sidney Janis Gallery v New Yorku viděl Johns verzi *Značky obrazů* [1929] Reného Magritta, slavný surrealistický obraz hádanku dýmky, u které je napsáno „Ceci n'est pas une pipe“ („Toto není dýmka“). Již v prvních Johnsových malbách najdeme typicky Johnsovskou hru rozporu a paradoxu, ironie a alegorie. Johns znovu a znovu tvrdí jednu věc a zároveň naznačuje víc (toto je jedna z definic ironie), nebo kříží různé úrovně významů nebo různé druhy znaků (a to je jedna z definic alegorie). Do skic z okolo roku 1963–1964 zapsal: „Jedna věc funguje nějak/jiná věc funguje jinak/Další věc funguje v různých chvílích různými způsoby.“ Vtip tu spočívá v tom, že víceznačnost je dosahována doslovnými prostředky: vlajkami, terči, čísly, mapami a podobně – ne v opozici –, ale pomocí „věcí, které myslit lze zná“, jak dodal Johns. „To mi umožnilo pracovat na jiných úrovních.“

„Moje práce se stala neustálou negací impulzů,“ poznamenal Johns později. Tato negace není jen přehlídkou sofistikovanosti, to nejprve připadalo Steinbergovi, pro nějž bylo „poslední raných děl, že „nic v umění není tak pravdivé, aby jeho opak nemohl být ještě pravdivější“. Ani střet vizuálního a verbálního obrazného a literárního jednoduše nezrušil estetiku abstraktního expresionismu. Spíš zachoval model malířství, který předstíral



## Ludwig Wittgenstein (1889–1951)

Vzdorovitě antiidealistický filozof, vídeňský rodák, Ludwig Wittgenstein chtěl očistit naše chápání jazyka od přetrvávajícího platonismu. Jeho *Filozofická zkoumání* (1953) představila radikální kritiku samotné myšlenky „výrazu“, konceptu zásadního pro různé formy abstraktního umění, především pro abstraktní expresionismus. Výraz závisí na myšlence záměru vyjádřit význam; záměr je tedy chápán jako vůle k významu, která předchází jeho verbálnímu nebo vizuálnímu vyjádření. Z tohoto pohledu, tvrdil Wittgenstein, obsahuje záměr obraz mentálního života jako soukromého, pro ostatní neznámého, ale pro nás okamžitě dostupného.

Místo této myšlenky soukromých významů, ke kterým má každý z nás jedinečný přístup, trval Wittgenstein na tom, že „významem slova je jeho použití“. Především předložil myšlenku „jazykových her“ založených na „formách života“. Jazykové hry jsou vzorce verbálního chování, které jsou v podstatě sociální a jsou získány objektivně. V takovém světě nedávají soukromé výrazy žádný smysl: „Kdyby mohl lev mluvit,“ napsal Wittgenstein, „my bychom mu nerozuměli.“

Jeden z prvních umělců, který řešil význam této kritiky pro umění, byl Jasper Johns. Jeho použití pravítek jako „nástrojů“ zpochybňovalo autobiografický tah štětce jako výraz soukromého významu; velkou část jeho díla můžeme dokonce chápat jako provedení „jazykových her“. Minimalisté, konceptualisté a procesuální umělci později rozvinuli wittgensteinovský skepticismus spojený se soukromým jazykem různými směry.

1950–1959

cených tazích štětce a fragmentárních odlitcích. Je to subjekt, který je jakoby rozdělen v obojím, v „záznamech paměti“ (jak napsal Johns v roce 1959) a v „měnícím se ohnisku“ (žádná jiná fráze se v jeho skicích neobjevuje tak často), jak se pohybuje skrze různé motivace a významy. Je to také subjekt, který se zdá být rozdělen ve vztahu v divákově. Ve zvláštní nejasné poznámce z roku 1964, která znovu připomíná Duchampa, alegorizoval Johns tuto rozdělenou subjektivitu v pojmech „hlídače“ a „špiona“ a není pochyb o tom, se kterým z nich se identifikuje: „Hlídač upadne ‚do pasti‘ divání se... Tedy mezi hlídačem, prostorem a objekty je jakási spojitost. Špion musí být připraven ‚k pohybu‘, musí vědět, kde jsou vchody a východy... špion se postaví tak, aby mohl sledovat hlídače.“ Právě toto tajné pozorování našeho divání se možná propůjčuje Johnsově tvorbě její podivný efekt, že nám vrací náš pohled.

V roce 1964 měl Johns výstavu v Jewish Museum v New Yorku, která odhalila, jak provokativní bylo jeho rané umění pro různé umělce. Jeho filozofické hádanky byly zásadní pro konceptuální umělce jako Sol LeWitt (narozen 1928) a Mel Bochner (narozen 1940), jehož slogan Jazyk není průhledný mohl být také Johnsovým mottem. Jeho indexové stopy (například otisk ruky v obraze *Periskop* nebo kousek dřeva otáčený kolem své osy, takže za sebou zanechával





3 • Jasper Johns, *Periskop (Jeřáb)*, 1963

Olej na plátně, 170,2 x 121,9 cm



...kruhy v obraze *Nástroj* [1961–1962]) byly podnětem pro pro-  
 ...ální umělecké, i když je těžké rekonstruovat proces vzniku většiny  
 ...ových obrazů. A používání kulturních symbolů přispělo k vývoji  
 ...artu stejně jako chápání obrazu coby objektu podnítilo minima-  
 ... (některá díla, například *Vlajka na oranžovém poli* [1957], kde  
 ... „popkulturní“ znak vznáší nad „minimalistickým“ monochro-  
 ... kombinuje obě tyto tendence). Vztah k pop artu je zřejmý; vztah  
 ... minimalismu byl stručně vysvětlen Robertem Morrisem (narozen  
 ... 1911) v roce 1969 ve čtvrté části jeho „Poznámek o sochařství“: „Johns  
 ... byl pozadí obrazu a izoloval věc. Pozadí se stalo stěnou. To, co  
 ... bylo neutrální, se stalo aktuálním, zatímco to, co bylo  
 ... se stalo věcí.“

co vidíte, je to, co vidíte

toto cestě od Johnsovského obrazu-věci k minimalistickému  
 ...ktu byl zásadním prostředníkem Frank Stella (narozen 1936),  
 ... debut na velmi důležité výstavě „Sixteen Americans“ v MoMA  
 ... 1959, její kurátorkou byla Dorothy Millerová, byl ještě časnější  
 ... mu dva až tři než Johnsův v roce 1958. Stella neměl zálibu  
 ...sovských dvojsmyslech; viděl je zřejmě spíš jako „dilemata“, která  
 ... třeba vyřešit, než jako paradoxy, které je možné si vychutnávat  
 ... jeho obraz má název *Jasperovo dilema*). Ve své rané tvorbě  
 ... choval pruhu z *Vlajek*, ale opustil symbol. Například *Coney Island*  
 ... je abstraktní transparent, ostrov černé na moři oranžové  
 ...ých pruhů. Stella chtěl ale vytěsnit i tento pozůstatek vztahu  
 ...ktu a pozadí, což jeho „Černé malby“ (1959) bez milosti splnil.  
 ... *Die Fahne Hoch!* je nejznámějším dílem z této série, částečně díky  
 ...aricky známému názvu („Vztyčte vlajku!“), který poukazuje na  
 ...tickou pochodovou píseň. Tato narážka je však spíš formální než  
 ...tická: obraz má velikost transparentu a obsahuje tvar kříže  
 ...oného svastice, má dokonce černou barvu jako fašistická uni-  
 ...na. Je také velmi rozměrný (3 x 1,8 m), s rozpěrou silnou skoro  
 ... centimetrů; přičemž její tloušťka je stejná jako šířka pruhů, které  
 ... nanesl emailovou barvou na plátno v křížovitém tvaru kopí-  
 ...cím rozporu. Kříž uprostřed opakuje nejzákladnější formu  
 ...álního objektu na horizontální základně, ale tento vztah objektu  
 ...ladný je zde zdůrazněn pouze proto, aby mohl být zrušen. Toho  
 ...sazeno nejen pomocí pečlivého vypracování černých pruhů, ale  
 ... proto, že bílé linie mezi nimi, které se jeví jako „objekt“ nahoře,  
 ... ve skutečnosti „základem“ vespod – jsou nepomalovaným pod-  
 ...dem plátna, které vystupuje skrze černou barvu. Johns by si s touto  
 ...čnosti pohrával, ale Stella s ní zachází pozitivisticky; zatímco  
 ... se neustále „mění význam“, u Stelly platí „what you see is  
 ...at you see“ (to, co vidíte, je to, co vidíte) – tento „kameňák“ je jeho  
 ...nějším komentářem vlastní rané tvorby.

„V malířství existují dva problémy,“ poznamenal Stella podob-  
 ... způsobem v roce 1960, „jedním je zjistit, co je malba,  
 ... druhým je zjistit, jak malbu udělat.“ Jeho řešením byla kombi-  
 ... těchto dvou problémů – ukázat, co je malba, skrze  
 ...onstraci jejího vytváření. Podle Stellova přítele z univerzity,  
 ...ka Michaela Frieda, který jej chtěl zařadit do svého příběhu



4 • Frank Stella, *Die Fahne Hoch!*, 1959

Černý email na plátně, 308,6 x 185,4 cm

▲ modernistické abstrakce, vyšla tato logika z kubismu prostřednic-  
 • tvím Mondriana. Podle Stellova přítele z dětství, minimalisty Carla  
 Andreho, který pracoval na jiné genealogii modernismu, byla tato  
 logika ve svém materialismu konstruktivistická (Stella aplikoval  
 „identické, samostatné jednotky“, řekl Andre, „(které) nejsou pruhu,  
 ale tahy štětce“). „Carl Andre a já jsme bojovali o jeho duši,“ pozna-  
 menal Frieda později, a tato diskuse pokračovala nejméně do  
 poloviny šedesátých let. V roce 1960 začal Stella používat kovové  
 vlákno (hliník a měď) a vlastní barvy; začal také tvarovat svá plátna –  
 nejprve pomocí malých vrubů, které měnily směr pruhů, později  
 velkými plošnými doplňky. Podle Frieda ovlivnily nové barvy celou  
 optickou stránku; podle Andreho znamenaly pouze banální materi-  
 álnost. Podle Frieda členily nové tvary obrazy „deduktivně“, vnitřně,  
 aniž by to k tomu bylo třeba nalézt patřičný obraz, jako je vlajka; díky  
 tomuto tvarování byly obrazy ještě autonomnější. Andre naopak  
 tvrdil, že dané tvary se odvolávaly na trojrozměrné objekty v reálném  
 prostoru; znamenaly specifickou, ne autonomní tvorbu. Krátce  
 řečeno, podobně jako Johns odpověděl na otázky, které vznesli

1950–1959





5 • Frank Stella, *Takht-i-Sulayman*, 1967

Polymer a fluorescenční polymer na plátně, 304,8 x 609,6 cm

Pollock a Duchamp, svou vlastní hádankou, Stellu považovali někteří umělci a kritici za ztělesnění pozdně modernistického malířství a jiní za původce minimalistických objektů.

Obě strany viděly ve Stellovi přísnou logiku, deklarativní logiku rozpěry zaznamenané v „Černých malbách“, logiku zobrazení souvisejícího s podkladem u obrazů s vruby, logiku malby zakládající se na známých tvarech a jednoduchých znacích a tak dále. Jak se ale tvary stávaly excentričtějšími, byla logika čím dál náhodnější. Obraz a podklad spolu v sérii „Úhloměř“ stále sousedily, ale zároveň byly uvedeny do konfliktu a struktura se již nejevila tak nevyhnutelnou a přesvědčivou. Kolem poloviny sedmdesátých let se z prací staly hybridy, ani obrazy ani sochy, které nejprve citovaly kubistickou koláž a konstruktivistickou konstrukci a později míchaly různé kódy historického a modernistického umění. Tato asambláž byla vyhrocena v osmdesátých letech, kdy se v jedné hliníkové konstrukci mohly setkat fragmenty polobarokních forem, zkosené mřížky, pop-geometrické formy a přehnané barvy a gesta. Stella jako by se posunul od modernistické analýzy obrazu k posthistorické pasti stylů. Jestliže jedno ponaučení z Johnse zní: „Nic v umění není tak pravdivé, aby jeho opak nemohl být ještě pravdivější,“ pak ponaučení ze Stelly je, že žádná obrazová logika není tak zaručená, aby nemohla být popřena.

Ale tato krize obrazové logiky nenastala jen u Stelly. Je součástí hlubší krize v příbězích modernismu v sedmdesátých a osmdesátých letech – příbězích, kde jeden velký umělec je považován za předchůdce dalšího mistra v přísné řadě ovlivnění a kde význam tohoto následníka záleží na tom, jak posune velké dědictví umělců. Stejně jako jeho andělé strážní, Fried a Andre, i Stella pochází

z generace, která má silné povědomí o modernismu a ambice ohledně jeho rozvoje (nebo zkázy). V diskusi o tomto rozvoji pouze tenká hranice mezi historizujícími výklady ovlivnění a poslední modernosti a jinými vysvětleními historického vztahu a jeho přerušování. Historizující vysvětlení mohou být zmocňující, dokonce zúročující, ale mohou být i svazující. „Stella chce malovat jako Velázquez, řekl prý jednou Fried, „a tak maluje pruhy.“ Tvrdoš tohoto imitativního výkladu malířství – tvrdost, která nabízí vymešené spojení s minulostí, ale za cenu vážného omezení v přítomnosti – napovídá proč se asi Stella chtěl odpoutat od tohoto pozdně modernistického příběhu. Možná, aby jej teatrálně popřel, i když je považován za jednoho z jeho hlavních protagonistů.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Michal Fried, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago 1966  
 Jasper Johns, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, Museum of Modern Art, New York 1996  
 Fred Orton, *Figuring Jasper Johns*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1994  
 William Rubin, *Frank Stella*, Museum of Modern Art, New York 1970  
 Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London, Oxford, and New York 1972  
 Kirk Varnedoe, *Jasper Johns*, Museum of Modern Art, New York 1996

▲ 1912, 1921, 1928

Lucio Fontana má svou první retrospektivu: používá kýčovitě asociace, aby zpochybnil realistický modernismus; tato kritika je rozšířena jeho chráněncem Pierem Manzoniem.

V době své první vyzrálé retrospektivní výstavy na podzim roku 1959 v galeriích v Římě a v Turíně) začal Lucio Fontana (1899–1968) vytvářet své *Střihy* (*Tagli*), které dominovaly desetiletí jeho tvorby a staly se jeho „obchodní značkou“ mnohými vystavovanými pokusy v tomto stylu byla plátna pastelovaných barev přerušovaná krátkými řezy, datovaná z předchozího roku, zejména v Miláně a z března v Paříži). Tato shoda okolností s sebou přinesla výhody i nevýhody. Ugo Mula chytře uspořádal fotografické vzorence zachycující proces umělcovy tvorby od meditativního uchycení před prázdným plátnem po spokojené rozjímání nad dokončeným dílem. Přičemž Fontanovo ikonografické gesto – rozřezávání monochromatického napnutého plátna – zastínilo zbytek jeho nesmírně různorodé tvorby. Stovky *tagli*, které zaplavily trh šedesátých let, a prázdné fráze, které je doprovázely – od esoterických po tzv. „hledání absolutna“ na jedné straně a hyperbolické oslavy dramatizace násilí na straně druhé, dvojité zrcadlo zcela podobné tomu vědomě zneužitému Yvesem Kleinem, přispívají vždy k rhat dlouhý stín na vážnost Fontanova počínu.

#### Nedokončená dialektika avantgardy a kýče

Ačkoli *catalogue raisonné* jeho prací se objevil už v roce 1974, trvalo až do konce šedesátých let, než se po velké výstavě v Centre George Pompidou v Paříži změnil kritický pohled na Fontanu a on začal být opět vnímán jako jeden z nejdůležitějších poválečných evropských umělců. Takové opožděné uznání není výjimečným jevem, zejména je obzvláště pozoruhodné v případě Fontany, umělce, který nepokrytě flirtoval s kulturním průmyslem období obnovy (zvláště v případě přitahování přehnaná pompa) a který nikdy neodmítl žádnou objednávku na zhotovení dekorativního předmětu (stropem kina nebo nástropní podlahou počínaje a monumentálními dveřmi do katedrály konče). Je to vlastně Fontanovo ponoření se do světa kýče, které se parádicky podílí na pomalém vynořování jeho stěžejní práce, neboť k tomuto poznání mohlo dojít až v momentě, kdy dialektická pozice mezi kýčem a avantgardou, která dominovala kulturní scéně od počátků modernismu, začala ztrácet svou přisnost.

Tento dialektický model, který se zároveň (a nezávisle) objevil u teoretiků Clementa Greenberga a Theodora Adorna jako odpověď na totalitní hrozby fašismu a stalinismu, předpokládá, že experi-

mentální práce avantgardy je jediné možné bezpečnostní opatření proti nevyhnutelnému převedení jakékoli kulturní praxe a formy tvorby do podmínek produktu podle pravidel kapitalistické ekonomie. Do mechanismu takto zavedeného modelu Fontana bezděčně vhodil francouzský klíč. Na rozdíl od nových realistů v šedesátých letech (kteří mu vzdávali hold jako svému předchůdci) nebo umělců pop artu se vědomě nebouřil proti dusivým efektům Greenbergových a Adornových argumentů povyšováním nízkých komodit do statutu kulturního artefaktu – to by byl přístup, který by jen uznal moc dialektického modelu. Fontana si klíč *neprivlastňoval*, to by předpokládalo kritické intelektuální stanovisko (neboť aby člověk mohl využít kýče, mít požitek z kýčovitosti, musí se od něj odpoutat a chránit se ironickou vzdáleností a samolibou důvěrou ve svůj dobrý vkus). Nemusel si klíč *privlastňovat* (i kdyby chtěl), protože v něm vězel od samého počátku své kariéry: s ním se nepropustná zeď oddělující komerční kýč od avantgardy stala naprosto propustnou – toto dekonstruktivní úsilí se však stane zřejmým pouze v případě, že člověk prozkoumá práci, která byla zastíněna *Tagli*. Což z velké části znamená věnovat pozornost jeho velice podceňovanému sochařství a uvědomit si, že s malováním začal až v roce 1949 v padesáti letech.

Jako syn italského komerčního sochaře, který emigroval do Argentiny (a specializoval se na pohřební monumenty), byl Fontana vystavován prototypům kýče: tuctové sochařině 19. století. Na konci první světové války se zapsal na milánskou školu výtvarného umění (akademického kýče) a v roce 1922 se vrátil do Argentiny (kde napodoboval art deco, Maillola a Archipenka – moderní kýč.) O šest let později, opět v Itálii, byl po nějakou dobu přitahován anti-modernistickým revizionismem Novecenta (revizionistickým kýčem), hnutím, kterému se brzy dostalo oficiálního přijetí Mussoliniho režimem.

Jestliže až do roku 1930 Fontana krácel po dobře vyšlapané cestě, která by mohla být nazvána „oficiálně uznaným špatným vkusem“, v tomto roce se jeho schvalování kýče náhle stalo *outré*, extravagantním – v přímém rozporu s požadavkem dekora vzneseným italským státem, jehož byrokrati okamžitě přišli s kritikou tohoto nového směru v jeho tvorbě. „Primitivistická“ polychromovaná mramorová socha *Černý člověk*, kterou Fontana toho roku vytvořil, byla v roce 1931 následována sochami z emailované terakoty,





1 • Lucio Fontana, *Motýl*, 1938  
Polychromovaná keramika, 16 x 30 x 20 cm

barevného bronzu, pozlacené sádry a keramiky stejně jako rytými deskami z polychromovaného cementu. I přes různost použitých stylů (většina cementových desek je abstraktních, terakoty jsou expresionisticko-primitivistické, bronzové a pozlacené sádry jsou akademické), je společným jmenovatelem těchto děl barevnost, sochařský atribut, který tolik urazil jemnocit německého teoretika umění Johanna Joachima Winckelmanna v 18. století a který se nato stal anatématem pro modernistické umělce. Je pravda, že již dříve byla vytvořena pozoruhodná díla, která porušovala tabu týkající se sochařské polychromie – Gauguinem, Picassem a – blíže Fontanovi – polskou konstruktivistickou sochařkou Katarzynou ▲ Kobrovou a americkým vynálezcem mobilů Alexanderem Calderem. Ale tito umělci byli spíše zaujati testováním svých vlastních možností v malbě a sochařství ve vztahu jednoho k druhému, analytickým hledáním, které, jak Fontana sám zjistil po krátkém modernistickém období geometrické abstrakce v polovině třicátých let, mělo jen málo co do činění s jeho zájmem.

Než aby se Fontana pokusil o „malbu v prostoru“, raději se ponořil zpět do premodernistické tradice – konkrétně do vytváření soch a dekorativních předmětů, jaké se vyráběly ve Francii v období druhého císařství (1852–1871), kde simultánní používání mnoha materiálů pokradmu znovu zavedlo polychromii – za účelem převrácení základních podmínek této tradice. Protože zatímco akademický kýč uctíval závěrečnou fázi a používal barvu, aby zakryl materiálnost sochařského díla, Fontana učinil z barvy jedinečný symbol extrémní materiálnosti, barva narušuje sféru sochy, stává se hrubým zvukem, který porušuje homogenní harmonii, tak obhajovanou estetickým diskurzem. Řada barevných keramických kusů, které vytvořil na konci třicátých let, velmi silně podráždila základy špatného vkusu. Například jeho *Lvi* (1938), dvě emailová zvířata



2 • Lucio Fontana, *Ceramica spaziale*, 1949  
Polychromovaná keramika, 60 x 60 x 60 cm

ležící vedle sebe bok po boku, jedno růžové a druhé černé (genitálií) a jeho perleťový *Motýl* z téhož roku (jehož připomínka v Émila Gallého ve stylu Art Nouveau (které Le Corbusier nazývá a jejichž květinová sexualita vzrušovala surrealisty).

### Fontanův přízemní materialismus

Za druhé světové války se Fontana vrátil do Argentiny a následoval svého otce – stal se oficiálním sochařem a odtud se začal na začátku: hyperakademický styl. Ale byl to právě ten krok zpět, který umožnil Fontanovi udělat skok kupředu, neboť v roce 1944 svými studenty vydal *Bílý manifest* (Manifesto bianco), ve kterém rozchází s abstrakcí i figurací, napadá estetiku, racionalismus a oznamuje svůj vlastní koncept umění: spacialismus (*spazialismo*). Tento text je voláním po návratu, výzvou k vytvoření umění instinktivního a nerozmysleného „umění, do kterého nebude zasahovat naše představa o umění“, což dá-li se to tak říci, osvobozené od idejí. Jakmile se Fontana v roce 1947 vrátil do Itálie, začal tento program naplňovat ve svém díle.

Bilancoval svůj „přízemní materialismus“ – tento termín použil Georges Bataille v listu *Documents* – tedy materialismus, který se o koncepty a v němž hmota není předmětem žádné kompozice, ale je prostředkem ponižování všeho, co je „vysoké“. Zde Fontana opět zabývá polychromií (v neobarokních semiabstraktních reliéfech z terakoty), ale potom se poměrně rychle dostal ke skulpturám, které vypadají jako beztvaré hromady látky, což se zdá, že hájí možnost beztvarosti – projev materiálu, který Fontana nazval *informe*. Od této chvíle skulpturní polychromie prostřednictvím Fontana vydal svůj skatologický výkřik, přestává být nezbytným vyjadřovacím médiem. Jak se Fontana



...níz a níž k zemi, stává se pouze  
z mnoha ostatních.

...dvojnásobkem jeho soch nám umožňuje určit poměrně přesně  
moment, ve kterém se jeho tvorba definitivně láme a začíná směřovat  
... První dílo, datované rokem 1947, v současné době nazýváme  
... socha, protože nyní je z bronzu, zatímco původně bylo  
... jakýsi prstenec vyrobený z hrudek hmoty situo-  
... podobně jako hořící kruhy, jimiž proskakují  
... V jeho středu se objevuje vágní antropomorfní ver-  
... Koruna z hrudek zde ještě ohraničuje arénu jako  
... na kterém se každou chvíli začne něco dít. Toto poslední  
... ale kompletně odstraněno ve Fontanově *Ceramica*  
... z roku 1949 [2]: krychlové mase černavé hmoty s blýska-  
... odrazy na nesmírně neklidném povrchu, která  
... na zem jako obrovité lejno. Pravidelnost (forma,  
... zde není potlačena, nýbrž *snížena*, svržena na  
... čehož bylo dosud v historii západní kultury dosa-  
... jedině skrze „potlačení překonáním“ (abychom použili  
... Hegeliánské dialektiky). Rozum dostává „ránu pod  
... jen prostá obscénnost uložená v estetickém  
... někdo, kdo hrozí, že jej zboří.

Není, když identifikoval svou inspiraci jako skatologickou, mohl  
... začít malovat bez toho, aby se obával optické ide-  
... která jak se mu zdálo, zamořovala materiál (idealizace, která  
... Alexandra Rodčenko před ním a Donalda Judda po něm,  
... malbu za svět předmětů). Ve Fontanových  
... olejová malba – nejušlechtlejší materiál obrazového  
... skutečně často stává odpornou kaší a nesčetné díry, které  
... jeho první plátna (série *Buchi*, která byla vytvořena mezi  
... 1949 a 1953), okázale zdůrazňují materiálnost podkladu.  
... „infantilní regrese“ dává Fontanově nevyčerpatelné chuti ke  
... od falešných drahokamů přidaných k propí-  
... plátnům (často malovaných ve sladkých tónech polevy  
... série *Kameny* (1951–1958) ke třpytu diamanto-  
... nebo prachu nebo kyselým barvám (bonbonová růžová nebo  
... oválně tvarované série *Konec boha* (1963–1964) [3]  
... Fontana nikdy nepřestal tvrdit (proti Green-  
... a Adornovi, ale také proti estétství a zenové jednoduchosti  
... „prorývaných“ maleb), že uprostřed pozdního kapitalismu je  
... morálně obhajitelná pozice pozice nezodpovědného batolete  
... fascinující bohatství bazaru. A s tímto „neviným“  
... pronikal do všech oblíbených oblastí poválečné zábavy: do  
... (pro kterou Fontana napsal manifest a doufal, že bude fun-  
... módy (navrhoval šperky a byl potěšen, když byl požádán  
... pro foto záběry); komerčních veletrhů  
... kde často představil něco, co pak zlidovělo,  
... nebo černé světlo.

V podstatě nihilistický podtext Fontanova umění neunikl jeho  
... mladšímu krajanovi Pierovi Manzoni (1933–1963),  
... Fontana „pod svá křídla“ v roce 1957. Toto datum ozna-  
... začátek Manzoniho meteorické kariéry (až do té doby  
... práce nebyly nijak slibnými studentskými výtvy). Manzoniho

▲ kariéru odstartovala výstava modrých monochromů Yvesa Kleina  
v lednu toho roku v Miláně, kterou pilně a neúnavně studoval. Nej-  
dříve však reagoval na ubohou estetiku jiného učitele, Alberta  
Burriho (1915–1995), jehož seskupení pytlů z hrubého plátna, brzy  
následované kusy spáleného plastu, fascinovalo také Roberta Raus-  
● chenberga během jeho pobytu v Itálii v letech 1952–1953. Zatímco  
odolával monochromu, tvořil Manzoni „kompozice“, ve kterých  
vrstvy rozpuštěného asfaltu praskají, aby v rozličně roztroušených  
žilách a kráterech odhalily ohnivě rudé či žluté kapky. Ale jeho první  
*Achromy* (doslova „bez barvy“) svědčí o tom, že do roku 1958  
importoval Manzoni do svého díla *matéřistický* a rozhodně antiide-  
alistický postoj uvnitř monochromního modernismu, nedávno  
oživený Kleinem. *Achromy*, které jsou celé bílé, tvoří nepřerušovaný  
cyklus až do Manzoniho předčasné smrti ve věku třiceti let, ale  
během tohoto krátkého období se dramaticky rozvinuly.

Manzoniho *Achromy* – nejprve jako kusy vyrobené z bavlněných  
čtverců vsíťých do mřížky nebo z oporkové tabule vyztužených pro-  
stěradel, oba typy na bílo obarvené zemitou, nicméně mléčnou  
substancí kaolínu – se zdají vyjadřovat upřímný obdiv ke Kleinovi  
(přestože definitivní odmítání barvy by už mohlo být interpreto-  
váno jako popíchnutí Kleinovy nabubřelé estetiky, z velké části  
založené na působivém efektu chromatické saturace). Nicméně  
brzy bude spousta Manzoniho bílých děl směřovat ke Kleinově

1950 – 1959



3 • Lucio Fontana, *Concetto spaziale/Konec boha*, 1963  
Olej na plátně, 178 x 123 cm

▲ 1960a, 1967c

● 1953



▲ konečné odplatě, tedy k Marcelu Duchampovi, a proto se vrací k Fontanovi, aby zostřil svou negativní lekci. Na rozdíl od prvních *Achromů*, jejichž textilní materiál zdůrazňoval sounáležitost s obrazovou tradicí, se následující série, stále zalitá kaolínem, kloní k statutu objektu. Tyto koláže řad chlebových bochánků nebo obléžků zaplňujících mřížku vytvářejí zvláštní kombinaci abstrakce (monochromu) a ready made, napůl strašidelnou a napůl hloupou. Konečná fáze nastává v okamžiku, kdy se Manzoni rozhodne omezit svůj zásah na minimum (žádné koláže, žádné bělení), a používá nedotčené fragmenty bílých materiálů. Tentokrát nemají materiály, kterých se to týká, jako např. polystyren nebo skleněné vlákno, nic společného s oblastí malby, ale protestují proti toxicitě průmyslové produkce a nebezpečí stavení (všudypřítomná realita v právě poválečné Itálii). Manzoniho *Mraky* [4] ze skleněného vlákna, někdy vystavované v krabici z červeného sametu, aby silně zapůsobily na fetišistický akord, který spojuje hnus a erotické (jak již bylo řečeno infantilní) citové rozrušení, tak ozřejmují, proč přitahuje Fontanu kýč: je to odpadková kultura.

Kromě toho se Manzoni přímo vysmívá Kleinovým planým řečem o autorské velkoleposti a pseudomysticismu tím, že se znovu opírá o Duchampa, aby vyčlenil fyzické podněty, které byly stěžejní pro Fontanovu tvorbu. Oproti Kleinovu přetvařování a jeho apeloování na nehmotnost si Manzoni představoval výtvarníka ne jako ideálního superhrdinu, ale jako ekrementační stroj: jeho dílo *Umělcovo hovno* – totožné plechovky, všechny očišované, hypoteticky obsahující výše zmíněnou substanci – je nejznámější příklad tohoto specifického stylu v jeho práci, ale červené balonky, které nafoukl (*Umělcův dech*) a ponechal jejich konečnému osudu, splasknutí, jsou možná ještě výmluvnější. A není náhodou, že takový ironický atak proti představě uměleckého, expresivního



4 • Piero Manzoni, *Achrome*, 1962  
Skleněné vlákno na desce, 31 x 34 cm

▲ 1914, 1918, 1935, 1966a, 1993a



5 • Piero Manzoni, *Socle du monde* (Podstavec světa), 1961  
Železo, 82 x 100 x 100 cm

předmětu by měl jít ruku v ruce se zkoumáním podstaty bochánků. V letech 1959–1961 Manzoni mechanicky vytvářel jedinou číselně symetricky rozdvoující délku rolí papíru (měřící se od méně než metr dlouhé po více než sedm kilometrů dlouhou). Každá z těchto *Liníí* byla uzavřena v tubě, což znamená, že na rozdíl od jiných podobně realizovaných v duchampovském duchu, například Brancusimova *Stopy pneumatiky* z roku 1953, „linie“ samotné nelze vidět, jediné, co je vidět, jsou jejich tuby, většinou vyrobené z tvrdého papíru, avšak dvě také z pochromovaného kovu. V úsměch Brancusimu? – a válec skrývající nejdříve *Linii* je vyroben z olova.

Tato záměrná frustrace našeho zrakového smyslu jako strategie odporu proti spektakularizaci kultury, strategie, která dělá z Manzoniho jednu z nejdůležitějších otcovských osobností konceptuálního umění, vyvrcholila v díle *Socle du monde* [5], dutém železném hranolu, na němž je jeho název (a podtitul *Hommage à Gallie*) vyrytý vzhůru nohama. Tato „základna světa“ se s Fontanovým regresivními fantaziemi shoduje v tom, že nám dává na vědomí v konfrontaci s entropickou lhostejností, kterou nám do budoucna slibuje pozdní kapitalismus, neexistuje jiné řešení než utopické přání, aby se všechno obrátilo vzhůru nohama.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Yves-Alain Bois, „Fontana's Base Materialism“, *Art in America*, vol. 77, no. 4, April 1989
- Germano Celant (ed.), *Piero Manzoni*, Serpentine Gallery, London, 1998
- Jaleh Mansoor, „Piero Manzoni: 'We Want to Organize Disintegration'“, *October*, no. 10, Winter 2001
- Anthony White, „Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch“, *Grey Room*, no. 5, Fall 2001
- Sarah Whitefield, *Lucio Fontana*, Hayward Gallery, London 1991

▲ 1953

● 1968b



1959<sup>b</sup>

Bluce Conner vystavuje *DÍTĚ*, zohavenou postavu v dětské židličce vytvořenou na protest proti trestu smrti: Conner, Wallace Berman, Ed Kienholtz a další rozvíjejí na západním pobřeží techniku asambláže a environmentu ožehavější než obdobné techniky vytvořené v New Yorku, Paříži a jinde.

V červnu 1957 vstoupili příslušníci oddílu losangelské policie do Galerie Ferus, kterou teprve před třemi měsíci otevřel budoucí kurátor a ředitel muzea Walter Hopps s umělcem Edwardem Kienholtzem. Policisté hledali pornografické materiály v reakci na dvě anonymní stížnosti na první (a poslední) výstavu Wallace Bermana. Překvapivě si nepovšimli hlavního viníka, celé asambláže nazvané *Kříž* [1], sestávající z otlučeného dřevěného kříže, zasazeného do dřevěné bedýnky, a vitríny, zavěšené na křížném řetězu na konci levého ramene, rámuující fotografickou zpodobnění aktu heterosexuálního styku s vepsanými latinskými slovy „Factum Fidei“ (pravda víry). V zaslepeném úsilí po nalezení souvisejících materiálů prolistovali první vydání Bermanova časopisu *Semina*, který ležel mezi dalšími tištěnými materiály na dně obklopené velikostí telefonní budky nazvané *Chrám*. Když na stránkách časopisu našli reprodukci průměrně surrealisticky lakóně a karikující kresby ženy znásilňované stvůrou s falickou hlavou, konečně pocítili oprávněnost svého jednání. Po zkonfiskování publikace na místě zatkl i umělce.

Tato událost je dvojím historickým mezníkem: krátkozrakost policistů odhaluje, jak se za polovinu století vyvinula vizuální vzdělanost (po desetiletích kooptace praktik avantgardy reklamním průmyslem by dnes nemohlo být nic více explicitní než tenkrát nečekané zaočnění na čtyři stehna, dvě pánve, penis a vaginu); obdobantní postavení a zatčení signalizují, nakolik se za stejnou dobu změnila právní definice obecné slušnosti. Rázie v Galerii Ferus byla ojedinělá – Spojené státy stále neměly za sebou mccarthyovská léta, přestože dotyčného pravicového senátora Kongres odvolal již v prosinci 1954. Jen několik týdnů před uzavřením Bermanovy výstavy vtrhli do knihkupectví City Lights v San Francisku, měřky beatnické kultury, dva policisté v civilním oblečení, kteří zatkl majitele knihkupectví Lawrence Ferlinghettiho za vydání – a (tenkrát nelegálně) za prodej – sbírky poezie Allena Ginsberga *Kalendář*, která oslavuje (mimo jiné) homosexuální sex a užívání drog. Následoval soudní proces nedozírných následků: 3. října 1957 byl Ferlinghetti prohlášen nevinným – soudcem (překvapivě konzervativním), který tvrdil, že kniha, ať už je její hodnota jakákoliv, zasahuje ústavní ochranu. Berman takové štěstí neměl a pobyl by si nějaký čas ve vězení, kdyby se neobjevil jeho přítel-herec s kaucí. Při



1950-1959

1 • Wallace Berman, *Kříž*, 1956-1957  
Dřevo, kov, řetěz a fotografie, cca 274,3 x 152,4 cm



soudu se vztekle rozkřikl: „Neexistuje spravedlnost, jen pomsta!“ Zdrčený se přestěhoval do San Franciska a zapřisáhl se, že už nikdy nebude vystavovat v komerční galerii. Namísto toho věnoval svou energii vydávání *Seminy*, majáku undergroundové kultury, až do roku 1964, kdy byla publikace zastavena.

### Bermanova estetika jako kritika masové kultury

Tou dobou se Berman přestěhoval zpět do Los Angeles (do hippie komunity v Topanga Canyon) a vedl napůl poustevnícký život v chatrči, kde příležitostně organizoval domácí výstavy svých prací, až do své smrti při autonehodě ve věku třiceti let. Tvorba tohoto téměř neznámého, svými přáteli však váženého umělce, pro něž byl vzorem zásadovosti, byla v podstatě omezena na dvě kategorie: obálky, které pokrýval hebrejským písmem, a koláže zvané *Verifax*. Kamínky sledovaly trend započatý kresbami na trhaném a mořidlem na dřevo potřísněném pergamenovém papíru, které představil na nešťastné výstavě v Galerii Ferus. Tyto fragmenty připevněné na plátno imitovaly výstavu archeologických nálezů, zejména svitků od Mrtvého moře – avšak s podstatným rozdílem v tom, že Bermanovy shluky písmen nesplývaly v žádná slova. I když se koláže *Verifax* – pro které použil, jak naznačuje jejich přízvisko, předka kopírovačích stroje – neodvolávaly na tak dávnou minulost, jejich sépiový tón a blednoucí obrazy zanechávaly nostalgický dojem pozůstatků.

▲ V reakci na entropickou strategii opakování Andyho Warhola, jíž byl Berman vystaven na Warholově slavné přehlídce „Campbell's Soup“ v Galerii Ferus, jsou tyto práce chvalozpěvem na subjektivitu paměti, jež má být zbraní proti „masové kultuře“. V každé z koláží *Verifax* je multiplikován neměnný prvek (často v mřížkovém uspořádání): ruka drží malé AM/FM tranzistorové rádio s čelní stranou paralelně k ploše obrazu (nejmenší mřížka pojímá čtyři takové jednotky, největší padesát šest). Proměnlivé prvky představují obrazy vložené na místo, kde by jinak byl radiový reproduktor (většinou jsou to fotografie izolovaného předmětu: nahé torzo, Měsíc, Země, had, domorodý americký válečník, jaguár, americký Kapitol, strom, kostel, růže, papež, zbraň atd.); záblesky informací zachráněné z vnějšího světa, zprávy vhozené do moře – jejich celek sestavuje nerozlučitelný rébus, ale přesto prosazuje možnost úniku z orwellovského světa. Taková naivní naděje – zázemí pro většinu podzemní hippie kultury šedesátých let – se stala snadným terčem Warholova cynického opovržení.

### Connerovy asambláže v opozici vůči „společnosti“

Jeden z Bermanových nejbližších přátel v době jeho pobytu v San Francisku, Bruce Conner, stejně neústupně odmítal pravidla hry establishmentu, zvláště ta, která ovládají kariéru umělce. Jakmile mu nějaký druh díla zajistil určité uznání, přestal tvořit, aby se za několik let znovu vynořil s dílem patřícím k úplně jinému žánru či médiu. Asambláže, které začal vytvářet v roce 1957, prosluly díky záměrně odpudivému *DÍTĚti*, vystavenému v roce 1959 v San Francisku [2]. Dílo vychází ze známého případu Caryla Chessmana, vězně odsouze-

ného k smrti za sexuální obtěžování a otráveného plynem v San Francisco po dvanácti letech enormně hlasité mezinárodní kampaně za záchranu jeho života (nebyla úspěšná). Je tvořeno postavou muže velikosti dítěte (je přioděna dospělým mužským genitálem) vymodelovanou z hnědého vosku, přivázanou k dětské židličky cary nylonových punčoch, s otevřenými ústy, zuby a uřezanými končetinami a masem jako bobtnajícím magmatem.

Přestože je *DÍTĚ* asi nejznámější Connerovou sochou, od dalších asambláží se liší. Obsahuje, jako jiné asambláže, nylonové punčochy, které se brzy staly umělcovou signaturou. Ale na rozdíl od *DÍTĚte*, jehož prosté sdělení je zjevné (trest smrti je barbarský), většina Connerových děl z pozdních padesátých a raných šedesátých let není pouze pozoruhodně polysemická – jsou to sestavené předměty a fotografie shromážděných z různých oblastí světa a připevněných k různým oporám – ale často obtížně vnímatelné jako když se na nylonových punčochách, které zakrývají jediné



2 • Bruce Conner, *DÍTĚ*, 1959 Vosková figurína s nylonem, látkou, kovem a plastem v dětské židličce, 87,9 x 43,2 x 41,9 cm



... a pomáhají je udržovat na místě, pomalu usazuje prach a ony  
... konec stanou závoji [3]. Stejně jako v Bermanových raných  
... v Connerových asamblážích se hojně vyskytují religiózní  
... motivy (kříže, korálky z růženců, Kristova tvář, nahé ženy  
... avšak zasazené mezi staré cetky, které se najdou ve vetešnictví  
... šatky, filtry, falešné drahokamy, umělé květiny, příčesky, jedno-  
... kosmetické pomůcky nešťastné královny ulice atd.).  
... vědomí „minulosti“, které není založeno na iluzi, že  
... paměť mohli oživit a porozumět jí, ale na hromadění nepo-  
... ubohého braku.

První identita, ke které se Conner přihlásil jako umělec, se objevila  
... 1958, když s básníkem Michaelem McClurem založil Rat  
... Protective Association (RPB, Sdružení na ochranu krysích  
...), a byla to identita sběrače hadrů (jméno sdružení odvodili  
... společnosti The Scavenger's Protective Association  
... na ochranu vyběračů popelnic). Tito profesionálové  
... města s velkými nákladáky a shromažďovali odpadky  
... velkých kusůch pytloniny“, tvrdil Conner Peteru Boswellovi.  
... si to naložili na záda a hodili to do nákladáku. Anebo  
... byl nákladák plný, zavěsili vaky po stranách jako velká vybou-  
... vrata. A tak používali všechny zbytky a odpad, věci vyvržené  
... společnosti. Ti, kdo tohle dělali, byli považováni za ty nejnižší  
... které společnost zaměstnávala. “Podobně byla RBP pro „lidi,  
... dělali věci z odpadů této společnosti a kteří byli sami ostrakizo-  
... nebo zbaveni plné účasti ve společnosti“. Není to jen tato oslava  
... vyvrženosti, jež nejvíce odlišovala postoj Connera od Roberta  
... ještě více od tvůrců pop artu, který se právě v této  
... objevil na scéně. Je zde též skutečnost, že to, co Conner vyhrabal  
... popelnic, bylo nepopíratelně „retro“ (iniciály RPB měly podle  
... evokovat PRB, tedy Pre-Raphaelite Brotherhood  
... předchůzci holocaust, Hirošimu, studenou válku – nebyl to  
... odpad poválečného průmyslového boomu ani nepotřebný  
... prázdných obrazů vytvořených v masmédiích. Conner se  
... jako jeho přátelé beatníci po několik let identifikoval  
... 19. století, kterou Walter Benjamin ve svém esejí o fran-  
... básníku Baudelairovi (1821–1867) „Charles Baudelaire:  
... rozvinutého kapitalismu“ úzce napojil na  
... sběrače hadrů. Ale stejně jako Theodor Adorno, který v kou-  
... dopise kritizuje Benjaminovu romantizovanou představu  
... chiffonier (sběrače hadrů), možná také došel k závěru,  
... recyklace zestárlého odpadu nenabízí spolehlivý únik od  
... přítomné komodity jakožto životní danosti. Komerční úspěch  
... Connera zneklidňoval, a když došel tak daleko, že začal být  
... „nylonovým mistrem“, cíleně hledal způsoby, jak změnit  
... V roce 1961 se odstěhoval do Mexika a postupně upustil od  
... objektů (především neměl kolem sebe žádný odpad, protože  
... obyvatelstvo bylo ve využívání odpadu mnohem zdat-  
... než on). Jeho poslední opravdová asambláž pochází z roku 1964,  
... po návratu do Spojených států.

Jako paralelu ke svým asamblážím začal Conner sestavovat  
... z nalezených filmových záznamů. První, nazvaný prostě *Film*,



1950–1959

3 • Bruce Conner, *POKUŠENÍ SVATÉHO BARNEYE GOOGLA*, 1959  
Asambláž, dřevo, punčochy, odpadky, 140 x 60 x 22 cm



z roku 1958, udává tón všem nadcházejícím. Tento tón se ostře liší od nostalgie jeho objektů v tom, že sestává z agresivní dekonstrukce samotného média. *Film* konvenčně začíná názvem a jménem svého tvůrce (což bude v pozdějších dílech potlačeno), ale následuje nabíhací pás se zpětným odpočítáváním. Tento běžně vynechávaný úsek bílého šumu se potom objevoval ve většině Connerových filmů a stal se exkluzivním materiálem pro *Leader* (Nabíhací pás) v roce 1964. „První“ obraz (svlékající se žena) svižně vpadne do odpočítávání, které skončí výpadkem obrazu, načež následuje známý nápis „Konec“. A to je teprve pouhý začátek! Rychlý sled miniklipů, které utvářejí většinu dvanáctiminutového filmu, je, jak se zdá, nadměrnou dávkou montáže. Jen málo sekvencí vyčnívá – nezapomenutelná je snad sekvence s kapitánem ponorky, který se dívá periskopem, proložená obrázkem atraktivní dívky oblečené do jednoduchých plavek, strážena zpět ke kapitánovi, který stáhne periskop, a tato scéna je opět stříhem spojená se záběrem na vypouštění torpéda a pak na atomový hřib – to vše po sekundách. Rychlost otupuje – to je součástí poučení z *Filmu*. Conner zahlučuje množstvím obrazů se záměrem kritizovat stále účinnější prostředky masmediální psychologické manipulace v rychle se rozvíjejícím věku televize. Tato undergroundová, podomácku vyrobená koláž společně s druhým filmem ve stejné formě, holdem Rayi Charlesovi s titulem *Cosmic Ray* (Kosmický Ray-paprsek) nabyla k jeho překvapení kultovního významu. To jej vedlo – jak se dalo čekat – k opuštění filmového média. Ale v tomto případě bylo zběhnutí jen chvilkové: když se o několik let později vrátil k filmu (v letech 1964–2002 vytvořil dvacet pět filmů), rychlost již nebyla podstatná, na její místo přišlo opakování a pomalý pohyb. V *Report* (Zprávě, 1963–1967) je mnohokrát uvedeno několik televizních záběrů atentátu na Kennedyho s různými zvukovými záznamy; v *Marilyn Times Five* (1968–1973) se opakuje píseň od Monroeové, zatímco nalezený filmový záznam začínající herečky, jak pózuje polonahá, je pospojován v nepravidelných rytmech; sekvence v žádné z pěti „scén“ nezačíná ve stejném bodě a pouze po troškách odhaluje nejrůznější herečky „sexuální akty“ (napodobení orálního sexu s lahví od koly nebo tření si břicha jablkem).

Conner upřednostňoval nejasnou identitu jako strategii hned od začátku. Černě lemovaná pozvánka na jeho první samostatnou výstavu v roce 1959 oznamovala: „Dílo pozdního Bruce Connera“. V roce 1964 plánoval celostátní shromáždění Bruce Connera v některém z hotelů Holiday Inn, na kterou měli být pozváni všichni jeho jmenovci („Všichni hosté by se v hotelu zapsali jako Bruce Conner. Hlavní přednášky a volby funkcionářů. Zápis ze schůze: „Bruce Conner zvolen prezidentem. Bruce Conner zvolen viceprezidentem. Bruce Conner, tajemník. Bruce Conner se v této záležitosti neshodl s Bruce Connerem.“). I když tento nápad nebyl nikdy uskutečněn, vzešly z něj nejrůznější odvozeniny jako sloupce falešných inzerátů umístěných v *Joglers*, malém literárním časopisu vydávaném studenty Harvardu, ve kterých Conner použil jméno, zaměstnání a adresu několika svých „dvojčat“. Dalším vedlejším produktem jeho konceptuálního shromáždění byla sada dvou tlačítek (na červeném stálo „JSEM BRUCE CONNER“ a na zeleném „NEJSEM BRUCE CONNER“) – znovu jej použil při

volebním boji o funkci zastupitele v San Francisku. Když měl určit svoje zaměstnání ve volební přihlášce, Conner uvedl: „Jsem podnikání nebo zaměstnání není Nic.“ To mu 7. listopadu 1964 zaručilo hlasy 5 228 občanů.

Jen málo z jeho voličů vědělo, že před dvěma měsíci *Artforum* věnovalo článek Thomase Garvera, doplněný fotografií a nazvaný „Bruce Conner Makes a Sandwich“ (Tento článek, který byl zveřejněn žený na slavné řadě publikované v *Artnews* od pozdních čtyřicátých let (s nezapomenutelným článkem „Pollock Paints a Picture“ Roberta Goodnougha z března 1951), který dokonce napodobil jeho úpravu tím, že zahrnuje autorův podpis v titulku, přesně to, co slíbil: trýznivě podrobnou zprávu o „dělání“ také musí být připravováno a je stejně tak použitelné jako nicméně ke svému prostému účelu se hlásí s větší upřímností, končí ve výkalech, zatímco umění skončí v pozlacených nebo v bílé krychli galerie.

Parodie byla Connerovým oblíbeným způsobem, jak se divit; obětování sebe sama bylo zničitelné zbraní proti zablácení. Jeho vtip v *Artforu* však nebyl namířen jen proti vlastním (či širším) postupům; byl to celý étos junk artu – který se tou dobou stal naprosto stejně akademicky zakonzervovaným hnutím jako abstraktní expresionismus o deset let dřív. Je to si Connerova muška. Pohlédneme-li na poslední ilustraci článku (dokonalé „umělecké dílo“ – tedy sendvič – na celé straně), mohli bychom konstatovat, že objekty, kterým se vysmíval především, byly • *bleaux pièges* Daniela Spoerriho (jeden z nich byl součástí výstavy v Muzeu moderního umění v letech 1961–1962 „Umění a láska“ – této výstavy, která měla derniéru v San Francisku, se Conner také účastnil.) Je ale pravděpodobnější, že jeho provokace byla mířena blíže k domovu – na jediného tvůrce asambláže, který dříve dosáhl na mezinárodní slávu a udržel si ji: Eda Kienholza (1927–1994).

### Keinholzova přehnaná snaha

Na první pohled se zdá, že Kienholzova sochařská tvorba – od zlovaných objektů k rozsáhlým instalacím, jako *Přenosný pomník války* z roku 1968, které nazýval *tableaux*, pravděpodobně používající staré aristokratické kratochvíle *tableau vivant* – má nádechy estetiky jako Connerovo a Bermanovo dílo. Kienholzovu uměleckou koncepci však od té jejich dělí propast přestože Kienholz považoval Bermana od doby, kdy hostoval na jeho výstavě v roce 1960, za svého mentora. Na rozdíl od záměrně nejednotného a často obskurních asambláží vytvářených jeho kolegy spojuje každé z Kienholzových děl prvky, jejichž sémantická informace směřuje jedním jediným směrem, takže výsledně krmí diváka tělesným, nepochybným a jednorozměrným sdělením. Zatímco Kienholz představuje v Connerově díle výjimku – je jeho nejméně rozmanitá asambláž –, *The Psycho-Vendetta Case* z roku 1960, založená na téme příběhu Caryla Chessmana, je typickým pro Kienholzovu maniakální nadbytečnost [4]. Aby si Kienholz zajistil, že bude pochopen, odkazuje v názvu na známý brutální soud a p...



1950-1959



6 - Ed Kienholz, *The Psycho-Vendetta Case*, 1960  
plechovka dřeva, plátno, plechovky a pouta, 58,4 x 55,9 x 40,6 cm





5 • Ed Kienholz, *Přenosný památník války*, 1968

Environmentální konstrukce s funkčním automatem na kolu, 289 x 243,8 x 975,4 cm

Sacca a Vanzettiho ve dvacátých letech (falešné svědectví, podstrčené usvědčující materiály, předpojatý státní zástupce) a na obrovský mezinárodní skandál, který doprovázel toto grandiózní selhání amerického justičního systému. Na vnější straně dřevěného kufříku podle Waltera Hoppsa „figuruje v ‚kalifornské pečeti kvality‘ myšák Mickey obkročmo na kalifornském symbolu medvěda. Uvnitř se divákovi naskytne pohled na zadek spoutaného Chessmana. Když se podívá čočkou periskopu na vrchu torza, dostanou se ústa diváka do roviny s řitním otvorem figury. Ve zprávě uvnitř se píše: ‚Věřiteli v oko za oko a zub za zub, vyplázněte jazyk. Můžete třikrát.“ Tento popis je jaksi nepřesný (pokud se vůbec spojení zadku, varlat a stehen dá nazvat torzem) a navíc je neúplný – nezmiňuje například, že figura je vymodelována z pruhované látky (tj. vězeň); která je postříkána špinavě růžovou (tj. krev); ani že dvě groteskní paže vyčuhují ze zadní strany kufříku a přidržují periskop (tj. škrčení); ani že otevřené víko je ozdobeno americkou a kalifornskou vlajkou (tj. zločinná vláda). Na tom ale skoro nezáleží: Kienholz nikdy nepochopil, že hromadění rozmanitých symbolů se stejnou myšlenkou, ať už je jakkoliv vznešená, znamenalo podvolit se té nejhorší masmediální strategii, od které se Berman a Conner tak důsledně snažili držet stranou. Ať si vybral jakékoliv téma – potrat, neutěšené zacházení s vězni nebo chráněnci v psychiatrických léčebnách, znásilnění, prostituci, autonehodu, opilství, válku, nudu atd. – Kienholz nikdy nevěřil svému publiku (ani svým zastáncům, jimž vždy předkládal dlouhé výklady, které pečlivě dešifrují prvky jeho

již nadmíru zjevných alegorií). Jeho práce připomínají jednoduše kovové reklamní říkanky, které jsou divákovi vtulovány do hlavy baseballovou pálkou, tříštící jeho lebeční kosti. Žádné podvolení zákonům komodity nemohlo být úplnější. Pro junk art, který kdysi počal jako strategie odporu, se Kienholzovými okázalými leaux, nasycenými senzačním násilím, kterému divák v Hollywoodu a televizním zprávám uvykl, uzavřel kruh [5].

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Theodor Adorno, Walter Benjamin, *The Complete Correspondence 1928-1940*, ed. by Gretel Loewy, trans. Nicholas Walker, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1975
- Walter Benjamin, „The Paris of the Second Empire in Baudelaire“, *Selected Essays*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books, London 1973
- Peter Boswell at al., 2000 BC: The Bruce Conner Story Part II, Walker Art Center, Minneapolis 2000
- Walter Hopps (ed.), *Kienholz: A Retrospective*, Whitney Museum of American Art, New York 1996
- Christopher Knight, „Instant Artifacts“ a „Bohemia and Counterculture“, Walker Art Center, Institute of Contemporary Art, Amsterdam 1992
- Lisa Phillips (ed.), *Beat Culture and the New America 1950-1960*, Whitney Museum of American Art, New York 1996

Muzeum moderního umění v New Yorku pořádá výstavu „Nové obrazy člověka“; existenciální estetika vstupuje do politiky studené války figurací v díle Alberta Giacomettiho, Jeana Dubuffeta, Francise Bacona, Willema de Kooninga a dalších.

V 20. a 21. století jsou historikové stále více zaujati fenoménem opakování, nikoli jak jej popsal Hegel, když řekl, že všechno ve světové historii se odehraje dvakrát, ale spíše jak tomu mluvil Marx, když popravil, co Hegel „zapomněl dodat: první jako tragédie, podruhé jako fraška“ (*Osmnáctý brumaire* Karla Bonaparta, 1852). Takové dvoufázové vnímání historie se nemožné vyhnout na vcelku neustávající bitvu mezi zpodobněním a abstrakcí, která provázela dějiny raného modernismu a vedla k pokusům akademického světa přidržovat se klasických figurací, když se pokrokové umění se svými utopickými směry snažilo proniknout k neznámé vizi.

Ústup fašismu však překreslil mapy tohoto terénu obzvlášť ve Francii, kde vláda Lidové fronty spojila liberální a komunistické síly do protinacistické kampaně, která používala „humanismus“ jako svůj slogan a vyzývala umělce, aby se stali politicky angažovanými: což by znamenalo opustit elitářské avantgardní formy a zpřístupnit umění širokému vrstevnímu. Figurativnost v umění byla vyproštěna z výsadní pozice akademického světa a stala se záležitostí světově historického významu. Tato verze realismu se dále nejen spojuje s historickým kontextem, který trval od pozdních třicátých let až do válečného období, a byla vnímána jako produkt politiky odboje a osvobození Francie, ale její jedinečnost byla zjednána existencialistickými pojmy vytvořenými z jejich předních teoretiků, filozofa Jeana-Paula Sarrtra.

Člověk v situaci

Dokonalou úlohou estetiky existencialismu je transformace, kterou v těchto letech prošla socha Alberta Giacomettiho (1901–1966). Už do roku 1935 byla zakotvena ve snové obrazovosti odvozené ze surrealismu, usazená do forem, které se pohybovaly směrem k abstrakci; během války se přerodila do tvarů, které byly rezolutně figurativní, založené na rozpracování modelu a angažované Sartrově volání po „člověku v situaci“.

Ale jestliže tragédie války vytvořila tento realismus lidského subjektu vhozeného do naprosté nejistoty „existence“ – nestálé existence bez tišivého absolutna „podstaty“ (soustavy univerzálních zákonů, pravd nebo předpokladů), které jí předcházejí, a možnou ji tak předepisovat –, obrátila následující léta existenciální estetiku (viz níže) ve frašku. Když poválečná čtyřicátá léta

přešla do studené války let padesátých, naplněných Marshallovým plánem a Pax Americana, stal se existencialismus produktem kulturního průmyslu a ocitl se v toreadorských kalhotách, zpívaje s Juliette Grecovou v jazzových klubech. „Člověk v situaci“ se stal společně s „existencí předcházející podstatě“ sloganem a oboji mohlo být ve vztahu k estetice použito k šíření téměř jakéhokoliv druhu realismu, jak tomu bylo i v případě výstavy „Nové obrazy člověka“, kterou Muzeum moderního umění (MoMA) uspořádalo v roce 1959.

V tomto kontextu se všechny roztržky se zásadami abstrakce zdály jako podobné jedna druhé. Tak obrazy z cyklu „Žena“ Willema de Kooninga, který se tu odchýlil od naprosto nefigurativní povahy své abstraktně-expresionistické tvorby, či černobílé obrazy Jacksona Pollocka z roku 1951, podobně dokládající proniknutí rozpoznatelných obrazů do abstraktního přediva jeho raných drip-maleb, byly vystavovány jako srovnatelné s Giacomettiho rozchodem se surrealismem. Nezáleželo na tom, že de Kooningovy ženy byly mnohem méně „v situaci“ existenciální úzkosti než v situaci přízračného amerického reklamního průmyslu, byť jejich inspirací byly nenasytné úsměvy slečny Rheingoldsové z reklamy na pivo a filmových hvězdiček z časopisů na křídovém papíře. Ani nezáleželo na tom, že Pollockovo figurativní období trvalo jen jeden rok před tím, než se v posledních pár letech před smrtí vrátil k zoufalé snaze znovu tvořit v abstrakci. Výstava „Nové obrazy člověka“ se pokusila využít

- dřívější generaci „realistů“ – Giacomettiho, Jeana Dubuffeta – k obhajobě prostřední (prostředkující) generace – de Kooninga, Pollocka, Francise Bacona (1909–1992) – a především k prosazení třetí generace neoexpresionistů – Karla Appela, Césara (narozen 1921), Richarda Diebenkorna (1922–1993), Leona Goluba (1922–2004)
- a Eduarda Paolozziho – jako „nového“ hnutí právě v okamžiku, kdy měl na scénu vejít pop art a vyvézt všechny tyto myšlenky o spojnici mezi figurativním a expresivním na smetiště dějin.

Abychom pochopili vzdálenost, která oddělovala estetiku roku 1948, kdy Sartre napsal esej „Hledání Absolutna“ v katalogu k Giacomettiho první výstavě po rozchodu se surrealismem, do roku 1959, kdy byla otevřena výstava „Nové obrazy člověka“, je nezbytné vědět něco více o existencialismu a o tom, jak souvisel s Giacomettiho poválečným projektem. Je ironické, že Sartrovy filozofické spisy začínají v samotné doméně Giacomettiho surrea-

1950 – 1959



1950 – 1969



1 - Alberto Giacometti, *Stojící žena (Leoni)*, 1947  
Bronz, 135 x 14,5 x 35,5 cm

listických postupů, tedy lépe řečeno prozkoumáním nehmotných obrazů: snů, přeludů, vzpomínek, halucinací. Ale rozhodně nebylo v Sartrově zájmu touto knihou, *L'Imaginaire* (1940), svět představ jako výtvar nevědomí prýšticího uvnitř jak to učinil surrealismus. Sartrova celková filozofická pozice totiž zakládala na odmítnutí „nevědomí“ z důvodu, že všechny obsahy vědomí uložené v jeho nitru, kterých by si mohl být vědomo, nebo – jako v případě nevědomí – nevědomo.

Sartre začíná pojmem převzatým z fenomenologie Edmunda Husserla, že vědomí je vždy vědomím něčeho jiného než sama. Husserl je pojmenoval „intencionálním vědomím“, což znamená, že vzniká pouze při aktu vnímání, chápání, směřování k věci. Je tudíž vždy pohybem ven ze sebe, projekcí, která vyprazdňuje, nezanechává žádný „vnitřek“. Vědomí je „reflexivní“: neslyším se mluvit o nic víc, než se vidím. Vyprázdněné a transparentní vědomí se přetváří, aniž by našlo cokoli na cestě ke svému objektu. A tento objekt se odhaluje svojí vlastní transcendencí, vnějškovostí vůči vědomí samotnému.

Výsledkem této objektivace je, že se člověk spojuje v jedné svými záměry, se světem, který jej podněcuje a zanechává místem pro uplatňování jeho svobody. Tento akt syntézy jednoty se světem stojí v Sartrově myšlení v opozici k filozofii imanence, ve které se vědomí vždy pokouší zachytit sebe ve svém vlastním zrcadle: vidící se vidí, dotýká se se dotýká při doteku. Sartre tvrdí, že tento pokus o analýzu pouze z pohledu subjektu. Jak vysvětluje Denis Hollier ve své studii o Sartrově „z nemožnosti zachytit sebe sama vychází nutnost zbloudit vždy, když se subjekt sám sobě přibližuje...“ Takže subjekt, když se sebe dotýká, se tímto dotekem rozděluje, stane se sám předcházejícím, nalezne se (a ztratí) vedle sebe, je svým vlastním bližním, zaujímá svoje vlastní místo“.

Reflexivní vědomí, analytické myšlení, pokus uchopit sama při aktu bytí sám sebou je tudíž vždy seriálový, opakuje se, vytvářející pouze sumu z bezprostředně následujících okamžiků. Naopak syntéza, o které mluví Sartre, zbavuje člověka možnosti činit z něj pouze to, co činí sám, pouze jeho skutečnosti, pouze tímto ho sjednocuje se situací ve světě.

Za dva vzory této totalizující syntézy Sartre považoval jen samotné umělecké dílo a – jako výsledek odboje a opojných osvození Francie – něco, co by nazval „společenská skupina“, která je účinná, i když efemérní kolektivita. V Giacomettiho povale mohlo oslavovat obojí zároveň. Na jedné straně Giacomettiho sochy vždy jako postavy viděné z dálky, jakoby pět metrů či jakkoli vzdálené od diváka, nezávislé na tom, jak se k nim přiblížil [1]. „Giacometti,“ napsal Sartre, „sochám neskutečný a nedílný prostor. Jako první si vzal do hlavy, že vymodeluje člověka, jak se jeví, lépe řečeno, jak se jeví z dálky. A protože to je člověk takový, jak je vnímán, je přiblížením všechny tyto sochy jsou vertikální, jelikož Sartre přitom vnímání k chůzi, překonávání prostoru, k činnosti, stejně tak spojuje snění s tělesným odpočinkem. Jestliže vleže sníme – sochařovy rané surrealistické spící ženy –, pak vestoje vnímáme“.

Takto vymodelovaný člověk, tolik se překrývající s vjemovým  
 postem, do kterého je zachycen, je vždy jen syntézou, v níž je tělo  
 srovnáno se svými záměry. Jako siluety jeskynních maleb  
 představovaly radostnou budoucnost; abychom pochopili tyto  
 postavy, bylo nezbytné začít od jejich cílů – tuhle sebrat plod,  
 tamhle odstranit trn – a nikoli jejich příčin“; Giacomettiho socha,  
 říká Sartre, „odlumila rozmanitost. Sádra či bronz mohou být  
 modely: ale tato žena, pohybující se v nedílnosti myšlenky či  
 sentimentu, drží část, objevuje se totálně a najednou“.

Dále se v Giacomettiho díle k tomuto efektu vjemové jednoty  
 přidává efekt „splývající skupiny“ [2]. Neboť je triumfem této  
 siluety, že každá postava odhaluje člověka „jak se jeví v inter-  
 subjektivním světě ... [a] v náležitém lidském odstupu; každá  
 nám ukazuje,“ tvrdí Sartre s naléhavostí, „že napřed tu není  
 člověk, který je napřed viděn, ale že je bytost, jejíž podstatou  
 je existovat pro ostatní“. Pro jiné spisovatele však izolace a nepo-  
 hodlivost Giacomettiho postav, z nichž některé jsou dokonce  
 uzavřeny do křehkých struktur, popisovaly „intersubjektivitu“  
 samotnou jako stav neproniknutelného odloučení, samoty  
 a osamlosti. V tomto smyslu nabídl v roce 1951 vlastní interpretaci  
 Francis Ponge: „Člověk – a člověk osamělý – ztenčený na vlá-  
 kno – ve zhoubných podmínkách, v mizerii světa – hledající  
 sám sebe – začínající z ničeho. Tenký, nahý, vyzáblý, hubený na  
 kost. Přichází a odchází, bezcílně, v davu.“

Tato myšlenka zjizvení a uzavřenosti do klecí ohraničeného  
 prostoru se stala znakem existencialistické pozice, v podstatě ještě  
 méně optimistické, než je Sartrova, méně zaměřené na závazný  
 přístup do budoucna, ale více na úzkost a na to, co Friedrich  
 Nietzsche nazval „rány osudu“ nebo o čem by Martin Heidegger  
 mluvil jako o úzkosti, jmenovitě o strachu z „nicoty“ neboli  
 nebytí, které se nalézá na pozadí existence. Na počátku třicátých  
 let, kdy ve Francii vyšlo Heideggerovo dílo „Co je metafyzika?“,  
 považovala francouzská literární avantgarda myšlenku o nebytí za  
 osvobozující a vzrušující. Raymond Queneau, někdejší surrea-  
 lista, nechal promlouvat postavu ve svém prvním románu *Svízel*  
 (1933) v „heideggerovštině“, i když šlo o pouhého domovníka.  
 „Tato kostka másla není vše, co je, nikdy nebyla a nikdy nebude,  
 nicetera, excetera [sic]. Můžeme tedy říct, že tato kostka másla je  
 až po uli v nekonečnu nebytí... Je to jednoduché jako říct dobrý  
 den. To, co je, je to, co není; ale je tím, čím není. Jde o to, že nebytí  
 není na straně jedné a bytí na straně druhé. Je tu nebytí a to je vše,  
 ohledem k tomu, že bytí není.“

Giacomettiho postavy možná pro Sartra vytvářely představu  
 nebytí svým působením zvrásněných, rozpukaných povrchů,  
 které se dokazovaly zablesknout výrazem nebo držení hrudi,  
 pokud byly viděny z dálky; zblízka by ale nikdy nemohly skýtat  
 žádné pečlivěji vypracované detaily na povrchu nebo v tvaru,  
 a tím se z nebytí stal stimul k vnímání. Ale to samé dílo dokázalo  
 Pongovi naznačit nebytí jakožto „zhoznuté podmínky“ v „začí-  
 nání z ničeho“. Ponge viděl v kleci držení člověka, „popravčího  
 a zároveň oběť“, a kůže zbavený povrch, který z člověk dělal  
 „živoč a zároveň zvěř“.



2 • Alberto Giacometti, *Tři krácející lidé*, 1948  
 Bronz, 72 x 43 x 41,5 cm

1950 – 1959

Jestliže byly sjednoceny se svým vnějším prostředím, měly zjiz-  
 vené a zohyzdné povrchy Dubuffetových poválečných portrétů  
 a ženských těl méně co do činění s jednotou aktu vnímání než  
 s dojemem lidského subjektu, který není ničím než mastnou skvrnou  
 či kaňkou rozpuštěnou na vlnitém povrchu městské rozvaliny.  
 ▲ Pojmenováním jednoho z těchto těl *La Métaphysix*, což je Dubuffe-  
 tova verze heideggerovské otázky „Co je metafyzika?“, metafyzično  
 splaskává, stává se z něj cosi „groteskně triviálního“, co ani zdaleka  
 nepostupuje člověku formální podstatu či stabilní bytí, co je však  
 ztělesněním snahy o útok na formu. „Mým záměrem bylo,“ píše  
 Dubuffet, „aby kresba upřela postavě jakýkoliv konkrétní tvar; aby  
 postavě naopak v nabytí té či oné konkrétní formy zabránila.“  
 Odměřené a bodavé linie, jimiž Dubuffet vytváří tyto postavy, se  
 posouvají směrem ke znesvěcujícímu graffiti; vyvolávají tak atak na  
 „dobrou formu“ těla jako celku; atak, který je naprosto vlastní graffiti  
 posedlému genitáliemi (a tudíž tělem redukováným na pouhý  
 „objekt-část“). Zároveň tyto linie navozují dojem poloautomatického  
 charakteru graffiti a zdánlivého nedostatku intelektu svého tvůrce.



## Umění a studená válka

Když Clement Greenberg odvysílal v roce 1960 v Hlasu Ameriky svůj příspěvek „Modernistický obraz“, avantgardní umění spojilo síly s americkou politikou studené války, která se tehdy zaměřovala na obnovu zdevastované poválečné Evropy (byla to zároveň součást antikomunismu ve Spojených státech). Až do pozdních šedesátých let považovala vláda Spojených států propagandistickou hodnotu umění za natolik důležitou, že podporovala Congress for Cultural Freedom s cílem podpořit myšlenku individuální svobody jako obrany proti hrozbě totalitarismu. K členům kongresu patřili Greenberg, Jackson Pollock, Robert Motherwell a Alexander Calder. Vláda ale nebyla jediným propagátorem modernismu v Evropě. Muzeum moderního umění (MoMA) vysílalo americké umění za hranice v rámci svého programu putovních výstav. Časopis *Life* se připojil článkem nazvaným „Zbraně pro Evropu“. Skutečnost, že tyto „zbraně“ mohou být kulturní stejně jako vojenské, podnítila odezvu komunistické strany proti abstrakci, kterou označila za „dekadentní“ a „reakcionářskou“. Touha vystavit plody západoněmecké poválečné obnovy na odiv Východnímu Německu vedla v této rozdělené zemi, bitevním poli konfrontujícího se kapitalismu s komunismem, ke zřízení mezinárodní výstavy Documenta v Kasselu. V tomto industriálním městě v severovýchodním cípu SRN, jen několik kilometrů od základny mezinárodních balistických raket namířených na Sovětský svaz, se konala první Documenta v roce 1945 a pak každé čtyři nebo pět let. Amerika zde v prvních letech zdůrazňovala Pollocka a další abstraktní expresionisty stejně jako komerční okázalost pop artu.

1950 – 1959

Rané dílo Francise Bacona, objevující se o něco později než dílo Dubuffetovo, ale současně s poválečným Giacomettim, se vyznačuje jakousi spoutaností svých postav v kleci a rozmytými rysy, jež je uvrhuje do navždy nepřeklenutelné vzdálenosti. Jsou však daleko expresivnější než Giacomettiho netečné postavy. Mají charakteristicky rozevřená křičící ústa, avšak oči jsou zastřeny a tváře narušené. I vně kójí, do kterých Bacon uvrhoval figury vytvořené podle Velázquezova portrétu papeže Inocence X. [3], se postavy zdají utopené v prostoru, ve kterém se ocitly.

De Kooningovy „ženy“, jak se zdá, obývají svět jiné morálky než Dubuffetovy *corps de dame*, přestože vznikly ve stejné době. ▲ I navzdory skutečnosti, že Harold Rosenberg obhajoval existencialistické myšlenky skupiny, kterou nazval Američtí akční malíři, v níž byl de Kooning pravděpodobně hlavní postavou. Avšak Rosenbergova teorie v souladu se Sartrem schvaluje onu naprostou jedinečnost aktu, když malíř, riskující skok do neznáma, objevuje sebe sama. Tento akt projekce a percepce, jenž je zcela uměle utvořeným okamžikem, měl být stejně neopakovatelný, jako byl efemérní. Jedině tento akt byl sám o sobě důležitý; konečný výsledek – zhmotněný v hotovém výtvaru – byl pramálo zajímavý.

I když bychom částečně mohli užít podobné fráze k popisu improvizátorského vzhledu abstraktních maleb, které de Kooning

vytvářel ve čtyřicátých letech, ve vztahu k „ženám“ se stalo účinkem. De Kooning ovšem zdůraznil, že se k tomuto obrátit uchýlil především proto, že tu byl předem daný, opakovaně fixní postup. „Ten eliminoval kompozici, uspořádání, světlo,“ vysvětloval. „Tak jsem si myslel, že bych se měl držet představy dvou očí, nosu, pusy a krku.“ Koncepce je tedy at' zobrazených jednotlivě, nebo ve skupinách, působí v podobě dojmem sériovosti, asi proto, že de Kooning použil takzvané skryté koláže: formy, které převzal z médií – zubatě tvarované obří maskarou –, jsou na povrchu těl zobrazeny, stejně jako opakují ústa, poprsí, vaginy [4]. Tato proto-pop-artová povaha de Kooningových obrazů a absence individuální vazbu na existenciální estetiku poněkud zpodobňuje.

### DALŠÍ LITERATURA:

Jean-Paul Sartre, „Fingers and Non-Fingers“, in Werner Haftmann (ed.), *Pop Art*, N. Abrams, New York 1965

Denis Hollier, *The Politics of Prose*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1981

Peter Selz, *New Images of Man*, Museum of Modern Art, New York 1950

Eva Cockcroft, „Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War“, *Artforum*, vol. 12, June 1974



3 • Francis Bacon, *Studie podle Velázquezova portrétu papeže Inocence X.* Olej na plátně, 152,7 x 118,1 cm





1950 - 1959

Willem de Kooning, Žena, 1953  
Černá tužka na papíru přinašoseném na plátno, 65,1 x 49,8 cm



Pozorování Richarda Avedona a Američané Roberta Franka stanovují dialektické parametry Newyorské fotografické školy.

Nástup fotografie jako významné kulturní síly ve 20. století obvykle znamenal posun v mocenských vztazích mezi avantgardou a každodenní průmyslovou masovou kulturou. To je velmi dobře známo o avantgardní fotografii sovětské  
▲ a výmarské kolem roku 1928, méně již o fotografii v New Yorku po 2. světové válce, která je chápána v kulturním kontextu ovlivňováním „Triumfem amerického malířství“.

### Dvě rodiny fotografie

Senzační výstava poválečné fotografické ideologie Edwarda Steichena (1879–1973) „Rodina člověka“ („The Family of Man“) v Muzeu moderního umění (MoMA) v roce 1955 zahrnovala velké množství jak amerických tvůrců sociálně dokumentární fotografie jako Dorotheu Langeovou (1895–1965), Russella Leea (1903–1986), Bena Shaha (1898–1969) a Margaret Bourke Whiteovou (1904–1971), tak fotografy, kteří se později projeví jako klíčové postavy Newyorské školy fotografie, jako byli Lisette Modelová (1901–1983), Helen Levittová (narozena 1913), Sid Grossman (1913–1955), Roy DeCarava (narozen 1919), Richard Avedon (1923–2004), Diane Arbusová (1923–1971), Robert Frank (narozen 1924) a Louis Fauer (1916–2001). Výstava mnoha způsoby signalizovala, jak zásadní bylo znovu uspořádat vztahy mezi fotografickou avantgardou a masovým publikem a zároveň mezi dvěma generacemi amerických fotografů.

První skupina fotografů Newyorské školy vzešla z Film and Photo League (založena 1928) a její odnože z roku 1936, Photo League, která původně doufala, že se jí podaří postupy fotografie spojit s progresivními společensko-politickými silami. Většina poválečné fotografie v New Yorku sloužila konzumní kultuře kapitalismu a téměř zcela se podřídila módě a reklamě. Během třicátých let se díky Works Progress Administration (WPA, Správě pracovních příležitostí) a Farm Security Administration (FSA) v knihách a časopisech rozšířil americký sociální dokument jako například *You Have Seen Their Faces* (1937) Margaret Bourke Whiteové a spisovatele Erskina Caldwell (narozen 1903); *Changing New York* (1939) Berenice Abbottové (1898–1991), *An American Exodus* (1939) Dorothee Langeové a ekonomy Paula Schustera Taylora a *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) Walker E. Evans (1903–1975) a James Agee (1909–1955). Naproti tomu poválečné knihy fotografie a obrazové časopisy jako

*Vogue*, *Harper's Bazaar* a časopis *Life* ve své paradoxní roli jeho vstupu a nezvratného úpadku bojovaly o přežití s vlivem filmu a televize.

Klíčovou postavou při formování Newyorské školy se stal Robert Brodovič (1898–1971), od roku 1934 umělecký ředitel *Harper's Bazaar*. Coby carský důstojník odešel z Moskvy do Paříže, když se bolševici dostali k moci. Do Spojených států přišel v roce 1930 a přinesl s sebou stesk po kultuře carského impéria a touhu zachovat vybraný stesk posledního kulturního rozkvětu, jaký představoval balet Sergej Diaghilev. Použil tuto téměř patologickou touhu po obrodě aristokratické elegance a stylu k maskování vulgarity americké kultury konzumním svůdným pozlátkem distingovanosti a klamem ze módním obdivem lze prorazit třídní hranice: věčná závist ve společnosti měla novou kupní sílu středních tříd. Brodovičovým druhým zájmem byl snobské přejímání avantgardy, se kterou se setkal ve dvacátých letech v Paříži. Zmobilizoval její radikálnost k tomu, aby sloužila režimní aparátu nadvlády masové kultury. A tak již v roce 1930 napsal:

*Propagační umělec dneška nesmí být pouze dokonalým zrcadlem svého oboru se schopností nalézat nové možnosti prezentace. Musí být schopen vnímat a předcházet chvilky, touhy a zvyky konzumenta-diváka a davu. Moderní propagační umělec musí být průkopníkem a vůdcem, musí bojovat proti stereotypu a špatnému vkusu davu.*

Brodovičova první (a jediná) kniha fotografií *Balet* (1. vydání v New Yorku v roce 1945 a doprovobená esejem tanečnického kritika Edwina Denbyho, se stala impozantním a truchlivým holdem krásám Les Ballets Russes. Brodovičovo jednorázové vystoupení fotografa, jak chytře uvedl Christopher Phillips, je osvěžující a nás stejnou měrou pronásleduje... Tyto prchavé siluety a změny proměny nenaznačují nic jiného než fantasmagorii paměti samotného

*Balet* je první knihou Newyorské školy, kde je příslušný fotograf stát se společensko-politickým dokumentem 20. století rezonující melancholického vyzvání buržoazní kultury 19. století předchůzce Brodovič věděl, že tento hold je stejně pomíjivý jako obrazy, kterých je stvořen. Za vydání vzpomínky na elitářskou kulturu 19. století fotografie musela zaplatit: podlela požadavkům neustále posouvající kultury zábavy (zjevné jak v kinematografickém rozvržení knihy) i v posunu pozornosti od těl tanečniců a tanečnic k efektům fotografického



1945 Alexander Brodovič: Stránka z Baletu, 1945

...tech technik. Nato Brodovič přestal fotografovat a stal se učitelem a uměleckým vedoucím celé generace fotografů a duchovním...  
...transfere... tohoto média ze sociálního dokumentu v propagandu výroby...

Od SSSR k Harper's Bazaar

Když Brodovič v roce 1949 koncipoval to, co mělo záhy být nazváno „prototypem časopisu grafického designu 20. století“,...  
...mnoho avantgardních postupů (od Picassa k Pollockovi), a pro reklamu tím získal rafinovanou industriální výzbroj. Brodovičovy prázdné návrhy pro Portfolio Magazine a Harper's Bazaar s extrémními variacemi velikosti obrazu a kinematograficky posunuté detaily k celkovým snímkům byly sestaveny do kolonád na dvoustranách, které přesáhly i panoramatickou vizi...  
...Je posměšlivě ironické, že Brodovič (stejně jako jeho přítel, ruský emigrant Alexander Liberman, umělecký ředitel Vogue)...  
...nejúspěšnější grafické a fotografické postupy z prací...  
...umělci jako El Lissickij a Alexandr Rodčenko vytvořili...  
...Ministerstvo propagandy v publikacích typu SSSR ve...  
...Pro design amerického časopisu vykonal Brodovič to, co...  
...dříve před ním dosáhl Edward Steichen s novým...  
...řešení výstav. Na slavné výstavě „Cesta k vítězství roku 1942“ (ve spolupráci s Herbertem Bayerem) Steichen...  
...sovětské výtvarné řešení fotografických výstav z pozdních...  
...let, a dovedl tak tento v Americe nový způsob...  
...vrcholu na výstavě „Rodina člověka“ (ve spolupráci...  
...architektem Paulem Rudolphem).

Brodovičův odkaz nejlépe ztělesňují jeho žáci Richard Avedon a Penn (narozen 1917), absolventi legendární Laboratoře designu, kterou Brodovič vedl od roku 1933 na Philadelphia Museum of Industrial Arts a od roku 1941 na New York's New School of Social Research (která byla sídlem Ligy pro film a fotografii od roku 1928 až do jejího zrušení za mccarthismu v padesátých letech). Mezi další žáky Laboratoře designu patřili Diane Arbusová, Eve

Arnoldová (narozena 1913), Ted Corner (narozen 1922), Saul Leiter (narozen 1923), Lisette Modelová, Hans Namuth, Ben Rose (narozen 1916) a Garry Winogrand (1928–1984). Penn a Avedon získali první zakázky od Brodoviče pro Harper's Bazaar, avšak Penn se později spojil s Brodovičovým úhlavním nepřítelem, Alexanderem Libermanem z Vogue, který později definoval parametry Newyorské školy fotografie následovně:

*Byl hlad po nových vizuálních vjemech, kterými by se daly nakrmit ty moderní zbytnělé bestie – časopisy... Penn a přední redaktori ve Vogue si uvědomovali, jak výjimečné a historicky významné období prožívají... Raná čtyřicátá léta byla obdobím násilných změn a šokujících tragédií války a holocaustu. Období války přineslo v newyorském kulturním světě chuť k novému začátku, jakousi tabula rasa minulosti, a dokonce i té strašlivé současnosti... Zároveň se objevila podivná konvergence mezi Pennovou novou vizí a velkou americkou revolucí v konfekci. V Evropě a Pacifiku byla válka, americká móda osaměla a Vogue provolal novou éru.*

Penn a Avedon ztělesňovali program fotografie poválečné generace víc než kdokoli jiný z jejich kolegů z Newyorské školy (hlavně těch z Ligy pro film a fotografii), kteří zůstali věrni společensko-politickému odkazu americké dokumentární tradice. I když byl Walker Evans mladšími fotografy ctěn, stal se terčem generační animozity. Například Richard Avedon v překvapivě mylném popisu a historickém srovnání dvou naprosto nesouisejících fotografií uvedl:

*Nelíbil se mi Walker Evans – tedy až do teď. Myslel jsem si, že jeho práce je nudná, vyumělkovaná, prázdná, bez emocí, bez systému. Dřív jsem si z Walkera Evanse a jeho fotoaparátu a Anselu Adamse a toho jeho utahoval. Prostě jsem neviděl celý ten sociální rozměr čekání na to správné světlo před dřevěným plotem nebo před sekvojí.*

Diana Arbusová, Avedonova nejbližší přítelkyně a ve fotografii v mnoha ohledech jeho oponentka, jako by od Avedona tento postoj přejala. K retrospektivě Walkera Evanse v MoMA v roce 1971 uvedla:

*Napřed mě to strašně obtěžovalo. Prostě máte fotografa a celé je to tak nekonečné a starobylé. Když jsem to viděla potřetí, uvědomila jsem si, jak mě to vlastně nudí. Nemůžu vystát většinu věcí, co fotografuje.*

Od zbraně ke stylu

První kniha Richarda Avedona Pozorování (1959) byla sbírkou podobizen jakoby sesbíranou podle warholského principu mediální slávy portretovaných s „komentáři“ spisovatele Trumana Capota (1924–1984) a v úpravě Brodoviče, tedy v idiomatickém, stylizovaně neoklasicistním písmu Bodoni, v přehnaně velkém knižním pouzdře dekorovaném červenou, bílou a modrou – barvami nově stvrzené americké identity. Publikace podává lepší

1960–1969

● 1923

▲ 1936



zprávu o nových úkolech fotografie než většina titulů té doby: za prvé stanoviskem, že fotografie se musí oddělit od masové kultury a společensko-politických témat třicátých a čtyřicátých let – ve chvíli, kdy veškerý zájem o sociální kolektiv zmizel z politického programu. Spíše než zobrazovat každodenní život subjektu masy v průmyslovém kapitalismu měla nyní americká fotografie zachycovat atraktivní subjekt hvězdy vyprodukované kulturním průmyslem: to je podle Avedona druhý úkol fotografie. Propojením subjektu, který je zároveň přeludem, a objektu, který je komoditou, by fotografie odkázala subjekt masy na náhražku, která vyrovná ztrátu osobní zkušenosti. Jedna z Avedonových nejslavnějších metod umísťuje postavy před bílé plochy; obrazy jsou pak vytištěny s rámcem a číslicemi filmového pásu, což – navzdory modernistické podobě díla odkazujícího pouze na sebe samé – klade do popředí cejch fotografování identity a produkci fotografie jako záznamů skutečných subjektů. Co je důležitější, fyzicky tak vyděluje subjekt ze skutečných prostorů sociálních vztahů a výroby (městských či venkovských, práce či zábavy, veřejných či soukromých), aby mu udělila vizuální velikost nezbytnou k uctívání subjektu hvězdného.

Irving Penn vydal svou první knihu fotografií *Uchované okamžiky* v roce 1960. Upravil ji v Brodovičově stylu a přesně jako Avedon udělal z portrétu svůj prvořadý „umělecký“ žánr mimo vlastní módní tvorbu v souladu s podobnými principy atraktivního subjektu hvězdy. Avšak vzkríšení fotografického zájmu pro účely reklamy se stalo pro Penna natrvalo charakteristickým, do služeb estetiky komodity vnutil dokonce i ovoce a květiny. Současně s použitím náznaků magického realismu z fotografie třicátých let (spojení Nové věčnosti a surrealismu) zapojil Penn i jednoduchost a střídmost latentního neoklasicismu ke zušlechtnění něčeho tak banálního, jako je nádobka na kosmetiku, auru duchovního objektu.

Další proud Newyorské školy fotografie se s větším důrazem přibližuje dřívějším postupům, kdy byla fotografie spojena se sociální a politickou skutečností. Po druhé světové válce se toto spojení pokusily udržet dvě důležité osobnosti: Helen Levittová a Lisette Modelová, které v roce 1938 emigrovaly z Paříže, aby unikly nacistickému stíhání. Obě ženy byly aktivní v kulturní politice, Levittová se zapojila do Ligy pro film a fotografii, která po sovětském vzoru pozdních dvacátých let chtěla pojmout film a fotografii jako veřejně dostupná a zpolitizovaná kulturní média. Nicméně fotografie Levittové působí, jako by se nejprve pozastavily mezi anekdotálním surrealismem Henriho Cartier-Bressona (1908–2004) a dokumentárním realismem Walkera Evanse. Zatímco teorie „rozhodujícího okamžiku“ Cartier-Bressona znamenala, že náhodná setkání a surreálné konstelace byly přesvědčivými důkazy o přístupu subjektu k jedinečným formám nezávislosti a sebeuznání, dokumentární realismus Walkera Evanse čerpal svou jistotu z hluboko usazené víry, že pout mezi sociální komunikací a politickou zodpovědností se nelze zříct. Když však bylo jasné, že ani jedna pozice není udržitelná, začaly se z fotografií Levittové vytrácet dokumentární kvality. Stáhla se do dětského světa her [2], v němž spatřovala poslední dimenzi autentické subjektivity, projevující se ve svobodném prostoru, který

dětem poskytuje možnost ztvárnit utopickou podkomunity tváří v tvář zjevnému mizení společenských

Práce Roye DeCaravy se váže na Levittovou a pod vlivem Cartier-Bressona a Walkera Evanse. Poslední dokument od univerzálních principů politické a sociální k zobrazení určité sociální skupiny, jak je patrné v jejím díle *Sladká mucholapka života* (1955), vytvořeném s Langstonem Hughesem. To se zaměřuje na život afrorodiny v Harlemu a je podáno jako autobiografický z pohledu spektivy její nejstarší členky, babičky. Vyprávění v něm nezdůrazňuje pouze pozoruhodnou specifickou kulturu provazující osoby, ale také rasové a kulturní rozdíly, které symbolizuje a které jsou vynucovány nařizením a systémem něčího útlaku, zároveň jsou však gestem protikladného se dobrovolně akceptovány. Při představování různých členů a sekvenčním řazení obrazů se střídají detaily, polodokumenty, což napodobuje filmový proud dokumentárního snímku, přitom protikladné tradice fotografie – vyprávění a dokument – jsou dřeny stejnou měrou.

Někdy se zdá, že DeCarava chce své podrobné líčení příběhu s důrazem na „normální“ společenský život v Harlemu odlišit od anonymního a náhodného dokumentování americké populace na zemědělském Jihu, jak je podává James Van Der Zee a Walker Evans. Ukotvením fotografie do vyprávění v prvním a dokumentárním zobrazení jedné rodiny DeCarava propojuje svým subjektům a jejich komunitě prostorové a společenské zázemí s dojmem síly, čímž přetváří abstraktní zerkování předchozích dokumentárních fotografů. A tak lze *Sladkou mucholapku života* chápat jako reakční – z hlediska odlišnosti politické univerzálnosti sociální dokumentární fotografie třicátých a čtyřicátých let – anebo jako pokrokovou, tj. jako obrat protiklad k anomické univerzalitě, která ovládla knihu jako *Harlem* vyprávění o čtyři roky později. Dojem společenského zázemí v prostoru zbaveném univerzální anomie proniká nejen DeCaravovými pečlivými popisy jeho subjektů, ale i tonálními snímky. Málokomu se ve fotografii 20. století podařilo kombinovat



2 • Helen Levittová, *New York*, kolem 1940  
Cernobílá fotografie



...černobílé fotografie dodat tak metaforickou sílu ostrůvku  
...na němž se barva (pleť) jako základ rasové segregace  
...vazemí společenské solidarity.

Do karikatury ke „kontraportrétu“

Modelová publikovala první podobizny roku 1932 v *Regards*, časopisu francouzské komunistické strany (srovnatelném s Münchenským *AIZ* v Německu za Výmarské republiky). Vyhotovala zpodobněné známky buržoazních povalečů na Promenade des Anglais s jedovatou ironií tak, že se vyrovnají nejagresivnějším karikaturám Honora Daumiera nebo George Grosze. Mohli bychom situaci situovat do rámce tradice satirické ilustrace a karikatury a považovat ji funkci společenské kritiky a výmluvné parodie, především od dvacátých a během třicátých let, kdy evropští progresivní umělci a spisovatelé zkoumali sdělovací aspekty populární kultury, která byla vzrůstající měrou zastiňována modernismem. Již před válkou karikaturisté jako Daumier, Paul Gavarni a Jean-Jacques Grandville zaměřili na problém, jak karikaturu šířit, a zároveň na potřebu zaujmout rozmanité masové publikum.

Modelová nepřehlédávala své předlohy mezi atraktivními zástupci umění, ale na třicátých letech. Její groteskně autentické obrazy manhattan-  
ského lumpenproletariátu se ostře vyjímají vedle Avedonovy  
a Pennovy atraktivní subjektivity. Její „kontraportréty“ společ-  
ně deviantů, transvestitů, žebráků nebo opilých podivínů [3]  
zachycují podobizny jedinců vytlačených na okraj společnosti  
...se záměrem jejich bídný úděl romantizovat a vynést do foto-  
grafické malebnosti, ale zdůraznit vrozenou nesouměřitelnost  
...a silici smutné zábavy a konzumu.

„Kontraportréty“ se během třicátých let ustavil jako fotografický  
...a ovládl tvorbu druhé generace fotografů jako Roberta  
Franka a Garriho Winogranda, ale zejména Diane Arbusové, jejíž  
...v roce 1956 stala právě Modelová. Ale subjektem  
„kontraportréty“ již není vynořující se třída proletariátu, ani bur-  
...subjektů zažívající období rozpadu (jako v díle Augusta  
... [1876–1964] *Antlitz der Zeit* z roku 1929). Fotografie  
...karikatury nyní spíše zobrazuje jedince groteskně zmrzače-  
...nedbalou a uvolněnou sociální politikou, která je důsledkem  
...nející třídní nerovnosti v poválečných amerických dějinách.  
...z nepozoruhodnějších fotografií vytvořila Modelová  
...po příchodu do New Yorku v roce 1938. Vzkřísila Atgetův  
...prostorové hry odlesků ve výlohách tak, že vybrala části lid-  
...těla a stála je do zrcadlicích plošek výlohy. Tyto obrazce  
...řadily její části lidského těla jako v montáži z nalezených  
...do silně zhuštěného fotografického zobrazení, které je pro  
...základním jediným prostorem.

Robert Feiling (1899–1968) přišel do Spojených států ze Zloczewu  
...v Polsku), když mu bylo deset let, a pojmenoval se Weegee.  
...všeho se představil Brodovičovi v *Harper's Bazaar*, a protože  
...mnoha ohledech rivalem Modelové a jejím protipólem, prohlá-  
...tento časopis již publikoval dost jejích prací, a vybídl Brodoviče,  
...propustit a začal vydávat jeho vlastní práce. Nestydatá soutěži-



3 • Lisette Modelová, *Bar U Sammyho v New Yorku*, 1940  
Černobílá fotografie

vost tohoto emigranta byla výsledkem jeho vlastního porozumění  
strukturám chování v každodenním životě v zemi, kterou přijal za  
svůj domov. *Nahé město*, Weegeova první kniha, programově  
vymezila nové společenské vztahy a prostory jeho fotografií, slovy  
Waltera Benjamina, který tak ovšem definoval místa Atgetových  
fotografií v roce 1934 jako místa zločinu. *Nahé město* prosadilo  
takový náhled na fotografii, podle něž může tento druh tvorby obstat  
pouze v případě, že jeho ikonografie, časovost a lokace spolupůsobí  
ve velkolepém stylu filmu (ironií osudu se film z roku 1948 nazvaný  
*Naked City* inspiroval knihou Weegeho). Od Lewise Hinea až po  
▲ Farm Security Administration spočívala funkce fotografie částečně  
v sociálním dokumentu, ne-li v aktivistickém odporu a zásahu. Nyní  
zaznamenávala zločiny a neštěstí jako metafory anomických podmí-  
nek života společnosti. Weegeho fotografie označují bod přelomu,  
kdy soucit dokumentu a politická zodpovědnost zdegenerovaly do  
chladného voyeurismu a sadistické touhy zírat na utrpení ostatních,  
ať už to byly oběti neštěstí, nebo poražení nepřátelé společenského  
uspořádání (trestanci). Weegee se také stal prvním z řady umělců  
raných šedesátých let – jako Jim Dine, Claes Oldenburg a Andy  
• Warhol – kteří pochopili, že do estetiky, ve které mají společenské  
vztahy pouze úlohu neštěstí nebo vyložené katastrofy, budou muset  
zapojit působení nahodilosti a selhání.

Mezi nejpřekvapivější vyobrazení *Nahého města* patří dvou-  
stránková fotografie koupajících se lidí na Coney Islandu [4]:

1950–1959





4 • Weegee, Pláž na ostrově Coney Island, New York, 1940  
Černobílá zvětšenina na fotografickém papíře



5 • Diane Arbusová, Identická dvojčata, Rozel, New Jersey, 1967  
Černobílá fotografie

obrazy politicky aktivovaných mas třicátých let se zjevují jako prvky bezhlavá masa kultury volného času. (Tyto obrazy zjevně inspirovaly Steichenovu dvoustrannou přednášku k *Bezdělné člověku* z roku 1955, na níž fotografie Pata Englishe z časopisu *Life*, zachycující ještě disciplinovanější masy anglického divadla, oslabují jeho radikální pojetí masového publika ještě přesvědčivěji.)

Po příchodu z Paříže do New Yorku v roce 1947 přispěl Steichen Robert Frank k newyorské poválečné fotografické projektem nesporně nepodobným. Zpočátku na cestě podobné té, již kráčí jeho kolegyně (práce pro Brodovičův *Harper's Bazaar*, módní fotografie pro *McCall's* a počáteční zájem Steichena, který začal šest jeho fotografů do výstavy „Rodina člověka“), Frank později přesunul svou pozornost především do otevřeného dialogu s Walkerem Evansem (Steichen společně s Brodovičem podpořil Frankovu úspěšnou žádost o Carnegie Fellowship v roce 1954). Rozjímání nad metodami a subjekty odkazu amerického dokumentu na cestách kráčí Spojenými státy vedlo k Frankově knize *Američané*, která už svým názvem skládá poctu slavné knize Walkera Evanse *Americké fotografie*. (Frankova kniha byla poprvé vydána jako *Americains* v Paříži v roce 1958 a poté v New Yorku v roce 1959.)

Cesty po Americe se staly evropskou obsesí, stejně jako velká cesta do Itálie v 18. století. To vedlo ve Frankově případě k výčtu tematických



ve společnosti a politice v jeho nové zemi, jakož i cest nepodstoupe-  
 nosti a cest očekávaných. Osmdesát tři obrázků této knihy nejen  
 vizi předurčenou Frankovým nedávným odchodem z Evropy  
 holocaustem a totalitní destrukcí subjektivity, zkoumají  
 budoucnost společenských vztahů a subjektivity v zemi, která se  
 v poválečném období stát nejsilnějším národním státem – jde  
 v mnoha ohledech srovnatelné s knihou Theodora Adorna  
*Morální* z roku 1946, která podobně nahlíží na americkou  
 panoramatu budoucnosti. Americké vydání Frankovy  
 bylo opatřeno úvodem Jacka Kerouaka, beatnického básníka  
 knihy *Na cestě*. Svými obrazy, jako je holičský krámk a jeho  
 se Frank často s poctami navrácí k Walkeru Evansovi, ale  
 rozpoznává, že společenské vztahy a jejich politická organi-  
 – které dokumentární fotografie mohla chybně považovat za  
 – jsou již navždy ztraceny, zahaleny do  
 automobilové lokomoce a mediálního konzumu.  
 jsou alespoň čtyři snímky věnované uznání práce,  
 jsou Frankovy fotografie pracujících u pásu zastřené stejně  
 ztvárnění Ballets Russes před patnácti lety,  
 v případě symbolem pochybností nad schop-  
 fotografie prostoupit společenské vztahy, nikoli přeludné  
 minulosti.

Frankovo kritické pozorování nesmlouvavé rasové segregace,  
 v Americe padesátých let, je pravděpodobně důleži-  
 Přes jistou nárumčivost mají *Američané* stále dokumentární  
 který dělá z fotografie nástroj politického osvícení a společen-  
 změny. Frankovy leitmotivy jsou znamením pronikavosti jeho  
 opakováním a umístováním symbolů  
 americké vlajky [8], aut a technologií mediální kultury (kina, tele-  
 a jukeboxů) do středu obrazu odhaluje síly umožňující  
 americké kultury konzumu a anomické společnosti.  
 Frank nejen jako by v každé silniční zatáčce zíral na  
 svět s vyčistěnými očima evropského nováčka, ale je tu  
 že toto má být vzor pro věci nadcházející.

Barbara Diane Arbusové zosobňuje veškeré protiklady Newyor-  
 fotografie; uzavírá též její dějiny coby projev její  
 fotografky. Po krátkém kurzu s Berenice Abbotto-  
 Brodovičem pracovala počátkem padesátých let jako  
 se svým manželem Allanem Arbusem. Poté, co  
 1959 módní fotografii opustila, začala se učit u Lisette  
 a našla „odvalu být sama sebou“. Jak Alan Arbus  
 řekl: „Taková byla Lisette. Tři sezení a z Diany byla foto-  
 grafka.“ Co se týče dialektiky mezi subjektem masy a hvězdným  
 bychom tvrdit, že Arbusová je protikladem jak  
 Warholovi (mladším o pět let), první *photographe*  
 20. století. Arbusová příznačně definovala svoji pozici  
 by, když prohlásila že „by mnohem raději byla fanynkou  
 než filmových hvězd, jelikož filmové hvězdy jejich fanoušci  
 znají, kdežto zrůdy upřimnou pozornost oplácejí láskou“.  
 Arbusová přetavuje fotografický realismus Modelové do archívni  
 subjektivity, kterou již August Sander tak skvěle rozvinul  
 systematickém zobrazení společnosti Výmarské republiky



1950 - 1959

6 • Robert Frank, *Čtvrtého července - Jay, New York, č. 43.*  
 z cyklu *Američané, 1955-1956*

v *Antlitz der Zeit* (s touto prací se seznámila v pozdních padesátých  
 letech). Konstrukci fotografického světa vyvrženců [5] zároveň pře-  
 vrací Sanderův pozitivistický sociologický optimismus a Avedonovy  
 techniky izolace a atraktivizace subjektu. Její svět není řízen třídou či  
 profesí, ani klamavým dojmem, že zobrazování jsou náhražkovým  
 znakem; ovládá jej však působení hluboké sociální izolace těchto  
 vyvrženců, která zároveň poskytuje doklad o tom, že pohlcení prin-  
 cipy konzumního subjektu masy ještě není úplné. Její solidárnost se  
 zobrazovanými lidmi nemá původ v soucitu; pramení z celkového  
 pochopení, jak křehké jsou procesy formování jedince a jak tragické  
 jsou následky jejich stále probíhající destrukce.

DALŠÍ LITERATURA:  
 Max Kozloff, *New York: Capital of Photography*, Jewish Museum, New York; Yale University  
 Press, New Haven, London 2002  
 Jane Livingston, *The New York School: Photographs 1936-1963*, Stewart, Tabori a Chang,  
 New York 1992  
 Janet Malcolm, *Diana and Nikon: Essays on Photography*, Aperture, New York 1997  
 Elisabeth Sussman, *Diane Arbus: Revelations* (San Francisco Museum of Modern Art,  
 San Francisco; Metropolitan Museum of Art, New York 2003



# 1960 – 1969

- 434** 1960a Kritik Pierre Restany organizuje v Paříži skupinu různých umělců a vytváří nový realismus, který rededukuje tradiční paradigmatu koláže, ready-made a monochromatického díla. BB
- **Nová avantgarda** BB
- 439** 1960b Clement Greenberg publikuje „Modernistické malířství: jeho kritika minulosti a směr a v nové podobě pokračuje“ a ovlivňuje umělecké debaty šedesátých let. FX
- **Leo Steinberg: rovinná obrazová plocha (flatbed picture plane)** FX
- 445** 1960c Roy Lichtenstein a Andy Warhol začínají užívat kreslené seriály a reklamu jako zdroje své tvorby, následují je James Rosenquist, Ed Ruscha a pop-art je na světě. HF
- 450** 1961 V prosinci otevírá Claes Oldenburg *The Store* (Obchod) v newyorské East Village, „environment“, který napodobuje disko levné obchůdky a v něm jsou všechny předměty na prodej: běžné předměty a následujícího jara se tu v provedení Oldenburgova Ray Gun Theater odehraje deset různých „trouzení“? YAB
- 456** 1962a George Maciunas pořádá ve Wiesbadenu v Západním Německu první sérii mezinárodních událostí, které vzbudí vznik hnutí Fluxus. BB

1962b Výtvarní se schází skupina umělců ze Spojených států, Güntera Bruse, Otto Kuna a Helmuta Nitsche, aby vytvořila společný abstraktníismus. BB

1963c Publikace *Velký experiment: Tuzské umění 1963–1922* Camilly Grayové odhaluje na Západě zájem konstruktivnícké principy Vladimíra Malina a Alexandra Rodčenko, jež jsou jinými způsoby rozvíjeny mladšími umělci, například Danem Flavinem, Carlem Andreem, Sol LeWitem a jinými. HF  
Artforum

1963 Po zveřejnění dvou manifestů s malířem Eugenem Ionebeckem vystavuje Georg Baselitz v Berlíně *Velkou noc v kanále*. BB

1964a Na páté výročí zmařeného atentátu na Martina Luthera Kinga, vydává Joseph Beuys tři aktivní autobiografie a zpěsobilých výbuch veřejného násilí na Festivalu umění v Cáchách, Západní Německu. BB

1964b *Three of the most neglected men* Andyho Warhola je dočasně instalováno na fasádě hlavního pavilonu na Světovém setkání v New Yorku. HF

1965 Donald Judd vydává esej „Specialized objects“: minimalismus tak získává teoretický základ v tvorbě svých dvou nejvýznamnějších protagonistů – Judda a Roberta Morrisa. RK

• Maurice Merleau-Ponty RK

496 1966a Marcel Duchamp dokončuje svou instalaci *Etant Donnés* ve Philadelphia Museum of Art: jeho rostoucí vliv na mladší umělce vrcholí posmrtným objevením tohoto nového díla. RK

500 1966b V New Yorku je otevřena výstava „Excentrická abstrakce“: tvorba Louise Bourgeoisové, Evy Hesseové, Yayoi Kusamaové a jiných ukazuje expresivní alternativu ke skulpturní řeči minimalismu. HF

505 1967a „Prohlídka památek Passaicu, New Jersey“ Roberta Smithsona vyhláší „entropii“ za generativní koncept umělecké tvorby pozdních šedesátých let. YAB

509 1967b Italský kritik Germano Celant pořádá první výstavu arte povera. BB

515 1967c Na své první přehlídce čtyři umělci francouzské skupiny BMPT malují na veřejnosti, každý z nich přesně opakuje z plátna na plátno jednoduchou konfiguraci podle svého výběru: tato forma konceptuální malby je poslední z řady útoků proti „oficiální“ abstrakci v poválečné Francii. YAB

521 1968a Dvě hlavní muzea, která se věnují aktuálnímu evropskému a americkému umění – Stedelijk Van Abbemuseum v Eindhovenu a Städtisches Museum Abteiberg v Mönchengladbachu –, vystavují tvorbu Bernda a Hilly Becherových, a staví je tak do popředí zájmu o konceptuální umění a fotografii. BB

527 1968b Konceptuální umění se projevuje v publikacích Sol LeWitta, Dana Grahama a Lawrence Wernera a Seth Siegelaua pořadá jejich první výstavu. BB

• Deniky umělců RK

• Deskillling BB

534 1969 Výstava „Když se postoje stanou formou“ v Bernu a Londýně mapuje postminimalistické tendence, zatímco výstava „Antiiluze: procesy/materiály“ v New Yorku se soustředí na procesuální umění, jehož tři hlavní aspekty jsou vypracovány Richardem Serrou, Robertem Morrisem a Evou Hesseovou. HF



Kritik Pierre Restany organizuje v Paříži skupinu různých umělců a vytváří nový realismus, který redefinoval paradigmatu koláže, ready made a monochromatického díla.

U vědomí výhod, které může navenek umělcům přinést organizování se do skupiny pod jedním názvem, předsvědčil francouzský kritik Pierre Restany (1930–2003) umělce, kteří se 27. října 1960 sešli v pařížském bytě Yvesa Kleina k tomu, aby vytvořili avantgardní hnutí. Takový projekt samozřejmě volal po manifestu. Ten byl na místě vytvořen Yvesem Kleinem v nákladu zhruba 150 kusů (bílá křída na modrém, růžovém nebo zlatém kartonu International Klein) a podepsán Restanym a osmi umělci, kteří byli této události přítomni (Arman [narozen 1928], Francois Dufrêne [1930–1982], Raymond Hains [narozen 1926], Yves Klein, Martial Raysse [narozen 1936], Daniel Spoerri [narozen 1930], Jean Tinguely a Jacques de la Villeglé [narozen 1926]). Manifest sestával z jediné věty, jediného neutrálního výroku, na kterém se přítomní dokázali shodnout: „Noví realisté si jsou vědomi své kolektivní identity; nový realismus = nové vnímání reality.“

Po dvaceti minutách od podpisu manifestu se rozpoutala hádka mezi Kleinem a Hainsem, která vedla k tomu, že většina členů považovala skupinu za rozpuštěnou, i když od té doby často společně vystavovali (o něco málo později se k nim přidal César, Christo [narozen 1935], Gérard Deschamps [narozen 1937], Mimmo Rotella [narozen 1918] a Niki de Saint Phalle [1930–2002]). K oficiálnímu zániku skupiny však došlo až v roce 1970 – byl oslaven banketem a odhalením Tinguelyho skulptury *La Vittoria*, obří falické struktury, ze které chrlil ohňostroj a jež byla umístěna před milánskou katedrálou.

### Neoavantgarda a spektakl

Pokud se to všechno zdá podivné jako přehrávání typických avantgardních rituálů, je to proto, že to je *jeden z aspektů*, kterým skupina vyhlásila svůj vztah k historické avantgardě. A pokud jsou tu patrné i znaky pózování a ostentativní příslušnosti k formám kultury spektaklu, pak je to proto, že současný spektakl je *jiným* historickým kontextem, v jehož rámci skupina vznikla. A je to právě tato ambivalence, která poznamenává nový realismus spolu s Independent Group v Londýně, skupinou Cobra a Situacionistickou internacionálou coby výraznými příklady neoavantgardních seskupení v poválečné Evropě.

Situacionista Guy Debord měl možná na mysli předtím avantgardu, když ve své vlastní formulaci poválečných hnutí mluví o „vytvoření hnutí, které by mělo předsídlit nové spojení mezi kulturní tvorbou avantgardy a revoluční kritikou společnosti“. Ale jak je typické pro všechny tyto skupiny, neměli listé byli postaveni před situaci, ve které se poprvé ve 20. století avantgardní projekt stal problematickým. Místo toho, jak tvrdí kritik Peter Bürger, se avantgarda sama stala vysoce institucionalizovaným souborem témat, tvorby a prostoru. Ale nový realismus je hnutí, které rozpoznalo jednu určitou podobu neoavantgardy snad nejvíce programově: její křehkou, ale nezměnitelnou pozici v průsečíku mezi předstíranou pozicí kritické negativnosti a afirmativním programem kulturního průmyslu.

Zdá se, že nový realismus v generování svých forem bere neodvratnou pozici neoavantgardy více dosti než ostatní skupiny, které se vyvíjely paralelně. Jeho účastníci téměř systematickým způsobem znovuobjevovali, recyklovali a přerozdělovali mezi sebou modernistická paradigmatu období let 1916–1928, předjímajíce tak způsob, kterým reklamní agentury budou používat, aby vykrádat avantgardní kulturu: ready made (Arman), monochromie (Klein), konstruované kinetické skulptury (Tinguely) a koláže (Dufrêne, Hains, Rotella, Villeglé). Přitom téměř ve všech případech se zdálo, že tato paradigmatu artikulovala fundamentální odlišnou zkušenost předmětů a veřejných prostor v nově formované společnosti spektaklu, kontroly a konzumu. Nepřekvapuje potom, že největší kritické soudobé společnosti, lettristé a situacionisté, nový realismus vehementně odsuzovali coby uměleckou negativní dohodu, kulturu politiky pravého křídla.

Vyslovování zásadních rozporů kulturní produkce tím, že se líte její rozpory, je nicméně odlišné od jejího pouhého společného stvrzování. To, co učinilo jejich tvorbu neautentickou, bylo vyjádřením poválečné vizuální produkce ve Francii, je především fakt, že poválečná kultura byla lapena v dialektice historického potlačení a paměti na jedné straně a agresivního způsobu vyvolání nové spotřeby a podvolení se podmínkám spektaklu na druhé. Nepřekvapuje nás tak, že jeden z nejdůležitějších představitelů nových realistů spočívá v tom, že posunuli postavení a místo uměleckého díla z relativní intimity obrazového a skulpturálního objektu na úroveň veřejného prostoru. Přemístili díla z rané



...nebo z prostoru sochy do architektury; dá se tedy říci, že ...  
 ...institucionálního a komerčního rámce a prostoru ulice, která ...  
 ...vždy považována za veřejnou.

Pokračujíc Klemovou první instalací *Prázdná (Le Vide)* v roce ...  
 ...která obnášela naprosto prázdnou galerii (a byla následo-  
 ...slavnější v roce 1958), a kulminujíc Armanovou odpovída-  
 ...*Pino (Le Pino)* v roce 1960 – ve které bylo okno pařížské  
 ...Iris Clotové naplněno obří akumulací odpadků – se  
 ...architektonické dimenze a interakce s veřejným prostorem stala  
 ...vývoj novorealistické estetiky ústřední. To bylo také patrné  
 ...Tinguelyho velkorozměrné sebezničující instalaci *Pocta New*  
 ...*Yorku* [1], kterou její autor nazýval „simulakrum katastrofy“;  
 ...v Césarově posunu k novému realismu v roce 1960, kdy  
 ...oprávil úspěšnou kariéru ve svařovaných sochách v tradici Picas-  
 ...a Gonzálezovy vystavil *Tři tuny*: tři auta, která byla hydrau-  
 ...liským lisem stlačena do skulpturálně kvádrových mas; nebo  
 ...Sperry v roce 1961 v posunu, který byl stejně důrazný, vyhlásil  
 ...„nalezený“ obchod se zeleninou v Kodani za výstavu (téměř  
 ...před *Obchodem* Claus Oldenburga). Do veřejného prostoru



1 • Tinguely, *Pocta New Yorku*, 1960  
 ...instalace

● 1961



1960–1969

2 • Christo a Jeanne-Claude, *Zď z barelů, Železná opona*, 1961–1962  
 240 ropných barelů, 160 x 156 x 66 cm

se stejnou vervou v roce 1962 vstoupili Christo a Jeanne-Claude (narozen 1935) svou *Zď z barelů, Železnou oponou* [2], zátar-  
 sem z 240 ropných barelů v rue Visconti v Paříži, která korespon-  
 dovala s nedávno vybudovanou Berlínskou zdí, a zahájili tak svůj  
 celoživotní projekt rozšiřování sochařství do měřítka a nestálos-  
 ti kulturního spektaklu a redukování jeho simultánní materiální  
 přítomnosti na pouhý mediální obraz.

Stejná touha umístit dílo do veřejného prostoru a do diskur-  
 zivního aparátu spotřební kultury je zřejmá v transformacích  
 koláže takzvanými *décollage* umělci. Z objektu intimního čtení  
 ▲ a dívání se (například u Kurta Schwitterse) byla koláž znovupo-  
 jata coby velkoformátový fragment sejmutý z reklamních bill-  
 boardů. V aktu pirátství umělci strhávali plakáty z veřejných  
 prostranství nejen proto, aby sesbírali náhodné jazykové a gra-  
 fické konfigurace, ale také aby učinili trvalým akt vandalismu,  
 v němž anonymní spolupracovníci (vyjmenováni ve Villeglého  
*Le Lacéré anonyme*) protestovali proti opanování veřejného  
 prostoru reklamní propagandou produktu. Na prvním paříž-  
 • ském bienále, které uvedl André Malraux v roce 1959, fran-  
 couzští dekolážisté – Hains, Villeglé, Dufrêne [3] – prezentovali  
 poprvé svá díla ve veřejné instituci. Vrcholem byla Hainsova  
 první *palissade*, která sestávala z velkého plotu ze stavby pokry-  
 tého otevřeným polem anonymních aktů dekolážových inter-  
 vencí v řadě ničivých gest.

▲ 1926

● 1935



Přesouváním tvorby explicitně do těchto odlišných společenských prostor a rámců vytvořili noví realisté díla, která měla estetiku průmyslové produkce a spolupráce. Čiré množství vytvořených objektů, relativní zaměnitelnost a rovnocennost již nestavěly do popředí originalitu autorovy vize nebo jedinečné rysy jednotlivých vytvořených děl. Místo toho se nyní setkáváme s vnitřně kolaborativními principy *décollage*, ale také s vlastní spoluprací mezi umělci počínaje Villegléovou a Hainsovou neuvěřitelně ranou dekoláží *Ach Alma Manéto* z roku 1949 [4] a pokračuje následnou spoluprací mezi Kleinem a Tinguelym, Tinguelym a Niki de Saint-Phallem a mnoha dalšími.

Ještě důležitější je ale fakt, že se kolaborativní princip nyní stal ústředním paradigmatem, jako když v roce 1961 Daniel Spoerri navrhl patentovat svá *tableaux pièges* [5] vytvořená jinými umělci nebo někým jiným. Tento princip kulminoval v Kleinově posledních performancích, pár měsíců před jeho smrtí v červnu 1962, v nichž umělec prodával „zóny nehmotné obrazové citlivosti“ sběratelům, kteří výměnou za určité kvantum zlata obdrželi certifikát vlastnictví coby jediný právní důkaz existence díla. Tato proto-konceptuální kritika předmětnosti a autorství měla nabýt na značné důležitosti v diskusích minimalistického a konceptuálního umění jen o pár let později.

Tím, že adoptovali reklamní strategie pro rozšiřování svých myšlenek, noví realisté často operovali ve zřejmé paralele ke svým politicky radikálnějšími a teoreticky závažnějšími oponentům z Lettristické internacionály a později Situacionistické internacionály (jeden z dekolážistů, Dufrière, byl vlastně zároveň situacionistou). Situacionistické klíčové strategie, *dérive* (unášení) ▲ a *détournement* (odklon nebo misaplikace), zcela jistě sdílejí aspekty dekolážistického principu *ravir* (uchvácení), tedy transformace reality v aktu násilného unesení a svedení. Další působivé příklady jako Tinguelyho rozhodnutí shodit 150 000 výtisků manifestu na Düsseldorf a jeho předměstí (1959) mohou být jistě chápány jako formy kontrapropagandy připomínající pokusy Spojenců osvětit populaci národně socialistického Německa tím, že shazovali za nepřátelskou linii letáky z letadel. Oproti tomu publikace Kleinova *Journal d'un seul jour*, simulující novinové články, které



3 • François Dufrière, *1/8 stropu prvního pařížského biennale*, 1960  
Trhané plakáty na plátně, 146 x 114 cm

oslavovaly jednotně vítěznou přítomnost *Yves le Monochrom* (včetně známé falešného fotografického důkazu Kleinovy levice), užívala spíše než *détournement* (také později zevnitř) velmi začínající mediální a reklamní strategie designové a manipulační veřejnosti.

S vydáním Kleinových knih *Yves: Peintures et Hagenau* v roce 1954 se modernistická abstrakce zdala být poprvé přeměněna v konceptuální metajazyk. Předstírajíce, že podáváme Kleinovy bohaté tvorby monochromní malby (jejich rozložení a data, místa vytvoření, někdy i umístění ve stírkách), byly tyto dvě knihy naprosto fiktivní. A tak v momentě, kdy si Klein



4 • Jacques de la Villeglé a Raymond Hains, *Ach Alma Manéto*, 1949  
Trhané plakáty na plátně, 58 x 256 cm





Olaf Spoorri, *Kulturní snídane, č. 1, 1960*

Na stole je pověšeno na zdi s prknem přes sedadlo, plechovka s kávou, džbán, cigarety, miska s ovocem, cigaretové nedopalky, lžičky, konzervy atd., rozměr 103 x 65,4 cm.

## Neoavantgarda

Ve svém díle *Teorie avantgardy* (1974) Peter Bürger rozděluje posledních sto padesát let umělecké tvorby do tří odlišných fází: období moderny s jeho nároky na autonomii estetické oblasti (a jejich institucí); intervenci meziválečné avantgardy, jejíž tvorba se kriticky obrátila právě proti této autonomii; a období toho, co nazývá neoavantgardou, třetí fází, během níž se evropská a americká poválečná kultura vrátila k této kritice, i když jí přitom srovnala do řady prázdných gest. Všechny tři fáze jsou propojeny, ale Bürger připisuje jen té druhé status avantgardní radikality, protože je to v tomto období „historické avantgardy“ (období 1915–1925, zhruba od kubismu po ruský konstruktivismus a od dadaismu po surrealismus), kdy dochází k odmítnutí tradičních nároků moderny na autonomní status ve prospěch toho, co Bürger nazývá pokusem o přenesení umělecké tvorby do života samotného. Ukázkou tohoto trendu by na jedné straně mohlo být surrealistické využívání nahodilosti k odstranění hranice mezi vysokým uměním a masovou kulturou, stejně jako mezi uměním a prožitkem každodennosti; a na straně druhé užití koláže a fotomontáže v ruském konstruktivismu a německém dadaismu coby způsobu, jak rozbít izolovanost buržoazní veřejné sféry ve prospěch zrodu nově vznikající proletářské veřejné sféry. V opozici k nim, jak tvrdí Bürger, je všechna poválečná avantgardní tvorba pouhou fraškou opakování původních intervencí, takže není funkční ani k rozebrání základního modernistického nároku na autonomii, ani k začlenění umělecké tvorby do všedního života; místo toho prostě jen dodává existujícímu a rostoucímu aparátu kulturního průmyslu prodejné zboží a objekty. Jako typický příklad Bürger uvádí poválečný pop-art v jeho americké nebo novorealisticke podobě, v němž spatřuje pouhé přehrávání kolážových a fotomontážových operací, jež se však nyní nezabývají otázkami, jež vynesly původní avantgardy vzhledem k instituci estetické autonomie, ani nezbytným propojením umění a nového masového publika a nových forem distribuce.

1960–1969

všechny nároky primát ve vynalezení monochromů, uvádí je jako nepřítomně dostupné pouze ve fikci a technické reprodukci. Nalok tyto „malby“ představují první případ, kdy je ústřední modernistické paradigma monochromu (se všemi jeho nároky na čistotu, optickou a empirickou samozřejmost) posunuto do rejstříku lingvistických, diskurzivních a institucionálních konvencí – přítomnost vytačená textuálním aparátem – otevírají otázku, co by mohlo být nazýváno „estetikou supplementu“.

Kleinova notoricky známá výstava z roku 1957, při níž v Miláně vystavil jedenáct identických, různě oceněných, modře zbarvených monochromních maleb (jemné variace byly rozeznatelné pouze na povrchové textuře děl) by mohla být chápána jako první příklad této nové estetiky. Díky umělcovu rozhodnutí pověsit tyto malby na podpěry se tyto panely zdály být samostatně identické malby na podpěry se tyto panely zdály být samostatnými bytostmi autonomie a funkce, jimž je zapotřebí protězy vzájemného vystavování. Pohybem v prostoru mezi obrazovou konvencí jako *tableaux* a jejich nově získaného zadání jako *objektů* vytvářejí tyto malby novou podivnou dialektiku čisté formality a čisté nahodilosti. A tak Klein inicioval svůj malířský projekt jako paradox, ve kterém je spirituální transcendence estetického objektu jak energeticky znovu nabyta, tak zároveň vytačena z kontextu spektakularizovaného doplňku. Druhý aspekt vrcholí v Kleinově rozhodnutí podrobit serializované malby úmyslnému hierarchickému řádu, který vyslovuje opozici mezi „nehmotnou obrazovou citlivostí“ a nahodile přiřazenou cenou, předjímaje tím Richardovu semiotickou formulaci fenoménu „směnné hodnoty znaku“. Není to však jen důraz výstavy na malbu jako výrobu, ale i distancuje od všech předešlých forem abstrakce, ale je tu

i fakt, že výstava není považována za pouhou akumulaci jednotlivých děl, které byly nejdříve vyrobeny a potom vystaveny, ale že za vystavovanou je pokládána spíše malba samotná (což byla strategie, kterou užil Andy Warhol v roce 1962 při své první samostatné výstavě maleb „Campbellových polévek“).

Klein tento koncept rozvinul ve své první instalaci *Prázdno* v roce 1957, kdy prohlásil sám prázdný galerijní prostor za zónu zvýšené malebné, protomystické citlivosti. *Prázdno* nebylo tedy odrazem kritických implikací redukcionismu; odmítalo se spojit s historickou specifikou modernistických konvencí vidění, s jejich diskurzivními a institucionálními konstrukcemi diváka a řádu architektonických a muzeologických systémů vystavování. Ale do stejné míry jako Klein uznával, že modernistická estetika duchovní a empiricko-kritické autonomie selhala, stejně tak trval na



posmrtném duchovním přežívání abstrakce a zpochybňoval osud těchto aspirací v momentě, kdy prostory avantgardy ovládla kultura spektaklu.

Kleinův přínos spočívá právě v tom, že sestrojil toto dvojverší – duch/spotřeba – v otevřeném veřejném prostoru a dal najevo, že v okamžiku, kdy se pokusí znovu získat duchovnost pomocí uměleckých prostředků, vzestup univerzální kontroly spotřební kultury ji nevyhnutelně oděje do špinavého hábitu výsměchu. Typickým připuštěním tohoto faktu je jedna z jeho poznámek: „Nejsme revoltujícími umělci, jsme na dovolené.“ Tím, že svou tvorbu učinil očividně závislou na všech v minulosti skrytých *dispositifs* (například na prostorách k trávení volného času a prostředcích reklamy), se stal prvním poválečným evropským umělcem, jenž inicioval nejen estetiku úplné institucionální a diskurzivní nahodilosti, ale také estetiku zdánlivě nevyhnutelné afirmativní asimilace.

Když se Arman, Kleinův nejbližší spojenec, v roce 1953 rozhodl upustit od svých STAMP maleb ve prospěch přímé prezentace předmětů samotných, stalo se tak v době, kdy důsledky Duchampových ready made byly ve Francii sotva chápány. Přitom ale Armanovy formální strategie nejsou odvozeny pouze z ready



6 • Arman, *První portrét-robot Yvesa Kleina*, 1960  
Akumulace Kleinových osobních věcí, 76 x 50 x 12 cm

made, přetvářejí navíc i dvě další ústřední paradigma modernímu: mřížku a náhodu. Když se postkubistická mřížka stala Armanovými *akumulacemi* a práce o něco málo mladší, jako *poubelles* a *portréty-roboti* (jako v *Prvním portrétu-robotu* Kleina [6]), se řídí organizací hmoty buďto podle fyzických zákonů gravitace, nebo podle principu náhodného setkání. Armanových objektů ani utopický příslib technovědecké budoucnosti, ani negeneruje nevědomou rezonancí surrealismu, které byly osvobozeny – jestliže žádnou jinou silou, pak takovou – od své každodenní funkce. U Armana se zdá, že se všichni objekty vynořují z nekonečné expanze a slepého opakování výroby, aby se být, tak jako mnohé kousky neklasifikovaného světa, do různých variací, pouze poskládány podle univerzální aplikace. Jestliže Duchampův ready made ještě stále poukazyval na rovnost ekvivalenci mezi ustavením subjektivity pomocí řeči a utvářením subjektivity ve vztahu k předem daným materiálním podmínkám, pak Armanovy objekty tuto paralelu radikálně odmišluje opakovaním, na jehož principu je subjektivita konstruována v tvorbě řeči, zde nachází svou objektivní souvztažnost v okamžiku aktu výběru objektu spotřeby.

Arman pochopil, že skulptura bude muset být od nynějška odvozena do výstavních prostor komodit a že konvence muzejní prezentace se budou stále více přibližovat těm v nákupních střediscích (vitrína a výkladní skříň). Tak jako Klein ve vrcholném momentu *Prázdná* si Arman uvědomil, že změny v tom, jak je utvářen subjekt, a v tom, jak zažíváme předměty, stejně jako dialektika mezi pamětí a spektáklem bude nezapřejmější vztahem objektu ve veřejném prostoru. Jeho okamžitá instalace *Plno* z roku 1960, je jedním z mezníků vyznačujících změnu paradigmatu skulptury v poválečném období.

Ve své extrémní formě Armanovy akumulace a *poubelles* poukazují práh a stávají se pamětnými obrazy prvního historického období industrializované smrti. V některých objektech z jeho tvorby jakoby zněla ozvěna nahromaděných šatů, věcí a osobních předmětů, jež filmař Alain Resnais zachytil ve svém filmu *Noc a mlha* v prvním dokumentárním filmu o nacistických koncentračních táborech, který Arman viděl, když přišel do kin. Přitom ale tyto akumulace vytvářejí časovou dialektiku, která drží minulost a budoucnost v napětí; protože v momentě, ve kterém se zdá, že končí katastrofickou destrukcí nedávné minulosti, otvírají se se zvěstí k blížící se budoucnosti. Předjímajíce jinou formu industrializované smrti Armanova nehybná aranžmá evokuje blížící se katastrofu, která je výsledkem zrychlení expanze spotřební kultury a její stále se zvyšující nevladatelná produkce odpadů.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Jean-Paul Ameline, *Les Nouveaux Réalistes*, Centre Georges Pompidou, Paris 1987  
Benjamin H. D. Buchloh, „From Detail to Fragment: Décollage/Affichiste“, *Decollage and Affichistes*, Virginia Zabriske Gallery, New York a Paris 1990  
Bernadette Contensou (ed.), 1960: *Les Nouveaux Réalistes*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1986  
Catherine Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, Editions du Régard, Paris 1987



Clement Greenberg publikuje „Modernistické malířství“: jeho kritika mění směr a v nové době podstatně ovlivňuje umělecké debaty šedesátých let.

Od pozdních čtyřicátých let do počátku let šedesátých se americký umělecký kritik Clement Greenberg pokoušel vytvořit popisnou terminologii, soubor termínů, které by co nejpřesněji a co nejpřesvědčivěji popisovaly ty rysy, které v paralelním umění, jež obdivoval, byly nové. Jedním z těchto termínů byl výraz „celoplošný“ („allover“), kterým popisoval uniformitu povrchu pláten některých abstraktních expresionistů, zejména Jacksona Pollocka, u nějž se tato uniformita projevovala jako hustá síť opakování [1]. Aby tento termín uvedl do života, kombinával jej Greenberg s myšlenkou „závěsného obrazu“, u nějž každá krabice otvoru ve zdi vytváří jakési jeviště pro nějakou dramatickou, a tudíž klíčovou událost; celoplošná malba je proto tomu odpovídá svůj obsah za pomoci plochosti a frontality chybějící zápletky („Krise závěsného obrazu“, 1948).

Jiným termínem bylo „bezdomovské zobrazení“ („homeless representation“), se kterým Greenberg přišel, aby mohl vysvětlit paradox abstraktní malby, která nicméně jako by popisovala různé druhy malých kopců a údolí způsobem podobným obecnému vytváření iluze trojrozměrných předmětů; jako by tonální modulace de Koonigových pláten (a později enkaustické „dotyky“ Jaspiera Johnse) čekaly na návrat zobrazeného předmětu. Oproti tomu Greenberg prosadil myšlenku „barvy-prostoru“ („color-space“), například v tvorbě Barnetta Newmana

▲ („Po abstraktním expresionismu“, 1962), a světelné otevřenosti, kterou také popisoval coby „optickou“ – po vzoru raných kunsthistorických prací, kde byly „haptické“ nebo taktilní kvality dávány do opozice k „optickým“ – například u rakouského historika 19. století Aloise Riegla.

Vzhledem k takové snaze o přesnou formální charakteristiku nepřekvapuje, že se Greenberg cítil nespokojen, jak dokládá jeho esej „Čím si psaní o umění dělá špatné jméno“ (How Art Writing Earns Its Bad Name, 1962). Už to, že Greenberg ne zvolil formulaci „umělecká kritika“, ale použil termín „psaní o umění“ (art writing), jež má až řemeslné konotace, ukazuje, nakolik se ve svém textu snaží o jednoduchost a přímost. Jeho cílem ale nebyla verbální zručnost a přesnost. Šlo o postoj, který poprvé vyjádřil Harold Rosenberg ve svých „Amerických akčních malířích“ (1952), ale který byl o několik let později užíván kritiky v Anglii, například Lawrenceem Allowayem, totiž že avantgarda se již nesnaží o vytváření umění, ale spíše předvádí jakýsi druh sebeobjevujícího gesta neboli „událost“ („event“), o jejíž vedlejší produkt (malbu) už nemají skutečný zájem ani umělci, ani diváci. Jak to napsal Rosenberg: „Nová malba rozbila jakýkoli rozdíl mezi uměním a životem.“ Pro Greenberga však byla tato poznámka coby kritika skandální v tom, že nevysvětlovala, proč by se „na zbytky akce“ měli ostatní dívat, anebo je dokonce zakupovat“.



▲ Jackson Pollock, Číslo 13A, 1948: Arabeska, 1948  
 olejomalba na plátně, 94,6 x 295,9 cm





2 • Morris Louis, *Saraband*, 1959  
Magna na plátně, 256,9 x 378,5 cm

Greenberg měl pocit, že upuštěním od umění se avantgarda dostala do pozice, kterou charakterizoval, negativně, coby pouze „podvratnou a futuristickou“, a že naopak umění je nezbytně obnovou (ať už jakkoliv násilnou) pokračující malířské tradice. To je názor, který jak se zdá, prostupuje celý slavný esej „Modernistické malířství“ (1960).

### Sféry kompetence

Tím, že Greenberg ve svém eseji označil německého filozofa Immanuela Kanta za „prvního skutečného modernistu“, ohlašuje od samého začátku, že fenomén, jímž se zabývá, ať už je jakkoli „historickou novinkou“, má své kořeny zapuštěny hluboko, minimálně v 18. století a v osvícenství. Vidí paralelu mezi způsobem, jakým „Kant užíval logiku k vymezení limitů logiky“, a tím, co nazývá sebekritickým procesem modernistického umění, v němž se užívá „charakteristických metod disciplíny ke kritice disciplíny samotné“, ale ne „za účelem ji podřývat, ale pevněji ji zakotvit ve sféře kompetence“.

Greenberg tvrdí, že v umění lze tuto sféru kompetence, tuto doménu, která je specifická pro každou z estetických disciplín,

historicky vypátrat v tom, co bylo v povaze toho kterého umění unikátní. Aby se k tomu došlo, začalo se umění zbavovat konvencí, bez nichž se mohlo obejít, zejména proto, že byly zapůjčeny z jiného umění: vyprávění v historické malbě bylo zapůjčeno z literatury nebo jevištní hrouba v iluzivní malbě z divadla. Počínaje Edouardem Manetem v raných letech 19. století začala tato logika objevovat to, co bylo pro malbu nejtypičtější – plochost obrazové roviny samotné. Jelikož plochost obrazu byla podmínka, kterou malba nesdílila s žádným jiným uměním, orientovala se modernistická malba na plochost jako na nic jiného.“

Možná to zní, jako kdyby Greenberg v „Modernistickém malířství“ pouze oprášil argumenty, se kterými se již dříve v době, kdy začínal svou kariéru „písaře o umění“ a v letech 1939 a 1940 publikuje „Avantgardu a kýč“ a „K novému Láokoónovi“. V druhém díle také nastínil historii modernistického umění v kontextu osvícenství, odvolává se na Gottholda Epherassa Lessinga a jeho traktát *Láokoón*, esej o hranicích poezie a malby z roku 1766, v teoretizaci nezbytného oddělení jednotlivých uměleckých médií. Rozdíl je však v tom, jaké dějiny uměleckého umění je z toho vyvozuje. V „Modernistickém malířství“ jsou tyto dějiny



1 Hans Kappa, *Zona Kappa*, 1961  
 olej na vyřezaném dřevě, 262,3 x 429,4 cm

1950 - 1969

Modernizmi, každé umění se snaží dosáhnout své vlastní „čistoty“. (skrytý) odkaz na cokoli mimo estetickou doménu je věta, která přiznává, že se zdálo, jako by se umění asimilovala do zábavy, a aby ji unikla, snažila se „ukázat, že zážitek, který mohou poskytnout, je hodnotný sám o sobě“.

Ale v „Novém Láoóónovi“ jsou dějiny, daleko podrobnější, vztahovány k společenským podmínkám, ve kterých se modernismus vyvíjel jako první autentický dopravce buržoazních hodnot a poté, s postupem kapitalismu, jako čím dál tím silnější odmítání a dokonce útek před čím dál tím materialističtější a filistínskou společností do domény bohémství. Takže ve čtyřicátých letech Greenberg tyto dějiny promítl specificky ve jménu avantgardy jako projektu, který „měl v opozici k buržoazní společnosti funkci hledání nových adekvátních kulturních forem k vyjádření té samé společnosti“, aniž by se, jak dodává, „přitom podrobil jejímu ideologickému rozdělení a jejímu odmítání dovolit uměním být svým vlastním opodstatněním“. Tento pojem umění coby sebeobhajující formy je však sám o sobě kvalifikován v rámci, který spojuje estetickou a společenskou doménu dohromady, protože Greenberg viděl v modernistickém potvrzení jeho (modernistického) média formu materialistické objektivitu, kterou tento druh malby sdílel se současnou vědou. V modernistickém zaměření na metodu a v jeho snaze o objektivitu Greenberg spatřoval další styčné body s vědou, a když shrnoval své poznatky o vizuálním umění a jeho vztahu k média, napsal, že „se ukazuje být fyzickým“.

Tento důraz se promítá do Greenbergovy kritiky v průběhu čtyřicátých let například v myšlence o vytlačování závěsného obrazu obrazem nástěnným. Nástěnný obraz je totiž formou, která si může neproniknutelný povrch zdi přivlastnit se vsí jeho „pozitivitou“ pozorovatelného faktu, kontinuální plošný objekt, který funguje jako analogie pro kontinuální prostor vědění pozitivistické vědy.

Tato orientace na vědu v Greenbergově pojetí se zpětně spojuje s jeho myšlenkou vztahu avantgardy a programu osvícenství; byla to totiž fyzika, na kterou se filozofové jako Kant obrátili, když hledali model kritického myšlení a neúprosného zlepšování metody. Orientace na vědu jako hlavní program je možno vidět coby přirozenou u avantgardy, která se snažila udržet při životě to, co bylo v kulturní zkušenosti přesvědčivé. Společenská a materialistická dimenze Greenbergova přehledu těchto dějin modernistického umění se pak stává nejzřejmější, když jejich průběh popisuje specificky coby dějiny avantgardy. Podle Greenberga totiž na avantgardu zbyl úkol zachovávat kulturu v tom, co můžeme nazývat její skutečnou formou, na rozdíl od její „ersatz“, náhražkové, falešné, pokrytecké verze, která je produkována moderními spotřebními společnostmi, verzi, které Greenberg přidělil slovo *kitsch*, kýč („Avantgarda a kýč“).

Pokud byly tyto ranné argumenty předkládány ve jménu socialismu („Dnes se k socialismu upínáme *jednoduše* proto, abychom si zachovali veškerou živoucí kulturu, kterou máme.“)



## Leo Steinberg (1920): FLATBED PICTURE PLANE

V roce 1968 v rámci přednášky v newyorském Muzeu moderního umění historik umění Leo Steinberg poprvé vznesl námitku proti Greenbergovu dogmatickému výkladu moci modernistické malby. Steinberg, sám historik renesančního umění, se ježil při pomýšlení na to, jak modernismus chytře odhalil vlastní médium malby (plochost její podložky) na rozdíl od údajně naivity maleb starých mistrů. Zatímco podle Greenberga „modernismus užíval umění, aby upozornil na umění“, „realistické, iluzionistické umění zatajuje médium, užívající umění ke skrytí umění“. Steinberg oponoval, že velké umění nikdy nemaskuje svůj vlastní proces, nezakrývá jej iluzionismem, a poukázal na absurditu tvrzení, že Rembrandt si sám sebe nebyl formálně vědom.

Ve svém eseji „Jiná kritéria“ napsal: „Dojem, že malby starých mistrů v kontrastu s moderními zatajují médium, skrývají umění, zapírají povrch, klamou oko atd., je pravdivý pouze pro diváka, který se dívá na umění jako bývalí předplatitelé časopisu *Life*.“ A shrnuje modernistickou myšlenku progresivního mainstreamu – s pomocí Greenbergova pojmu „allover“ (celoplošné) kompozice (vytvářející v souvislosti s abstraktním expresionismem) napsal: „Ve formalistní kritice je kritériem pro výrazný pokrok jakási designová technologie podřízená jednomu chorobnému směru: zacházení s celým povrchem jako jednotným nediferencovaným polem zájmu. Steinberg argumentoval, že myšlenka plochosti, kterou v srdci uchovává modernismus, potřebuje značnou „vysprávkou“, jelikož imaginativní prožitek Dubuffetových efektů blízkých graffiti nebo *Vlajek* a *Terčů* Jaspere Johnse „odkazuje celý problém udržitelnosti plochosti do ‚obsahu‘“, a dále rozvinul koncept imaginativní zkušenosti, což je – řekněme – orientace, kterou daný obraz zaujímá vůči divákovi stojícím před ním.

Většina maleb, bez ohledu na jejich radikálnost, napsal, pracuje s „konceptem obrazu jako zobrazujícího svět, jako jakýmsi světovým prostorem, který je možno číst na obrazové rovině korespondující se vzpřímenou lidskou postavou“. Navíc „obraz, který se vrací zpět k přírodnímu světu, evokuje smyslová data, která jsou vnímána v normální vzpřímené pozici. Z toho důvodu renesanční obrazová rovina potvrzuje vertikálnost coby svou základní podmínku“. Ale počínaje rokem 1950 v dílech Dubuffeta a Rauschenberga, pokračuje Steinberg, se stalo něco, co tuto vertikálnost zpochybnilo, protože jejich obrazy „již nenapodobují vertikální pole, ale nejasné FLATBED horizontály“. Steinberg odvodil termín „flatbed“ z tiskařské dílny, protože typograf musí naaranžovat jednotlivé řádky písmen do formy, která drží křehké kousky kovu pohromadě. Tento nový druh obrazu, dodává, „se již neodvíjí z korespondence s lidskou postavou od hlavy k patě o nic víc než

noviny. Obrazová rovina FLATBED obrazu symbolicky koresponduje s rovinou stolu, podlahou ateliéru, grafitu, výtisku s jakýmkoliv receptivním povrchem, na němž jsou objekty rozházené, do něj se vnášejí data, na něj mohou být umístěny informace, natištěny, vtačeny – ať už koherentně nebo zmatečně.

Steinbergův další krok byl rozhodující, když využil jedni z ústředních binárních opozic strukturalistické antropologie „Musím to zopakovat: Není to vlastní fyzické umístění obrazu, se počítá. Neexistuje žádný zákon proti věšení obrazu na zed, reprodukování narativního obrazu na mozaiku, svou podlahu. To co mám na mysli, je psychický projev obrazu, jeho zvláštní imaginativní konfrontace, a mám za to, že na umění obrazové roviny z vertikální do horizontální je nejradikálnější posun v uměleckém námětu, posun od přírody ke kultuře.“

Tento kataklyzmatičtý posun mohl být přímým znamením díla jako je Duchampovo *Tu m'* (1918), v té době bylo vyuzito v Rauschenbergových sitotiskových malbách, které se objevily různé tištěné materiály – od barevných reprodukcí přes noty fotografie po mapy a kalendáře. „Aby to Rauschenbergova obrazová rovina všechno udržela pohromadě, musela se stát povrchem, k němuž cokoliv myslitelného přichází. Musela být čím je billboard nebo palubní deska (čímkoliv je v šim, čím je projekční plátno, s další podobností čemukoli, co je rovněž začem se pracuje – palimpsest, znehodnocená tisková deska, tiskový zkušební tisk, graf, mapa... Jakýkoli plochý dokumentární povrch, který tabeluje informace, je relevantní analogie jeho obrazové plochy – radikálně odlišné od transparentních promítacích rovin s jejich optickou korespondencí s lidským vizuálním polem.“ A někdy se zdálo, že Rauschenbergův pracovní povrch představoval samotnou mysl – skladiště, repositoiar, ústřední plnou konkrétních odkazů volně spojovaných jakoby v niterném monologu – vnější symbol mysli coby transformátoru vnějškového světa, neustále polykajícího přicházející nezpracovaná data, aby byla zmapována v přeplněném poli. Pokud se vertikální optická obrazy obracely k diváckému se subjektu jako romantikovi, chystajícímu se ponořit do bouřlivé krajiny, FLATBED obraz předpokládal naprosto odlišný subjekt, jistě tolerantní jako jeho obrazový povrch byl nyní „tak tvrdý a tak tolerantní jako ponk... ‚Integrita obrazové roviny‘ – kdysi zahovovaná dobovou rozvržením – se nyní stala danou. ‚Plošnost obrazu neměla být o nic větším problémem než plošnost neuklidňujícího pracovního stolu nebo nezametené podlahy.“ Subjekt, který se nyní nezastavuje uatel urbanistických prostor, příjemce fragmentovaných zpráv z rozscovaných médií rádiem, televizí, reklamou – nebo vhozených do jeho domácnosti škvírou schránky na dopisy. Přijímatelce byl těmito zprávami také naprogramovaný.

a avantgardy, o dvacet let později „Modernistické malířství“ nejen že upouští od sociální dimenze tohoto přehledu, ale vidí v avantgardě (spolu s s pozitivistickou vědou, kterou uctívala) nepřátele umění. Greenberg se nyní obrací k vědě zády tvrzením, že „její druh konzistentnosti neslibuje nic na způsob estetické kvality“, a kvalifikuje materialistické, fyzické implikace obrazové plošnosti způsobem, který bude mít velký dopad na kritické

debaty šedesátých let a který zároveň mění směr jeho vlastní kritického díla a dává vzejít kritice mladší generace.

Zde najednou vidíme, jak Greenberg už médium malby nevidí ve fyzických vlastnostech podložky, ale ve specifické psycho-perceptuální zkušenosti, tak jak se s ní setkává divák, vytvářející fyzické za fenomenologické. Zrak sám, uvádí, je prostředkem A proto „první tah učiněný na plátně ničí jeho doslovnost“





Kenneth Noland, Vlna, 1960  
 olej na papíru, 110,8 × 176,5 cm

„plošnost“, což znamená, že absolutní plošnost není pro plochu, která se otevírá zraku, nikdy možná. Co možné je, je podle Greenberga jakýsi zvláštní druh prostorovosti, která, stejně jako plochost, neumožňuje divákovi představovat si fyzický vstup, kterým by mohl vejít a jakoby se procházet vyobrazeným prostorem. Místo toho nabízí pocit prostoru, který je pro vizualitu neobvyklý – to, co Greenberg specificky nazývá „optickou iluzí“ – něco, čím se dá cestovat, ať už doslovně nebo figurativně, pouze očima.“

Vydání „Modernistického malířství“, které v roce 1960 obrysoval Hlas Ameriky, časově odpovídalo vydání eseje, který Greenberg věnoval dvěma vycházejícím umělcům – Morrisi Louisovi (1912–1962) a Kennethu Nolandovi (narozen 1924) – v nichž tvorbě viděl pojem „optického prostoru“ nabírat jak svou dimenzi, tak i počátky čehosi, co mohl považovat za novou školu amerického umění. V průběhu padesátých let Greenberg proměňoval své vnímání Pollockových drip-maleb tak, aby korespondovalo s charakterem prostoru, který byl v dispozici pouze zraku. Byla to tvorba těchto dvou mladších umělců, spolu s jejich vrstevnicí Helen Frankenthalerovou (narozena 1928), v níž viděl svítivost vytvořenou Pollockovými lineárními (a relativně monochromními) sítěmi přeloženu do palety intenzivních barev – barva se tak stala nejnehmatatelnějším aspektem vizuálního pole. V rukou Louise nabyla tekutá barva užívána Pollockem daleko obecnější formy poskvrnění, takže se barva jednak identifikovala s tkaným plátnem podložky, ale také dokázala tuto podložku dematerializovat do série nepřipadajících se „optických“ závojů, které „otvírají a rozšiřují obrazovou rovinu“ („Louis a Noland“).

Je třeba říci, že se Greenberg v průběhu padesátých let identifikoval se dvěma aspekty společenského dění, takže se jeho tvorba z počátku čtyřicátých let mohla zdát nepřátelská vůči kulturní (a politické) misi avantgardy. Jedním z nich byl US State Department, který sponzoroval různá Greenbergova přednášková turné jak po Evropě, tak v Asii v rámci kampaně propagace americké kultury, kterou mnozí považovali za součást politické propagandy studené války. Druhým aspektem byl umělecký trh: díky jasnozřivosti jeho rané podpory Jacksona Pollocka a Davida Smithse Greenbergova pověst kritika upoutala pozornost od ředitelů galerií až po šéfredaktory časopisů, zkrátka těch, kteří chtěli obchodovat s vycházejícími talenty. Od roku 1959 Greenberg pořádal výstavy pro galerii French & Co. v New Yorku a současně radil jiným obchodníkům. Shrnutí: mohl se podílet na jakémsi druhu amerického jingoismu, který těžil z ústupu evropské malby a z „triumfu“ specificky amerického umění. Pro Greenberga to znamenalo

- „postkubistickou malbu“, přičemž do kategorie kubismu zařazoval nejen veškerou evropskou výtvarnou produkci 20. století, ale
- i abstraktní expresionismus včetně Pollocka, jehož tvorba podle něj měla „téměř výlučně kubistický základ“. Tedy „výlučně vizuální“ rysy toho, co nyní nazýval „post-painterly abstraction“ a také „color-field painting“, byly jak nové, tak americké. Otevíráním a rozšiřováním obrazové plochy mohli být představitelé uvedených stylů navíc spojeni s tradicí, kterou podle Greenberga modernistická malba neustále obnovovala. A v tom stáli v jasné opozici oproti avantgardě.

To, že se avantgarda v Greenbergových očích přeměnila z ochránce kulturních hodnot v jejich nepřítele, bylo způsobeno příchodem neodadaismu, který podle jeho názoru zradil a zmařil projekt modernismu tím, že přijal za svou onu komerční sféru, ze které se avantgarda dříve snažila utéct. Odmítal například aspekt tvorby Jaspera Johnse, v níž užíval ready made, a mluvil o „doslovné ironii, která pramení z toho, že zobrazuje plošné a umělé konfigurace, které ve skutečnosti mohou být pouze reprodukovány“, protože mají jen žurnalistický, a nikoli formální či plastický význam („Po abstraktním expresionismu“). Ve stejném kontextu hovořil o hrozbě modernismu, kterou představuje obecná infekce malby logikou ready made: pokud plochost a limity plochosti jsou dvě konstituční normy, které tvoří esenci malby, pak „natažené nebo našepsované plátno již existuje coby obraz“ – ready made – „i když ne nezbytně uspokojivý“.

Greenbergův nejbližší spojenec v generaci mladších kritiků, která jím byla hluboce ovlivněna, tuto myšlenku ještě prohloubil. „Nestačí pouze říci, že prázdné plátno připevněné na zeď není ‚nezbytně‘ uspokojivým obrazem,“ napsal Michael Fried v roce 1967, „bylo by, myslím si, přesnější říci, že jím prostě není“ („Umění a předmětovost“). Fried se domnívá, že jakékoliv budoucí okolnosti, které by nás mohly vést k tomu, že bychom takový obraz za uspokojivý považovat mohli, by natolik radikálně změnily projekt malby, že by „nezbylo nic než jméno“. Esej „Umění





5 • Helen Frankenthalerová, *Hory a moře*, 1952  
 Olej na plátně, 220,6 x 297,8 cm

a předmětovost“ pokračuje v Greenbergově útoku na avantgardu, neboť vymýtil rozlišení mezi životem a uměním, a vymezuje koherenci umění na možnostech a konvencích vygenerovaných limity jednotlivých médií a v jejich rámci. To, co existuje *mezi* nimi, je divadlo, a „divadlo je nyní negací umění“. Ve skutečnosti trval na tom, že „úspěch, dokonce přežití umění, čím dál tím víc závisí na jeho schopnosti porazit divadlo“. V této argumentaci je Friedovo „divadlo“ ekvivalentem Allowayovy „události“ („event“).

Od Greenbergova tvrzení ze čtyřicátých let, že přežití kultury závisí na schopnosti avantgardy porazit buržoazii, která umění zbavuje hodnoty, přes jeho myšlenku, že to závisí na tom, jak modernistická logika zajistí sebezpotvrzující program umění, docházíme v roce 1967 k Friedovu tvrzení, že toto přežití závisí na porážení avantgardy samotné. Fried přitom zobecnil avantgardní „neodadaistické“ projevy na ty aspekty ready made, jež se vyskytují v minimalismu, například užití nalezených, industriálních materiálů a částí nebo zmechanizování výroby uměleckého díla tím, že je na zakázku vyrobeno sériově v továrně.

Výsledkem Friedovy a Greenbergovy pozice bylo, že na konci

šedesátých let na jedné straně propasti stále chromatická abstrakce („color field paintings“) a „optičnost“, spojené s tím, co Greenberg postrádal ve vědecké metodičnosti, konkrétně s „estetickou kvalitou“; zatímco na druhé straně se nacházela všechna umění, u níž logika modernismu vedla k redukci slovně nebo vizuálně podstaty podložky – minimalismus –, anebo tautologické sebezpečení umění coby sebedefinice – jak tomu bylo u některých formách

▲ ceptuálního umění.

DALŠÍ LITERATURA:

T. J. Clark, „More on the Differences between Comrade Greenberg and Comrade Fried“, in Serge Guilbaut, Benjamin H. Buchloh, and David Solkin (eds), *Modernism and Modernity: The Case of Nova Scotia College of Art and Design*, Halifax 1983

Thierry de Duve, „The Monochrome and the Blank Canvas“, *Paint after Duchamp*, MIT Press, Cambridge Mass. 1996

Michael Fried, „Three American Painters“, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago 1998

Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, 4, ed. John O'Brian, University of Chicago Press, Chicago 1986 a 1993

Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago 1983

# 1960c

Roy Lichtenstein a Andy Warhol začínají užívat kreslené seriály a reklamu jako zdroje své tvorby, následují je James Rosenquist, Ed Ruscha a jiní: americký pop-art je na světě.

V roce 1960 nezávisle na sobě Roy Lichtenstein (1923–1997) a Andy Warhol (1928–1987) začínají tvořit malby založené na kreslených seriálech z denního tisku a reklam.

Přibližovaly známé postavičky, jako Pepek námořník [1] a Mickey Mouse, nebo obecně používané produkty, jako tenisky a golfové míčky; o rok později přidává Lichtenstein do svého obrazového repertoáru komiks o lásce a válce [2]. Tento druh umění, záhy nazvaný „pop“ – termínem, který byl zprvu spojován s Independent Group v Anglii – byl nevěřeně zavrhován: jeho chladný vzhled jako by si dělal legraci z emočně hloubky abstraktní expresionistické malby, a tak nosil kritiku středního proudu, kteří sotva přišli na chuť Jacksonu Pollockovi a společníkům, nebyli z tohoto vývoje nikterak nadšeni. V roce 1960 časopis *Life* uvedl Pollocka titulkem „Je největším žijícím malířem ve Spojených státech?“ V roce 1964 stejný časopis uvedl Lichtensteina pod titulem „Je to nejhorší malíř v Americe?“

## Obvinění z banality

Kritikové obviňovali tato díla z banality, a to především kvůli obsahu: pop-art hrozil otevřením zdymadel komerčního designu a vytlačení výtvarného umění. Samozřejmě že moderní umělci již dlouho „vytlačili“ v nesčetných formách masové kultury (lidové tisky, plakáty, noviny a podobně), ale činili tak především proto, aby posílili své vysoké formy divokými nízkými obsahy; u popu se na druhou stranu zdálo, že nízké ovládá vysoké. Obvinění z banality také zahrnovalo procedury: jelikož se zdálo, že Lichtenstein přímo reprodukuje kreslené seriály, reklamy a komiksy (ve skutečnosti je modifikoval, viz např. Warhol), byl oceňován nedostatkem originality a minimálně v jednom případě mu pohrozili postihem za kopírování. V roce 1962 Lichtenstein adaptoval pár didaktických diagramů Cézánnovyho portrétů, které vytvořil historik umění Erle Loran v roce 1943; Loran se hlasitě bránil. Ne náhodou byl Duchamp, když o čtyřicet pět let dříve předvedl svůj pisoár, obviňován ze stejného zločinu, jenže tehdy zazněla slova o něco tvrdší – „nemravnost“ a „plagiátorství“.

Lichtenstein kopíroval, ale dělal to poněkud komplikovaným způsobem; dokonce ani jeho užití kreslených seriálů nebylo automatické, jak by se mohlo zdát. Vybíral vždy jedno nebo více oken, načrtnul si jeho (jejich) motiv, potom promítl svou kresbu (nikdy ne s tím komiks) na plátno, obkreslil ji, připevnil na obrazovou plo-



1 • Roy Lichtenstein, *Pepek námořník*, 1961  
Olej na plátně, 106,7 x 142,2 cm

chu a nakonec vyplnil přes šablonu body; v primárních barvách a s širokými konturami – body nejdříve, těžké černé obrysy nakonec. A tak i když Lichtensteinovy práce možná vypadají jako industriální ready made, jsou vlastně navrstvením mechanické reprodukce (komiksu), ruční práce (kresba), opět mechanické reprodukce (projektor) a opět ruční práce (malba) až do bodu, kdy jsou rozdíly mezi rukou a strojem těžko rozeznatelné. Warhol, Richard Hamilton, James Rosenquist (narozen 1933), Ed Ruscha (narozen 1937), Gerhard Richter a Sigmar Polke různými způsoby produkovali příbuzný hlavolam malířského a fotografického; je to základní charakteristika pop-artu v jeho nejlepší podobě.

Lichtenstein měl nespočet manuálně vyrobených znaků mechanicky reprodukováných obrazů, tento paradox „vyrobeného ready made“ ale krystalizuje v jeho typických bodech, protože jsou malovaným vyobrazením tiskařského kódu, takzvaných „Ben Day dots“, které byly vynalezeny Benjaminem Dayem v roce 1879 jako technika pro výrobu tištěného obrazu za pomoci gradace stínování převedené do systému bodů. Ještě důležitější však je, že Lichtensteinovy body vyvolávají dojem, v té době ještě poměrně nový, že daný obraz podstoupil změnu mechanické reprodukce, že život je jaksi „zprostředkován“ a že všechny obrazy jsou jaksi „promítány“ – tedy tištěny, vysílány nebo jinak již předem zhlédnutý. To je další silné téma pop-

1960–1961

• 1960

■ 1949

● 1914

▲ 1956, 1964b, 1967a, 1968b, 1972b, 1988





1960 – 1969

2 • Roy Lichtenstein, *V autě*, 1963  
Olej a Magna na plátně, 172,7 x 203,2 cm



3 • James Rosenquist, *Zvolený prezident*, 1960–61/1964  
Olej na mazonitu, tři panely, 213,4 x 365,8 cm



...opět v různých variacích od Warhola přes Hamiltona, Rosenqu-  
... Ruschu a Richtera po Polkeho.

Kam do tohoto krásného nového světa zapadá Lichtenstein? Držel  
... „zby nehty“ pojetí originality a tvořivosti, jak tvrdí historik umění  
... Michael Lobel? Je pravda, že když si Lichtenstein přivlastnil image  
... svého výrobku, smazal jeho logo (Warhol ponechal „Campbell's“,  
... „Dobř“ a další) jak poznamenal Lobel, své objekty „lichtensteinizo-  
...“ a pracoval na tom, aby „komiks vypadal jako jeho obrazy“. Toto  
... mezi stopami určitého autorství a znaky jeho očividného  
... umění je u Lichtensteina výrazné, ale zjevně jej moc netrápilo.

Nosím proti industrializaci, ale musí mi ponechat k něčemu pro-  
... poznávanému Lichtenstein skromně v roce 1967: „Nemaluju  
... proto, abych jej reprodukoval – dělám to proto, abych jej přesta-  
... ani se nestalím moc měnit. Snažím se dělat minimální množství  
...“ Toto je ovšem ambivalentní směr, kterým se dal Lichtenstein:  
... reprodukovat tiskové obrazy, ale adaptovat je na malířské parametry;  
... „přestavit“ je v rámci obrazové formy a jednoty, ve jménu charakte-  
... rističtějšího stylu a subjektivity, ale jen natolik, aby tyto hodnoty byly  
... registrovány (ažad registrovány jako ohrožené) a nic víc.

Rosenquist také přestavoval své obrazy, které byly nejčastěji čer-  
... z časopisů, ale jeho malby si uchovávají disjunktivní kvality  
... prvotních kolážů zdrojových ilustrací, které ostříhal a různě jimi  
... uspořádal. Rosenquist většinou používal neslané nemastné obra-  
... ky každodenních předmětů, „dostatečně známých na to, abyste je  
... mohli bez povšimnutí [a] dost starých na to, aby byly zapomenuty“,  
... tak jak maloval svým umem abstraktního umělce a billboardové-  
... ho malíře ve spektakulárních „momentkách“ květnatého iluzionis-  
... ta, které často přesahují několik panelů a někdy evokují širokouhlá  
... promítací plátna šedesátých let. V některých obrazech je však obsah  
... a jeho verze pop-artu se přibližuje společenskému komentá-  
... ři. Například ve čtyřmetrovém *President Elect* (Vítěz prezidentských  
... 1960–1961/1964) [3] jako bychom se pohybovali po dálnici  
... billboardy, anebo listovali časopisem, od zářícího Johna F. Kenne-  
... dya přes masožravé upravené ženské prsty lámající kus dortu  
... z pravé strany Chevroletu 49: směsice téměř surrealistická, ale

podobně jako o Richarda Hamiltona je nálada většinou veselá, při-  
... putující nový věk výrobků a slibů. Ale již o něco málo později  
... v *111* (1965), triadvacetimetrové extravaganci, která spojuje bojo-  
... v tryskové kladlo s atomovým výbuchem, mezi jinými roztodiv-  
... nými obrazy: osalou holčičkou pod fénem a směsí špaget, je nálada  
... optimistická: usmívající se prezident je mrtev, viet-  
... nácká válka v plné síle a vojensko-průmyslový komplex je odha-  
... len a bytelná podpora amerického spotřebního blahobytu.

Obvinění z banálního obsahu, která vítal pop-art, je těžší vyvrátit  
... obvinění z hloupého pracovního procesu, ale i zde zdání klame.  
... náleží, které tak přitahovaly Lichtensteina, Rosenquista a jiné,  
... měly estetické citění uvylké na vznešená témata abstraktního  
... expresionismu, ale obzvláště Lichtenstein nebyl tolik proti. Ve skuteč-  
... nosti ukázal, že sladké reklamní a melodramatické komiksy mohou  
... sloužit stejným cílům vytyčeným nejen tradičním uměním (napří-  
... klad obrazová jednota, dramatické zaostření), ale také uměním  
... moderním (například „signifikantní forma“, které si cenili kritikové

Roger Fry a Clive Bell, nebo omílaná „plošnost“ vyžadovaná Clemen-  
... tem Greenbergem). Jasper Johns sehrál podobný trik ve svých mal-  
... bách vlajek, terčů a číslic z padesátých let; jak poukázal Leo  
... Steinberg, tato díla odpovídala všem greenbergovským kritériím  
... modernistické malby – avšak má být plochá, sebezpojmající, objektivní,  
... bezprostřední – avšak za použití prostředků, které Greenberg shle-  
... dával s takovými malbami naprosto neslučitelnými – kýchovitých  
... obrazů a nalezených předmětů masové kultury. Lichtenstein a spol.  
... spojili póly výtvarného umění a komerčního designu daleko jiskrně-  
... ji než Johns, protože jejich reklamy a komiksy byly tak ploché jako  
... kterákoli vlajka nebo terč, ale navíc byly na pohled daleko křiklavější.

Ed Ruscha také následoval Johnsovo uvedení do pop-artu.  
... V roce 1956 se přestěhoval z Oklahomy do Los Angeles, kde o rok  
... později, ještě jako student Chouinard Art Institute (nyní CalArts),  
... uviděl v časopise reprodukci Johnsova díla *Terč se čtyřmi obličejí*  
... (1955), které kombinovalo jednoduchý znak se čtyřmi sádrovými  
... odlitky. Ruschu malba oslovila věcností a zároveň tajemností  
... a reagoval na tuto provokaci ještě rozhodněji: jednoduchým slo-  
... vem namalovaným jednou barvou na plochu malovanou barvou  
... jinou. Jeho první práce tohoto druhu byly jednoslabičné výkřiky –  
... „hrdelní výroky jako *Smash* (Prásk), *Boss* (Šéf) a *Eat* (Jez)“ – které  
... byly nicméně i tak dvousmyslné [5]. „Iato slova mají abstraktní  
... tvar,“ poznamenal později Ruscha, „žijí ve světě bez velikosti.“  
... Dále se pustil do zkoumání „myšlenky vizuálního hluku“ v růz-  
... ných kombinacích slov a obrazů, jejichž výsledkem byla jakási  
... duchampovská estetika s kamenou tváří zavánějící jak přímou  
... mluvou Středozápadu, tak sofistikovaností Los Angeles. Jestliže  
... každý z klíčových představitelů pop-artu komplikuje vysoké  
... umění malby zkřížením s jiným médiem – Lichtenstein s komik-  
... sem, Warhol s novinovou fotografií, Rosenquist s billboardy a tak  
... dále – pak Ruscha vnáší do obrazové tvorby kinematičnost: jeho  
... barva má často celulooidový lesk a osciluje mezi hlubokým vzduš-  
... ným prostorem a plochým popsáním plátnem – jako by byla  
... nejen namalována, ale i promítána. I v tomto smyslu jeho verze  
... pop-artu využívá svého losangeleského zázemí.

### Promítání a snímání

Zdá se tedy, že Lichtenstein, Rosenquist, Ruscha a jiní různými  
... způsoby vyjadřují pochybnosti o opozicích, na nichž byla založena  
... čistá malba 20. století: vysoké versus nízké, výtvarné versus  
... komerční, dokonce i abstraktní versus zobrazující. V *Golfovém*  
... *míčku* [6] Lichtenstein prezentuje ikonické zobrazení doličkované  
... kuličky v černobílém provedení na světle šedém pozadí. Je to obraz  
... tak banální, jak je jen možné, ale není také příliš vzdálen od vice-  
... ◆ méně čiré abstrakce Mondriana, kterou maloval rovněž v černobí-  
... lé. Na jednu stranu téměř abstraktnost *Golfového míčku* testuje náš  
... smysl pro realismus, který – jak Lichtenstein nejen zde ukazuje – je  
... konvenčním kódem, záležitostí znaků, které ne vždy připomínají  
... věci ve skutečném světě (v téže době četl *Umění a iluzi* [1960]  
... Ernsta Gombricha, který definoval realismus v tomto „konvencio-  
... nalistickém“ duchu). Na druhou stranu, jestliže Mondrian začíná

▲ 1906, 1960b

◆ 1958

◆ 1967a, 1968b

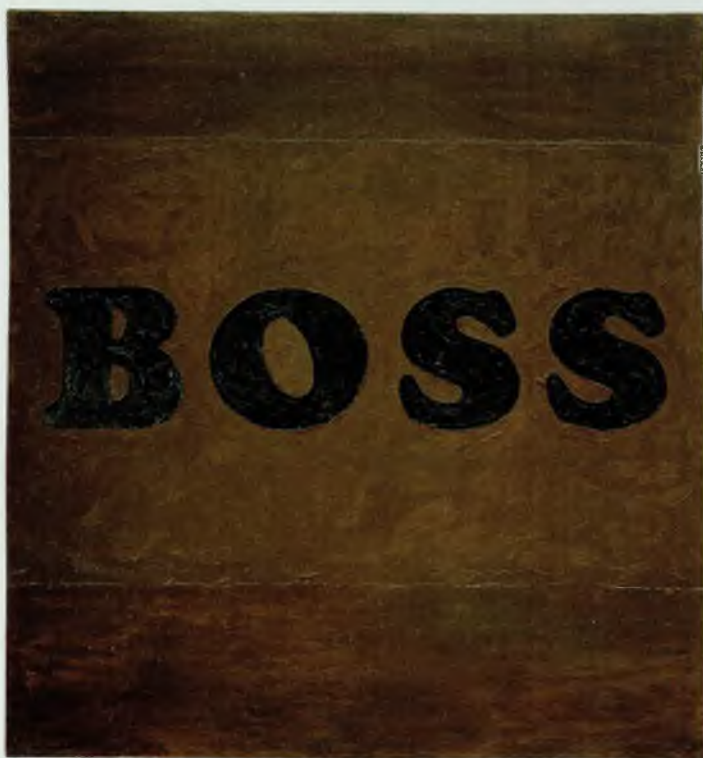
◆ 1913, 1917, 1944a





4 • Ed Ruscha, *Velké logo s černým trojúhelníkem*  
Olej na plátně, 169,5 x 311,5 cm

1960 – 1969



5 • Ed Ruscha, *Boss*, 1961  
Olej na plátně, 182,9 x 170,2 cm

vypadat jako golfový míček, pak je v nesnázích i kategorie abstrakce. Modernistická malba často pracovala na tom, aby rozložila figuru na pozadí, aby zhroutila prostorovou hloubku do materiální plochosti (Mondrian je toho opět skvělým příkladem). Tak jako jeho pop-artoví přátelé nám dává Lichtenstein obojí – jak iluzi prostoru, tak i skutečnost povrchu – a pokud je pop-art v něčem radikální, pak je to právě toto: ani ne tak tematická opozice nízkého obsahu a vysoké formy, ale daleko více strukturální identita jednoduchého znaku a exaltované malby. Dá se tedy pochopit, že když se komiksy a komodity poprvé objevily v prostoru rezervovaném pro tajemné obdélníky Marka Rothka a epifanické pruhy Barnetta Newmana, že se to některých dotklo.

▲ 1947b, 1951

Zejména Lichtenstein předváděl jakýsi vizuální zkrat: vyzníval bezprostřední dojem modernistické malby a zprostředkoval vzhled tištěného obrazu. Vezměme si třeba ranou pop-artovou malbu jako je *Popey* (Pepek námořník) [1], která ukazuje španělského námořníka, kterak dává na frak svému rivalovi Bluntovi kámen hákem. Mohla by to být alegorie nového pop-artového hrdiny, který posílá tuhé abstraktní expresionismus na plátno jednou ranou. Důležitá je však ta rána: *Popey* je ve svém účinku stejně zmřížovaný jako Pollock, a navíc dá divákovi pohled (Lichtenstein podtrhává sílu svých ran onomatopoickými slovy z komiksu, které rány dělají „Prásk“, jeho zbraně „Ratata“.) V této rovině efektně Lichtenstein jako by říkal, že pop-art se od modernistické malby, jako Pollockova, tolik neliší: předpokládají podobného diváka, který který je jedno velké oko, který obraz vstřebává v okamžiku.

Ale k čemu tato demonstrace? U Warhola je vzhled normální, ale u Lichtensteina je vzhled normální a exaltované hospodářství v exaltovaném prostoru malby těžko stravitelné i dnes. Lichtenstein většinou vysoké a nízké spojuje s daleko méně podvratným způsobem; byl hrdý na svůj smysl pro formu, svou schopnost udělat dobrou malbu z banálního obrázku nebo sentimentální věci, jeho smíření vysokého a nízkého není pouze otázkou formální dovednosti; je záznamem historického spojení těchto dvou typů uměleckých opozit. Lichtenstein byl na toto spojení dobře připraven. V pozdních čtyřicátých letech jako student programu G. L. Klee na Ohio State University a v padesátých letech jako učitel na Ohio State a státu New York se propracoval svým vlastní katechetickým modernistické malby: nejdříve maloval expresionisticky, pak jakýmsi falešně lidovým stylem (do kterého adaptoval americké motivy, jako třeba *Washington překračuje Delaware* [1951], který předznamenával jeho pop-art), a krátce i abstraktním stylem. Stal se zručným v repertoáru modernistických a avantgardních prostředků, jako třeba v gestickém tahu, v kubistické hře se znaky (pár tahů představuje stín, pár tahů představuje odlesk apod.), v abstraktní formě mřížky a chromní malbě stejně jako v ready made objektech a nakreslených

▲ 1964b

● 1911, 1912

■ 1913, 1915, 1917, 1921, 1947a, 1957b



... které všechny získal z druhé ruky. Tyto prostředky se  
... tvorbu vyskytují jako zprostředkované, jakoby revidované,  
... pohromadě ikonickými tvary dodanými reklamou nebo  
... - tedy držení pohromadě právě těmi způsoby zobrazo-  
... které se avantgardní umění pokoušelo svrhnout. To je to, co  
... pop-art tak radikálním.

... kalní je i demonstrace toho, nakolik jsou kódy reklamy  
... komiksu shodně s prostředky avantgardy (v průběhu století  
... mezi vysokým a nízkým k vzájemnému ovlivňování).  
... Lichtenstein jednou o svém obrazovém jazyku poznamenal: „Můj  
... je spojen s kubismem do té míry, do jaké je s ním spojeno  
... komiksové kreslení. Existuje vztah mezi komiksem a lidmi jako  
... u Picassa, který možná kreslí komiksů nechápu, ale roz-  
... je tu jistý vztah, dokonce i u raného Disneyho.“ Mohl přidat  
... Matisse, Mondriana a Légera, mimo jiné; ti všichni jsou – čtení  
... komiks – jeho malbách přítomni: dvojznačné znaky pro  
... a stín u Picassa; břítké, ale uhlazené kontury u Matisse, přís-  
... primární barvy u Mondriana, polokomiksové postavy u Lége-  
... se samozřejmě použité k jiným účelům (například pokud  
... primární barvy u Mondriana představují nejčistší malbu, u Lich-  
... žlutá také nejspíš představuje krásnou blondýnu, červe-  
... na šaty, modrá oblohu). Lichtenstein své reklamy a komiksy  
... převlékl, aby se vtěsnil do obrazové roviny, ale také proto, aby  
... tato modernistická spojení a řečnický jich využil. (Brzy se  
... spojení stala patentními, když začal „lichtensteinizovat“  
... které tyto nástroje přímo v obrazech podle Picassa, Matisse,  
... Mondriana a dalších.) Z tohoto smíšení modernistického umění  
... komiksu lze vyvozovat strašlivý závěr: že do začátku šedesátých  
... se většina prostředků avantgardy sotva stala něčím víc než  
... technikami komerčního designu. A to je jistě jedno z dilemat

poválečné neoavantgardy: totiž že některé kroky zaměřené proti  
umění, které podnikla předválečná nebo „historická“ avantgarda,  
se staly nejen věcí uměleckých muzejí, ale i průmyslu spektaklu.  
Nebo se na to můžeme dívat i tak, že jak výtvarné umění, tak  
komerční design z této výměny forem profitovaly a podílely se na  
hodnotách, které jsou vcelku tradiční – jednota obrazu, bezpro-  
střednost dojmu a tak dále. Tak to viděl Lichtenstein.

Lichtenstein se vyznal nejen v modernistických stylech, ale  
i v různých způsobech vidění a zobrazování, z nichž některé se  
datují do renesance, pokud ne do starověku: specifické žánry, jako  
portrét, krajinomalba a zátiší, lichtensteinizoval; a stejně si dokázal  
poradit s obecnými paradigmaty malby – malby jako jeviště, jako  
okna, jako zrcadla a jako abstraktního povrchu. Leo Steinberg  
u kolážových maleb Rauschenberga a Johnse narazil ještě na jedno  
paradigma, které nazval „The flatbed picture plane“: obraz již ne  
jako vertikální rámeček, na který anebo skrz který se díváme na přiro-  
zený výjev (jako oknem, zrcadlem nebo vskutku i abstraktním  
povrchem), ale horizontální prostor, ve kterém se mohou různé  
obrazy textuálně stýkat, „plochý dokumentární povrch, který orga-  
nizuje informace“. Pro Steinberga toto paradigma signalizovalo  
„postmodernistické“ rozloučení se s modernistickým modelem  
zobrazování a zcela jistě ovlivnilo Lichtensteina. Ale Lichtenstein  
také nabízí variantu tohoto modelu, která vykristalizovala v jeho  
„Ben Day Dots“: modelu malby jako promítaného obrazu – a jako  
takového coby znaku poválečného světa, ve kterém je všechno  
podrobeno zpracování mechanickou reprodukcí nebo elektronic-  
kou simulací. Toto promítání není přítomno pouze v Lichtenstei-  
nově umění (v jeho směsi ručně vyrobeného a hotového);  
odpovídá také zprostředkovanému pohledu současného světa  
a ovlivňuje vidění a zobrazování jako takové. Jak poznamenává  
Lobel, Lichtenstein si často vybíral komiksové postavy před obra-  
zovkami – hledáčky a televizními monitory stejně jako před skly  
automobilu či řídicí deskou – jako by „dával do vzájemného vztahu  
povrch plátna“ s takovými povrchy [2]. V důsledku toho jsme také  
nastaveni: naše dívání se dostává na roveň s takovým sledováním.  
Vychází tu na povrch způsob vidění, který se stal dominantním až  
v naší době počítačových obrazovek: nejenže se všechny obrazy  
zdají být promítané, ale naše čtení a dívání se staly jakýmsi druhem  
„snímání“. To je způsob, kterým se dnes učíme probírat informace-  
mi, ať už vizuálními, nebo jinými: snímáme je (a ony často snímají  
nás, sledují naše úhozy, počítají návštěvnost webových stránek  
atd.). Zdá se, že Lichtenstein tento posun vycítil v počátcích; jak  
v podobě, tak ve vidění, latentně v komiksu.



Roy Lichtenstein, *Golfový míček*, 1962  
olej na plátně, 81,3 x 81,3 cm

DALŠÍ LITERATURA:

Russell Ferguson (ed.), *Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955–82*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1992  
Walter Hopps and Sarah Bancroft (ed.), *James Rosenquist*, Guggenheim Museum, New York 2003  
Michael Lobel, *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*, Yale University Press, New Haven and London 2002  
Steven Henry Madoff (ed.), *Pop Art: A Critical History*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1997  
Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, MIT Press, Cambridge Mass. 2002

1960–1969



V prosinci otevírá Claes Oldenburg *Obchod* v newyorské East Village, „environment“, který napodobuje okolní levné obchůdky a v němž jsou všechny předměty na prodej; během zimy a následujícího jara se tu v provedení Oldenburgova Ray Gun Theater odehraje deset různých „happeningů“.

V říjnovém čísle časopisu *Artnews* v roce 1958 vyšel esej Allana Kaprowa „Odkaz Jacksona Pollocka“, pouhé dva roky po malířově tragické smrti. Tou dobou již editorovi časopisu, který celou dekádu pomáhal šířit tzv. „10th street touch“, abychom užili přezíravou charakteristiku Clementa Greenberga, kterou označoval díla „druhé generace“ abstraktního expresionismu, konečně začala docházet skutečnost, že abstraktní expresionismus byl zakademizován. V lednu toho roku se na obálce *Artnews* objevil Johnsův *Terč se čtyřmi obličejí* jako předzvěst malířovy první samostatné výstavy, která se ukázala být zářivým úspěchem. O rok později uchvátily newyorský umělecký svět černé malby Franka Stelly. Pop-art a minimalismus se přidaly zakrátko: již vyčerpaný abstraktní expresionismus byl nevyhnutelně na ústupu. Kaprowův text se však jako první zabýval otázkou jeho odkazu nebo spíš odkazu jeho hlavního představitele. Snad proto, že vystudoval dějiny umění (Kaprow studoval s Meyerem Schapirem na Columbia University, kde psal diplomovou práci o Mondrianovi) a že tuto disciplínu přednášel (na Rutgers), pociťoval, že nestačí pouze jednoduše zavrhnout – ale že je třeba eliminovat v syntéze.

### Kaprowova utopie

Je sice pravda, začíná Kaprow, že Pollockovy inovace se „stávají součástí učebnic“: „Akt malby, nový prostor, osobní znak, který si buduje svou vlastní formu a význam, nekonečný spletenec, velké měřítko, jsou nyní již klišé kateder výtvarného umění.“ Ale to, že něco považujeme za dané a budeme to opakovat, ještě neznamená, že jsme tomu porozuměli, a u Pollocka jde o víc, než napovídá stereotypní výklad. Vskutku, „některé implikace obsažené v těchto nových hodnotách nejsou tak jalové, jak se nám všem zdá“, dodává Kaprow, než se pustí do komentáře každého rysu, který právě zmínil, aby doložil, že pokud Pollock „vytvořil nějaké výborné malby... také malbu zničil“. Bezprostřednost aktu malby, ztráta sebe a identity v potenciálně nekonečném „allover“ prostoru malby, nové měřítko, které podřívá autonomii plátna coby uměleckého objektu a transformuje jej do environmentu: to vše a ještě víc ukazuje, nakolik se Pollockovo umění „samo ztrácí mimo hranice a naplňuje svět sebou samým“. A proto se Kaprow

ptá: „Co teď?“ „Existují dvě alternativy,“ odpovídá si. „Buď budeme pokračovat ve stejném duchu. A pak se podobně se mnou mnoho dobrých ‚skoro-obrazů‘ obměňujících tuto Pollockovu estetiku, aniž by se od ní odtrhly nebo šly dále. Druhou variantou je, že se malování obrazů vzdáme úplně – tím tím na mysl přicházejí jednoduché obdélníky nebo ovály, tak jak je známe. Mohli bychom vidět, jak se k tomu Pollock sám téměř dostal.“ Na jedno z míst zde máme krocení Pollockovy tvorby (a tím Kaprow bezpochybně myslí školu umělců, které Greenberg prezentoval coby Pollockovy pravé dědice: Helen Frankenthalerovou, Morrisse Louisem a další); na straně druhé rozpuštění malby, jak jak ji známe, a nahrazení její „rozpuštění v environmentu“, kterým bychom mluvili o Mondrian, od poloviny dvacátých let.

Kaprow velice dobře věděl, že jeho volání má představitelství v Mondrianově utopii, ale místo toho, aby na ní lpěl – což by mu nutilo vzít v potaz rozdíl, který dělil kontext historických avantgard od poválečné neoavantgardy, a patrně ochladit svůj optimismus – uzavřel svůj esej návodem pro bezprostřední budoucnost, který stojí za to citovat celý:

*Pollock [...] nás opustil v bodě, kdy se máme zabývat, než být dokonce oslněni prostorem a předměty našeho každodenního života, buďto našimi těly, oblečením, pokoji, anebo pokud je to nutné, rozlehlostí 42. ulice. Neuspokojeni s tím, co malba podněcuje naše ostatní smysly, napojíme spekulativní kvality zraku, zvuku, pohybů, lidí, pachů, teploty. Každodenní předměty jsou materiály nového umění: barvy, židle, nádobí, elektrická a neonová světla, kouř, voda, staré ponožky, filmy a tisíce jiných věcí, které budou objeveny současnou generací umělců. Nejenže nám tyto neoobjevení tvůrčí možnosti – jakoby poprvé – svět, který jsme kolem sebe vždy měli a ignorovali, ale oni objeví úplně neslychané – happeningy a události nalezené v odhozených plechovkách, policejních záznamech, hotelových halách; viděné ve vykladních skříních obchodů a na ulicích a pociťované ve snech a hrozivých náhodách. Vůně drcených jahod, dopis od přítele anebo balíček Drano; tři zaklepání na dveře, zaškrábání, vzdech anebo konečná přednášející hlas, oslepující staccato záblesk, výstřel, to vše se stane materiálem pro toto nové konkrétní umění.*





1960-1969

Claes Oldenburg, Obchod, interiér, 107 East 2nd Street,  
New York, prosinec 1961



Mladí umělci dneška už si nemusí říkat: „Jsem malíř“ nebo „básník“ nebo „tanečník“. Jsou prostě „umělci.“ Celý život se jim otevře. V obyčejných věcech budou objevovat význam obyčejnosti. Nebudou se pokoušet učinit je neobyčejnými, jen budou konstatovat skutečný význam. Ale z ničeho vymyslí neobyčejné, a pak možná i nicotu. Lidé budou potěšeni, nebo se možná budou hrozit, kritikové budou zmateni, anebo pobaveni, ale toto, o tom jsem přesvědčen, bude alchymie šedesátých let.

Nezbývá nám nic jiného než zde obdivovat Kaprowův odhad. Mnoho avantgardního umění, které vzniklo v šedesátých letech, naplňuje jeho věštbu, nebo alespoň odpovídá tomu či onomu aspektu jeho popisu. Musíme zde zvýraznit tři propojené prvky, protože se přímo dotýkají Kaprowova vlastního umění a obzvláště formy, kterou v té době vynalézal a kterou pojmenoval „happening“: dostupnost celého světa – nejen množství jeho předmětů, obzvláště jeho odpadu, ale i událostí, které se odvíjejí v čase – coby nového, všepojímajícího materiálu umění; rozpuštění všech hierarchií a hodnotových systémů; potlačení specifičnosti médií a simultánní zapojení všech oblastí vnímání do estetické sféry.

Kaprow několik let vystavoval obrazy, ale na konci roku 1957 začal vytvářet prostorové „environmenty“, které přezdíval „akční koláže“ a které považoval za přímé rozšíření Pollockova umění – v jeho knize *Asambláže, environmenty & happenings* z roku 1966 otiskl letecký pohled na *Yard* (Dvorek) datovaný do roku 1961, ve kterém naplnil dvůr hromadou použitých pneumatik [2]; vedle fotografie Pollocka při práci od Hanse Namutha (Kaprow, který si klidně pokouje dýmkou; s dítětem v patách nevypadá tak heroicky jako Pollock, ale rozhodně je více „ve“ své práci). Když se Kaprow pokoušel zavést do svých environmentů zvuk – aby je více otevřel světu podle své logiky nekonečného rozšiřování – narazil na happening. Nespokojen s nedostatečností efektů, kterých mohl dosáhnout, hledal pomoc u Johna Cage, který vedl kurz kompozice na New School for Social Research v New Yorku. To, co ve třídě při první návštěvě viděl, jej fascinovalo, a rozhodl se přidat se k dalším nehuděbníkům, kteří tehdy kurz také navštěvovali, jako například Georg Brecht a Dick Higgins, kteří se měli později stát pilíři hnutí Fluxus. Zde na jaře 1958 s podporou Johna Cage, který jej poučil o náhodě coby kompoziční spíše než antikompoziční pomůcce, rozvinul svou myšlenku happeningu. Nahodilost už byla delší dobu základním principem Cageovy hudební tvorby a budila opravdový zájem o problematiku notace. Na Cageova zadání Kaprow odpovídal performancemi podle zápisu, ve kterém byly vedeny předměty k užití při hlučných akcích stejně jako doba trvání takových akcí (které mohly být simultánní). Model byl jednoznačně hudební, ale přidáním dimenze prostoru – pohybu a rozmístění účastníků (kteří byli často skryti) – Kaprow zdůraznil jednak teatrální dimenzi těchto událostí, jednak jejich vztah k tradiční koláži odvozené z dadaismu.

Mezi těmito zárodečnými stadii a prvním veřejným happeningem, *18 Happenings in 6 Parts*, se nic podstatného nezměnilo, ale struktura nabyla na komplexnosti. Pro tuto událost při příležitosti



2 • Allan Kaprow, *Dvůr*, 1961

Environment na dvoře Martha Jackson Gallery v New Yorku

otevření Reuben Gallery – prostoru, který měl po další dobu fungovat coby Mekka nových uměleckých forem (s happenin- Red Grooms, Roberta Whitmana, Claes Oldenburg, George Brecht, Jima Dinea) – Kaprow prostor galerie dočasně nahradil dřevěnými přepážkami, igelitem a plátnem do tří metrů. Přepážky byly pokryty budto asambláží různých obřadů, měly účastníkům performance sloužit jako rekvizity, měly být prázdné a měly být v průběhu akce pomalým tempem mechanické, mechanické a živé – stejně jako osvětlení (světelné přístroje) se v průběhu happeningu neustále měnilo. Akce sestávala z několika částí, v nichž šest účastníků (tři ženy a tři muži) rozvíjelo v průběhu dělo celou řadu nepropojených akcí a proměn. Účastníci se snažili zachovat co nejvíce nezávislost. „Happenings“ se odehrávaly simultánně ve všech prostorách v každém z nich) a diváci byli požádáni, aby v průběhu nového představení dvakrát změnili místo. Účastníci se snažili viana a změny byly zaneseny do notového zápisu. Tato díla vyžadovaly účast publika (v Kaprowových dalších happenin- zúčastnit se). Tato díla v jiných, však postupně získávala na důležitosti). Účastníci absence jakéhokoli děje a simultaneita „tří cirkusových zajišťovala, že nikdo z publika si z celé akce nemohl odnést zlomkovou zkušenost celé události. I kdyby se někteří v následujících dnech vrátili – *18 Happenings in 6 Parts* se hrálo v šestišesti večerů počínaje 4. říjnem 1959, na tomto faktu by se nic nezměnilo, protože šance, že dostanou výrazně jasnější statisticky velice malá.

Rozbití bariéry mezi účinkujícími a diváky bylo to, co bylo tory na prvním happeninzech překvapilo nejvíce (nebylo to

1960 – 1969



... žádná ideální scéna: vlastně čím komplexnější byly a čím  
... technikou zahrnovaly, tím častěji se happeningy začaly ode-  
... venku, jako Kaprowova *Household* [Domácnost] v roce  
... Právě stržení hranice, obzvláště pokud bylo pozname-  
... odlišovalo happening od čistého divadla  
... happeningy byly možná ty nejnásilnější, nebo  
... z nich, ale ani Kaprow neváhal zneužívat  
... příklad při *Jarním happeningu* v březnu 1961 bylo  
... na konci představení vyhnáno sekačkou na trávu).  
... také poznamenali, že pád hranice herec/divák je součás-  
... udržování jakékoli kauzality stejně jako principu  
... Susan Sontagová happening přirovnala k „nelogičnosti  
... žádný smysl pro čas“, žádnou minulost, jsou  
... nebo zakončení“, často se opakují a jsou „vždy  
...“; poznamenala, že jejich neexistující příběh  
... byla posloupnost akcí determinována náhodou –  
... se neslučoval se základní modernistickou  
... díla coby autonomního celku a byl problé-  
... „věrně, oceňující a vesměs zkušené publikum“  
... „mnohdy nevěděli, kdy se skončilo, a muselo se  
...“, jiné rozpuštění kategorií, kterého si Susan  
... se týkalo materiálů používaných při happe-

ninzích: „V happeningu není možné rozeznat scénu, rekvizity ani kostýmy, jak je tomu v divadle.“ Nebylo dokonce možné rozeznat lidi od předmětů (tím spíš, že lidé „byli často přestrojováni za předměty, obalováni do jutových pytlů, papírových obalů, obvazů a masek,“ nebo stáli tak nehybně, jako rekvizity kolem nich). Existuje zde jen globální environment, často úmyslně neuspořádaný, ve kterém jsou užívány většinou křehké materiály a často jsou v průběhu nesouvislých akcí ničeny. „Happening nelze uchopit, můžeme si jej jen vychutnat, tak jako si vychutnáme prskavku, která nám prská nebezpečně blízko u obličeje,“ uzavírá Sontagová.

Tato nestálost se stala klíčovým prvkem Kaprowova konceptu (po úvodní zkušenosti s *18 Happenings in 6 Parts* často tvrdil, že happening by se neměl nikdy opakovat, aby se zachovala jeho bezprostřednost, kterou pokládal za nejdůležitější vlastnost happeningu, jeho „takovost“, jak to nazýval). To má málo co do činění s jakýmkoliv zájmem o spontaneitu (happeningy měly scénář a zkoušely se, ať už byla jejich struktura jakkoliv náhodná); ale spíše to souvisí s poněkud naivní vírou vyvozenou z Cageovy zenové filozofie, že unikátnost jako taková je zárukou „přítomnosti“, a tato „přítomnost“ jako taková, pokud ji vnímáme jako přírodní proces, je zárukou proti do očí bijící komodifikaci věcí, která charakterizovala poválečnou spotřební společnost.

60611-01163



Allan Kaprow, *Domácnost*, 1964



George Maciunas pořádá ve Wiesbadenu v Západním Německu první ze série mezinárodních událostí, které vyznačují vznik hnutí Fluxus.

1960–1969



1 • George Brecht, *Sóla pro housle, violu, cello nebo kontrabas*, 1962  
Performance

Fluxus zůstává jedním z nejkompexnějších – a proto nejčastěji podceňovaných – uměleckých hnutí (nebo „nehnutí“, jak sám sebe označil) první poloviny šedesátých let, které se vyvíjelo paralelně a často v opozici k pop-artu a minimalismu ve Spojených státech a novému realismu v Evropě. Fluxus, otevřenější a mezinárodnější (také s větším počtem žen-umělkyní) než jakékoli jiné avantgardní či neoavantgardní hnutí od dadaismu a ruského konstruktivismu) neviděl žádný rozdíl mezi uměním a životem a věřil, že rutinní, banální a každodenní činnosti by měly být považovány za umělecké události, a tvrdil, že „vše je uměním a dělat je může každý“. Svými různorodými činnostmi, mezi něž patřily „Flux“ koncerty a festivaly, muzikály [1, 2] a divadelní představení, publikace a prohlášení s inovativním designem, mail art a další efemérní události, gesta a akce [3], Fluxus inicioval mnohé klíčové aspekty konceptuálního umění, například účast diváků, obrat k jazykovým uskutečňujícím výro- kům a počátky kritiky institucí.

▲ 1960a, 1960c, 1964b, 1965

● 1916a, 1920, 1921

■ 1968b

◆ 1971

▲ 1916a

## Silová pole Fluxu

Fluxus byl pojmenován (pokud ne „založen“) v roce 1961 George Maciunasem (1931–1978), poválečným emigrantem z Litvy, který – poté co strávil několik let na střední škole v Západním Německu – přišel v roce 1948 do Spojených států. Maciunas tvrdil, že jméno, které je odvozeno z latinského *fluere*, znamená „plynout, obtekat“, tak, že zapíchnul nůž nebo prst do slovníku, tedy „prosto“ – a jako metodou, kterou údajně použili dadaisté. Termín „fluxus“ má určité konotace. V 5. století před Kristem údajně řecký filozof Hérakleitos z Efesu prohlásil, že „vše plyne“ a že „nikdy se nepíše do stejné řeky“. V 18. století se této myšlence chopil Hegel, když tvořil svůj koncept dialektiky, a prohlásil, že „vše v přírodě neustále plyne, a že „boj je otcem všeho“. A na začátku 20. století francouzský filozof Henri Bergson viděl v přírodní evoluci proces neustálé proměny a vývoje – „fluxion“. Bergson také tvrdil, že nemůžeme nevnímáme chvíli od chvíle, ale kontinuálně v jednom toku. Když slyšíme hudbu. Mimo tyto filozofické konotace Maciunas spojoval slovo „fluxus“ s medicínskými procesy karcinogeneze a exkrementálního vyměšování a s vědeckými procesy kulární transformace a chemické fúze.



2 • Alison Knowlesová, *Novinová hudba*, 1967  
Koncert v Lund Kunsthalle, Švédsko



3a. Nam June Paik při performanci La Mont Youngovy *Kompozice 1960, č. 10*  
 s Boba Morrison na své akci „Zen pro hlavu“, Wiesbaden, západní Německo, 1962



3b. Nam June Paik, *Zen pro hlavu*, 1962  
 Tuž a rajčata na papíře, 404 x 36 cm

1960-1969

Hnutí Fluxus se objevilo v důležitém momentu dějin, kdy se američtí umělci začali odvracet od hegemonické dominance amerického abstraktního expresionismu. Tento posun byl vyprovokován do velké míry vydáním antologie Roberta Motherwella *Malíři a básníci* v roce 1951 a specifictěji učením amerického skladatele Johna Cage (raného a zarytého příznivce Marcela Duchampa) na New School for Social Research v New Yorku v letech 1957–1959. Celá generace tak byla nasměrována od estetice přítomnosti Jacksona Pollocka k dadaismu obecně a k teorii Marcela Duchampa zvláště a na této cestě byla vedena i učením Johna Cageových modelů náhodných operací, estetikou všední existence a novým typem (umělecké) subjektivity.

U Duchampových ready made bylo Maciunasovo rané a výslovné spojení projektu hnutí Fluxus s nejradiálnějším odkazem sovětské avantgardy, totiž s dílem skupiny LEF (Levá fronta umění) produktivistů, které bylo v Evropě a ve Spojených státech prakticky neznámé. Ale tento pokus o spojení zásadních rysů dadaismu a Duchampa a produktivistů, nejradiálnějším avantgardních

modelů 20. století, a zároveň vědomí, že jejich historických cílů není možno v současnosti dosáhnout, nejspíš vedly k oné ojedinělé a paradoxní směsici melancholie a groteskního komična, které byly pro Fluxus tak charakteristické.

Dalším z pozoruhodných znaků hnutí byl jeho internacionalismus, jelikož většina ostatních poválečných avantgard prosazovala nacionalistickou ideologii (například americký abstraktní expresionismus) nebo se zabývala diskurzem tradiční identity (jako například Joseph Beuys). Na rozdíl od dadaistických nadějí na vytvoření postnacionalistického státu nebo proletářského internacionalismu Sovětů je možné internacionalismus hnutí Fluxus považovat za *kataklyzmatický* spíše než *utopický*, protože vycházel primárně ze zkušenosti exilu, nedobrovolného odchodu z vlasti zničených buď v průběhu, nebo po druhé světové válce. Tak tomu bylo u uprchlíků jako Maciunas nebo Daniel Spoerri, ale také – ač jiným způsobem – u umělců z Koreje a Japonska, jako byli Nam June Paik (narozen 1932), Yoko Ono (narozena 1933), Ay-O (narozen 1938), Shigeo Kubotaová (narozena 1937), Mieko Shiomiová



(narozena 1938) a další, kteří se k hnutí Fluxus přidali v následujících letech. I opačná forma *dobrovolného* odchodu přispěla k internacionalismu hnutí: Emmet Williams (narozen 1925), Benjamin Patterson (narozen 1934) a Maciunas žili a pracovali v poválečném Západním Německu pod záštitou americké armády, zatímco Robert Filliou (1926–1987) se do kontaktu s asijskou kulturou (jež byla krucíální pro jeho osobní vývoj i pro vývoj hnutí Fluxus jako celku) dostal poprvé v Koreji, kam byl povolán United Nations Korean Reconstruction Agency na počátku padesátých let.

Fluxus, užít a užít si

Kromě své komplexní internacionality a svém trvání na skupinových praktikách se Fluxus od počátku zabýval radikální kritikou konvenčního pojetí identity a (uměleckého) autorství. Výraznou ukázkou tohoto přístupu byla *Vagina Painting* (Vaginální malba) [4] Shigeko Kubotaové, ve které umělkyně malovala červenou barvou na papír ležící na zemi pomocí štětce visícího z jejího klína, čímž – jediným skandálním gestem – nabourala zdánlivě nekončnou mytologii Pollockovy mužné malířské performance. Kubotaová poprvé veřejně představila tuto práci v rámci Perpetual Fluxus Festival (Neustálý Fluxus Festival), který se konal roku 1965 v New York Cinematheque. V témže roce Maciunas „oficiálně“ ohlásil projekt hnutí Fluxus v následujícím prohlášení:

1960–1969



4 • Shigeko Kubotaová, *Vaginální malba*, 1965  
Performance v rámci „Perpetual Fluxus Festival“, New York

▲ 1949, 1960b

FLUXUS UMĚLECKÉ UŽIVÁNÍ SI

*Aby došlo k založení umělce neprofesionálního statutu ve společnosti, musí prokázat svou postradatelnost a celkovost, musí prokázat soběstačnost publika, musí prokázat, že cokoli může být uměním a že je může dělat kdokoliv.*

*Proto umělecké užívání si musí být jednoduché, zábavné a neokázalé, zabývající se nedůležitostmi, nevyžadující žádné dovednosti ani nespočetné zkoušky a bez komoditní nebo institucionální hodnoty. Hodnota uměleckého užívání si musí být snížena tím, že bude neomezené, masově vyráběné, všem dosažitelné a ve výsledku produkováno všemi.*

*Fluxus umělecké užívání si je REAR GUARD bez jakékoli pompy [sic] nebo snahy podílet se na soutěži OF „ONE-UPMANSHIP“ s avantgardou. Snaží se o monostrukturální a neteatrální kvality prostých přirozených událostí, hry nebo gagu. Je to směsice Spika Jonese, vaudevillu, gagu, dětských her a Duchampa.*

Pokud produktivismus trval na nezbytnosti reagovat na požadavky by postrevolučních mas proletariátu tím, že vyměnil uměleckou sebereflexi za utilitární produkci, a tím, že změnil kulturní životní formy kulturních textů a objektů, dadaismus se oproti němu pokusil postulovat populární a masovou formu vystavování a zábavy polemicky oproti institucionalizovanosti vysokého umění a jeho oddělení od sféry každodenního života. Podobně Fluxus vydal zrušit tradiční hranice mezi lingvistickou a vizuální produkcí, mezi textem a objektem. Jedno z Duchampových počinů děl, *Krabice v kufru* (1935–1941) – již bral na počátku padesátých let vážně jen málokdo – se stalo důležitým východním bodem pro Fluxus a jeho reflexe dialektiky statutu předměti institucionálního rámce a formy distribuce.

Ale – překonávaje Duchampa – Fluxus se snažil o smazání posledních zbývajících rozdílů dělicích ready made (tedy rozptýlený utilitární nebo komoditní objekt) a prostředky jeho rozptýlení (tedy prostředky jeho rámce a prezentace); a jedním způsobem, jak toho docílil, bylo zrušení rozdílů mezi lingvistickou a diskurzivní formací „díla“ a tím, co tvoří jeho „obal“ – tedy rozdíl mezi kulturními diskurzí, které deklarují „Toto je umění“ a „Toto je rám“. Fluxus totiž považuje obojí, jak rámec, tak prezentační prostředky s jejich typografií a grafickým designem, za samostatné jazyky, nejen za samostatné nosiče jazyka, který tvoří vyšší formu „umění“. Tak srovnal dílo s rámem, předmět s obalem. Ale přitom rozbil „kouzlo“ umění.

▲ 1916a, 1920

● 1935

■ Uvod 4, 1971

„nějakého“ předmětu, kterého bylo docíleno jeho prezentačními  
 (například surrealistická vitrina nebo boxy Josepha Cor-  
 a nahradil je estetikou archivní akumulace, v níž textu-  
 vizuální a audio nahrávky výroby díla a jeho následného  
 předvedení či předvedení byly natolik součástí dokončeného  
 „uměleckého díla“ jako objekt či event sám (tato estetika se  
 objevila u *Kartičkové kartotéky* Roberta Morrise z roku  
 1962).

### Obchodu ke krabici

Fluxus svou produkci umístil plně do sféry konzumní  
 komodity coby exkluzivní objektovou a distri-  
 buční formu. V jejímž rámci bylo možno umění vytvářet a vní-  
 mat. Při několika příležitostech nabral tento způsob formu  
 „instančních“ a „komerčních“ rámců prezentace a distri-  
 buce (Obchod Claese Oldenburga z roku 1961 byl důležitým  
 předchůdcem těchto otázek): Fluxshop založený Maciunasem  
 na 339 Canal Street v New Yorku v roce 1965, *Implisions*  
 Roberta Watta (1923–1988), *Cédille qui sourit* iniciovaný  
 Robertem Filliou a Georgem Brechtem (narozen 1926) v roce  
 1965 v Villefranche-sur-Mer ve Francii – všechny tyto „pod-  
 je“ se prezentovaly jako umělecké projekty na výrobu  
 distribucí měsíce radikálně demokratizovaných vynálezů  
 a předmětů.

Filliouova *Galerie légitime* [5] byla další ranou ukázkou institu-  
 ční kritiky hnutí Fluxus. „Založena“ v roce 1966, tato „gale-  
 rie“ byla ve skutečnosti umělcovým kloboukem (nebo jeho  
 sponkou čepkou či baretem), který obsahoval různé rukodělné  
 záznamy a fotografie jeho vlastních děl nebo děl jiných  
 umělců, kteří chtěli „vystavovat“ nebo byli vybráni, aby „vystavo-  
 vali“ na jedné z jeho putovních „výstav“. Filliou sám jednu ze svých  
 výstav popsal takto:

V červenci 1962 *Galerie légitime* – v tomto případě klobouk –  
 organizovala výstavu prací amerického umělce Benjamin  
 Pattersona. Chodili jsme po Paříži od čtyř hodin ráno do devíti  
 večer, začali jsme v Les Halles a skončili u La Coupole.

Fluxus se stal mobilita galerie, tak její redukce na pouhé záznamy  
 nebo fotodokumentace umění připomínají Duchampovu *Krabici*  
 v krabici. Ale blízkost institucionalizovaného prostoru a jeho  
 „uměleckých objektů“ sféře umělcova těla (jeho hlavy) a spojení  
 kloboučového předmětu (klobouk) s rámcem instituce („galerie“)  
 v *Galerie légitime* na groteskní naléhavosti: nejenže trvala  
 v prostoru intimnosti díla s tělem a užítkovým předmětem,  
 ale také zároveň stáhla veškerou perceptivní přítomnost z odcizu-  
 jícího institucionálního, diskurzivního a ekonomického rámce  
 kvazi-matěrného obalu klobouku.

Sebeomluvný humor hnutí Fluxus, které považovalo tuto radi-  
 kální činnost za „zadní voj“, je zřejmý v Maciunasově prohlášení,  
 že během celého roku fungování Fluxshopu neprodal ani jediný ze



5 • Robert Filliou, *Galerie légitime*, kolem 1962–1963  
 Asambláž, 4 x 26,5 x 26,5 cm

své široké sbírky levných krabic, knih, vynálezů a multiplů. Stejně  
 tak je přítomen v hrdém přiznání Emmetta Williamse, že na  
 počátku Fluxus festivalů bývalo často přítomno více účinkujících  
 než publika. Jedna z Williamsových nejpodivnějších prací z počát-  
 ku šedesátých let, *Počítací písničky*, ve které nahlas počítá přítom-  
 né členy publika, byla poprvé předvedena na „Six Pro- and  
 Contragrammer Festival“ v Nikolai Kerke v Kodani v roce 1962.  
 Naoko počítaje diváky jakoby modernisticky na sebe odkazujícím  
 způsobem, Williams tak činil proto, že se domníval, že jej organi-  
 zátoři ošidili o podíl na minimálním vstupném.

Dalo by se říci, že Fluxus byl prvním kulturním hnutím  
 v poválečném období, které si uvědomovalo, že kolektivní kon-  
 strukce identity a společenských vztahů jsou nyní primárně  
 a univerzálně zprostředkovány zhmotněnými předměty spotře-  
 by a že tato systematická anihilace konvenčních forem subjektivity  
 způsobila nevyhnutelně rovněž zhmotnělý a mezinárodně  
 rozšířený estetický projev. Aby toho Fluxus mohl dosáhnout,  
 musel rozbít všechny tradiční konvence, které kulturně zaručo-  
 valy kontinuitu buržoazního subjektu. Zaprvé museli rozbít jis-  
 totu, kterou jazyk sám o sobě zaručoval literatuře a buržoazní  
 subjektivitě. Tato premisa zůstala více méně platná až do přicho-  
 du dadaismu a Gertrudy Steinové, jež Fluxus „znovuobjevil“. Jejich  
 „znovuobjevení“ bylo především výsledkem redakčních  
 zájmů básníka a performera Dicka Higginse (1938–1998), jed-  
 noho z Cageových studentů na New School for Social Research  
 v roce 1957, který v roce 1964 znovu vydal mnohá důležitá díla,  
 například *Dada Almanach* Richarda Huelsenbecka a *The Making*  
 of Americans Gertrudy Steinové, ve svém výjimečném naklada-  
 telství Something Else Press.

Ale Fluxus také systematicky odbourával bezpečí literárních  
 žánrů – tím, že smíchal všechny kódy a konvence, které kategori-  
 zovaly literární tvorbu (poezii, drama a narativní prózu) a odsuzo-  
 valy všechny „jiné“ lingvistické výroky do sféry „neliterárního“  
 (novinářský dokument nebo faktickou naraci, osobní dopisy, per-



formativní nebo náhodně produkované texty): ty všechny se staly základem činnosti hnutí Fluxus.

Odstranění hranic mezi těmito literárními žánry nebylo výsledkem revolučních pokusů o vytvoření *Gesamtkunstwerku*, ve kterém by mohla být všechna umění minulosti znovusjednocena v rámci struktury, která by adekvátně odpovídala aktuálním existujícím společenským podmínkám kolektivní účasti na vzniku bohatství. Spíše tato dezintegrace hranic v hnutí Fluxus přiznávala rychlý úbytek možností, klesající oblibu tradičních žánrů a konvencí, které všechny, jedna po druhé, za podmínek extrémního oddělení a zhmotnění ztrácely svou licenci a historickou důvěryhodnost. V rámci uvědomění si dopadu masivní dediferenciace – procesu, který probíhá v pokročilém spotřebním kapitalismu a v jehož průběhu je zkušenost homogenizována, všechno na světě je vyráběno stejně, bez rozdílu – Fluxus vyjádřil tyto snižující se možnosti a diskurzivní příležitosti tím, že zrušil všechny tradiční žánry a umělecké konvence.

### Posun rejstříků

V každé kategorii činnosti Fluxusu se však systematicky projevovaly určité konfrontace. Ve skutečnosti vysoká rozmanitost tvorby členů skupiny pomohla přinést nejvýraznější změnu v posunu umělecké produkce z rejstříku předmětů do rejstříku operujícího někde na pomezí divadelnosti a hudebnosti: pokud Duchamp v polovině šedesátých let předpověděl, že v blízké budoucnosti bude k dispozici celá galaxie předmětů, která bude sloužit jako nevyčerpatelný zdroj ready made, Fluxus na to již odpověděl tím, že toto paradigma nahradil estetikou univerzální „události“ („event“) [6]. A když Robert Watts retrospektivně definoval „Yam Festival“ – celoroční festival naplánovaný na léta 1962–1963, během nichž se každý den odehrála jedna performance nebo událost – jeho popis skutečně souzněl s Duchampovým výrokem téměř dokonale: „... volný formát, který by umožňoval kombinovat nebo zahrnovat každým dnem rostoucí vesmír událostí.“ (Tento „festival“ byl organizován na principech náhody a hry a vyvrcholil květnovým finále [„Yam“ je pozpátku napsané slovo „May“, květen] 1963.)

Tento posun paradigmatu implikoval, že systematická destabilizace vizuálního předmětu ztvárněného ready made najde svůj ekvivalent v divadelním rejstříku. Fluxus toho dosáhl tak, že spojil nejzákladnější formy lingvistického představení s naprostým nekonečným náhodných operací, aby tak dal vzniknout nové dramaturgii „event performances“ zapisovaných do „event scores“. Myšlenka „události“ byla ve skutečnosti formulována Cagem (tedy před vznikem hnutí Fluxus) a stala se ústřední pro estetiku jeho studentů, zejména George Brechta, Dicka Higginse a Jacksona MacLowa (narozen 1922). Higgins vzpomíná, jak Cageovo učení poprvé definovalo „událost“ jako nové paradigma:

*Cage mluvil o tom, jak se spousta věcí děje naráz a nemají společně co do činění. Nazýval to „autonomním chováním souběžných událostí“.*

▲ 1914



6 • Robert Watts, *Events Roberta Wattse (Edice Fluxu)*, 1963  
Plastová krabička, offsetové štítky, 97 offsetových kartiček, gumová razítka  
13 x 28,6 x 17,9 cm

Brecht poprvé identifikoval „událost“ jako nové paradigma v „Náhodné obrazy“ (byl napsán roku 1957 a publikován 1963) a později ji definoval jako „velice osobní malé cvičení, jež bych chtěl zprostředkovat svým přátelům, kteří by věděli, jak a kdy si na ně položit“. Jedním, dnes už klasickým, příkladem Brechtových událostí byla jeho *Drip Music (Drip Event)*, kterou navrhl v roce 1963 a již „publikoval“ Maciunas v roce 1963 ve sbírce Brechtových „event score“ kartiček nazvané *Water Yam*, jež měla formu jedné z nejranějších boxů Fluxu:

*Pro samostatné nebo několikanásobné představení. Zdroj kapající vody a prázdná nádoba jsou uspořádány tak, aby voda padala do nádoby. Druhá verze: Kapání (dripping).*

Tato „událost“ přesně vyznačuje přechod od estetiky náhodných událostí, která – v momentě, kdy vyšel esej „Náhodné obrazy“ – byla primárně definována setkáváním se s Pollockovou drip malbou ke Cageem inspirované estetice náhodných operací, jež byla

▲ 1949, 1960b



pojetí malby jako heroického prostoru a výjimečného pro-  
mu mužné autority a autorské identity. Brecht sebral malířské-  
spektáklu, který Pollocka (nebo spíš to, jak bylo jeho umění  
máno) doprovázel, nejdůležitější dimenze hravosti náhod-  
a performativnosti a vložil je do nejintimnějších forem  
ektivní zkušenosti každodenního zhmotnění.

Dalším příkladem takových raných „záznamů událostí“,  
se dají částečně číst na pozadí maskulinity abstraktního  
pressionismu a které dokládají Cagův vliv na umělce této  
erace, je tvorba Alice Knowlesové (narozena 1933), která  
dávala malbu spolu s Adolphem Gottliebem na Pratt Insti-  
tu její *Propozice č. 2 (říjen 1962)*, nazývaná také *Udělejte si*  
byla poprvé předvedena v Institute of Contemporary  
v Londýně v roce 1962 a spočívala „docela prostě“  
veřejném provedení propozice umělkyní. O rok později  
Propozici č. 6 Knowlesová navrhla jinou událost nazvanou  
dle vašeho výběru:

*Čten z divoků je vyzván, aby šel k mikrofonu, pokud je tento  
dispozici, popsal pár bot, buďto těch, které má právě na sobě,  
nebo jiných. Je vybídnut, aby povyprávěl, kde je koupil, jaké jsou  
kvalitní, barvy, proč je má rád atp.*

Pozdějším projektu, *Identický oběd* (1968), Knowlesová ukázala,  
každopádem, kdo chce být umělcem/performerem, musí, aby  
mohl umělecké dílo, pouze zaznamenat okolnosti události nebo  
nosti:

*Identický oběd: tuňákový sendvič z pšeničného toastu se  
salátem a máslem, bez majonézy a s velkou sklenicí mléka nebo  
mlékem polovky se jí každý den v týdnu na stejném místě ve  
hruba stejný čas.*

Na první pohled nám tyto „záznamy událostí“ mohou asociovat  
pop-artovou tendenci raných šedesátých let – znovuobjevování  
monografie vědního dne (tak jako třeba Oldenburgovo zaměře-  
na americké jídlo coby ikonický předmět). Ale přesně v tomto  
se mezi hnutím Fluxus a pop-artem jasně projeví zásadní  
díly. Zatímco pop-artoví umělci trvali na tom, že sféry malby  
ochařství jsou v zásadě odlišné od sféry ready-madových  
ektů, navíc od objektů každodenní potřeby, umělci Fluxu  
razňovali pravý opak: pouze na úrovni předmětů samotných  
možné porazit zkušenost zhmotnění v radikální transformaci  
ěleckých objektů (a žánrů) v events.

Fluxus nejen že přiznal „chudobu reality“, na kterou si stěžo-  
u surrealisté již ve dvacátých letech, nebo „chudobu zkuš-  
nosti“, kterou kriticky analyzoval Walter Benjamin v letech  
šedesátých, ale také se pokusil je překonat. „Události“ Fluxu,  
jejich kvazi-náboženskou oddaností každodennosti a v jejich  
častu na opakující se a mechanistické formy každodenní spo-  
upy a na instrumentalizovanou „prostotu“, v jejichž rámci je  
konstituována a uzavřena subjektivita, vyjádřily omezenou schop-  
nost jednotlivého subjektu rozpoznat kolektivně převládající pod-  
mínky „zkušenosti“.

Na pop-artový vrozený tradicionalismus a jeho implicitní esteti-  
zaci zhmotnění odpověděli umělci hnutí Fluxus dialekticky tím,  
že rozpustili umělecké žánry a ústřednost ready-made objektu.  
Ve veřejných aktech, které znovuintegrovaly „objekt“ do proudu  
vědomě „performovaných“ každodenních aktivit, Fluxus poskytl  
uměleckou analogii psychoanalytickému zhojení předmětných  
vazeb nebo schopnosti prožitku, které byly od subjektu odděleny  
traumatem nebo potlačením nebo které se prostě „ztratily“  
v průběhu socializace.

Tato dialektika sublimace a desublimace spočívá v jádru těž-  
kostí, se kterými Fluxus konfrontoval své publikum od prvních  
performancí, a je dvojité determinována. Na jedné straně Flu-  
xus přiznává, že kolektivní subjektivita nemá jiný přístup do  
prostoru a času, v nichž by se mohla konstituovat, než ty zbytky  
prostorových a časových struktur, které záhadně zůstaly mimo  
čím dál tím více se rozrůstající proces komodifikace, a také že  
jsou to pouze výrazně okrajová gesta, ve kterých může umělecké  
doložení příkladem sebedeterminujícího subjektu vzniknout  
a být vyřčeno.

Na straně druhé Fluxus uznal tuto podmínku být odkázán do  
naprosté efemerality, do extrémních forem jazykové, vizuální  
a divadelně-hudební fragmentace a být spojován s protiformami  
kulturní zkušenosti, s „nízkým“ uměním lidové zábavy, s gagem,  
vtipem a vaudevillem v momentě, kdy se tyto staré formy zdají být  
odlišné a podvrtné ve srovnání s masivní homogenitou pováleč-  
né kultury spektáklu.

Není tedy překvapující, že nacházíme nové a často hybridní  
modely (umělecké) subjektivity a její kritiky u hnutí Fluxus: od  
Cagova zaujetí zenbuddhismem a objevením nezápadních a nebur-  
žoazních filozofických nebo náboženských koncepcí až po politic-  
ké nároky vyjádřené Maciunasem (v šedesátých a sedmdesátých  
letech byl vnímán coby marx-leninista), který se pokoušel kolekti-  
vizovat uměleckou produkci, zrušit třídní charakter kultury, zm-  
nit formu distribuce tvorby a deprofesionalizovat umělce, aby bylo  
možné transformovat společenské rozdělení práce, které stavělo  
umělce do role výjimečného specialisty s kognitivními a perceptu-  
álními schopnostmi.

Taková hybridita byla patrným rysem zejména typografie  
a grafického designu Fluxu. To byly také dvě oblasti, ve kterých  
se dadaisté a sovětské produktivisty dali cestou radikální estetiky,  
sémiotiky a politických aspirací. Typ písma a layout zde fungo-  
valy jako formy a podklady, kde se učinily první kroky ke kolekti-  
vně perceptuální a lingvistické revoluci. V tomto ohledu opět  
tyto dvě formy rané avantgardy posloužily jako model pro hnutí  
Fluxus. Ale jeho typografie a design čerpal ještě z dialogu s jinou  
avantgardou, surrealismem, který byl zprostředkován kolážový-  
mi romány Maxe Ernsta a Duchampovým spolupracovníkem na  
• *Krabici*, Josephem Cornellem, který sehrál důležitou roli v raných  
dílech Brechta a Wattse. Surrealistické užití *zastarávání* coby  
opoziční praxe vůči dobovosti jako pouhé módě a povinné



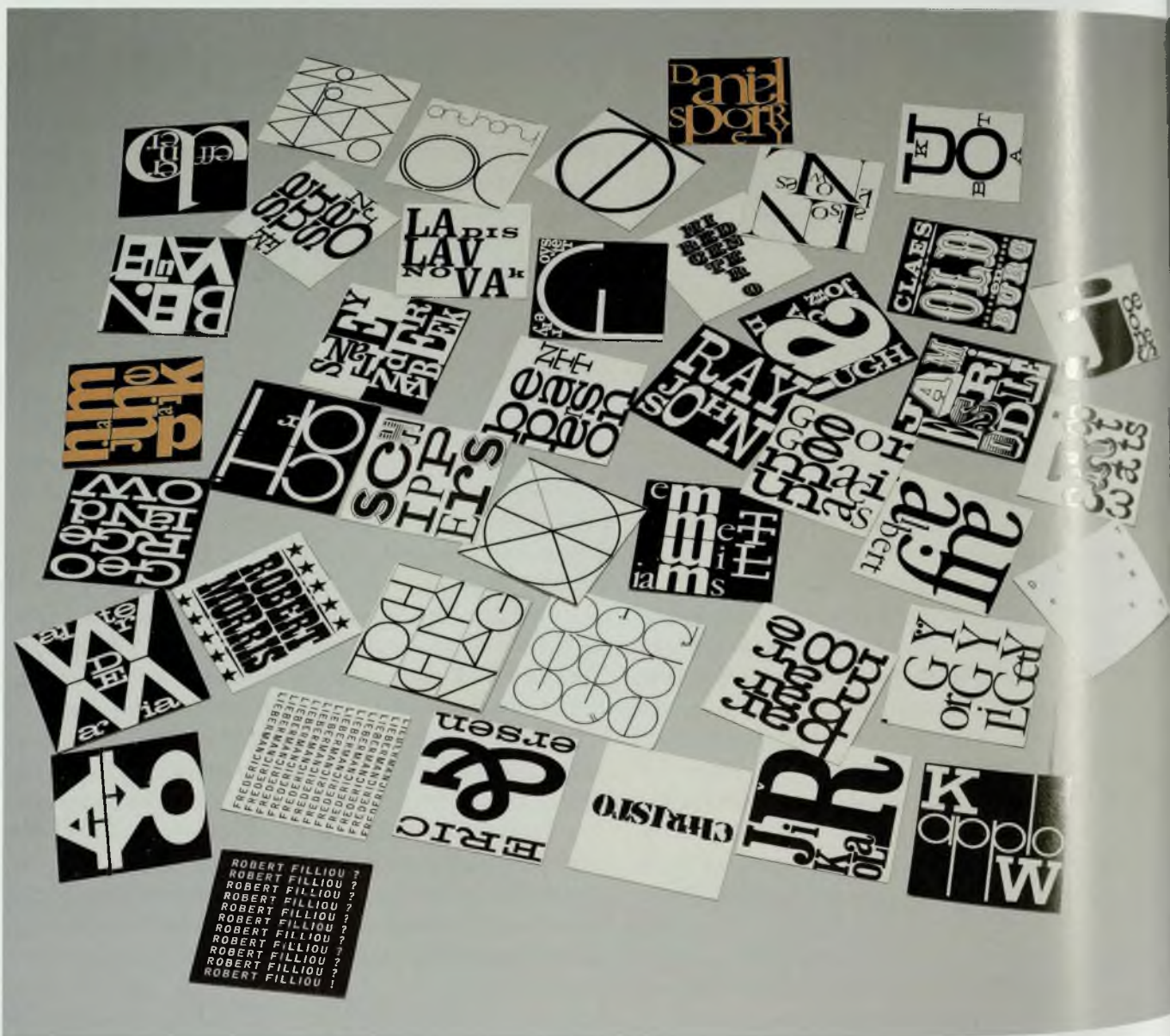
potřebě se také stalo charakteristickým pro objekty a prezentační nástroje hnutí Fluxus. Jedním příkladem může být Maciunasovo paradoxní užití ocelorytin z lidových reklam a ilustrací pozdního 19. století pro jeho jinak rigorózní design publikací Fluxu, reklamních materiálů a manifestů, které vyráběl na tehdy nově vyvinutém psacím stroji IBM Composer. Od La Monte Youngovy *Antologie* z roku 1962 tento stroj naplňoval veškerý Maciunasův typografický design administrativní racionalizací a bezprostředností, která se měla stát povinnou za vlády konceptualismu.

Jmenovky, které Maciunas vytvořil pro své kolegy kolem roku 1966 [7] osvětlují jak vzdálenost od radikálních předchůdců hnutí Fluxus, tak paradoxy jeho vlastního širokého programu. Maciunas měl možná vizi hnutí jako kolektivního, směřujícího k anonymitě za účelem rozplynutí kultu umělecké subjektivity, ale vlastní skupina původního hnutí se skládala z velice volně spojených,

extrémně nezávislých a autonomních postav, a každá z nich měla unikátní identitu prostřednictvím typografie a designu svých jmenovek. Spektrum písem, která byla užitá, se pohybovalo od ornamentálního písma z 19. století (jako na jedné ze dvou jmenovek Roberta Wattse) k více úřednímu, racionálnímu a serializovanému bezpatkovému písmu Maciunasova IBM. To například k tomu, aby desetkrát zopakoval jméno Roberta Filliou, psané s otazníkem na konci, pojedenaťcté pak uvedl vykřičník. V typografickém designu těchto jmenovek se individuální subjektivita pohybuje někde mezi alegorickým ornamentem a korporátní značkou mezi utopickým zrušením výjimečnosti umělce, které hnutí Fluxus usilovalo, a korporátní kulturou, která ruší jakoukoliv subjektivní zkušenosti. Vynesení ošidnosti této historické dialektiky patří mezi jeden z mnoha dosažených cílů hnutí Fluxus.

Jinou ukázkou rané typografie hnutí, která ukazuje, do jaké míry design patřil mezi integrální prvky tvorby této skupiny,

1960 - 1969



7 • George Maciunas, *Jmenovky umělců hnutí Fluxus*, kolem 1966



... Festival Newspaper, které společně vytvořili Brecht a Watts  
 roce 1963 a které sloužily především ke zveřejnění aktivit a pro-  
 jeví „Yam festivalu“. Napodobením formátu zastaralých malo-  
 ...ských novin Newspaper předvedly *détournement* podobný  
 ...acionistickému – použily rámec tradičního deníku s jeho tex-  
 ...m a obrazem, s jeho spojením informací a ideologie, reklamy  
 ...resených vtipů. V typografii a designu se staly paralelou k hra-  
 ...mu a z náhody odvozenému „festivalu“ tím, že restruktovaly  
 ...sob, jakým jsou noviny obvykle čteny (to, jak je čtenář vědomě  
 ...den jejich stránkami určitým směrem): adoptovaly svitkový for-  
 ...at, neustále měnily osu čtení a opakovaně text fragmentovaly.  
 ...noviny čtení tedy opakovaly stejné principy náhody a hry, které  
 ... „festival“ samotný jako kolektivní osvobození od regulace  
 ...zení zkušenosti v každodenním životě.

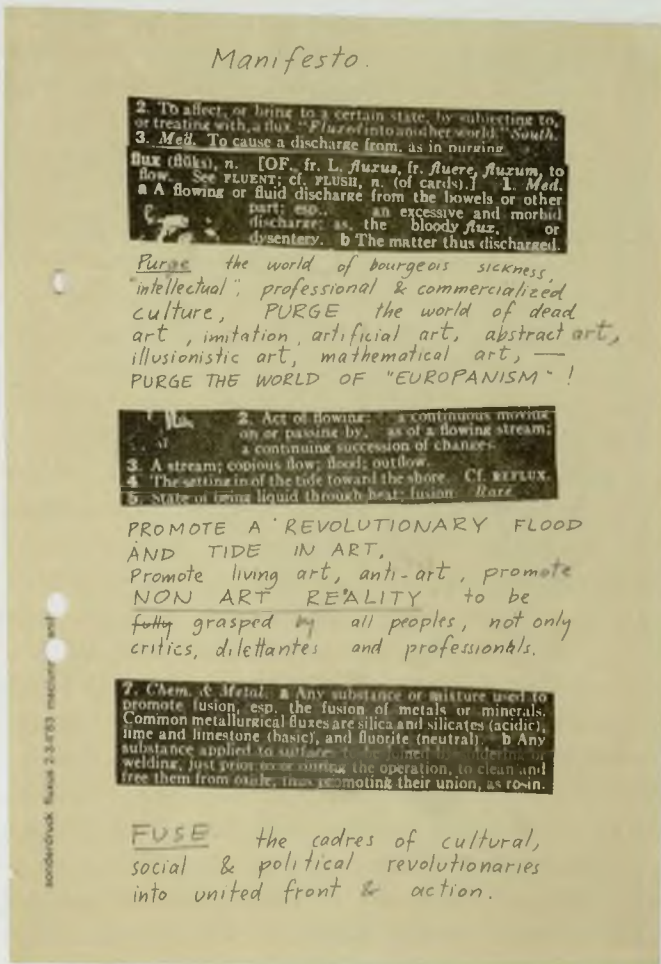
Dialektika radikality

...pory mezi teorií a praxí charakterizovaly celou tvorbu hnutí.  
 ...velementně v opozici proti předmětnosti a komoditnímu sta-  
 ...mu uměleckého díla, Fluxus přece jen vyprodukoval množství  
 ...komodit toho nejnižšího a nejlevnějšího druhu. I když trval na uni-  
 ...razní dostupnosti uměleckých předmětů napříč geopolitickými  
 ...andními hranicemi, nicméně se Fluxus stal jedním z nejnepří-  
 ...pnějších a nejesoteričtějších kulturních formací 20. století. Přes  
 ...žadavek kolektivní skupinové identity a zničení kultu umělce si  
 ...odůlnivý Maciunas zachovával kontrolu nad skupinou, která si  
 ...s čím nezadala s příklady avantgardního autoritářství v kontextu  
 ...daismu a surrealismu (například s ortodoxní fanatičností Tri-  
 ...ama Tzary a André Bretona) a odpovídala autokratické kontrole  
 ...ave Debordova nad Situacionistickou internacionálou.

...Ale jedním z nejsložitějších aspektů hnutí Fluxus je vandalis-  
 ...kus jeho (křivě-futuristické) touhy zničit tradici evropského  
 ...ského umění (a avantgardy). Když Maciunas v roce 1963 for-  
 ...muloval své *Fluxus Manifesto* [8], odhalil jak radikálnost svých myš-  
 ...lerek, tak jejich – nechtěně – „avantgardní“ nedostatky:

Očistit: svět od jeho buržoazní nemoci, „intelektuální“, profesio-  
 ...ní a komercializované kultury, OČISTIT svět od mrtvého  
 ...umění, imitací, umělého umění, abstraktního umění, iluzionis-  
 ...tického umění, matematického umění – OČISTIT SVĚT OD  
 ...EVROPANSTVÍ“!

...Když Fluxus tvrdil, že úspěšně eliminoval všechny zkušenostní  
 ...rady mezi estetickými a každodenními předměty, učinil tak,  
 ...by si plně uvědomil radikálně změněné podmínky produkce  
 ...skazenosti, které se objevily v pokročilé industriální kultuře.  
 ...Tím, že ze svých náhodných událostí a efemérních objektů učinil  
 ...estetický standard, Fluxus riskoval, že se stane nevědomou sou-  
 ...částí širšího společenského programu nucené dediferenciace  
 ...desublimace. Fluxus tedy může být špatně chápán jako skupina,  
 ...která implicitně přijala za svou prominentní společenskou tenden-  
 ...ci a která odsoudila umělecký objekt do sféry efemérního, zrušitelné-  
 ...ho a odstranitelného spolu s jinými předměty nekonečna komodit.



8 • George Maciunas, *Fluxus Manifesto*, únor 1963  
 Ofset na papíře

DALŠÍ LITERATURA:

Elizabeth Armstrong and Joan Rothfuss (eds). *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis: Walker Art Center, 1993  
 Jon Hendricks (ed.). *Fluxus Codex: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, New York: Harry N. Abrams, 1988  
 Thomas Kellein, *Fluxus*, London: Thames & Hudson, 1995  
 Thomas Kellein (ed.), *Fröhliche Wissenschaft: Das Archiv Sohm*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1987  
 Emmett Williams and Ann Noël (eds), *Mister Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas*, London: Thames & Hudson, 1995

1960 – 1969



Ve Vídni se schází skupina umělců zahrnující Güntera Bruse, Otto Mühla a Hermanna Nitsche aby vytvořila vídeňský akcionismus.

Vytvoření Wiener Aktionsgruppe (Vídeňské akcionistické skupiny) vychází z toho, co se zdá být neúprosným směřováním všech poválečných uměleckých aktivit postavených na jedné straně tváří v tvář zruinovaným podmínkám evropské avantgardy, která byla buďto vymazána, nebo zničena fašismem či totalitarismem, a na druhé straně nesmírným příslibům americké neoavantgardy vytvořené během období evropské obnovy. Ve Vídni – tak jako všude jinde – se stal ústředním motivem, slovy Allana Kaprowa, „odkaz Jacksona Pollocka“ (ať už přímým setkáním s jeho prací, nebo s jeho vysoce zkresleným zprostředkováním v malbách Georgese Mathieua [narozen 1931] a Yvesa Kleina, kteří ve Vídni s velkým úspěchem vystavovali na konci padesátých let). Jiní evropští umělci, jako Manolo Millares (1926–1972) a Alberto Burri (1915–1995), byli vídeňskými akcionisty často citováni jako ti, kteří se pokoušeli o destrukci plátna a zprostornění malířského procesu (i když je zvláštní, že Lucio Fontana nikdy zmíněn nebyl).

### Znesvěcení malby jako rituál

První kroky k odsunutí, ne-li k přímé destrukci, závěsné malby, jejích tradičních formátů, materiálů a procesů byly vídeňskými umělci Günterem Brusem (narozen 1938), Otto Mühlem (narozen 1925) a Hermanem Nitschem (narozen 1938) podniknuty kolem roku 1960. Od té doby bude malba nucena klesnout k infantilnímu třísnění (Brus), k náhodným procesům aplikace (jako v poskvřňování a lití Nitschových *Schüttbilder* [litých maleb]) anebo ke skutečnému znetvoření povrchu v procesu trhání a řezání podložky a posunu od reliéfu k objektu (Mühl), z čehož bude evidentní, že plátno samo se stalo *jen jedním* z mnoha povrchů, pouhým předmětem, který je poset jinými předměty.

Jako druhý krok vídeňští umělci rozpoznali nezbytnost nekompozičnosti potřebné k decentralizaci perspektivního řádu. Užili principů permutace stejně jako (převážně násilných) náhodných operací. Třetím, pravděpodobně nejdůležitějším krokem bylo docílit vtlačení malby do veřejného prostoru, ať už divadelního, nebo společenského. Zdá se však,

že perceptivní parametry této prostorové expanze zůstávaly zprvu umělcům zamlženy, protože buďto ignorovali, nebo přehlíželi všechny dřívější historické transformace vztahů mezi malířským a společenským prostorem (například práci Elie L... ▲ sického nebo sovětské avantgardy obecně).

Paradoxně, navzdory vídeňskému teatrálnímu chování, se týče absolutní originality jejich vynálezů, jsou práce, které vznikly v období před vytvořením vídeňského akcionistického hnutí, v mnoha případech podobné o něco dřívějším pracím amerických umělců: malby Bruse a Adolfa Frohnera (narozen 1934) zjitřily desublimiční efekty somatických grafemů C... ● Twomblyho z pozdních padesátých let a Mühlovy a Nitschevy *Materialbilder* (materiální obrazy) zvláště připomínají (neopakuji) funkové a neo-dadaistické asambláže umělců jako Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Bruce Conner nebo Allan... ■ Kaprow. Vídeňští akcionisté očividně nepochopili Pollockovo latentní a přitom neúprosnou spektakulární malbu jako oslavného legitimizujícího návratu umění k rituálu (který byl la Pollockova vlastní rétorika). Vídeňský spisovatel a teoretik Oswald Wiener (narozen 1935) – zakládající člen Wiener Gruppe, který se následně stal do jisté míry estetickým a teoretickým mozkiem vídeňského akcionismu – již dříve ve svém *Cool Manifesto* z roku 1954 vyhlásil, že umělecká produkce bude muset posunout od *předmětů*, aby se soustředila na umělecké dílo jako *event structure*. Tím Wiener přejímá prototyp Kaprowova eseje „Odkaz Jacksona Pollocka“ (napsaného roku 1956, vydaného roku 1958), a tvrdí, že „tito odvážní tvůrci nám nejen ukážou jakoby poprvé to, co svět kolem nás skýtá, ale my to nevidíme, ale také odkryjí doposud neslychané happy peningy a události“.

Po zavedeném příkladu Pollocka se američtí umělci začali pouštět do malířských performancí struktur – s jejich implikacemi akce a trvání – již v roce 1952 (například John Cage provedl svůj protohappening *Divadelní kus č. 1* s Robertem Rauschenbergem, Mary Caroline Richardsovou, Merce Cunninghamem... ● a jinými na Black Mountain College). Následoval první „happening“, takto označený svým tvůrcem Allanem Kaprowem *18 Happenings in 6 Parts* v roce 1959 v Reuben Gallery v New Yorku. Hned na začátku je důležité rozpoznat specifické rozdíly





• Otto Mühl, *Materialaktion*, 1965  
 fotografické dokumenty

mezi ranými „happenings“ Kaprowa, Dinea a Oldenburga a performancemi vídeňských akcionistů započatými v roce 1962. Zatímco se americké „happenings“ soustředí na rozpor mezi tělem a technologií, mechanickým a masově kulturním prostředím (například *Nehoda* Jima Dinea, *Fotomrt* Clease Oldenburga ▲ a jeho instalace *Ulice*), umělci vídeňského akcionismu od samého počátku zdůrazňují návrat rituálu a teatrality. Navíc si již ve svých prvotních představeních vybírají tělo samotné a jednají s ním jako s analytickým objektem, jako s libidinálním prostorem, v němž se dramaticky stýká psychosomatická subjektivita a společenská podřízenost.

Pro tyto rozdíly existuje několik důvodů. Prvním je to, že akcionisté spojili akční malbu a tašismus se specificky místní a regionální tradicí rakouského expresionismu. Jednou z vídeňských základních kulturních charakteristik bylo spojení katolicismu a patriarchy s mocným a hierarchickým imperiálním řádem, spojení, které bylo osvojeno a předáváno v tamní buržoazní třídě. Vídeňský expresionismus stál v opozici k těmto mocenským strukturám a utvářel sám sebe v rámci výstižné a trvajících dialektiky: na jedné straně existoval hypertrofický kult sexuálního těla podbízející jeho nutkání jako rozvrtný prvek buržoazního režimu sublimace a represe; na druhé straně tu byla simultánní nenávisť vůči tělu a sexualitě coby strukturám, ve kterých jsou společenský řád a represe nehlouběji zakotveny a projevují se v kompulzivním chování a neurotickém strádání. Tato expresionistická tradice – počínající ve hře a plakátu Oskara Kokoschky z roku • 1909 s příznačným názvem *Vrah, naděje žen* a s výjimečnými kresbami Egona Schieleho a Alfreda Kubina – posloužila jako jeden ze zásadních horizontů a výchozích bodů vídeňského akcionismu.

#### Psychoanalýza a polymorfni perverzita

Druhým důvodem pro kulturní rozdíl mezi americkými a vídeňskými umělci je fakt, že vídeňští akcionisté se vynořili z kultury psychoanalýzy. Znovuobjevení předválečných teorií Sigmunda Freuda a znovuoživení psychoanalýzy v jejich různých podobách od Wilhelma Reicha (který se stal zásadním pro Mühla) po Carla G. Junga (jehož teorie nevědomých archetypů byla důležitá pro Nitsche) bylo dalším definujícím prvkem vídeňského akcionismu. Nicméně akcionistická koncepce těla byla výrazně postfreudovská, protože se soustředila na polymorfni perverzní původy libidinálních struktur místo toho, aby, jak hlásal Freud, brala sexualitu coby teleologickou cestu, ve které jsou raná a „primitivní“ stadia vývoje instinktů subjektu překonána a která kulminuje v pravděpodobně hegemonní a heterosexuální genitalitě. Nová postlingvistická teatralita vídeňských akcionistů čerpala přesně z těchto částečných pudů v téměř programové a ostentativní regresi, nemluvě o jejich propagandistickém představení, primitivních fázích sexuálního vývoje. Tato



konkrétní konfrontace nám může připomínat podobný konflikt mezi surrealistickými psychoanalytickými teoriemi André Bretona a posměšnou kritikou surrealismu a freudovské ortodoxie Georgese Bataille a Antonina Artauda. Přitom akcionisté byli stejně ovlivněni Bretonovým surrealismem (ignorovali Bataille) a Artaudovým „Divadlem krutosti“. Zdá se, že s oběma pozicemi v procesu formulace programu akcionismu pracovali.

Konečným a snad nejdůležitějším prvkem vídeňského akcionismu bylo to, jak sebe a svou tvorbu vcelku explicitně postavili do společenskohistorického rámce pofašistického Rakouska. Otto Mühl, nejstarší člen skupiny, strávil poslední dva roky války v německé armádě a později uvedl, že akcionismus byl jeho osobní odpovědí na zkušenost fašismu. Po roce 1945 bylo Rakousko stejně jako Německo obsazeno Spojenci. Od padesátých let bylo systematicky restrukturováno podle zákonů liberální demokracie.

Přijetím principů takzvané společnosti volného trhu byl každodenní život v Rakousku rychle dotlačen do stadia kompulzivní spotřeby podle amerického vzoru. Jako v případě postnacistického Německa i Rakusáné se zřejmě domnívali, že tento přechod může být docílen nejefektivněji tím, že přijmou za své principy tvrdé represe, a masovou amnézií, co se týče jejich nedávné fašistické historie, ať už v jejich vlastní verzi austrofašismu, nebo externě vnucené verzi, která přišla po roce 1938 s německým anšlusem, a katastrofických důsledků obou.

Nezvyklé násilí, se kterým tvorba akcionistů konfrontuje své diváky, tedy patrně pochází z dialektiky, jež je typická pro pofašistické evropské kultury: na jednu stranu se zdá, že vídeňský akcionismus rozpoznal, že zkušenost může být oživena pouze rozbitím brnění kolektivně vnucené represe. Proto se ritualistické znovusehrávání brutálních a excesivních forem lidského ponižení a teatrální znečištění lidského těla stává povinným, protože od této chvíle se veškerá kulturní reprezentace musí měřit destrukcí subjektu, která se historicky projevila v masivním měřítku. Na druhou stranu se zdá, že vídeňský akcionismus dobrovolně prosadil úplnou reritualizaci umělecké tvorby pod záštitou objevivší se kultury spektaklu. Zatímco groteskní představení Georgese Mathieua a Yvese Kleina se zdály indikovat minimálně ironický záblesk porozumění svým podmínkám, u vídeňských akcionistů o takovémto pochopení vnější determinace nemáme žádné důkazy.

### *Gesamtkunstwerk* a travestie

Již v roce 1960 začal Nitsch vyrábět své variace na odkaz tašismu a akční malby tím, že lil (většinou krvavě rudou) barvu přímo na (nebo spíše do) svých pláten. Krvavý vzhled těchto *Schüttbilder* – jak je Nitsch nazýval – měl simulovat oběť za pomoci modernistické monochromie. Tyto malby deklarovaly, že ploché plátno není jen předmětem neopozitivistické

sebereflexe, ale že by se opět mělo stát prostředkem ritualistické a transcendentální zkušenosti. Podle toho je také třeba jako *Křížová zastavení*, *Zed' bičování* a *Triptych krve kříže* programově situovaly mimo modernistickou malbu a znovuovakovaly jejich přístup do oblasti sakrálního, do oblasti mistickeho a liturgického představení. Nitsch později ve svém „Manifestu krvavých varhan“ („Blut Organ Manifest“) z roku 1962 prohlásil:

*Svou uměleckou tvorbou (formou oddání se životu) na sebe beru to, co se zdá být negativním, perverzním a obsedantním, chtíčem a obětní hysterií, která z něj vychází. Abych vás ušetřil ponižení a hanby sestupu do extrému.*

Oproti tomu Mühlovy první *Materialbilder* (započaty v roce 1961) dluží více setkání s idiomem junk sculpture (odpadové sochy), již ve své tvorbě užívali Jean Tinguely v New Yorku, a David Smith, Richard Stankiewicz a John Chamberlain v New Yorku, kteří všichni tou dobou už ve své práci používali skutečný industriální odpad, aby vytvořili kontrast s modernistickými sochami. Místo toho, aby pokračoval coby malíř/sochař v asamblážní tradici Kurta Schwitterse, kterého vídenští ctíli coby jednoho ze svých největších předchůdců, Mühl se od roku 1963 začal identifikovat jako „básník a režisér“. Ve chvíli, kdy již směřoval ke svým následným *Materialaktionen* (materiální akční performance), popisuje svou asamblážní tvorbu následně: „... senzáční expanze a pohyb v prostoru vyhrabána, smičena, rozlámána, nahromaděna, poškrabána, roztržena a rozmetána.“ Mühl vyhláší, že jeho umělecký projekt je projektem *destruktivismu* (snad v opozici ke konstruktivismu) a ohlasy své anarchistické a nihilistické dogma „absolutní revoluce naprosté neposlušnosti a systematické sabotáže... veškeré umění bude zničeno, anihilováno, ukončeno a začne znovu“.

Vycházejí přímo z futuristického prohlášení, že průmyslové materiály jsou pro uměleckou tvorbu stejně podstatné jako jiné, Mühl nyní oslavuje zapojení nejběžnějších materiálů do každodenní spotřební kultury. A právě v Mühlových divadelních představeních (které od roku 1963, kdy se vrátila do rakouské umělecké scény, žijící v New Yorku, Kobi Kogelnik [1935–1977] řekla o Kaprowově termínu „happening“ to již nejsou síly industrializace, co udává podmínky pro podrobení se jednotlivce, ale univerzální režim komodifikace. V momentě odtržení se od akční malby k *Materialaktionen* Mühl udává, že „pokrmý a maso, zelenina a omáčky, dřevěná strouhanka, tekutá barva a prachový pigment, papír, hadřík, prach, dřevo, kameny, šlehačka, mléko, kouř, oheň, nářadí, stroje, letadla atd. atd.“, všechno je pro vytvoření *Materialaktion* stejně použitelné. A podobné stanovisko najdeme i v Nitschově tvorbě z té doby, kdy prohlašuje, že „všechny běžné látky každodenního života jako olej a ocet, vanilka a med, žlutky a krev, maso jako hmota, střeva a pudr byly znovuobjevyeny pro akcionismus kvůli vlastní podstatě“.



„materiální senzualitě“. Obě prohlášení nevyhnutelně opa-  
... eseje Allana Kaprowa „Odkaz Jacksona Pollocka“ a jeho  
... nově objevených materiálů všedního dne:

Zapojíme specifické kvality zraku, zvuku, pohybů, lidí, pachů,  
... Kaldodenní předměty jsou materiály nového umění:  
... barvy, židlo, jídelo, elektrická a neonová světla, kouř, voda, staré  
... ponožky, pes, filmy a tisíce jiných věcí, které budou objeovány  
... současnou generací umělců.

... filovy *Materialaktionen* od roku 1963 používají dvě hlav-  
... strategie. *Entzweckung* (disfunkcionalizaci) a *Entwirkli-*  
... (derealizaci). Obě oddělují předměty od jejich běžné  
... a dosahují odcizujícího efektu pro představení kaž-  
... denních činností v kontextu *Materialaktionen* a vcelku  
... zřetelně mají docílit nově zakoušené bezprostřednosti  
... a poznání srovnatelného s tradicí modelu *ostranenie*  
... sovětském formalismu.

Oproti svým explicitním antividadelním nárokům a velké-  
... vlivu, který na vídeňský akcionismus měly teorie a díla  
... Antonina Artauda, se zdá, že *Materialaktionen* v sobě spojují  
... konečně zúfalství *End Game* (1958) nebo *Happy Days*  
... (1961) Samuela Becketta s vídeňskou variací na grotesky Bus-  
... Keatona a Charlieho Chaplina (například *Moderní doba*  
... roku 1936) o nešťastném a bezmocném podřízení subjektu  
... pokročilé industrializace [1].

Videňský akcionismus tedy operuje napříč spektrem od sak-  
... po groteskní. Nitschovo *Divadlo orgií a mysterií*, jež se  
... pokouší znovuvybudovat intenzitu prožitku, která byla  
... nabízena katarzí v klasické tragédii, spásnými rituály  
... křesťanství, opery a barokního divadla, je na jednom konci  
... tohoto spektra. Simultánní totalita předmětů, materiálů a akcí  
... vznikající podmínky synestezie nevyhnutelně vedou k nově-  
... konceptu *Gesamtkunstwerku* (a Nitsch se samozřejmě  
... obíval Richardem Wagnerem coby heroickým předchůdcem,  
... kterého stojí za to následovat). V Nitschových moderních mys-  
... teriích se spojují optické, haptické a čichové vjemy se škálou  
... intenzit na jevišti, které se pohybují od rituálu k provokaci od  
... své objektivní performance k hieratické oslavě. Jak Nitsch  
... říká: „Vše se spojuje v realitě našich činů. Poezie se stává mal-  
... ou nebo malba se stává poezií, hudba se stává akcí, akční  
... malba se stává divadlem, neformální divadlo se stává primárně  
... optickou událostí.“ [2]

Na druhém konci tohoto spektra je Mühlova hojnost nego-  
... vání předmětů a jeho rozrůstání objektů spotřeby, které  
... performery často pohlcují, když ne přímo fyzicky pohřbívají.  
... názvy jako *Materialaktionen* je evidentně oddělují od pro-  
... žitku Nitschova *Divadla orgií a mysterií: Akt v bažině, OMO*  
... pojmenováno po „nejprominentnějším“ pracím prostředku),  
... *Máma a táta* nebo *Léda s labutí*. Všechna tato představení  
... a náhodného veřejného ponižení a zostuzení těla subjektu jsou  
... spíše groteskním exorcismem konzumu na způsob travestie  
... nebo satyrské hry než rituální spásou a tragédií.



2 • Hermann Nitsch, 4. Aktion, 1963  
Performance

## Pozitivismus a patologie

Společné představení Nitsche, Mühla a Frohnera s názvem *Krva-  
vé varhany (Die Blutorgel)* z roku 1962 je jasným počátkem  
videňského akcionismu. Nitsch toto dílo popisuje jako kolektiv-  
ní festival užívající vědecké modely odvozené z hlubinné a maso-  
vé psychologie k probuzení prožitku, které pravděpodobně kul-  
ty od starověku po křesťanství nabízely. V opozici k tomu, co  
Nitsch vnímal jako „kolektivní neschopnost prožívat a kolektiv-  
ní strach z existence“, se jeho *Divadlo orgií a mysterií* pokouší  
v publiku vzbudit „prostřednictvím ritualistické organizace ele-  
mentárních senzualních forem průlom k životu jako kontinuální  
slavnosti“.

Roku 1966 Mühl – ve spolupráci s Oswaldem Wienerem – ini-  
cioval projekt kontrakulturního aktivismu nazvaného *ZOCK*  
(akronym, který podle Petera Weibela [narozen 1944] znamenal  
„zničení řádu, křesťanství a kultury“, ale také sloveso *zocken*,  
které v německém slangu znamená uhodit, zbit, nebo „mazat“  
▲ karty). *ZOCK* si své nářky bere explicitně z dadaistického anti-  
uměleckého postoje, ale v tom, jak je vyslovuje, nám připomíná  
● nabubřelé protikulturní věštby futuristů. A tak Wiener a Mühl ve  
svém manifestu prohlašují, že „všechny budovy oper, divadel,  
muzejí a knihoven by měly být strženy“, a pokračují tím, že jme-  
nují umělce od pop-artu a minimalismu až k land-artu a koncep-  
■ tuálnímu umění coby své největší nepřátele a nepřátele svého  
antikulturního podniku.

Ústřednost postavy Oswalda Wienera coby teoretika jak Wie-  
ner Gruppe, tak vídeňského akcionismu (role, kterou o něco



málo později převzal Weibel, jenž se měl stát nekomplexnějším kritikem a historikem obou skupin a zároveň vyvíjet uměleckou tvorbu, která se pokoušela překonat akcionistické historické a geopolitické limity), poukazuje k ještě jedné podmínce, která je pro vídeňskou avantgardu specifická. Na první pohled by se mohlo zdát, že se neopozitivistický přístup k poetickému jazyku praktikovaný Wiener Gruppe a oslava prelingvistického světa polymorfně perverzní sexuality vídeňského akcionismu navzájem vylučují. Ve skutečnosti tvoří poloviny nejen obecné dialektiky osvícenství, ale více specificky i části epistemologické duality, která byla pro vídeňskou kulturu typická od pozdního 19. století a jež je nejlépe ztělesněna v simultánním zrodu Freudovy psychoanalýzy a epistemologie Ernsta Macha, jehož empirický criticismus trval na teorii srozumitelnosti, která byla definována pouze materiálními důkazy spíše než metafyzickými nebo historickými koncepty.

Třetí – a pravděpodobně nekomplexnější – postava skupiny, Günter Brus, byl do akcionismu zasvěcen starším Mühlem, který jej v roce 1964 přesvědčoval, že má upustit od svých *informelových labyrintních maleb* ve prospěch přímých, na performanci postavených akcí. Brus od začátku spojoval své malby se sexualitou a tvrdil, že malba je formou masturbace, protože obojí probíhá v úplném soukromí. Jeho první performance *Ana* z roku 1964 je jeho prvním krokem k akcionismu.

Brus posunul malířský proces přímo na performující tělo (nejčastěji své vlastní) – vystavoval sám sebe bíle pomalovaného

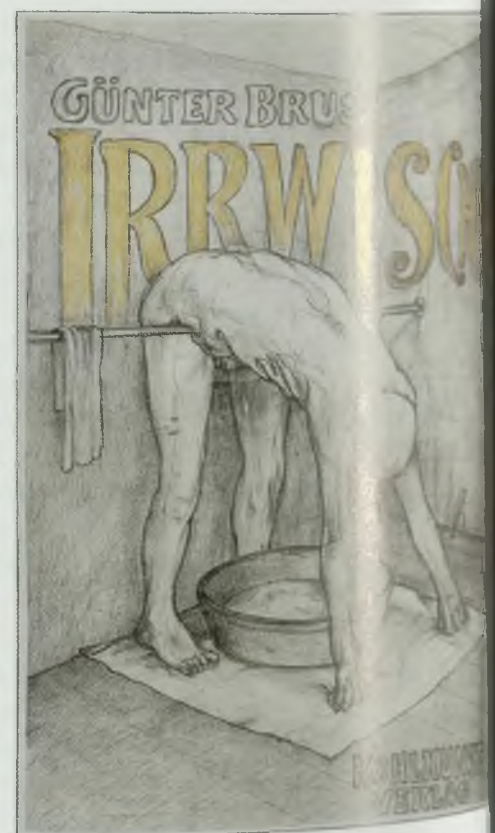
v místnostech vymalovaných stejnou barvou. Performanci pro svými vlastními obrazy v Galerie Junge Generation ve Vídni v roce 1965 vzdal poctu tvorbě Arnulfa Reinerja (narozen 1922), jehož *Přemalování* si vážili všichni akcionisté. S postupným rozšiřováním prostoru svých performančních aktivit postavil Brus sebe a svou tvorbu do přímé konfrontace s veřejným společenským prostorem. Ve svém díle *Procházka* (1965) se bíle pomalovaný umělec s černou čarou rozdělující jeho tělo v půli procházel ulicemi Vídně, kde byl promptně zatčen policií. Co Brusovu tvorbu odlišovalo od děl jeho kolegů, bylo to, že od samého počátku své aktivity umístil mimo rámec divadelního prostoru a mimo jakékoliv přísliby spásného osvobození rituálem [3].

V roce 1966 Brus započal svůj projekt *Total Aktion*, operující v spolupráci s Mühlem. Jejich první společná performance, uspořádaná ve vile Adolfa Loose 2. června 1966, byla významně poprvé nazvána *Ornament je zločin*, aby slavný Loosův titul („Ornament je zločin“) naplnila obnovenou naléhavostí a konkrétností. *Total Aktion* spojuje prvky Nitschova *Divadla orgií a mysterií* s Mühlemovými *Materialaktionen*. Jazyk je zde redukován na nejelementárnější prelingvistní zvuky koktání, syčení, těžkého dechu, křik a projekt tak hraničí s veřejným představením základní terapie psychologa Arthura Janova z filmu *The Primal Scream* (1970).

Brusovým nejdůležitějším příspěvkem ke kultuře poezie ve Vídni je bezpochyby jeho bohatá produkce významných básní (kupříkladu jeho kniha *Der Irrwisch* [1971]), ve které je narativ um současnosti zachyceno lapidárním způsobem současně



3 • Günter Brus, *Bez názvu*, 1965  
Fotografická dokumentace různých performancí



4 • Günter Brus, obal knihy *Der Irrwisch*, Kohlkunst Verlag, Frankfurt, 1971



...sítě, který zaznamenává to, co se děje v soudní síni, kam  
...grafové nesmějí [4]. Stejně adekvátně Brus napodobuje způ-  
...kresb mentálně postižených pacientů, u kterých je kompul-  
...ně vyvedený detail příslibem nejvyšší realizace vize anebo  
...větší blízkosti předmětu touhy (kult mentální odlišnosti dětí  
...připomíná dospělých je dalším ústředním kulturním toposem  
...acionistů).

Pokud lze Brusovy kresby přirovnat k nějakému kreslířskému  
...20. století, pak jsou to naléhavě detailní erotické kresby Pier-  
...Klossowského (1905–2001), i když je Brus zcela jistě neznal  
...v šedesátých letech byly většinou nedostupné). Brusovo  
...sexuality a tělesného prožitku otevírá rejstříky potlače-  
...dejin individuálního i kolektivního libidinálního vývoje.  
...je tělo v Brusových kresbách vystaveno nekonečným  
...mučení a degradace, zdá se být utrpení téměř vždy vysoce  
...mechanické, až neuromotorické. Ve výsledku je zřejmé, že Bru-  
...mučící nástroje vlastně odpovídají stávajícímu  
...společenskému řádu, který reguluje, dominuje a řídí libidinální  
...subjektu. Jeho extrémní formulace vypovídají dialektic-  
...způsobem o represích, které jsou u kořene nezpochybňova-  
...normalnosti v podmínkách regulujících každodenní život  
...někapitalistické společnosti.

Podoba hrůzy v Brusových kresbách a Mühlových *Materialak-*  
...men, hloubka jejich odporu a jejich očividně odporného sestu-  
...do nejhlubších zákoutí polymorfního perverzního příběhu  
...subjektu zároveň artikuluje opozici ke skandálnímu omezení sub-  
...kutu (v procesu asimilace) vynucenou heterosexuální, pravidly  
...monogamní rodiny, zdánlivou vládou genitality a patriarchátu,  
...je nejhorší, podrobením a extrémní redukcí libidinální kom-  
...pexity subjektu na společensky „akceptovatelné“ a „vhodné“  
...le a aktivity (například vnucená spotřeba a úplná pasivita pro-  
...stů v režimů kultury spektaklu). V tomto smyslu tvorba Bruse  
...Mühla připomíná slavnou otázku Bertolda Brechta: „Co je  
...váda člověka v porovnání s jeho celoživotním zaměstnáním?“

Zlom pro vídeňské akcionisty, bezpochyby přichystaný radi-  
...ální současností a analytickou přesností Brusova díla, nastal  
...druhé polovině šedesátých let s příchodem mladší generace  
...mělů. napřed Valie Exportové (narozena 1940) a Petera  
...Weibela. Zdá se, že pro Exportovou a Weibela se neustále „plet-  
...akcionisté s riteritualizací staly nesnesitelnými stejně jako  
...stní, když se zřejmý, patriarchální sexismus, který byl obsa-  
...a nezpochybňován ve všech jejich činnostech. Tak jako  
...surrealismu vedl latentní sexismus i nejradiálnějším z akcionis-  
...kých pokusů k stopování toho, jak se utváří sexualita subjektu  
...patriarchální kapitalistické společnosti. V tomto ohledu se  
...obývané *Tapp und Tastkino* (Hladící a osahávací kino) [5]  
...Valie Exportové zdá být paradigmatickým obrácením skoro  
...všech principů vídeňského akcionismu. V jejím veřejném sebe-  
...haldění (během uliční performance nabízela svá prsa komuko-  
...kdo se jí chtěl dotknout, otvorem v krabici s nápisem  
...Hladící a osahávací kino“) je radikalita Brusovy sebeobět-  
...analýzy a specifika jejího přenosu do veřejného společen-



5 • Valie Export, *Tapp und Tastkino* (Hladící a osahávací kino), 1968  
Body akce

ského prostoru, kde je jedinec konstituován, překonána a nahra-  
zena. To se děje především prostřednictvím jejího brilantního  
přesunu ritualistického sebeodhalení do skutečných rejstříků,  
kde jsou společenská kontrola a utlačování nejsilněji vepsány do  
sexuálního chování. Navíc tato performance činí jasně zřejmým,  
že rituály spásy nebo katarzní léčení již ve světě pokročilé techno-  
logické a industrializované kultury spektaklu nestačí. A konečně  
Exportová daleko více než kdokoliv jiný mezi akcionisty mani-  
festačně mění radikální rozměr sebeobětování, které bylo tak  
exemplárně předvedeno Brusem. Vyměňuje rituál za emanci-  
pační šok tím, že svým divákům/účastníkům umožňuje náhlý  
vhled do těch rejstříků socializace, kde jsou socializované formy  
sexuálního potlačení a věčného infantilizování subjektu zakot-  
veny industriálními prostředky.

#### DALŠÍ LITERATURA:

Kerstin Braun, *Der Wiener Aktionismus*, Wien: Böhlau Verlag, 1999

Malcolm Green, (ed.), *Brus Mühli Nitsch Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists*,  
London: Atlas Press, 1999

Dieter Schwarz et al., *Wiener Aktionismus/Vienna Actionism*, Winterthur: Kunstmuseum;  
Edinburgh: Scottish National Gallery of Modern Art; and Klagenfurt: Ritter Verlag, 1988

Peter Weibel and Valie Export (eds), *wien: bildkompendium wiener aktionismus und film*,  
Frankfurt: Kohlkunst Verlag, 1970



Publikace *Velký experiment: Ruské umění 1863–1922* Camilly Grayové oživuje na Západě zájem o konstruktivistické principy Vladimíra Tatlina a Alexandra Rodčenka, jež jsou různými způsoby rozvíjeny mladšími umělci, například Danem Flavinem, Carlem Andrem, Sol LeWitem a jinými.

1960–1969

**P**oté, co je v Sovětském svazu v roce 1934 socialistický realismus vyhlášen za oficiální státní umění, dostává se konstruktivismus Vladimíra Tatlina a Alexandra Rodčenka mimo hlavní proud a jeho principům se dále lépe daří na Západě. Nicméně tam je znám hlavně v úzké verzi propagované bratry-emigranty Naumem Gabem a Antoinem Pevsnerem (1886–1962), kteří byli oba sochaři a viděli konstruktivismus coby idealistické čisté umění spíše než v materialistické užité konstrukci. Vycházejíce z kubismu Gabo a Pevsner užívali planární formy, aby představili abstraktní myšlenku motivu (jenž byl sám často tradiční jako busta nebo postava), a technologické materiály (jako čisté plexisklo), aby tuto myšlenku vyjádřili konceptuálně transparentně a esteticky čistě. Zároveň měli tendenci s těmito formami a materiály zacházet jako s technicko-vědeckými hodnotami samotnými. Tento poněkud fetišistický přístup formálního umění má daleko ke „kultuře materiálů“, kterou se původní konstruktivisté jako Tatlin a Rodčenko pokoušeli vytvořit pro nový řád utilitárních předmětů v komunistické společnosti. „Konstruktivní myšlenka“ Gaba a Pevsnera, ruskými konstruktivisty na Východě zavržená coby buržoazní, byla na Západě přijata s otevřenou náručí právě pro svou směsici estetického idealismu a technologického fetišismu, která vyhovovala predispozicím západních institucí – uměleckým patronům, muzejím stejně jako školám.

Dva příklady americké okluze ruského konstruktivismu jsou obzvláště výmluvné. V zimě 1927–1928, před otevřením Muzea moderního umění v New Yorku, jeho mladý budoucí ředitel Alfred H. Barr ml. projížděl ještě nestalinistickým Sovětským svazem. Viděl tam „příšernou spoustu různých věcí“, a i když byl zprvu vůči této diverzitě otevřený, poznamenal si do svého deníku: „Musím, pokud to půjde, najít nějaké malíře.“ Maje na mysli své muzeum, soustředil se na malbu, která se obracela zpět ke kubismu spíše než ke konstruktivistickému překonávání tradičních médií. Druhá okluze, tentokrát ve vztahu k sochařství, se udála o dvacet let později, kdy vlivný kritik Clement Greenberg poprvé načrtl dějiny „Nového sochařství“, které byly poznamenány studenou válkou a v podstatě úplně ignorovaly ruský konstruktivismus. Podle Greenberga se „nová konstrukce-skulptura“ vyvinula z kubismu skrze Picassa, implicitně přes Gaba a Pevsnera k Jacquesu Lipchitzovi a Juliu Gonzálezovi, kteří se všichni pokoušeli o „antiiluzionismus“. Ale místo toho, aby dosáhl konstruktivistického odhalení

materiální konstrukce, tento antiiluzionismus vytvořil optický efekt, především prostřednictvím kovových povrchů – hmota je netělesná a existuje jen opticky jako přízrak. Zde jménu konstrukce, stál materialistický konstruktivismus Tatlina a Rodčenka na hlavě, byl úplně převrácen, v idealistické generalizaci sochařství Picassa, Gaba a Pevsnera – amněti trpící historii, která se znovu a znovu opakovala v mnoha výstavách, katalozích a kritikách.

#### Neúplné projekty

V padesátých letech se zdálo, že svášené konstrukce Davida Smitha a Anthonyho Cara, stejně jako masivní asambláže Marka di Suvera znovunastolily určitý materialistický princip v sochařství. Ale ambiciózní umělci, jako Donald Judd (1928–1994), Dan Flavin (1933–1996), Carl Andre (narozen 1935) a Sol LeWitt, začali brzo vůči svým třem předchůdcům kritičtí. Ať už jakkoli abstraktní, Smith stále příliš figurativní; ať už jakkoli disjunktní, byl Caro příliš kompoziční; a gestické trámy di Suvera v sobě spojovaly obě. Práce všech tří byla považována za příliš obraznou, vypadala příliš jako malby abstraktního expresionismu přeměněné na sochy. Když poznamenal Andre, on a jeho druhové hledali „velkou alternativu k polosurrealistické tvorbě padesátých let, jako byla tvorba Giacomettiho nebo pozdní kubismus Davida Smitha“, našli ji v konstruktivismu Tatlina a Rodčenka. Toto znovuobjevení mělo dvě výhody: nejenže obrátilo idealistickou inverzi konstruktivismu, ale i ji předváděli Gabo a Pevsner, ale trumfovalo i model moderního umění závislého na médiu, který hlásal Greenberg ve své knize *Umění a kultura* z roku 1961.

Obnově konstruktivismu napomohlo vydání knihy *Velký experiment: Ruské umění 1863–1922* anglické historičky umění Camilly Greyové v roce 1962. I když tato publikace nebyla zaměřena na konstruktivismus, dokumentovala takové formální experimenty jako Tatlinovy reliéfy, Rodčenkovy konstrukce a „laboratorní práce skupiny Obmochu stejně jako utopické a utilitární projekty jako Tatlinův *Památník Třetí internacionály* (1920) a Rodčenkův *Dělnický klub* (1925). „Náš vkus je diktován našimi potřebami“, poznamenal Andre v roce 1962; a pakliže byl Flavin přitahován k Tatlinovi pro jeho industriální materiály, exponované v jeho



architektonické umístění, Andre a LeWitt upřednostňovali Rod-  
ska pro transparentnost jeho konstrukce a téměř sériově produ-  
ované struktury.

Specifický vliv samotné publikace *Velkého experimentu* se dá  
vystopovat, ale obecný posun ve významu slova „konstruk-  
tivismus“ je zřejmý v tomto dialogu mezi Andreem a fotografem  
Hollisem Framptonem z listopadu 1962:

HF: Ale proč „konstruktivní“? Zaplavujete mne zažloutlým  
ochaloidem Gaba a Pevsnera.

CA: Dovolte mi naznačit alespoň odstín toho, co považuji za kon-  
struktivistickou estetiku. Frank Stella je konstruktivista. Dělá  
malby tak, že kombinuje identické, jednotlivé jednotky. Tyto jed-  
notky nejsou v řadě, ale tahy štetce. Oba jsme byli svědky toho, jak  
Frank Stella maluje obraz. Zaplňuje vzorec uniformními prvky.  
Jeho průhon design je výsledkem tvaru a limitů jeho primární  
jednotky... Můj konstruktivismus spočívá ve výrobě celkových  
designů násobením kvalit individuálních konstitučních prvků.

dominace Franka Stelly jako „konstruktivisty“ napovídá, jak důleži-  
to pro Andreho a ostatní distancovat se od greenbergovské cesty  
modernistické malby. A důraz na „identické jednotky“ napovídá, že  
šel ve hře o jeden precedens, který napomáhal postavit se  
greenbergovi, ale zároveň komplikoval návrat konstruktivismu:  
Duchampův ready made. I když zdaleka nebyl neznámý, Duchamp  
nedivno navrhl s plnou silou: velká Arenbergova sbírka jeho  
malby byla v roce 1954 zpřístupněna ve Filadelfii a jeho první velká  
retrospektiva měla být otevřena v roce 1963 v Pasadeně. Jeho model  
ready made se také vrátil v novém světle, protože Andre a ostatní  
chtěli se s ready made příliš pracuje jako s řečnickým gestem (ať už  
historického sentimentu, nebo z pop-kulturních důvodů, nebo  
z obou), ale nedostatečně jako se strukturální pomůckou.  
Výsledky dadaistických experimentů nebyly dodnes dostatečně  
hodnoceny,“ poznamenal Frampton ve stejném dialogu. „Nemys-  
lím si, že pravým produktem Duchampových experimentů je zvýše-  
ná poptávka po Rauschenbergovi.“

Do roku 1963 se tedy těmto umělcům podařilo zkombinovat  
dvě radikální alternativy tradičnímu sochařství, jež byly poprvé  
zprovozeny, téměř jako doplňující se prvky, o padesát let dříve, v roce  
1913: Tatlinova konstrukce a Duchampův ready made. To nebyla  
historická náhoda; stejně jako je „náš vkus diktován našimi potře-  
bami“, jak poznamenal Andre, byly tyto potřeby specifické. U And-  
reho byla kombinace konstrukce a ready made zprostředkována  
obrazy Constantina Brancusiho. Na rozdíl od Donalda Judda byl  
Andre původně sochařem a chtěl spíše toto médium přeměrovat,  
než se od něj vzdálit. A Brancusi poskytoval model sochařství, které,  
když mnohdy idealistické svou formou, bylo často stejně materia-  
listické ve svém vyjádření podstaty a místa – napětí, které se líbilo  
Flavinovi. V každém případě to byly tyto precedenty, které hrály  
v tomto nestálém momentu, a Flavin, Andre a LeWitt je zpraco-  
vali každý jiným způsobem.

Flavin byl explicitní ve svém vztahu ke konstruktivismu – „mou  
práci je budovat z neúplného prožitku tak, jak se mi to hodí“ –

ale tento vztah nebyl tak jednoduchý. Flavin, který v mládí chodil  
do katolické školy a kdysi studoval na kněze, v letech 1961–1962  
vytvořil několik monochromních maleb s připevněnými světly,  
které nazval „ikonami“ [1]. Částečně byl inspirován byzantskými  
ikonami (jeho poznámkové bloky zmiňují určitou ruskou malbu  
v Metropolitním muzeu), jejichž „fyzický pocit“ a „magická pří-  
tomnost“ na něj udělaly dojem. Stejně jako Tatlinovi, který kdysi  
pracoval jako restaurátor ikon, i Flavinovi ikona zprostředkovala  
alternativní model obrazu – výrazně materiální a přitom spektrál-  
ně duchovní; „prázdné kouzlo“, tak definoval své umění v roce  
1962. Snad viděl juxtapozici, uvedenou Camillou Grayovou v její  
knize *Velký experiment*, Tatlinova reliéfu a ruské ikony. V každém  
případě vzdal Flavin poctu konstruktivismu v roce 1964 několika  
světelnými díly, která nazval *Památník pro V. Tatlina* [2] – jeho  
pyramida fluorescenčních světél je upomínkou na spirálu kovové  
▲ konstrukce navržené pro *Památník Třetí internacionály*.

O rok dříve Flavin svou tvorbu nepatrně, leč výrazně změnil: začal  
používat difuzní světlo zářivek – samotné, jako ready made, bez  
malby. Jeho prvním takovým dílem byla *diagonála 25. května 1963*,  
běžná dvouapůlmetrová zlatá zářivka, kterou připevnil na zeď v úhlu  
čtyřiceti pěti stupňů. Nejenže byla světelná jednotka sama o sobě  
daná, ale podle Flavina se „diagonála sama vyjádřila“, stejně jako „se  
zdála sama vyjevit přímo, dynamicky, dramaticky na zdi mého atelié-  
ru“. Takže i zde hrál ready made roli, ale byl užit konstruktivistickým  
způsobem, aby nás zbavil tradiční kompozice: „Nebyla tu vysloveně  
žádná potřeba komponovat tento systém nějak definitivně,“ pozna-  
menal Flavin. Zároveň byla zviditelněna historická vzdálenost od  
obou paradigmat, konstrukce i ready made. Na rozdíl od konstrukti-  
vismu zde byl industriální materiál ne futuristický, ale nalezený, přes-  
něji ready-madeový. A na rozdíl od Duchampa zde ready made  
nefungoval tak, aby demytizoval nebo defetizoval umění; Flavin své  
světlo považoval za „moderní technologický fetiš“, za „obyčejnou



1 • Dan Flavin, *Ikona I (světlu Seana McGovern, které žehná každému)*, 1961–1962  
Olej na sádkře, mazonitu a borovici, červená zářivka, 63,8 x 63,8 x 11,7 cm

(vpravo) Dan Flavin, *Ikona II (tajemství) (Johnu Reevesovi)*, 1961  
Olej a akryl na mazonitu a borovici, porcelánová objímka, řetizek, jantarově zbarvená  
polínka, zářivková žárovka, 63,8 x 63,8 x 11,7 cm



## Artforum

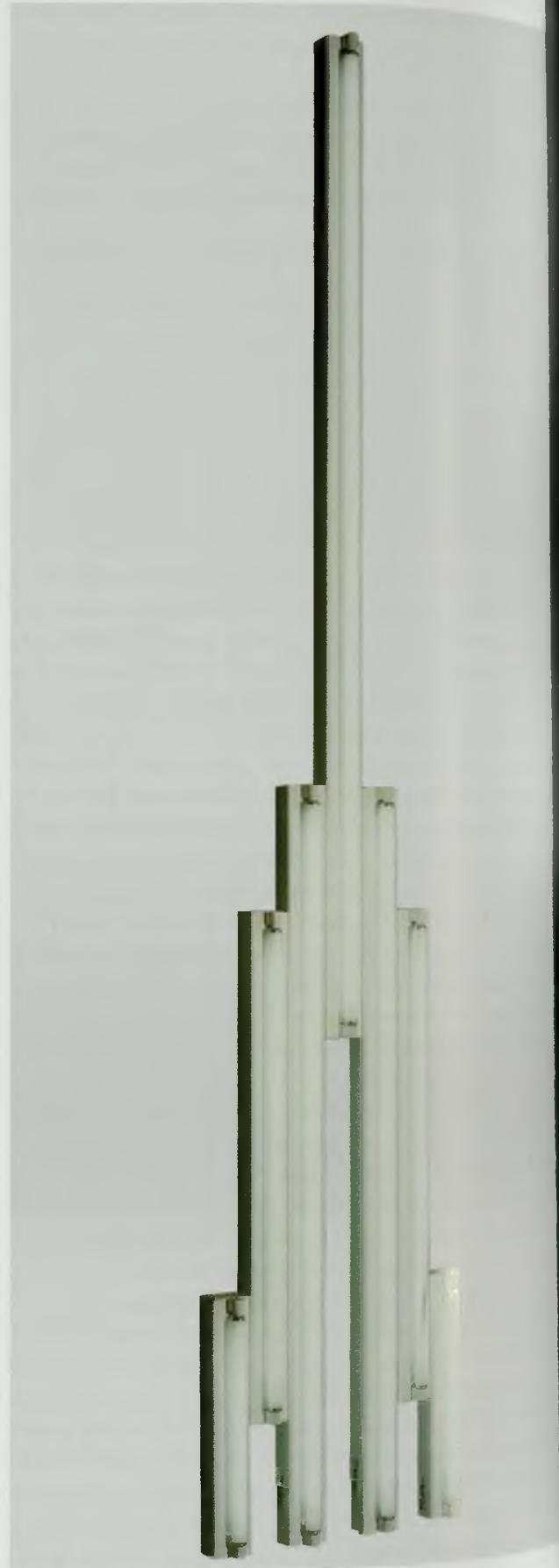
Na počátku šedesátých let byly americké umělecké časopisy silně zaměřeny na minulost: *Artnews* zdědily oddanost abstraktnímu expresionismu po svém významném redaktorovi Thomasu B. Hessovi a *Art in America*, jak napovídá název, bylo co do rozsahu omezeno na americkou tvorbu, jak výtvarnou, tak lidovou. Vlna tvůrčí energie na konci padesátých let vytvořila příležitost pro časopis širšího zaměření než jeho vrstevníci. V roce 1962 se této příležitosti chopili Philip Leider a John Coplans v San Francisku; záhy svůj mladý projekt – *Artforum* – přenesli do Los Angeles, kde měl najít svého vydavatele Charlese Cowlese a svůj typický čtvercový formát, navržený Edem Ruschou. Nicméně jejich oči byly upřeny na New York, skutečné centrum estetické tvorby, a dvojice byla odhodlána vybudovat redakční radu, která by psala o aktivitách v uměleckém světě východního pobřeží: Michael Fried, Max Kozloff, Annette Michelsonová, James Monte, Robert Pincus-Witten, Barbara Roseová a Sidney Tillim, k nimž se záhy připojila Rosalind Kraussová.

Dílo Ellswortha Kellyho, které se vyvíjelo v pozdních padesátých letech coby abstraktní a minimalistické, signalizovalo nový směr umělecké tvorby, kterou mělo *Artforum* prosazovat. I když Leider byl zastáncem silnějšího psaní, než jaká byla většina prchavého beletristického stylu jiných časopisů, byl také pro to, aby časopis publikoval texty umělců samotných. Donald Judd, který byl aktivním recenzentem *Artnews* po celá šedesátá léta, učinil z kritického diskurzu legitimní umělecký prostředek. Robert Morris jej záhy následoval a „Poznámky o sochařství“, jeho čtyři eseje jako teoretický základ minimalismu, byly publikovány v *Artforu* v letech 1966–1969.

Robert Smithson v tomto období rozšiřoval konceptuální pole sochařství a jeho esej „Entropie a nové památky“ (červen 1966) šel až za hranice industriálního optimismu minimalistické tvorby. Nadšení časopisu pro land-art (earthworks), jako byl Smithsonův, se projevilo ve zvláštním čísle (léto 1967). Toto rozevření se směrem od minimalismu také vytvořilo místo pro konceptuální umění a příspěvky Sol LeWitta, jako byly „Paragraphs on Conceptual Art“ (Odstavce o konceptuálním umění, červen 1967).

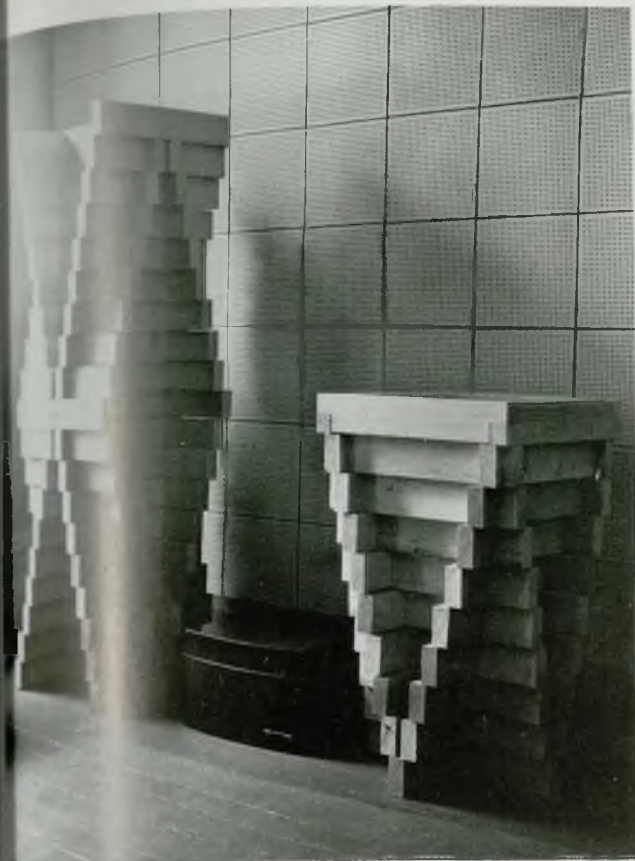
Leiderovo trvání na transparentní analytické próze umožnilo jeho blízký vztah s Michaelem Friedem, což otevřelo stránky časopisu i Clementu Greenbergovi a umělcům jako Jules Olitski, Kenneth Noland a Morris Louis. V roce 1971 Leider cítil, že jeho vedení by dále vedlo časopis k opakování se a přešlapávání na místě. Proto rezignoval a místo šéfredaktora předal Johnu Coplansovi, který opustil Kalifornii a přestěhoval se do New Yorku – kde našel rozdělenou redakční radu, která měla problém držet pohromadě. Dva z nejproduktivnějších přispěvatelů Max Kozloff a Lawrence Alloway byli v opozici k tomu, co nazývali „formalistními“ tendencemi v časopise, a trvali na tom, aby se stal otevřenější politickým a podporoval společensky relevantní média, jako je fotografie. Na druhé straně barikády stáli Fried, Michelson a Kraussová. Poslední dva zmínění rezignovali v roce 1975, aby založili svůj vlastní časopis *October*, pojmenovaný podle Ejzenštejnova filmu, který byl Sověty napadán pro „formalismus“.

1960–1969



2 • Dan Flavin, *Památka pro V. Tatlinu*, 1966

Seďm fluorescenčních zářivek různých délek, 365,8 x 71 x 11 cm



Carl Andre, (vpravo) nedokončená *Pyramida*; a (vlevo) *Pyramida (čtvercový základ)*, kolem 1959  
 foto: 175 x 78,7 (průhled)

lampu, která se stala obyčejným industriálním fetišem reprodukovatelným jako vždy, ale nyní jaksí cizím." Tímto způsobem držel pohromadě dva protikladné imperativy modernistického umění: na jedné straně imperativ materializovat umělecké dílo, v tomto případě pokládat světlo za světlo a exponovat jeho fyzickou podporu (fluorescenční zářivku); na druhé straně imperativ umělecké dílo dematerializovat, zde ozářit je světlem, zaplavit prostor barvou. To je snad důvod, proč je *diagonála* 25. května 1963, i když čerpá z Tatlina ▲ a Duchampa, věnována Brancusimu, který tyto dva imperativy – materiální a ideový, reálný a transcendentální – drží v napětí.

Podobné precedenty se projevují v rané tvorbě Carla Andreho, která se pohybuje mezi „asistovanými“ ready made's a la Duchamp a dřevěnými sochami, nejdříve vyřezávanými a potom řezanými, a la Brancusi (například *První žebřík* [1958] se zdá vycházet z *Nekonečného sloupu* [1937–1938], který vytvořil slavný Rumun). Nicméně již v roce 1959 – notnou dobu před publikací *Velkého experimentu* – Andre začal stavět dřevěné jednotky pyramidálních struktur způsobem podobným konstruktivismu Rodčenska [3] a v roce 1961 řadil „nalezené ocelové předměty“ podobným způsobem. Obě série vykazují konstruktivistickou transparentnost konstrukce. I když je Andre v užití materiálů doslovnější než Flavin, není pouze pozitivistický, protože tuto konstruktivistickou metodu záhy rozvine v „jakousi plastickou poezii“, v níž se dané prvky – cihly, dřevěné bloky nebo kovové desky – „kombinují, aby vytvořily prostor“ [4]. Tato redefinice sochy jako *místa* jej vedla k několika sériím obdélníkových jednotek posazených přímo na zem. Zde byla socha strukturována logikou jednotky téměř bezkompozičně,

1960 – 1969



Carl Andre, *Ekvivalent (VIII)*, 1966  
 dřevěné bloky, 12,7 x 68,6 x 229,2 cm

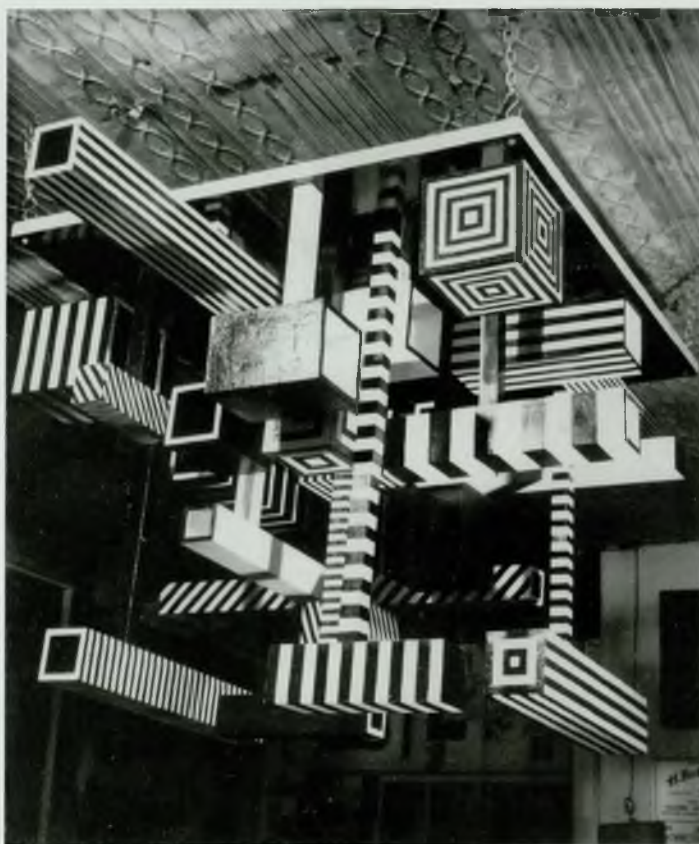
▲ 1914, 1927b



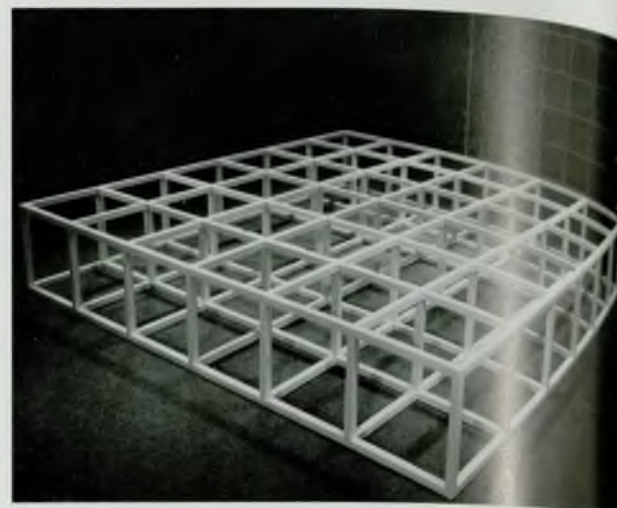
takže vytvořila prostor bez stopy figury. V konečném efektu Andre vytvořil z ready made konstruktivistickou formu; tedy vzal dané prvky a nechal je vypovídat o materiálu, struktuře i o místě.

- Stejně jako jeho druhové i Sol LeWitt se na konstruktivismus díval prizmatem minulých modelů a přítomných potřeb. *Visící struktura s pruhy* [5], ve které jsou různé dřevěné bloky osově uskupeny, upevněny na platformu a zavěšeny ze stropu, se zdá být citací ▲ Rodčenkových „prostorových konstrukcí“ (1920–1921), z nichž některé byly také zavěšeny. Dílo ale nevyjadřuje podstatu, strukturu a prostor čistě konstruktivistickým způsobem, protože bloky jsou malované, většina v různých pruzích černé a bílé, které více zakrývají, než odkrývají materiál i konstrukci (v tomto smyslu je toto dílo ● bližší holandskému hnutí De Stijl než ruskému konstruktivismu). Stejně jako Rodčenkovy konstrukce však *Visící struktura* zabírá místo mezi médii, „negativní“ podmínku, která není ani malbou, ani sochou, což Sol LeWitt dále rozvíjel ve svých „podlahových strukturách“ a „nástěnných strukturách“ z let 1964–1965, ve kterých jsou různé dřevěné desky v různých úhlech postaveny na podlahu nebo zavěšeny na zeď. Tyto struktury také nejsou ani architekturou, ani nábytkem. „Architektura a třidimenzionální umění jsou naprosto protichůdné podstaty,“ trval na svém LeWitt v roce 1967, v době, ■ kdy se toto rozdělení zdálo rozpouštět v minimalistickém objektu. „Umění není užité.“ Zde LeWitt vyhláší svůj odstup od tohoto aspektu konstruktivismu, ale tento odstup byl zřejmý už v jeho řadě rámců z let 1965–1966, které byly také umístěny na zemi nebo na zdi a v nichž byla socha i malba opět negována, doslovně vyprázdněna.

1960–1969



5 • Sol LeWitt, *Visící struktura s pruhy*, 1963  
Malované dřevo, 139,7 x 139,7 x 56,2 cm (zničeno)



6 • Sol LeWitt, *Modulární struktura*, 1966  
Bíle malované dřevo, 62,2 x 359,4 x 359,4 cm

V těchto modulárních pracích můžeme vidět počátky sériového  
▲ mřížek, kterými je LeWitt nejznámější a kterým se spíše přiblížil ke konstruktivismu [6]. I když tyto struktury nebyly tak ideálně čistě svou formou jako většina konceptuálního umění, nebyly ani čistě materiální. Umělecké dílo vypadá, na tom moc nezáleží,“ napsal LeWitt v svých lakonických „Odstavcích o konceptuálním umění“ (1967). Nicméně k tomuto způsobu tvoření dospěl svou vlastní kombinací konstrukce a ready made, jak naznačuje jeho známý výrok: „Malba lenka se stává strojem, který vyrábí umění.“

V této formulce však mnoho konstruktivismu nezbylo. Šlo o to, že byla historická vzdálenost od jeho revolučního momentu tak velká, že jej bylo možno vzkřísit pouze jako ruinu – tedy emblematickou relikvii modernistické tvorby, která se snažila vyjádřit a posunout umění a politiku dohromady. A tak je možné, aby ve světle z roku 1964 Flavin vzdal poctu umělci Tatlinovi, a ne jak to udělal Tatlin, novému společenskému zřízení. Ostatně Flavin cituje Tatlina, který se uchýlil do ústraní, aby pracoval na svém modelu konstruktu *Letatlin* (1932), a je to upomínka naplněná patosem neustálého „Monument 7 v jeho chladně bílém fluorescenčním světle upomíná na Vladimíra Tatlina, velkého revolucionáře, který snil o umění. Stojí, jasně se zvedající k nebi, namísto jeho kluzáku, který nikdy neopustil zem.“ Nicméně, i když revoluční projekt ruského konstruktivismu nemohl být plně zachráněn, některé z jeho uměleckých myšlenek se vepsaly do současné tvorby, což umění v šedesátých letech radikálně přesměřovat.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Carl Andre and Hollis Frampton, *12 Dialogues 1962–1963*, Halifax: The Press of the Scotia College of Art and Design, 1980  
Benjamin H. D. Buchloh, „Cold War Constructivism,“ in Serge Guilbaut (ed.), *Recent Modernism*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990  
Hal Foster, „Uses and Abuses of Russian Constructivism,“ in Richard Andrews (ed.), *Life: Russian Constructivism 1914–1932*, New York: Rizzoli, 1990  
Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922* (1962), nové vydání The Experiment in Art 1863–1922, London: Thames & Hudson, 1986  
Jeffrey Weibs et al., *Dan Flavin*, Washington, D.C.: National Gallery of Art, 2004

▲ 1921

● 1917

■ 1965

▲ 1968b



vydání dvou manifestů s malířem Eugenem Schönebeckem vystavuje Georg Baselitz  
Berlíně *Velkou noc v kanále*.

Vystava skupiny obrazů Georga Baselitze – včetně toho s jedinou rozměrnou masturbující postavou, *Velké noci v kanále* [1], a velkého mužského aktu s erekcí – která ve Kerner & Katz Gallery v Západním Berlíně začala 1. října 1963, jejich okamžitá konfiskace státním zástupcem vedla k jednomu z prvních uměleckých skandálů ve stále mladém Západním Německu. Ten připravil scénu k jednomu z nejzásadnějších rozporů poválečné rekonstrukční kultury.

Baselitz (narozen jako Georg Kern v Deutschbaselitz v Sasku v roce 1938) se v roce 1957 přesunul z Východního Berlína do Západního, aby tu studoval na vyhlášené Akademii výtvarných umění. Přesun z poválečného komunistického Německa do jeho západního kapitalistického protějšku o pár měsíců později zopakoval Eugen Schönebeck (narozen 1936), se kterým se Baselitz spatřil a jenž až do roku 1957 studoval socialistický realismus na východoberlínské akademii; o čtyři roky později jej následoval Gerhard Richter (narozen 1932), který studoval socialistický realismus v Drážďanech, mladší Sigmar Polke (narozen 1941) v Miláně (1943–1977) a ještě o něco později A. R. Penck (narozen 1939).

Od socialistického realismu k *tašismu*

Od samého počátku tento přesun z komunistického státu do kapitalistické země, která procházela restrukturalizací po vzoru poválečného amerického spotřebního kapitalismu, stavěl Baselitz a jeho druhy do komplexní triangulace. Za prvé se tyto umělci museli distancovat od zbytků socialistického realismu, který byl na východních akademiích prosazován jako jediný platný model vizuální kultury a který byl představován zejména dílem německých umělců jako Bernhard Heisig, Werner Tübke a Wolfgang Mattheuer, jejich sovětských předchůdců například Alexandrem Gerasimovem) a jejich francouzskými a italskými obdobami (André Fougeron a Renato Guttuso) – ti všichni byli ve východoněmeckém uměleckém světě považováni za hrdiny.

Za druhé, po svém příchodu na Západ tito mladí umělci studovali u německých *tašistů* a malířů informelu buďto v Berlíně (Baselitz u Hanna Triera, Schönebeck u Hanse Jaenische), nebo

v Düsseldorfu (Polke a Richter především u Karla Otto Götze a Gerharda Hoehma). V té době byla tato střední generace malířů pohodlně usazena a produkovala západoněmeckou verzi „mezinárodní abstrakce“, jejíž pařížský a newyorský původ byl skryt, jak jen to zpožděné avatgardní a neoavantgardní recepce v západním Německu dovolovaly. Byla to forma abstrakce, kterou Klaus Herding, když psal o Willym Baumeisterovi, označil za průsečík primitivismu a klasicismu, který naplňoval neutralizující požadavky západoněmeckého politického a kulturního potlačení. Její primární funkcí bylo vytvořit jakousi „Anschluss-Aesthetik“, spojení s nekontaminovanou kulturou a veřejnou asimilací k odkazu evropského a amerického modernismu, i když třeba jen v jejich již rozpadlém stavu.

Kolem roku 1962 se Baselitz, Schönebeck a ostatní vůči této vládnoucí formě abstrakce postavili se stejným zápalem, s jakým se o něco dříve distancovali od socialistického realismu. Ale tato opozice dosáhla více než oidipovského odlišení od toho, co jí předcházelo: napadla a v podstatě rozbila represivní brnění malířské tvorby, kterou hned po válce narychlo vyprodukovala první generace západoněmeckých malířů.

Třetí a příbuzná strategie vynikne v Baselitzově tvorbě z roku 1962: vyvracení jakoby nevyhnutelného „internacionalismu“ (zaměřeného primárně na Paříž a New York) coby opravdu nezbytné podmínky rekonstrukce avantgardní kultury (či spíše založení neo-avantgardy) na území bývalého nacistického státu. Tato třetí strategie distancování se povede k i nadále se zvětšující opozici a bude kulminovat ve výrazném generačním rozporu mezi dvěma modely umělecké tvorby, které měly vládnout následujícím desetiletím západoněmeckého umění.

Na jednu stranu Baselitz nyní položil základy nové konzervativní estetiky tím, že se dovolával víceméně nerozbité konvenční umělecké a historické identity. Jeho tvorba stavěla zejména na tradici německé modernistické malby, která byla nacistickou vládou po výstavě „Zvrhlé umění“ v roce 1937 zničena (pro ● Baselitze byli důležití němečtí expresionisté skupiny Die Brücke z Drážďan stejně jako Ludwig Meidner (1884–1966) a Oskar ■ Kokoschka). Ale Baselitzův model continuity se pokusil i o návrat k tvorbě, která předcházela zrodu expresionismu:



1960 - 1969



1 • Georg Baselitz, *Velká noc v kanále*, 1962–1963  
Olej na plátně, 250 x 180 cm



...kazu německého provinčního modernismu v díle Lovise  
 Corinth (1858–1925) a Maxe Slevogta (1868–1932).  
 Na stranu druhou model užitý v tvorbě Richtera, Polkeho  
 a Paterna v Düsseldorfu přesně zpochybňoval vhodnost, ne-li  
 dokonce odmítal možnost tradičního tvoření identity v malířské  
 praxi poválečného období. V souladu s tím také tyto umělci  
 svou tvorbu umístili do rámce komplexnějších vztahů ke svým  
 předchůdcům tím, že ji naroubovali na radikální estetiku jak  
 německých, tak amerických neoavantgardních umělců. Od  
 Josefa Kleina a Piera Manzoniho po nevýslovně vlivný abstrakt-  
 ním expresionismus umělců newyorské školy a nedávno vzniklý  
 pop-art a hnutí Fluxus.

O původu těchto dvou modelů estetické opozice by se dalo  
 diskutovat různými způsoby a podle toho by bylo možné  
 interpretovat jejich dopad na německé umění. Ale nejproduktivněji  
 se snaží dají vysvětlit prostřednictvím termínů, kterými  
 německý filosof Jürgen Habermas teoreticky vysvětluje socio-  
 logické subjekty a instituce v poválečném Německu coby  
 nástroje konfliktu mezi konvenčními a postkonvenčními for-  
 mami identity. A tak se o Baselitzových dílech z roku 1962 dá  
 říci, že vytvořila „novou“ malířskou estetiku, která nejen že pri-  
 stoupila k kontinuuitě řemeslné tvorby zobrazování jako prvotní  
 definici umění, ale také trvala na místním, regionálním  
 a národním základu umělecké tvorby. Tím vytvořila hierarchii  
 kulturních hodnot a trvala na stálé, když ne výlučné, platnosti  
 konvenční národní identity coby základu německé poválečné  
 kultury obnovy.

Oproti tomu práce Richtera a Polkeho z té doby vytvářejí  
 obrazovou estetiku, ve které je nadvláda řemeslného vědomě  
 zpochybňována faktem, že se malířské zobrazení zdá být nemys-  
 litelné mimo médium masmediální výroby obrazů a aparátů kul-  
 turního průmyslu. A tak malba sama byla dislokována ze svého  
 nastavení garantující konvenční identity a kulturní kontinuity. Byla  
 umístěna coby hybrid v průsečíku různých konvencí a techno-  
 logií zobrazování, které nebyly poskrvněny kulturními ideolo-  
 gii národního státu, a uznala koncept posttradiční formace  
 identity jako nezbytnost poválečné kulturní tvorby v Německu.  
 Tyto konflikty byly v počátku rozehrávány na úrovni koncep-  
 ční a technické fundamentálních pro obrazovou reprezentaci: až  
 v době míry, že malíři jako Baselitz a Schönebeck vyhlásili nepřeh-  
 řednou kontinuitu malby, zdůrazňovali (fotograficky) nezpro-  
 ředkované pojetí antropomorfní postavy a trvali na  
 dostupnosti malby zpřístupnit tělo v mimetickém zobrazení.  
 Paradoxně se však zdá – jak dokládá jejich dílo – že vynuceného  
 přepoutání k postavě v tomto bodě dějin je možno dosáhnout  
 pouze podrobením figurativního malířství simultánnímu režii-  
 mu disfigurace (znetvoření), fragmentace či groteskně hypertro-  
 fovaným zkrácením.

Problematické trvání na figuraci, znovuoživení Picassova  
 programu po roce 1915 ve specifickém kontextu poválečného  
 evropského umění (a poprvé v poválečné západoněmecké kul-  
 tuře) nyní nabylo zcela jiných vrstev. Příklady, kterými se Base-

litz a Schönebeck [2] v té době řídili, mezinárodní předchůdci  
 a současníci, kteří zdánlivě legitimizovali tento jinak příliš pro-  
 vincialní návrat čistě německých expresionistických modelů,  
 byli britští malíři Francis Bacon a Lucian Freud a Američan  
 ▲ Philip Guston – jejich nedávná konverze od abstraktního  
 expresionismu k figuraci byla dosažena za cenu vyobrazování  
 lidského těla v kusech nebo v groteskní disfiguraci. Ale ještě  
 důležitější bylo objevení antropomorfních forem v díle Fran-  
 couze Jeana Fautriera, který se pro Baselitze měl stát jedním  
 z klíčových inspirátorů. Bylo to Fautrierovo dílo, v němž se his-  
 toricky poprvé setkaly epistemologické a perceptivní problémy  
 malířské figurace s antropologickou, nebo spíše etickou otáz-  
 kou: jmenovitě zda lidský subjekt po holocaustu a druhé světo-  
 vé válce může vůbec být zobrazován jako „figura“, zda vskutku  
 může i nadále nést své jméno a obraz coby lidský subjekt.

### Disfigurativní figurace

Tato dialektika fixace na zobrazení lidské postavy, která musí  
 být zároveň zkrácena a zbavena všech svých mimetických kon-  
 vencí, nachází svou analogii v dialektickém přístupu k řemeslné  
 tvorbě malířství. Zatímco kresebné a malířské gesto zůstávají  
 základním rejstříkem delineaace a výrazu v Baselitzově díle, musí  
 být opakovaně znehodnocovány vpisováním kontratvůrčích  
 prvotních obrazných projevů do aktu malby: fekálním potíráním

1960 – 1969



2 • Eugen Schönebeck, *Majakovskij*, 1965  
 Olej na plátně, 220 x 180 cm



a infantilním gestickým škrábáním. Tento antimaliřský impulz pravděpodobně pramení v nepotlačitelném podezření, že maliřská hmota se nemůže v konečném důsledku vyrovnat příslibu fundamentálního psychosexuálního prožitku identity, která by byla založena na somatickém rejstříku nevědomí samotného. V do očí bijícím kontrastu se u malířů jako Richter malba a její procesy, konvence a materiály zdají být pouhým náčiním anebo technickými, fyzickými a chemickými záležitostmi. Nemusí být doprovázeny energickými antimaliřskými akty, protože do nich nejsou vkládány psychosexuální tužby po hlubším prožitku ani s sebou nenesou základové naděje konečné autentičnosti.

Baselitzova ikonografie vyžaduje opatrný popis, protože neustále manévruje mezi vnucováním zákazů (zákazu abstrakce nebo zákazu fotografického zprostředkování) a přehráváním transgresí (například touhou navrátit se na údajnou půdu hlubší a autentičtější německé [maliřské] historie nebo touhou po rozbití přetvářky kultury represivní amnézie zprostředkovávané fotografickými obrazy spotřební kultury). A tak Baselitzův cyklus „hrdinové“, „partyzáni“ a „nový typ“ odkrývá všechny známky dějinného klamu, ne-li subjektivní patologie této ambice: od hypertrofovaných a disproportionálních velikostí postav a jejich vnitřních nekonzistentností (od zakrnělých údů ke gigantickému růstu) k neustálé laceraci konturní linky, kde se postava sama znenadání otvírá nebo se spojuje s okolím, s místy viskózního pigmentu nebo náhlého sebevědomého plošného modernistického prostoru.

Dvoznačnost mezi epifanickými návraty figury a jejím neustálým mizením ve formálních zpochybněných zobrazení, které Baselitz považuje za definitivně nepřekonatelné a za maliřský problém modernismu, jenž je za hranicemi jeho subjektivních ambicí, jsou znaky jeho jedinečného přínosu poválečné německé estetiky. Na úrovni nevědomého nebo vědomého pojetí umělcovy veřejné identity a společenské role existují analogické rozpory. A tak je to odkaz romantického outsidera, který Baselitz a Schönebeck znovuobjevují ve svých dvou *Pandämonium* manifestech, v nichž umísťují umělce (a sami sebe) do rámce, který – ač historicky plně predeterminován – se v roce 1962 zdál být radikálním odklonem k vytvoření konzervativní poválečné německé estetiky.

I když závisely na estetických teoriích Gottfrieda Benny, údajného výjimečného německého předválečného expresionistického básníka a dočasného příznivce nacismu, který se stal eminentní kultovní postavou doby poválečného nihilista, antisociální a antikulturní impulzy obsažené v *Pandämonium* manifestech s sebou také poprvé – se značným zpožděním – přinesly jiné prvky do kontextu německé vizuální kultury. Inspirovány tvorbou Francouzů Antonina Artauda a Lautréamonta vyhlásily válku veškeré estetické praxi, která se definovala jako vědomě operující v rámci diskurzivních a společenských konvencí a která se na kulturu dívala jako na komunikační projekt. Oproti tomu Baselitzovy a Schönebeckovy manifesty hlásaly přístup do pro-

storu radikální nesouměřitelnosti a čiré jinakosti, v níž je l-  
nikace vyvrácena a zapečetěna v estetické nesrozumitelnosti.  
Hrdina této nietzscheovské definice umělcovy role doby ra-  
ního odpadlíka a outsidera je v obou manifestech vzýván  
„G.“ (pravděpodobně Vincent van Gogh, jemuž Artaud věnoval  
jeden ze svých nejprogramovějších textů). V rámci umělcovy  
historické recepce souvisí Baselitzovo a Schönebeckovo přem-  
tění umělce do sféry outsiderovství s četnými odkazy, z nichž  
většina byla z německé historie vymazána nacistickým  
ním výmarské modernity. To je nejexplicitněji ve formě  
v níž se označují za pokračovatele „Entarteten“ („zvrhlych um-  
ců“), výslovném přihlášení se k nechvalně známé výstavě, která  
se konala v Mnichově v roce 1937. Toto umělcové narování  
● pohybovalo od nezvyklé ústřednosti Prinzho novy sbírky  
■ dialektiku automatického projevu a primární expresivitu  
ropském „primitivismu“ až po kult méně známých amatér-  
malířů, jako byli Frederick Hill, Louis Soutter a Gaston Ch-  
pozici, kterou nedávno více veřejně rozpracoval Jean Dubuff-  
● své oslavě *art brut* a sbírce této tvorby.

### Subjekty v cárech

Vnitřní rozpory v Baselitzově přístupu k malbě jsou tedy ve-  
evidentní, stejně jako jsou historicky determinovány pokusy  
vyřešit konflikty vyskytující se v širší kultuře pozdního 20. sto-  
letí a specificky v poválečné německé malbě. Na prvním místě  
stojí obnovení nietzscheovského pojetí umělce jako outsidera  
dokonce jako kriminálního vyvržence, do něhož se Baselitz  
staví v opozici k tomu, co považuje za pochybnou a poválečnou  
kompenzační konstrukci německé poválečné demokracie. Tato  
resuscitace pravicového reakcionářského elitářství je  
estetického protipólu k demokratické přetvářce jen prodává-  
už protofašistické znechucení nad omyly demokratické  
všedního života výmarského období (a poté poválečného  
Západního Německa). Jak je dobře známo, v této době bylo  
poutání většiny populace k předválečným ideologiím nacistic-  
kého fašismu silnější než k tehdy novějšímu (a poválečným  
vynucenému) závazku k demokratické kultuře a vědomému  
Nárok na výjimečnou majestátnost umělce doby transcen-  
tální bytosti mimo okovy socializace a limity kulturní a jazykové  
vé konvenčnosti byly jen pokusem esteticky očistit ten  
ideologie, jehož politická realita se nedávno stala nejvíce de-  
tující zkušeností v lidské paměti.

Baselitzovy postavy [3] – „nové typy“, „hrdinové“, „partyzáni“  
(čeho, říkáme si) – jsou všichni oděni do cárů forma, jež osciluje  
je mezi německým romantickým malířem odskočivším si k  
doorovému námětu a mladistvou mužskou postavou (inspirovanou  
mezi skautem a Hitlerjugend), forma napůl oděná do kam-  
že, napůl odhalující nadměrné genitálie, nesoucí palety  
hole a často se odvolávající na homoerotický kult mladého  
uniformy oděného muže se zbraní. Tito němečtí ztraceni sym-  
vé vypadají, jako by se právě vrátili „domů“ nebo jako by se





Georg Baselitz, *Velcí přátelé*, 1965  
 olej na plátně, 250 x 360 cm

...někam se vydat nebo začít nanovo (odkud a kam, to zůstává nejasné).

Umístění umělce coby „hrdiny“, ale hrdiny v hadrech, je tedy pokusem protlouct se obtížností nové figurace na pozadí její historické nemožnosti. Je to pokus – snad vědomě marný – konstruovat nový subjekt, takový, který je splácán z ambic rekonfigurovat německou subjektivitu za okolností dobrovolné a myslně destrukce své dřívější podoby, destrukce, kterou umělec rovněž uvalila na miliony jiných.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Georg Baselitz and Eugen Schönebeck, *Pandämonium Manifestoes*, úryvky v angličtině in Andreas Papadakis (ed.), *German Art Now*, vol. 5, no. 9–10, 1989
- Stefan Germer, „Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Baselitz, Kiefer, Immendorf und Richter“, in Julia Bernard (ed.), *Germeriana: Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer*, Köln: Oktagon Verlag, 1999
- Siegfried Gohr, „In the Absence of Heroes: The Early Work of Georg Baselitz“, *Artforum*, vol. 20, no. 10, Summer 1982
- Tom Holert, „Bei Sich, über allem: Der symptomatische Baselitz“, *Texte zur Kunst*, vol. 3, no. 9, březen 1993
- Kevin Power, „Existential Ornament“, in María Corral (ed.), *Georg Baselitz*, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1990



Na dvacáté výročí Stauffenbergova zmařeného atentátu na Hitlera, 20. července, vydává Joseph Beuys svou fiktivní autobiografii a způsobuje výbuch veřejného násilí na „Festivalu nového umění“ v Cáchách, v Západním Německu.

Když v létě roku 1964 Joseph Beuys (1921–1986) vystavil malý výběr svých kreseb a soch z let 1951–1956 na přehlídce „Documenta 3“ v německém Kasselu, byla s jeho dílem poprvé konfrontována širší veřejnost. Toho roku také při třech po sobě následujících příležitostech jeho raná nechvalná popularita přerostla ve skandální slávu a nakonec jej etablovala coby hlavního, pokud ne nejdůležitějšího, umělce západoněmecké rekonstrukční kultury.

Prvním případem bylo napadení Beuyse pravicovými studenty během jeho performance na „Festivalu nového umění“ na Tech-

nické univerzitě v Cáchách 20. července 1964 [1, 2]. Zatímco na scéně pouštěl na horkém talíři dvě kostky tuku, z pozadí zazněla údajně neměla být součástí Beuysovy performance – Goebbelsova neblaze proslulá řeč z berlínského *Sportpalastu*, která vyzývala jednotné masy k „totální válce“. Tato zkušenost konfrontace v Beuysovi vyvolala, jak sám tvrdil, „proces uvědomování si, že nezbytné mé postoje politizovat“.

Druhou událostí, která se odehrála při stejné příležitosti, byla publikace Beuysova fiktivního životopisu *Lebenslauf/Werleben* (Životopis/Pracovní životopis). V něm zkonstruoval „mýtus přiro-

1960–1969



1 • Joseph Beuys, *Aktion Kukei, akoopee – Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modelfettecken* (Hnědý kříž, tučné rohy, modelové tučné rohy), 1964  
Performance v rámci „Festivalu nového umění“, Technická univerzita, Cáchy



...něm tajně vylíčil svou uměleckou dráhu. Například vysvět-  
 ... je užívání tuku a plstě, nejvýraznějších materiálů jeho sochař-  
 ... tvorby, vychází ze setkání s původními obyvateli Tatarské  
 ... v Sovětském svazu, kteří mu za druhé světové války, když  
 ... jako letec Luftwaffe sestřelen, zachránili život tím, že jej zabali-  
 ... do plstě a tuku. Jen o rok dříve použil Beuys tuk poprvé, když  
 ... "krabici s rozpuštěným tukem během přednášky o hap-  
 ... kterou přednesl Alan Kaprow v Rudolf Zwirner Galle-  
 ... v Kolíně nad Rýnem, čímž se postavil do pozice – manévrem,  
 ... který se měl pro Beuysovu následující kariéru stát typickým – spo-  
 ... s uměleckou tvorbou, jež nebyla nezbytně té jeho natolik  
 ... , jak prolašoval.

Beuys uzavřel svou autobiografii návrhem na zvýšení Berlínské  
 ... o pět centimetrů, aby se zlepšily její architektonické proporce.  
 ... pasáží odstartovala veřejnou inkvizici vedenou jeho zaměst-  
 ... natelem, ministrem kultury Severního Porýní-Westfálska, jež  
 ... o několik let poději a z úplně jiných důvodů – měl propustit  
 ... neposlušnost z postu na vážené Státní akademii výtvarného  
 ... umění v Düsseldorfu, kde v letech 1947–1951 studoval a kde byl  
 ... v roce 1961 jmenován profesorem monumentálního sochařství.  
 ... všechny tyto incidenty již napovídají mnohé o Beuysově budoucí  
 ... tvorbě vytvářet „Soziale Plastik“ (sociální plastiku), v níž mělo být  
 ... sochařství aktivistickou estetickou tvorbou.

Kolik je to německé?

... rok 1964 byl také obdobím, kdy se Beuys objevoval coby podivný  
 ... účastující mezinárodního hnutí Fluxus. Poté, co se Beuys roku  
 ... setkal s hlavním koordinátorem skupiny, Američanem lotyš-  
 ... původu Georgem Maciunasem, pozval patnáct mezinárod-  
 ... umělců a studentů Fluxu na „Festum Fluxorum Fluxus“ na  
 ... akademii výtvarného umění v Düsseldorfu (1963). Ale Beuys  
 ... nebyl svým kolegy ze skupiny Fluxus nikdy přímo přijat, pro-  
 ... jeho tvorbu viděli jako specificky německý příspěvek hnutí,  
 ... což programový internacionalismus zdůrazňoval „postnárod-  
 ... koncepci kultury.

To, co činilo Beuysovu tvorbu specificky německou, byl zejmé-  
 ... podivný eklektismus, který byl výsledkem absence avant-  
 ... tradiční tradice, poté, co nacistický fašismus zničil (výmarskou)  
 ... avantgardní kulturu ve všech jejích podobách: od psychoanalý-  
 ... po fotomontáž, od mesianistického eschatologického myšle-  
 ... až po ortodoxní komunismus. Místo toho, aby oživila  
 ... německý modernismus a docílila kulturní kontinuity s úžasné  
 ... komplexní řadou osobností a projektů z výmarského spektra,  
 ... byla západoněmecká rekonstrukční kultura téměř fanatic-  
 ... za svůj nejdříve tašismus a informel z Paříže a potom, od  
 ... padesátých let, newyorskou školu postsurrealistické  
 ... abstrakce, aby se stala internacionální. Navíc tato jakoby  
 ... povinná abstrakce a internacionalismus rekonstrukční kultu-  
 ... odvracela nutnost konfrontovat se s nedávnou německou  
 ... minulostí a zakrývala kolektivní neschopnost truchlit nad  
 ... dvěma fašismu.



2 • Joseph Beuys, Fluxus akce ve velkém auditoriu Technické univerzity  
 v Cáchách, 20. července 1964

Hlavně v opozici k tomuto druhu etablované estetiky distancování  
 se vytvořil Beuys svou estetikou mnemotechnického. Radikalita his-  
 torické avantgardy, dadaistického ready made a konstruktivismu, se  
 měla vrátit do Beuysových rukou coby pouhé ruiny a utopické trosky  
 jako nenávratně ztracené stopy avantgardy minulosti – minulosti,  
 která byla pro Beuyse nepřístupná, jako se neakceptovatelná jevila  
 akumulace očividně oslavné kultury spotřeby (ve francouzském  
 novém realismu a ještě více v americkém pop-artu). Beuys to s jas-  
 ností historického odstupu vyslovil v roce 1980:

*Tento šok po konci války byl vlastně mou primární zkušeností,  
 fundamentální zkušeností, která mne ve skutečnosti vedla  
 k tomu, abych se opravdu pustil do umění, abych se přeoriento-  
 val ve smyslu radikálně nového začátku.*

Josepha Beuyse je tedy možno postavit spolu s dvěma jinými  
 umělci raných šedesátých let – a to Yvesem Kleinem a Andy War-  
 holem – do průsečíku mnoha tendencí a do historicky kruciólní  
 transformace, která rozlišuje tvorbu umělců předválečné avant-  
 gardy od poválečné neoavantgardy.

1960–1969



I když to Beuysovi možná nezajistilo uměleckohistorickou důležitost, fakt, že obýval tento průsečík, z něj učinilo postavu, která je od počátku šedesátých let předmětem nejrůznějších interpretací. A přestože tyto neustálé interpretační pokusy nezbytně nedokládají nevyčerpatelnou komplexnost díla, ale spíše nevyčerpatelnou touhu po „smysluplné“ kulturní produkci u publika obecně a u specialistů na interpretaci (historiků umění a kritiků) specificky, je důležité se zabývat širokou škálou odkazů a kombinačních efektů, jež Beuysovo dílo vygenerovalo za třicet let jeho bohaté tvorby.

Prvním z těchto průsečíků, a možná že nejvýraznějším, je stupeň, do něž je Beuysovo dílo (zejména jeho performance) neoddělitelně spojeno s rodící se kulturou spektaklu, která byla pro historickou avantgardu druhotná. Když umělci ve dvacátých letech způsobili skandál a šok mezi diváky, byly jejich aktivity vesměs vnímány jako politické nebo společenské provokace. Můžeme tvrdit, že například v téměř všech případech (jako v představeních v Kabaretu Voltaire v Zürichu v roce 1916, kde Kurt Schwitters veřejně četl své *Merz* zvukové básně) se avantgarda nejen stavěla do výslovné opozice vůči vládnoucím konvencím významové produkce, ale pokoušela se také konfrontovat buržoazní společnost s modely kultury jako alternativní, ne-li utopické, politické a sociální tvorby. Když se však umělci neavantgardy angažovali v nějakém skandálu nebo vyvolali nějaký šok, nejzjevnějším dopadem jejich činnosti byla – v souladu s rituály kulturního průmyslu – spektakularizace umělce coby „hvězdy“ a jeho společenského postavení z toho vyplývající. Beuys (a Klein s Warholem také, když už jsme u toho) v jasném rozporu se svými předchůdci a s mnoha svými současníky poprvé programově zapojoval principy kultury spektaklu a strategie kultovní viditelnosti do své postavy stejně jako do své tvorby. I když Beuysovi předchůdci, jako Jackson Pollock, možná transponovali malbu do rejstříku spektaklu, sami se jeho principům nepodrobili. Ale jakmile se kulturní praxe oddělila od všech svých utopických a politických aspirací, snad i od ambice na sémiotickou revoluci, neoavantgarda nezbytně naplnila tento posun do exkluzivního rejstříku spektakulární vizuality.

Tento rejstřík byl společensky uveden do chodu v poválečné spotřební kultuře tak, aby jeho subjekty mohly být extrahovány z materiální a produktivní účasti na chodu světa ve prospěch pasivní zrcadlové konzumace jeho zobrazení. Neoavantgardní nevyhnutelné mimetické vpisování do těchto historických procesů sleduje extrapolaci veškeré žité zkušenosti do simulakrové faty morgány. Zdá se, že ve zobrazení již nemůže být mobilizována žádná funkce ani schopnost – s výjimkou té zrcadlové a totalitního uvolnění všech tradičních konceptů subjektivity.

### Beuys a kulty ready made

Druhý průsečík vytváří Beuysova tvorba a historická avantgarda na straně jedné a tvorba jeho mezinárodních kolegů (zvláště

nových realistů ve Francii a mezinárodního hnutí Fluxus) na straně druhé a jedná se o jeho vztah k předmětnému světu obecně a specificky k dědictví paradigmatu ready made Marcela Duchampa. Zatímco pro historickou avantgardu bylo možné kontemplotovat společenskou funkci předmětů v rámci jejich symbolického potenciálu, umělecká tvorba v poválečném období zobrazovala předměty jako zdroj neštěstí, řízení nebo dominace (například u Armana a Warhola). To, co odlišuje pop-art umělce a hnutí Fluxus na začátku šedesátých let od umělců v období let 1919–1925, byl náhlý vhled, že nepřetržitá imitace totality předmětné produkce do všech sfér každodenního života bude hraničit s životem totalitním. Bylo jasné, že to není Duchampových opatrných kontemplací o emancipační opozici průmyslového objektu vůči zastaralému řemeslnému uměleckému dílu. Tento fakt sám o sobě by mohl vyčelit, proč Beuys v roce 1964 v televizním interview/performance explicitně odkázal na Duchampův odkaz namalováním známého plátna „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet.“ (Mlčení Marcela Duchampa je přečehováno) [3].

Beuys – postaven mezi čilou západoněmeckou internalizací americké spotřební kultury a potlačování své fašistické minulosti – byl dostatečně kvalifikován na to, aby se zabýval neustálým předmětem dvojí reflexe: reflexe nedávné (německé) totalitní minulosti a jejího zapletení se s autoritativními formami, mýty a vůdcovstvím a fašistickým státem na straně jedné a rodící se totalizujícími formami korporátního státu v současnosti, na straně druhé. Dominance komoditních předmětů bude čím dál tím více eliminovat konvenční koncepty utváření subjektu na straně druhé. A protože Beuys se – alespoň zpočátku – snažil až zoufale spojit s umělci hnutí Fluxus, možná stojí za to podívat se na jejich postoje k předmětné produkci obecně a k ready made zejména a zjistit, jak se dramaticky lišily od Beuysových. Navíc – a to je snad ještě důležitější – bychom měli pochopit, že koncepty performativity vyvinuté umělci hnutí Fluxus a vlastní Beuysovy performance jsou stejně, ne-li fundamentálně, odlišné.

Umělci hnutí Fluxus odpověděli na totalizující požadavek produkce předmětů ve spotřební kultuře tím, že mimeticky imitovali podřízenost umělecké tvorby režimu předmětů. A proto toto rozhodnutí umístit estetickou tvorbu výlučně do rejstříku předmětů (v opozici k tradičním rejstříkům ikonického, malířského, sochařského, fotografického) generuje zásadní prvek estetiky hnutí Fluxus: neustálé dialektické proudění mezi předmětnou produkcí a performativitou. (Název „Fluxus“ z latinského *fluere*, plynout, napovídá stav neustálého pohybu.) Tato estetika vyvolávající simultánní přepracování předmětu vyžaduje radikálně rovnostářskou mobilizaci umělce/performera a diváka ve všech rejstřících: dramatickém, literárním, výtvarném, poetickém a hudebním.

Beuys oproti tomu vnímal „performance“ jako návrat k mýtu, návrat k rituálu, jako téměř kultovní formu psychického ozdravování a vymítání ďábla. Jeho performance se pokoušely





Joseph Beuys, *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überwertet* (Mlčení Marcela Duchampa je přeceňované), 1964  
 olej, dřevěná prkna, plst, čokoláda a fotografie, 157,8 x 178 x 2 cm

evolat nevědomě podmínky minulých prožitků (i když teprve  
 se do poměry jako politické) s náhlým dramatickým nebo  
 poetickým zobrazením v současnosti. Tyto intervence, ve svém  
 symbolickém/zástupném charakteru a se svým obnoveným hie-  
 rarchickým vztahem performer a diváka, se vracejí do předaris-  
 tokratické identifikační katarze a ničí veškeré aspekty osvícenské  
 dramaturgie. Nejkatější eliminují Brechtův model diváckého  
 sledování a dialektické sebedeterminace, nejdůležitější z pozic  
 buržoazního divadelnictví.  
 Epistemologickým problémem Beuysovy definice performati-  
 vity jako terapeutické a exorcistní, oproti definici Fluxu, v níž je  
 performativita lingvisticky sebekonstituční, účastnická a rezi-  
 stentní vůči podmínce zhmotnění, je, že vedla ke kultu Beuyse  
 „šamana-umělce“. Ale „šamanismus“ v podmínkách spo-  
 lečnosti spektaklu a v podmínkách poválečného Západního  
 Německa nemohl být lékem na estetické ani sociopatologické  
 problémy populace této země. Zůstává nejasné, zda západoně-  
 mecká „neschopnost truchlit“ mohla být kulturně přeměněna  
 do „homeopatickou“ strukturou ritualistické (a substitucio-  
 nální) intervence ojedinelého umělce, nebo zda to byl spíš příslib  
 provednutí národní zdevastované kultury z popela a zavedení  
 nového kulturního modelu konvenční (německé) identity, co

činilo „šamana“ tak atraktivním pro Němce žijící svůj *Wirtschafts-  
 wunder*, což je pojem popisující fenomenální obnovu německé  
 ekonomické a průmyslové základny po druhé světové válce.

A tak jednou z ústředních teoretických otázek týkajících se  
 Beuysova přístupu k umělecké tvorbě – abychom problém  
 pojmenovali s Walterem Benjaminem – je, zda „avantgardní  
 emancipace umění od parazitické závislosti na rituálu“ může  
 a má být obrácena v podmínkách poválečné kultury obecně  
 a specificky v případě Německa. Koneckonců jedním z argu-  
 mentů ve prospěch tohoto obrácení, a tudíž argument ve pro-  
 spěch Beuysovy pozice, by bylo přiznat si, že k tomu, aby mohl  
 proces truchlení probíhat intenzivněji, je nutné místa a struktu-  
 ry, které jsou potlačeny, nabit touhou po paměti. Toto nabití  
 však vyžaduje, aby jak performer, tak divák byli schopni obývat  
 tyto potlačené struktury explicitně ve formě homeopatické  
 identifikace s těmi hrozivými historickými fenomény, jež se  
 společensky a psychicky řízené procesy zapominání pokusily  
 vymýtiti na prvním místě.

Dalo by se říci, že třetím komplexem, který odlišuje Beuyse od  
 jeho kolegů, je strukturální a ikonický vztah jeho tvorby k histo-  
 rické paměti. Zatímco veškeré umění, jak řekl Charles Baudelaire  
 na počátku modernismu, se zabývá konstrukcí mnemotechnic-



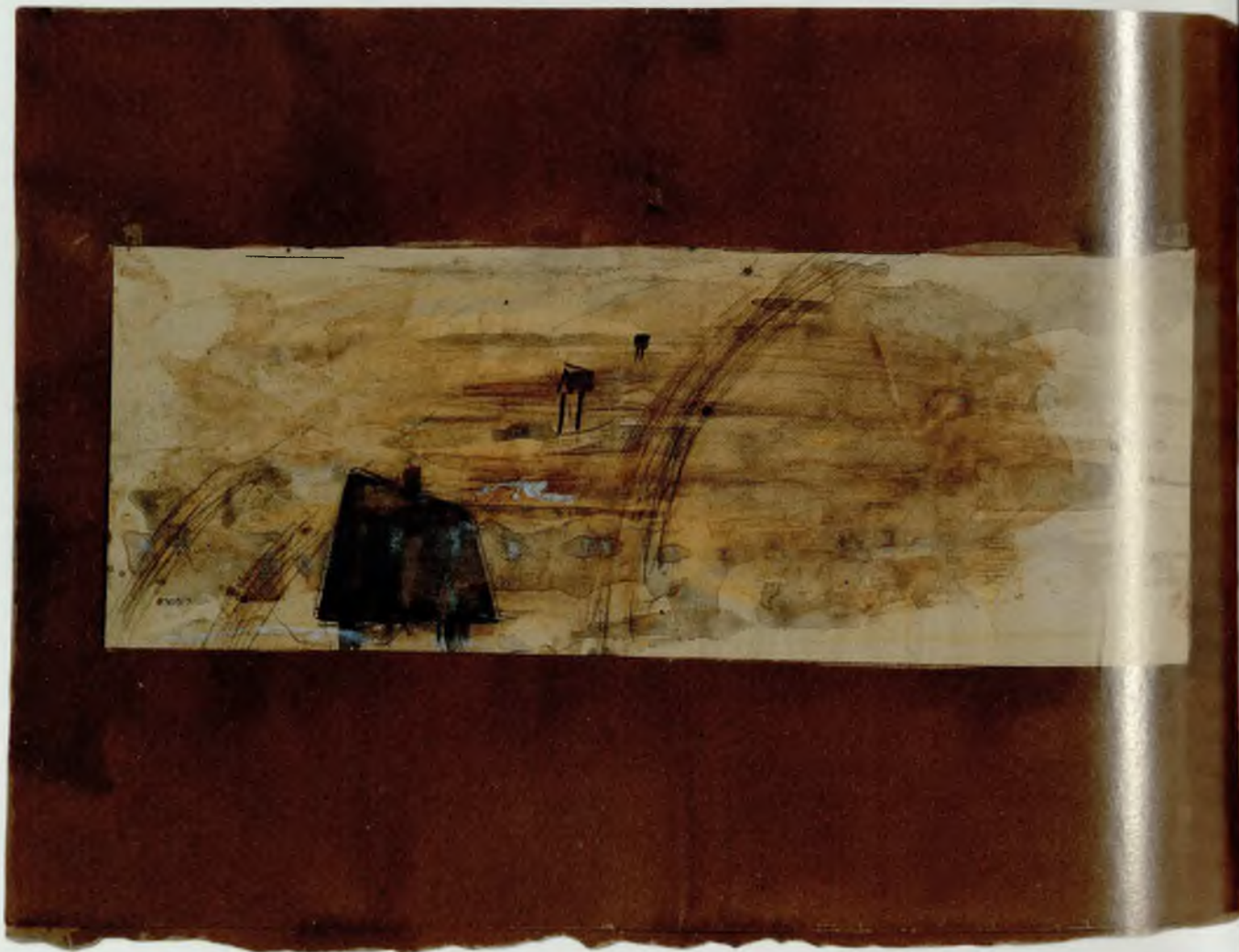
kého, zde se tato prognóza nevyplnila. Avantgardní tvorba v průběhu celého 20. století byla z velké části neúnavná – ne-li ve své orientaci na budoucnost, pak ve svém zuřivém přítakání přítomnosti. Podmínky univerzální „krize paměti“, se kterými se Baudelaire setkal tváří v tvář urbanistické modernizaci, však byly v poválečném Německu zjitřeny nad vši představivost: zde krize paměti vycházela z politicky a psychologicky motivovaného potlačení nedávné minulosti stejně jako z rychle postupující násilné spotřeby a jejího vlastního smazávání individuální a společenské historie subjektu.

Poslední událostí z roku 1964, která definovala Beuysovu budoucí tvorbu, bylo jeho rozhodnutí složit svou první vitrínu. To byl nový druh asamblážové skulptury, hybrid mezi postsurrealistickou objektovou asambláží (v té době se vyskytující zejména v díle Josepha Cornella a v Armanových akumulacích, které ovlivnily umělce hnutí Fluxus) a prostorovostí estetiky ready-made, která měla zanedlouho kulminovat v různých typech instalačních praktik. Vitrína z roku 1964 – po níž mělo následovat mnoho dalších – měla zůstat jedinou, která dostala název přímo od Beuyse: pojmenoval ji *Auschwitz-Demonstration* [5]. Na rozhraní mezi

memoriální kapličkou a vitrínou, v ní byly shromážděny různé prvky z Beuysovy přípravy projektu do soutěže na vytvoření Památníku pro Osvětim [4], organizovanou International Auschwitz Committee v roce 1958 (její umělecká rada sestávala z Hanse Arpa, Henryho Moora a Ossipa Zadkína). Vitrína obsahovala fotografické leporelo s architekturou tábora a kresla mladé ženy na hlavičkovém papíru Committee. Ale hlavně komponovala ranější a současné předměty, které nebyly explicitně spojeny s daným tématem (vaříč z cášské performance, termální s dvěma kostkami tuku, litografický kámen s křesťanskými symboly, který na sobě měl škrábance z poloviny padesátých let, pozůstatky mrtvé krysy, kopytu podobné prvky vyrobené z nakrájeného buřtu a dvě kolečka klobásy).

A tak *Auschwitz-Demonstration* (fungující na způsob „hraní“, jak později pravil Beuys), která zahrnovala tajemnou přítomnost smrti i její degradaci, okázalost křesťanských symbolů i jejich očividné zesměšňování (například křesťanská eucharistie vedle postavy Krista na talíři), byla dílem – možná prvním ve vizuální kultuře poválečného německého umění – kterým je naplno vyjádřena jak nezbytnost pamatovat si

1960–1969



4 • Joseph Beuys, *Památník pro Osvětim*, 1958  
Tužka, akvarel, kvaš, mořidlo, 17,6 x 24,5 cm

▲ 1931, 1960a

● 1962a

▲ 1913, 1916a, 1918, 1934b



5 • Joseph Beuys, *Auschwitz Demonstration/ukázka (pohled z boku), 1956–1964*

Instalace, různá média



1960 – 1969

možnost ad...válně zobrazit. Beuys se pokouší esteticky syntetizovat dva napětí se vylučující epistémy: zdůraznit naplnění předmětů významem, když ne katarzním rituálem, tak alespoň mnemotnickou dimenzí, a zároveň upřednostnit podstatku přednostu jako čisté hmoty a procesu v souvislosti se svou povodnosti průtočnou a pseudovědeckým pozitivismem.

Beuys o něčem později o tomto díle řekl: „*Similia similibus*...antur: uzdrav podobné podobným, což je homeopatický léčebný proces. Osvětlení je lidský úděl a princip Osvětlení nachází své pokračování v našem chápání vědy a politických systémů, delegování odpovědnosti skupinám specialistů a v mlčení intelektuálů a umělců. Nacházím se v neustálém boji s touto situací jejími kořeny. Například zjišťuji, že zakoušíme Osvětlení v její současné podobě.“ A tak nám Beuys předkládá svou vlastní variantu na *Dialektiku osvícenství*, filozofickou studii Němců Theodora Adorna a Maxe Horkheimera, napsanou v roce 1947. Beuysovi se vši pravděpodobnosti v roce 1964 neznámou, ve které shrnuli a teoreticky vyjádřili podmínky prožitků a možnosti a nezbytnosti kulturní produkce po holocaustu a druhé světové válce.

DALŠÍ LITERATURA:

- Götz Adriani, Winfried Konnertz a Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Works*, New York: Barrons Books, 1979
- Mario Kramer, „Joseph Beuys: Auschwitz Demonstration 1956–1964“, in Eckhart Gillen (ed.), *German Art from Beckmann to Richter*, New Haven and London: Yale University Press, 1997
- Gene Ray (ed.), *Joseph Beuys: The Critical Legacies*, New York: DAP, 2000
- David Thistlewood (ed.), *Joseph Beuys: Diverging Critiques*, Liverpool: Liverpool University Press and Tate Gallery, 1995
- Caroline Tisdall (ed.), *Joseph Beuys*, New York: Guggenheim Museum, 1979



Třináct nejhledanějších mužů Andyho Warhola je dočasně instalováno na fasádě státního pavilonu na Světovém veletrhu v New Yorku.

1960–1969

Andy Warhol je jeden z mála poválečných umělců, jehož jméno má zvuk i mimo svět umění. Od jeho veřejného vzestupu v raných šedesátých letech až do předčasné smrti v roce 1987 byl ústředním spojovacím článkem mezi uměním a reklamou, módou, undergroundovou hudbou, nezávislým filmem, experimentální literaturou, gay kulturou, světem celebrit a masovou kulturou. Kromě umění, které se pohybovalo od nezvyklého po falešně patetické, Warhol vynalezl naprosto nové žánry filmu, produkoval první album skupiny Velvet Underground, založil časopis „Interview“ a podporoval produkty svou vlastní logo-personou mezi množstvím dalších podniků (jeho atelier byl příznačně nazván Továrna). Odhaloval a využíval nový způsob, jak existovat ve světě komoditních obrazů, v němž je sláva často nahrazena bytím celebritou, novinkovost nechvalnou známostí, aura leskem a charisma hubukem: domorodý informátor, který nechával svůj polaroid, magnetofon a videokameru běžet, měl pohled prázdné lhostejnosti, ale oko pro ohromující obrazy.

### Kritický, nebo samolibý?

Warhol se narodil roku 1928 slovenským imigrantům v Pittsburghu (jeho otec pracoval v dolech a potom na stavbách), studoval design na Carnegie Institute of Technology a v roce 1949 se přesunul do New Yorku, kde slavil úspěch se svými časopiseckými reklamami, výlohami, papírnickým zbožím, knižními obaly a obdobnými zakázkami od nóbl klientů počínaje časopisem *Vogue* až po Bonwita Tellera. V pozdních padesátých letech a na začátku let šedesátých byl již natolik zámožný, že si mohl dovolit nakupovat díla Jaspera Johnse, Franka Stelly, a dokonce i Marcela Duchampa – ještě dřív, než se mu podařilo prodávat své vlastní umění; a začal sbírat objekty a obrazy různých druhů – každý den pro něj byl časovou kapslí. Své první malby komiksových postavček (Batmana, Nancy, Dicka Tracyho, Pepka námořníka) vytvořil v roce 1960, o rok dříve, než uviděl ve své vlastní budoucí galerii (Leo Castelli) plátna Roye Lichtensteina s podobnými náměty vyhotovené v různých stylech. Zatímco Lichtenstein byl ve svých kopiích komiksů a reklam čistý a tvrdý, Warhol si pohrával s ručními nedostatky a zamlžováním obrazu médií. Léta 1962–1963 byla jeho *annus mirabilis*: zhotovil svůj první

obraz Campbellovy polévkové konzervy; své první „Disaster“ (Neštěstí), „Do It Yourself“ (Udělej si sám), „Eliwise“ a „Marylin“ své první sítotisky na plátně a své první filmy (*Spánek, Pánbů* a tak dále, u nichž název ohlašuje veškerou akci, kterou umělec dělá). V roce 1963 také přestěhoval svůj atelier na Východní 4. ulici (brzy jej přejmenuje na Továrnu, která se stane postbohemským doupětem pro filmaře a „superstars“ – další Warholův vynález); ve stejném roce také poprvé použil polaroid.

Jeho neúspěšnější období spadá do doby od jeho prvních sítotisků v roce 1962 po téměř smrtelné postřelení v roce 1968 (3. června, o dva dny dříve, než došlo k zastřelení Bobbyho Kennedyho). Nejzásadnější interpretace Warholova díla se zaměřují na díla spadající do tohoto období, zejména na obrazy z cyklu „Death in America“ (založené na novinových fotografiích, často přímě drastických na to, aby mohly být publikovány; obrazy dopravních nehod, sebevražd, elektrických křesel a konfrontací z boje za občanská práva [1]). Tyto rozbory mají tendenci buď spojovat takovéto obrazy se skutečnými událostmi, nebo naopak tvrdit, že Warholův svět není nic jiného než obraz, že pop-artové obrazy obecně zobrazují jen další obrazy. Většina interpretací, nejen Warhola, ale většiny poválečného umění založeného na fotografii, v tomto bodě dělí: obraz je buď odkazem, nebo simulakrem (*simulacrum* je kopie bez zjevného originálu; ve Warholových obzvláště opakováních se originál často rozpouští).

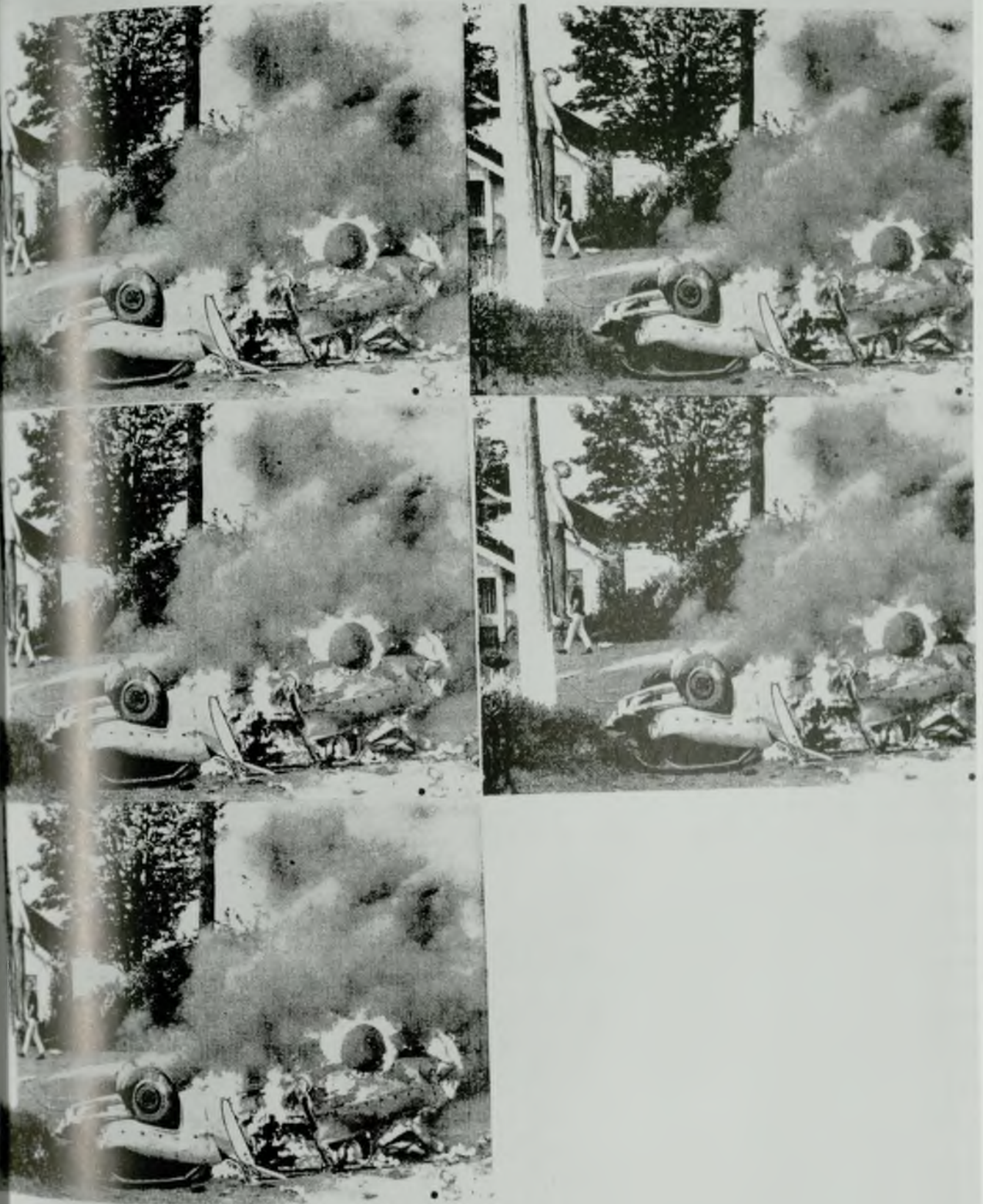
*Simulaková* interpretace pop-artu je šířena kritikou, která je ovlivněna poststrukturalismem a pro něž teorie simulakra je zásadní pro poststrukturalní kritiku referenčního zobrazení někdy jako by závisela na příkladu Warhola coby pop-artisty. „Co pop-artový umělec chce,“ píše Roland Barthes ve svém eseji „That Old Thing, Art“ (1980), „je desymbolizace objektu.“ Toto vypuštění obrazu z hlubkového významu na simulakrový povrch. V tomto procesu je uvolněn i umělec: „Pop-artový umělec nestojí za svým dílem,“ pokračuje Barthes, „a sam nemá žádnou hloubku: je pouhým povrchem svých obrazů, neoznačený, nemá záměr, není nikde.“ V různých variacích je tato interpretace opakována takovými francouzskými filozofy-kritiky jako Michel Foucault, Gilles Deleuze a Jean Baudrillard, pro něž povrchnost Warholova popu.

▲ 1914, 1918, 1935, 1942b, 1958, 1966a

● 1960c

▲ Úvod 4, 1980





1960 - 1969

Andy Warhol, Bílá hořící auto III, 1963  
tisk na plátně, 235,3 x 200 cm





2 • Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962

Sítotisk, tiskařská čern, syntetická polymerová barva na plátně, dva panely, každý 208,3 x 144,8 cm

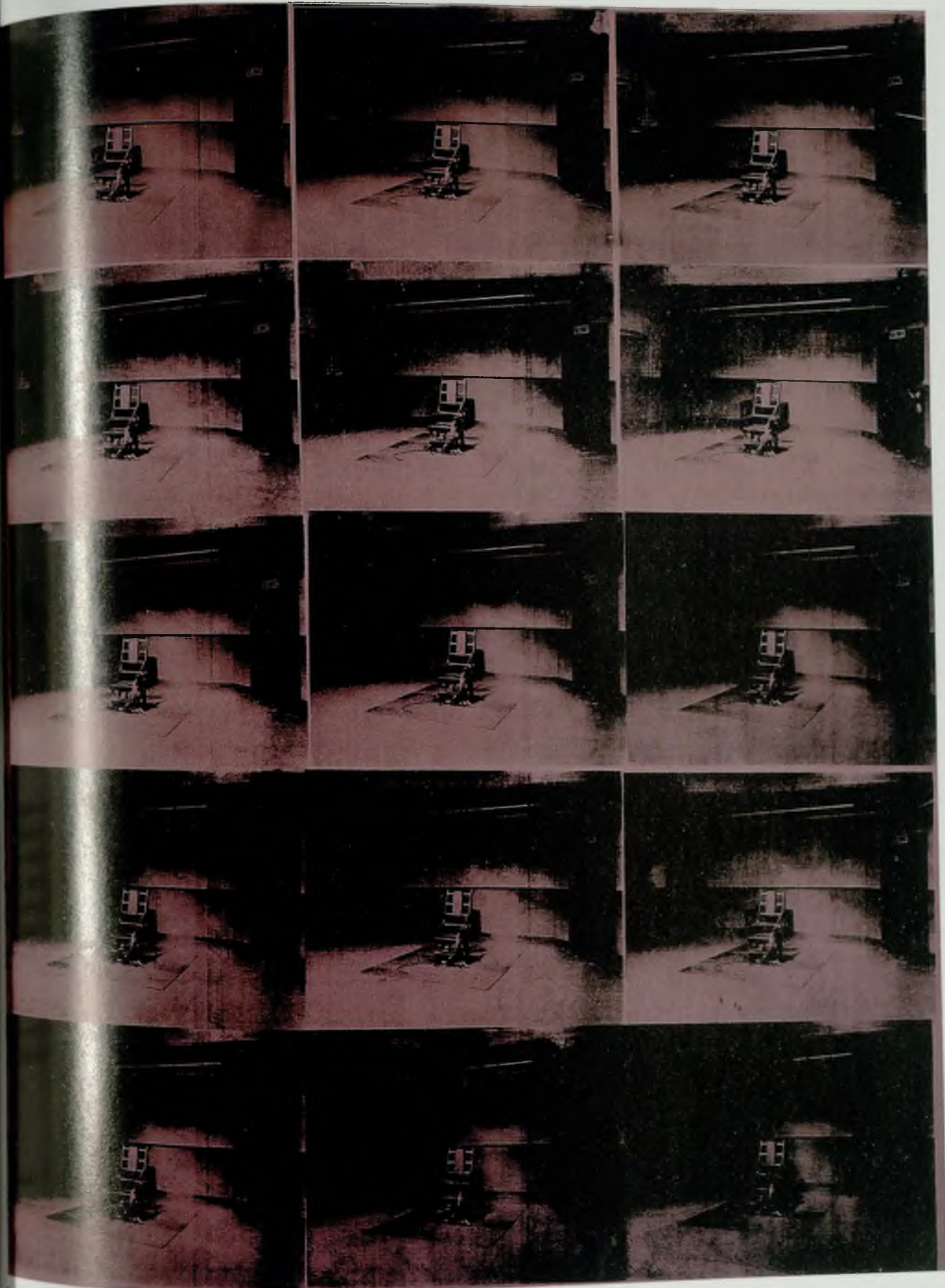
Referenční interpretaci zastávají kritici vycházející ze sociální historie, kteří vztahují díla k tematické problematice (móda, gay kultura, politické boje). V eseji „Sobotní neštěstí: Stopy a odkazy v raném Warholovi“ (1987) historik umění Thomas Crow namítá, že simulakrové čtení Warhola je apatické a vůči jeho obrazům nekritické. Pod lesklým povrchem komoditních fetišů a mediálních hvězd Crow nalézá „skutečnost utrpení a smrti“; tragédie Marilyn, Liz a Jackie především vyvolávají ve Warholovi „přímý výraz citu“ [2]. Zde Crow nachází nejen referenční objekt *pro* Warhola, ale i empatický subjekt *ve* Warholovi, a sem umísťuje kritičnost Warhola – ne útočící na „tu starou věc, umění“ (jak to hlásá Barthes) přijetím simulakrového komoditního obrazu (podle Baudrillarda), ale spíše odhalující „samolibou spotřebu“ skrze „brutální fakt“ nehody a smrtelnosti. Tímto způsobem Crow tlačí Warhola za humanistické citění až k politické angažovanosti. „Přitahovaly jej otevřené rány amerického politického života,“ píše Crow ve své interpretaci obrazů elektrického křesla [3] coby agitky proti trestu smrti a rasových nepokojů coby dobrozdání o občanských právech. „Zdaleka nejde jen o pouhou hru signifiant (označujícího) osvobozeného od odkazu,“ Warhol patří k populární americké tradici „truth telling“ (vypovídání pravdy).

Zčásti je toto pojetí Warhola coby empatického, dokonce angažovaného, jistou projekcí, ale stejně tak je jí Warhol povrchní a taktický – i když tato druhá projekce byla jeho vlastní: „Pokud chcete dozvědět vše o Andym Warholovi, prostě se podívejte na povrch mých obrazů a filmů a na mě, a tam máte najít vše. Nic víc tím není.“ Oba tábory si vytvářejí Warhola takového, jakého potřebují; bez pochyb tak činíme my všichni (projekce je jedním z jeho oblíbených témat). V každém případě není jeden z těchto argumentů není nepravdivý; ale nemohou být pravdivé oba – ano? Můžeme tyto rané obrazy neštěstí a smrti interpretovat referenčně a zároveň simulakrově, spojitě a zároveň nespojitě, kriticky a zároveň samolibě?

### Traumatický realismus

Nejslavnějším Warholovým mottem je „Chci být strojem“ – bylo obvykle chápáno jako potvrzení prázdnoty umělce stejně jako jeho umění. Ale nemusí poukazovat ani tak na prázdnotu subjektu jako spíše na subjekt šokovaný, který to, co jej šokuje, vnímá coby mimetickou obranu proti tomuto šoku samotnému: Já jsem také stroj, vyrábím (nebo konzumuji) sériové komoditní obrazy.





1960 - 1969

Andy Warhol, *Levandulové neštěstí*, 1963  
olej, šedá černá a syntetická polymerová barva na plátně, 269,2 x 208 cm



vydávám ze sebe to, co je ve mně dobré (nebo špatné). „Někteří tvrdí, že mně můj život ovládl,“ řekl Warhol kritiku Genu Swensonovi v důležitém interview z roku 1963, „ten nápad se mi líbí.“ Warhol právě odpřisáhl, že za posledních dvacet let obědval jedno a to samé (co jiného než Campbellovu polévku?). Dohromady tedy tyto dva výroky můžeme číst coby preventivní přijetí nutkání opakovat, rozehrané společností sériové výroby a spotřeby. Pokud ji nemůžete porazit, přidejte se k ní, navrhuje Warhol. Navíc pokud se do ní ponoříte absolutně, možná ji odhalíte; možná odhalíte její automatismus, nebo dokonce její autismus skrze své vlastní excesivní příklady. Poprvé byl tento strategický nihilismus užit dadaisty, Warhol jej předváděl dvojznačně a umělci jako Jeff Koons jej od té doby rozehrávají.

Tyto poznámky posouvají roli Warholova *opakování*. „Mám rád nudné věci,“ je dalším slavným mottem této kvaziautistické osoby. „Mám rád, když jsou věci pořád dokola stejné.“ V *POPismu* (1980) Warhol ještě toto přijetí nudy, opakování a dominance přikrášlil: „Nechci, aby to bylo v zásadě to samé – chci, aby to bylo *přesně* to samé. Protože čím více se díváte na stejnou věc, tím víc se vytrácí význam a tím lépe a prázdněji se cítíte.“ Zde se opakování stává jak vymýváním významu, tak obranou proti jeho vlivu; tato strategie vedla Warhola již v interview se Swensonem v roce 1963: „Když vidíte nějaký hrozivý obraz znovu a znovu, nemá vlastně žádný vliv.“ Je jasné, že tuto funkci má opakování v našem psychickém životě: opakujeme traumatické události proto, abychom je integrovali do své psychické ekonomie a symbolického řádu. Ale Warholova opakování nejsou regenerativní tímto způsobem; netýkají se zvládnutí traumatu. Spíše než trpělivé uvolňování truchlením po ztraceném předmětu připomínají obsesivní melancholickou fixaci na předmět. Vezměte si všechny ty obrazy *Marilyn*, upravené, kolorované a zvlněné: „halucinační přání-psychóza“ melancholika (Freud) se zde zdá být ve hře. Ale ani tato analýza není zcela správná, protože opakování nejenže reprodukuje traumatické vlivy, ale také je *produkuje*. Několik protichůdných operací se zde koná současně: odhánění traumatických významů a otevírání se jim, ochrana proti traumatickým vlivům a jejich produkce.

Opakování u Warhola tedy není ani zobrazení reálného referenta, ani simulace pouhého obrazu nebo odtazitého signifiant. Spíše slouží k tomu, aby promítalo realitu chápanou jako traumatickou, ale takovým způsobem, který nicméně poukazuje na tuto traumatickou realitu prostřednictvím zlomu v tomto obraze – nebo přesněji skrze diváka, jehož se tento obraz *dotýká*. V *Camera Lucida* (1980) Barthes tento traumatický bod nazval *punctum*. „Je to tento prvek, který vyvstane ze scény, vystřelí jako šíp a probodne mne,“ píše. „Je to to, co do fotografie dodám, ale co tam již nicméně je... je to ostré, a přitom tlumené, křičí to v tichu. Podivný protimluv: plovoucí blesk.“ Barthes se zde zabývá nemanipulovanými fotografiemi, takže *punctum* se zde vztahuje k detailům obsahu. To se u Warhola stává zřídka, ale *punctum* pro mne existuje ve lhostejnosti kolemdoucího ve

White Burning Car III [1]. Tato lhostejnost vůči oběti nabodnuté na telegrafní sloup poukazuje na fungování Warholovi. Spíše než obsahem funguje technikou, v „plovoucích blescích“ sitotiskového procesu, v „popping“ (práskání) obrazů. Zde pop-art nezachycuje ani smrt afektu (jak se občas říká) jako spíše afektu smrti.

Takovéto obrazy neštěstí a smrti evokují počátků televizního věku, protože Warhol si vybírá kdy tato společnost spektaklu dostává trhliny – Jackie Kennedy truchlí po atentátu v Dallasu, Marilyn Monroe se připomíná sebevraždě, rasistické útoky, vraky automobilů – ale dostává jen proto, aby mohla expandovat. Obsah proto u Warhola ne-triviální: bílý muž nabodnutý na telegrafní sloup nebo muž napadený policejním psem jsou šokující obrazy. Ale zde dochází k promítání prvoplánového šoku opakováním obrazu, a když toto opakování vytváří druhotné trauma, na úrovni techniky, *punctum* protrhává plátno a dovoluje vtrhnout dovnitř. Tímto způsobem Warhol rozehrává různé druhy opakování: opakování, která se zaměřují na zachycení traumatické skutečnosti, která ji promítají, která ji produkuje. A tato násobnost způsobuje paradox nejen obrazů, které jsou zároveň afektivní a bez afektu, ale i diváků, kteří nejsou ani opakování (což je ideálem většiny moderní estetiky: subjekt oddálený kontemplací) ani rozkládání (což je důsledkem většiny populární kultury: subjekt vydaný napospas intenzitě komoditního obrazu). „Nikdy se nerozpadnu,“ poznamenává Warhol v *The Philosophy of Andy Warhol* (1975), „protože se nikdy nesložím.“ Také paradoxní dopad jeho díla na subjekt a rezonuje i v dalším umění po pop-artu (například v některých dílech umění 1960. a 1970. let).  
 • priace a degradace.

## Masová subjektivita

Barthes se mýlil, když *punctum* považoval za soukromou věc; mít i veřejnou dimenzi. I rozpad rozlišování mezi soukromým a veřejným je traumatický; viděno jako rozpad vnitřního a vnějšího i to je způsob, jak chápat trauma jako takové. Náš do na tento traumatický rozpad nepoukazuje tak palčivě jako Warhol. „Je to už byste vzali venek a dali jej dovnitř,“ řekl kdysi o pop-artu oběť „nebo vzali vnitřek a dali jej ven.“ Ať už je tato poznámka jakkoli kryptická, napovídá, že historicky nová štafeta mezi soukromým a veřejnou realitou je primárním tématem pop-artu.

Warhola fascinovala subjektivita vytvářená masovou společností. „Chci, aby všichni mysleli stejně,“ řekl v roce 1963. „V Rusku to dělá vláda, tady se to děje samo.“ „Nemyslím si, že by umění mělo být pro pár vyvolených,“ doplňuje v roce 1967. „Myslím, že by mělo být pro masu Američanů.“ Ale co je to „masa Američanů“? Jedním ze způsobů, jak vyvolat tento masový subjekt, je prostřednictvím jeho prostředníků, tedy prostřednictvím představených spotřeby (odtud tedy sériová prezentace konzerv s Campbellovou polévkou, lahví od kokakoly, Brillo krabic z roku 1962) a dalších prostřednictvím předmětů vkusu (odtud tedy kyčlovité květiny



...by z roku 1964 nebo rádoby lidové kraví tapety z roku 1966).  
 ...že se tomuto masovému subjektu přiřknout *tělo*? Má vůbec  
 ...tělo, o němž by se dalo mluvit? „Masový subjekt nemá  
 ...“ tvrdí kritik Michael Warner, „až na těla, která vidí.“ Tento  
 ...princíp vysvětluje, proč Warhol evokoval masový subjekt pro-  
 ...střednictvím svých figurálních projekcí – od celebrit a politiků  
 ...Marilyn a Mao po prapodivné cover-people na obálkách  
 ...časopisu *Interview*. Zároveň se také snažil specifikovat tento sub-  
 ...jektivní způsob: Továrna byla vyloženě dílnou  
 ...předělávek masových ikon jako Troy Donahue  
 ...portréty typu *Třináct nejhledanějších mužů* [4] jsou jasnými  
 ...značnými pro gay diváky.

Nicméně Warhol udělal víc, než že jen evokoval masový sub-  
 ...střednictvím kýče, komodit a celebrit. Také jej zobrazil  
 ...neobrazitelnosti, tedy v jeho absenci a anonymitě, zobra-  
 ...jeho neštěstí a smrt stejně jako demokratické rovnostáře. Zde  
 ...další dva výroky z interview, první z roku 1963, druhý  
 ...roku 1972:

*Myším, že to byla nějaká velká letecká havárie, titulky na  
 přední straně novin: 129 MRTVÝCH. Také jsem maloval  
 Marilyn. Uvědomil jsem si, že všechno, co dělám, musí být Smrt.  
 Byly Vánoce nebo První máj – svátek – a pokaždé, když jste si  
 pustili rádio, řekli něco jako „čtyři miliony zemřou“. To to  
 odstartovalo.*

*Vlastně to nebyla myšlenka nehod a tak podobně... přemýšlel  
 jsem o všech těch lidech, co pracovali na pyramidách a... prostě  
 jsem chtěl vědět, co se s nimi stalo... no, bylo by jednodušší nama-  
 lovat lidi, kteří zemřeli při autonehodě, protože někdy ani  
 nevíte, kdo to je.*

...poznámky implikují, že jej primárně nezajímalo neštěstí  
 ...smrt, ale masový subjekt, zde pod zástěrkou anonymních obětí  
 ...historii – od otroků z pyramid po statistiky lidí prohlášených  
 ...trnivé při příjezdu lékaře. Ale neštěstí a smrt byly nezbytné  
 ...vyvození tohoto subjektu, protože ve společnosti spektaklu  
 ...masový subjekt objevuje jako efekt masmédií (novin, rádia)  
 ...nebo katastrofických selhání technologií (letecké havárie) nebo,  
 ...přesněji, obou (zprávy o takovýchto katastrofických selháních).  
 ...spolu s ikonami celebrit jako Marilyn a Mao jsou zprávy  
 ...nešťastných úmrtí primárním způsobem, kterým je vytváře-  
 ...masová subjektivita.

Warhol masovou subjektivitu vyvolával dvěma protichůdný-  
 ...mi cestami: prostřednictvím ikonické celebrity a abstraktní ano-  
 ...nimity. Ale nejbližší subjektu se mohl dostat kompromisním  
 ...obrazem někde mezi celebritou a anonymitou, tedy nechval-  
 ...ně známými postavami, slávou trvající patnáct minut. Podívej-  
 ...se na jeho implicitní dvojí portréty masového subjektu:  
 ...nejhledanější muži a prázdná elektrická křesla, první z nich je  
 ...někousi americkou ikonou, druhý jakýmsi americkým krucifi-  
 ...m. Jak jinak přesněji zobrazit naši patologickou veřejnou sféru  
 ...až tímto zdvojením ikonické masové vraždy a abstraktní státní



4 • Andy Warhol, *Třináct nejhledanějších mužů*, 1964

Sítotisk na plátně, dvacet pět panelů, 610 x 610 cm, na pavilonu New York State, Světový veletrh v New Yorku, 1964 (již neexistuje jako jedno dílo)

popravy? Tedy, jaký jiný těžký obraz? Když Warhol vytvořil svých *Třináct nejhledanějších mužů* pro Světový veletrh v New Yorku v roce 1964, moc – muži jako guvernér Nelson Rockefeller, komisař Robert Moses a dvorní architekt Philip Johnson, muži, kteří nejen vytvářeli společnost spektaklu, ale také ji reprezentovali jako naplnění amerického snu o úspěchu a sebevládě – je nedovedla tolerovat. Warhol byl donucen obraz zakrýt, doslova jej potlačit, což také učinil a z legrace jej přetřel na stříbrno, a když se nabídl, že obraz nahradí portrétem Roberta Mosese samotného, mocní nebyli příliš pobaveni.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Roland Barthes, *Camera Lucida*, přel. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981
- Thomas Crow, „Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol“, in Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990
- Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol: A Retrospective*, New York: Museum of Modern Art, 1989
- Richard Meyer, „Warhol's Clones“, *The Yale Journal of Criticism*, vol. 7, no. 1, 1994
- John Russell (ed.), *Pop Art Redefined*, New York: Praeger, 1969
- Paul Taylor (ed.), *Post-Pop*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989
- Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975
- and *POPism: The Warhol '60s*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980



# 1965

Donald Judd vydává esej „Specifické objekty“: minimalismus tak získává teoretický základ v tvorbě svých dvou nejvýraznějších protagonistů – Judda a Roberta Morrisa.

1960 – 1969

Když se v roce 1989 Robert Morris s odstupem téměř tři desetiletí díval na své první roky sochaře v období raných šedesátých let, napsal: „Ve třiceti jsem měl své odcizení, svou pilu a svou překližku. Byl jsem připraven vytrhnout metafory, zejména ty, které měly co do činění s ‚vyšším‘ či jakýmkoliv jiným závanem transcendentna.“ Vzpomíná, že tato nálada odporu byla namířena především proti hodnotám abstraktního expresionismu, ostatně tento odpor nabíjel energií celou jeho generaci: „Když jsem se svou pilou zařezával do překližky, slyšel jsem pod tím sluchničím vřeštěním silné a osvěžující „ne“, které se odráželo od všech čtyř stěn: ne transcendenci a duchovním hodnotám, heroickým měřítkům, mučivým rozhodnutím, historizujícím příběhům, hodnotným artefaktům, inteligentním strukturám, zajímavým vizuálním prožitkům.“

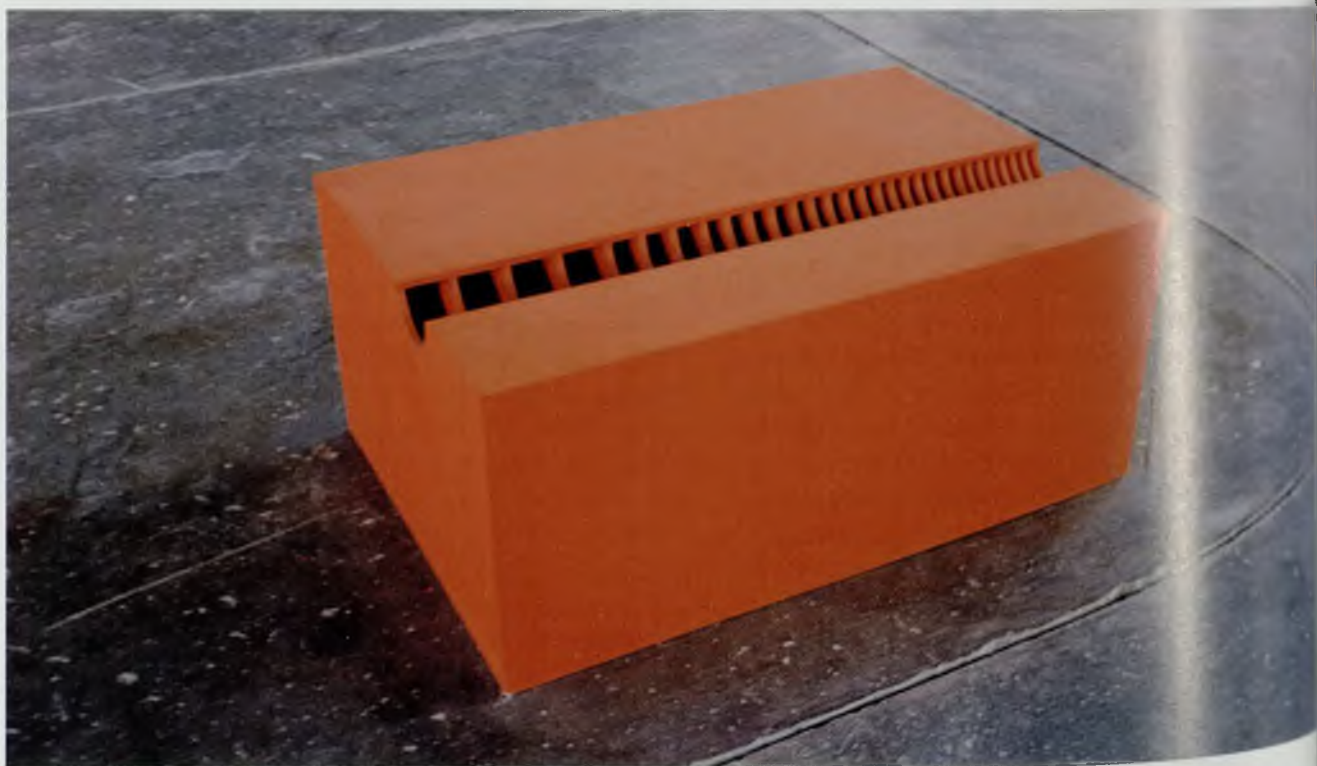
Překližkové polygony – obří desky, trámy, portály – které Morris začal vystavovat na podzim roku 1963, se časově kryly se

zvláštní transformací, kterou prošla tvorba Donalda Judda v průběhu téhož roku. Tehdy začaly Juddovy malby mnohem větší, zjednodušených trojrozměrných objektů, které byly dvě desky přiléhající v pravých úhlech a jejich spojení bylo podporováno kolenem z kovové trubice nebo velkou, jasně červenou kuličkou s mělkým žlábkem prořezaným do jejího povrchu (t).

„Ne“ transcendenci

Roku 1966, kdy byla v Židovském muzeu v New Yorku otevřena výstava „Primární struktury“, mohly být tyto jednoduché objekty odporu prohlášeny za hnutí, protože kurátor výstavy, Knut McShine, byl nyní k Juddovi a Morrisovi schopen přizvat dalších čtyřicet britských a amerických sochařů, mezi nimiž byli také

▲ Anthony Caro, Walter de Maria, Dan Flavin, Robert Rauschenberg



1 • Donald Judd, *Bez názvu (bedna s průřezem)*, 1963  
Světlá kadmiová červeně na dřevě, 49,5 x 114,3 x 77,5 cm

▲ 1945, 1962a

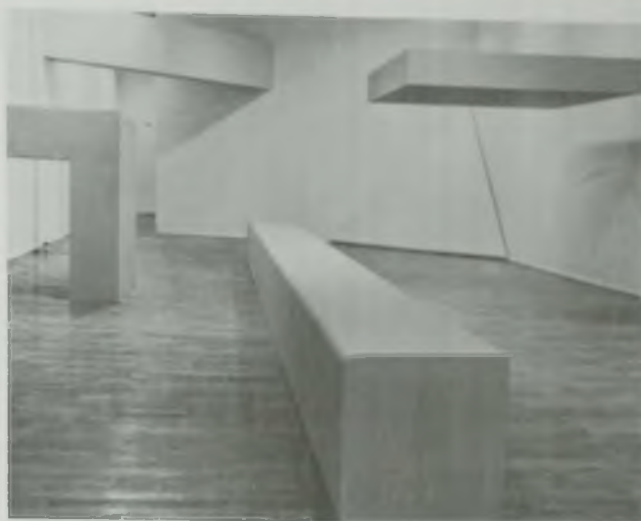


Kelly, Sol LeWitt, Tim Scott, Tony Smith, Robert Rauschenberg, Anne Truittová a William Tucker. Jako jeden z mnoha představitelů této hnutí pojmenovat se název výstavy „Primární struktury“ zaměřoval na radikální zjednodušení tvarů, zatímco v roce 1964 Museum moderního umění přišlo s „Uměním skutečného prostoru“, která zdůraznila brutálně neohraničený charakter tvorby v jejím upuštění od sochařského podstavce, aby mohla skutečný prostor se svými diváky. Do roku 1968 se však společně s výlohou označení „minimalismus“ a vytlačilo všechny jiné názvy, i termín „systémová malba“, který použilo Gugenheimovo muzeum, aby zdůraznilo neosobní kvalitu, jež se projevuje ve vytváření těchto děl – jejich industrializovaný, serializovaný charakter nyní přenesený na produkci dvourozměrných maleb.

Mělo se, že minimalistické umění přemostuje prostor mezi malbou a sochařstvím, že vlastně maže rozdíl mezi malbou a sochařstvím, bylo poselstvím Juddova článku s názvem „Specifické objekty“, který vyšel v roce 1965 v *Arts Yearbook* a byl prvním literárním pokusem teoretizovat to, co se dělo (druhým byl například esej „Poznámky o sochařství“ z roku 1966). Judd tu popisuje tvořená, koncentricky pruhoaná díla Franka Stelly, která dělal od roku 1961, v nichž viděl překročení malby – díky rozložení v prostoru (ať už jakkoliv mělkého) – směrem k sochařství, jež začaly existovat jako trojrozměrné objekty. „Tři dimenze jsou skutečným prostorem,“ vysvětluje Judd. „To nás vedlo k problému iluzionismu a doslovného prostoru, prostoru bez tvaru a barev.“ To, jak dodává, „je zbavením se jednoho rozměru, zbytku a nejdopornějšího zbytku evropského umění“, které navíc v jiném kontextu charakterizoval jako spojený s racionalistickou filozofií „založenou na systémech vytvořených předem, apriorních systémech“.

Proč se staly „trojrozměrnými“, jsou Stellovy desky nyní „specifickými objekty“, což by napovídalo tomu, že je Judd bude chtít nazývat sochami. Judd ale sochařství vytykal totéž co malbu, viděl je jako aditivní a složené. Stellovy obdélníkové nebo kolečkové nebo věčkové „desky“ dosáhly výrazné kvality jednoduše tím, že byly jednoduše staly tím objektem, tím tvarem. Judd to srovnával s Duchampovými ready made, které jsou podle něj „celky nepodstatné, a ne část po část“.

Judd trval na jednom tvaru, který na sebe vezme celý prožitkový význam díla, odmítajíc jakýkoliv smysl komponentů, je tedy viděn jako souhrnný s odmítnutím „apriorních systémů“. Pro Judda tato apriorní systémy nezbytně zakládají hierarchii mezi konstitučními prvky, protože fungují tak, aby dosáhly rovnováhy, aby vytvořily kompoziční vztahy. Judd doufal, že radikální redukci tvarů, aby se spojily v evidentně jednotném tvaru, nejen odstraní kompoziční, ale eliminuje i další aspekty apriorního, zejména významu myšlenky nebo úmyslu, který existuje před vytvořením díla, takže se zdá, že je uvnitř objektu a funguje coby strukturující jádro. Vymýcení iluzionismu je tedy nedílnou součástí zrušení díla jeho motivující myšlenky, jeho *raison d'être*, jež samotný objekt vyjadřuje. Právě to měl Morris na mysli, když



2. Robert Morris, (zleva doprava) *Bez názvu (Stůl)*, *Bez názvu (Rohový trám)*, *Bez názvu (Podlahový trám)*, *Bez názvu (Rohový kus)* a *Bez názvu (Míra)* instalace v Green Gallery, prosinec 1964 – v. 114

vzpomínal, jak říkal „ne transcendentní a duchovním hodnotám, heroickým měřítkům, mučivým rozhodnutím“. v stejném odmítnutí toho, co pokrývalo Juddův „racionalismus“ a „vznešenost“ abstraktního expresionismu. Když Morris ve svém vlastním eseji „Poznámky o sochařství“ vyhlásil tentýž antiluzionismus, použil termínu „gestalt“, aby evokoval Juddovu myšlenku jednoty. To, že nic, žádná předcházející myšlenka, nestojí za vnějším tvarem nebo „gestaltem“, Morris vyjádřil takto: „Člověk nehledá gestalt gestaltu.“ [2]

Pokud se po divákovi nechtělo, aby se nořil do hloubky objektu a objevil důvod pro jeho vzetání, bylo to proto, že takový objekt „vytahuje vztahy z díla ven“, jak vysvětluje Morris, „a čini z nich funkce prostoru, světla a divákovy zorného pole“. Je tedy nutno říct, že se zde zrodil nový model významu: všechno v díle existuje jen na jeho povrchu, povrchu, který je neustále zranitelný vůči hře světla a divákové perspektivě. „Dokonce ani nejméně změnitelná vlastnost díla, jeho tvar, nezůstává konstantní,“ tvrdí Morris, „protože je to divák, kdo mění tvar neustále tím, jak mění svou pozici vůči dílu.“

## Smrt autora

Do uměleckého světa raných šedesátých let se promítly dva modely významu, které – jak se zdá – naprosto změnily parametry estetické zkušenosti a prožitku. Jednoho z nich, jenž je spojován s pozdní filozofickou tvorbou Ludwiga Wittgensteina, se již na konci padesátých let dovolával Jasper Johns, když oznámil, že význam slova je jeho „užití“. Z tohoto výroku plynou dva závěry: za prvé, že významy slov nejsou funkcí absolutní definice, která by byla napsána někde v nedotknutelném platonském nebi, ale místo toho se mlží a zkrslují v kontextu svých užití; za druhé, že významy slov, která vyslovujeme, nejsou zabezpečeny úmysly, které máme v hlavě předtím, než je



vyslovíme („*toto* je to, co jsem tím myslel“), ale místo toho slova nabývají na významu ve veřejném prostoru naší výměny s ostatními. Ve své stati „A. B. C. Art“ (1965), jednom z prvních interpretativních esejů, který nenapsal umělec, se Barbara Roseová zabírá minimalismem a zdůrazňuje důležitost Wittgensteinova pojetí jazyka pro způsob, jakým Morrisova a Juddova tvorba spoléhá na kontext, v němž vyplývají na povrch zkušenosti jejich diváků.

Aby posílil toto pojetí významu jako kontextu, uchýlil se Morris k několika strategiím. Jednou z nich bylo vytvořit gestaly vlastního díla z oddělitelných segmentů a poté v průběhu instalace celé skupiny elementů „permutovat“ jednotlivé segmenty do různých uskupení forem, tak aby žádné dílo nemohlo mít stabilní, předem daný tvar: vnitřní „myšlenku“, která by fungovala jako jeho neměnné jádro. Jinou strategií bylo vzít tentýž tvar a několikrát jej zopakovat, jen pokaždé v jiné pozici, tak jak tomu je u jeho *L-beams* (L-ka) [3], kde jsme konfrontováni s masivními L, z nichž jedno leží na zemi, druhé „vzpřímeně sedí“ a třetí je postaveno do stříšky, a nemůžeme vnímat všechny tři jako „stejná“. Je to proto, že efekt reálného prostoru znamená, že každé L na sebe bere jiný význam podle toho, jakým způsobem gravitace nebo světelné vyzařování ovlivňuje naši zkušenost vlastní tloušťky a váhy jednotlivých „ramen“.

*Fenomenologie vnímání* (1945) Maurice Merleau-Pontyho přinesla druhý důležitý model pro význam jako kontext, nebo spíše pro význam coby funkci tělesného ponoření do jeho světa, který měl mnoho společného s Morrisovými *L-ky* nebo s překližkovými krabicemi, které začal Judd vyrábět na počátku sedmdesátých let a které – jak se zdá – internalizují, a tudíž ještě otevřeněji závisí na divákově vizuální cestě.



3 • Robert Morris, *Bez názvu, Tři L-ka*, 1965–1966  
Instalace v Leo Castelli Gallery

Pokud se oba tyto modely – význam jako „užití“ nebo význam jako funkce tělesného spojení s jeho prostorovým horizontem – spojují v odmítnutí myšlenky jako vnitřního elementu závažného předchůdkyně díla coby faktorů zajišťujících význam, pak má oba zásadní dopad na tradiční pojetí autora. Nic z autorova světa – jeho nebo její úmysly nebo počty – nyní nezaručuje význam díla; spíše je tento význam závislý na výměně, která probíhá ve veřejném prostoru jako spojení díla s divákem. Nežádá nás tedy, že Judd se svým odmítáním apriorního a Morrisova „ne“ mučivým rozhodnutím přijali tyto modely; a není náhodou, že v roce 1968 minimalista druhé generace a kritik Brian O'Noir herty (narozen 1934) do amerického kontextu vnesl esej Barthesa s příznačným názvem: „Smrt autora“.

K vypuzení autora směřovaly různé praktiky minimalismu, jednou z nich byla depersonalizace výroby díla. Tak jako Morris s Juddem původně uchýlili k užívání standardizovaných materiálů – jako překližky nebo plexiskla – přinesli plnohodnotné objekty, které byly příliš náročné na výrobu, do kovodělných dílen, tam nechali vyrobit. Koncem šedesátých let se již tento přístup k výrobě jinými stal daleko programovějším v tom smyslu, že šlo o jakési vymítání posledních zbytků „autorství“ z objektu, takže byla v podobě umělcova rukopisu, nebo v jedinečnosti vlastního díla. Průmyslová výroba zajišťovala nejvyšší odstupňovaný proces výroby díla a zároveň garantovala, že objekt má být vyroben coby multipl, kde žádný z výsledné série výrobků není „originálem“ o nic víc než kterýkoliv jiný.

Druhou z těchto antiautorských praktik bylo zatlačit proces standardizovaných materiálů až k hranici *ready made* a vytvořit objekt z volně dostupných jednotek. Touto cestou se dal Juddovi napodobit Flavin, když zdvojoval, ztrojoval atd. fluorescenční zářivky, vytvořil to, čemu říkal „památníky“ (např. *Památník 7 let V. Tatlina*), kterými se přihlásil ani ne tak k dadaistickému *ready made* jako k odhodlání ruského konstruktivismu a produkci, aby mu tvořit průmyslové umění. Carl Andre začal používat plátové cihly, jako například ve stometrové řadě, kterou vystavil v roce 1966 „Primárních struktur“ a kterou nazval *Páka*. Vememe-li v potaz naprosto úhrnný charakter jeho podlahových děl, které tvořil jak z cihel, tak z kovu (často je nazýval „kompozitními“), jeho díla naprosto staví na odív myšlenku „kompozitní“ a dokládají, že jsou tím, co chtěl Judd, aby ji nahradile objekty, která nebyla ničím jiným než „jednou věcí vedle druhé“.

### „Zpřítomnění je milost“

Pokud roku 1966 výstava „Primární struktury“ představila minimalistické tvorby, pak časopis *Artforum* následujícího roku předvedl její konceptuální ambice, když jí věnoval zvláštní číslo, ve kterém se umělci jako Robert Smithson (1938–1973) a Robert Rauschenberg připojili k Robertu Morrisovi, aby vyjádřili logiku své tvorby. Ale jejich „spojení“ bylo zároveň jemnou formou seznámení, protože Smithsonova stať „O vývoji letištního terminálu“ již již oznámil novou fázi umění, kterému se později začalo říkat „land art“.



## Maurice Merleau-Ponty (1908–1961)

Poté, co spolu s Jean-Paul Sartrem a Simone de Beauvoir založil důležitý poválečný žurnál *Les Temps modernes*, se Maurice Merleau-Ponty v roce 1952 stal profesorem filozofie na Collège de France. Merleau-Pontyho kritika Descartesova, respektive jakéhokoliv idealismu vycházela z námitek vůči modelu prožitku založeného na harmonickém spojení vědoucí mysli se světem, modelu, který se nezabýval fundamentální diskontinuitou nejen mezi vědomím a světem, ale ani mezi jednotlivými vědomími. Domníval se, že lidskou subjektivitu nemůžeme pochopit, pokud si těchto mezer nebudeme všimati.

Merleau-Ponty, který hodně vycházel z Gestalt psychologie Wilhelma Köhlera, se zaměřil na to, co nazýval „perceptivní milieu“, ve snaze popsat unikátně lidskou formu „existence ve světě“, která byla založena, jak se domníval, na dilčích povaze vizuální zkušenosti závislé na „perspektivním“ omezení lidského vnímání. Ve *Fenomenologii vnímání* (1945) se kapitoly o „tělu“ věnují formám vnímání, které Merleau-Ponty charakterizoval jako „preobjektivní“, a které položily základ formě vidění a vědění, která se bude nazývat „abstraktní“. Merleau-Pontyho dílo se do aktivního diskurzu modernistického umění dostalo prostřednictvím esejů, které Michael Fried napsal o anglickém sochaři Anthonyem Carovi. Když chtěl popsat disjunktivní „syntax“ Carova díla, Fried sáhl na jinými po Merleau-Pontyho esejí „O fenomenologii jazyka“ (1952).

Jelikož Merleau-Pontyho fenomenologie umísťuje tělo subjektu – jeho bilaterální symetrii, jeho vertikální osu, jeho předek a zadek, který je pro subjekt samotný neviditelný – do centra směřování subjektu k významu –, zejména ty umělecké projekty, jejichž estetický prožitek je závislý na tělesných vektorech, jsou otevřeně fenomenologické analýze. Vedle výše zmiňovaného Cara jsou dalšími důležitými příklady Barnett Newman a Richard Serra.

### DALŠÍ LITERATURA:

- Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: Dutton, 1968.  
Berkeley a Los Angeles: University of California Press, 1965.  
Francis Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective*, Seattle: University of Washington Press, 1990.  
Michael Fried, „Art and Objecthood“ (1967), *Art and Objecthood*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.  
Donald Judd, *Complete Writings: 1959–1975*, New York: New York University Press, 1975.  
Rosaling Krauss, *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, New York: Guggenheim Museum, 1994.  
Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1965.



Marcel Duchamp dokončuje svou instalaci *Etant Donnés* ve Philadelphia Museum of Art; jeho rostoucí vliv na mladší umělce vrcholí posmrtným objevením tohoto nového díla.

1960 – 1989

Jedním způsobem – a zdaleka ne nejméně výmluvným – jak se dá charakterizovat estetické klima šedesátých let, je všimnout si, do jaké míry byl Picasso vzhlas zastíněn Duchampovým. Picasso byl velkým mágem modernismu, velkým vynálezcem kubismu a principu koláže, stejně tak byl i mnohostranným tvůrcem udržujícím při životě tradici malby v nekonečné přehlídce obrazových stylů, rozdmýchávajícím uhasínající uhlíky grafických procesů, posouvajícím hranice tradičního sochařství. Duchamp oproti tomu v roce 1920 „přestal malovat“, aby se věnoval šachu, jak tvrdil, a zhotovil sérii ready made pod pseudonymem Rose Sélavy. Ve srovnání s lavinou publicity, výstav a kritické literatury, která obklopovala Picassa, „poklidná neznámost“, do níž se Duchamp uchýlil ve čtyřicátých letech v New Yorku, byla narušena pouze zvláštním vydáním surrealismem ovlivněného časopisu *View*, které mu bylo v roce 1945 věnováno (první monografie o Duchampovi měla vyjít až v roce 1959). Žije ve spartánsky zařízeném bytě, jeho jediným kontaktem s uměleckým světem mělo být pár emigrovavších surrealistů a avantgardní skladatel John Cage. Ale jak se ukázalo, stačilo to.

Do počátku padesátých let Cage, kterého fascinovala Duchampova myšlenka náhody, rozšířil zprávu o Duchampovu vlivu ke svému příteli Robertu Rauchenbergovi. Prostřednictvím Rauchenberga se něco z Duchampových procedur dostalo k Jasperu Johnsovi, i když Johns tvrdí, že díla pro jeho skvělou první výstavu v roce 1957 (*Terče s odlišky částí těl a jeho Vlajky*) byla vytvořena před tím, než se seznámil s Duchampem, a že se o něj s Rauchenbergem začali vážně zajímat až poté, co jeho dílo kritikové označili za „neodadaistické“ a mluvili o identitě jeho děl coby ready-madeové. Do roku 1959 se s Duchampem setkali, zhlédli neobvyklou konstelaci jeho tvorby v Arensbergově sbírce ve Philadelphia Museum of Art (včetně *Velkého skla*) a do roku 1960 si přečeli nově vydanou anglickou verzi *Zelená krabice* (1934), Duchampových propracovaných poznámek ke *Sklu*, a začali – v Johnsově případě – sbírat Duchampova díla, zejména odlitkové kusy, která Duchamp tvořil v padesátých letech a jež produkoval v omezených edicích [2].

Ačkoliv Johnsova díla jasně dokládají dvě „paradigmata“ tvorby umění, s nimiž je Duchampovo jméno pevně spojeno – ready

made a „indexovost“ (druhé z nich je indikováno jeho užíváním odlitků tělesných částí stejně jako různými „přepřekami“, například médiiem enkaustiky nebo užitím sítě pro rozstírání barvy, které zdůrazňují obrazovou značku jako formu stopy) – on sám signalizoval důležitost třetího. „U Duchampovi píše Johns v roce 1960, „je jazyk prvotní... Duchampova díla sklo ukazuje jeho pojetí díla jako mentálního – nikoliv vizuálního nebo smyslového – prožitku.“

### Peep show

Byla to tato tři „paradigmata“ či modely, jak vytvořit dílo, které pevně zakotvily v americkém kontextu na počátku šedesátých let. Ready made byl všude, naprosto prostupoval tvorbu Fluxusu. Fluxus, stejně jako tvořil konceptuální výzbroj pop-artu, indexovost se projevila nejen v Johnsově tělesných odlitcích, ale i v těch, jež tvořili Morris a Bruce Nauman (narozen 1941) (když také se rozšířila do celé sítě „stop“, tak jako u Morrisova záměru jeho vlastních mozkových vln v *Autopsi (tréu) (EEG)* (1960) a byla k nalezení také v posedlosti hnutí Fluxus náhodou ležící kovový model, který zůstal blízký Duchampovu příkladu *Zelené krabice* – například Morrisova *Kartotéka*, v níž se objekty uspořádají pouhými záznamy o jejich konceptu a provedení, seřazené podle abecedy – se měl v pozdních šedesátých letech narozovat do konceptuálního umění, kde se úvahy Duchampa a Lucretia Wittgensteina o jazyku měly spojit v to, co Johns nazýval „peep show“ – díla jako mentálního – nikoli vizuálního nebo smyslového prožitku“.

Nové nástupnictví těchto tří paradigmat zanechávalo kritickou koláž čím dál tím více kompromitovanou – čím méně než cynicky zkorumpovaným jazykem reklamy a jiných masmédií, do nichž byla zapojena již před druhou světovou válkou. Jediným způsobem, jakým mohla být koláž využita v avantgardou v poválečném umění, bylo dialektické převrácení: coby by ji použilo negativně, v rejstříku odpadu: komodita odhalena coby plánovaná zastaralost, jak tomu bylo v tvorbě Duchampových a Rauschenbergových asambláží nebo Armanových poskládaných

Ale Duchamp se ke své „dominanci“ stavěl typicky duchampovsky. Zřekl se jí prostřednictvím svržení, které ukázal v díle

▲ 1907, 1911, 1912, 1937a, 1944b

● 1918

■ 1968b

◆ 1953, 1958

▲ 1914, 1960c, 1962a, 1964b

● 1918, 1963

■ 1958, 1968c

◆ 1963





1 • Fritz Koenig, *Z ruky do úst*, 1967  
 Sůl na plech, 71,1 x 25,4 x 11,1 cm



2 • Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle* (Ženský fíkový list), 1960  
 Galvanizovaná sádra, 9 x 14 x 12,5 cm

Duchampovští teoretikové se s hrůzou dívali na toto dílo jako na převrácení imaginární, alegorické komplikovanosti *Nevěsty svlékané svými mládenci, dokonce* (1915–1923) do jakéhosi košilátého vtípu, peep show, na niž se díváme otvory proraženými do dveří stodoly, za kterými se nám odhaluje ženský akt naaranžovaný na hromadě větví, nohy doširoka rozevřené před divákovým pohledem, zatímco v krajině v pozadí můžeme vidět naprosto kýčovitě verze tajemných protagonistů „předmluvy“ *Velkého skla*: vodopád a svítící plyn. Navzdory nelibosti těchto teoretiků a v opozici k tvrzení, které bylo šířeno celá pozdní šedesátá léta, že všechna paradigmata avantgardní tvorby byla stanovena v první polovině století a poválečným umělcům nezbyvá nic jiného, než je recyklovat a přidělovat jim označení „neo-“ (tak to alespoň tvrdil Peter Brüger ve své *Teorii avantgardy*), *Etant Donnés* samo představuje nové paradigma, jež mělo zásadně ovlivnit tvorbu po roce 1968. Tím, že bylo vystaveno v muzeu, usadilo se trvale v kontextu, který měl být totální a zničující kritikou toho, jak estetika operuje a je legitimizována.

Funkce osvětlení, sama myšlenka estetického prožitku byla založena na principu posouzení něčeho krásného (jehož cena byla nazvána „uměním“), co mělo být naprosto nezaujaté, co mělo být naprosto nezatiženo užitečností předmětu nebo jeho pravým obsahem, například jeho souladem s vědeckými fakty nebo koncepty, soudu, který byl nicméně vyneseno jakoby ke všem a tudíž „všeobecným hlasem“. Pokud by takovýto prožitek mohl být teoretizován Immanuellem Kantem v *Kritice soudnosti* (1790), byl by institucionalizován ve velkých muzeích, jež vznikala v průběhu 19. století. Vystavující svůj obsah mimo prostor každodenního života, v palácovitých kontejnerech velkého umění, vyhlášovaly tyto sbírky autonomii estetické sféry – a tudíž odtazitost od „zájmu“ at' už na úrovni užitnosti nebo poznání – a jejího veřejného aspektu: bylo to místo kolektivního prožitku,

1960–1961





3 • Marcel Duchamp, *Etant Donnés*: 1. *La Chute d'eau* 2. *Le Gaz d'éclairage*, 1916–1917

Asambláž, různá média, 242,5 x 117,8 x 124,5 cm

v němž mohl být tento „všeobecný hlas“ vizualizován v komunitě diváků, již se sešli před díly a každý z nich jako by posuzoval za všechny.

Duchampovo *Etant Donnés* je umístěno právě v takové budově. Ale oproti veřejné postatě tohoto prostoru sdíleného prožitku je perverzně skryto. Sledujeme ho skrz díry vyvrtané do dubových dveří, jež jsou jediným viditelným aspektem v tomto prostoru, a ukazuje se vždy jen jednomu divákovi. A tento divák je dalek esteticky nezaujatého postavení, je nucen k pronikavé vnímavosti, když je „přilepen“ k „peephole“, aby mohl nakouknout do prostoru erotické podívané, je sám vystaven pohledu jiných, možná hlídače nebo třetí osoby, která do galerie vstoupí. Vždy potenciálně „přistižen při činu“ není tento vizuální prožitek nikdy schopen transcendence těla, která mu umožňuje spojit se s předmětem soudu; spíše se toto tělo samo stane objektem otevřením se vůči pocitu studu.

Podívaná za dveřmi je utvořena tak, aby vyjádřila tělesnost diváka. Přesně replikuje model renesanční perspektivy ukazuje

tato mise-en-scène nahou postavu za neotesaným otevřením celkové zdi v parodii Albertiho pojetí, že plán, kterým se díváme v perspektivní konstrukci, je stejný jako pohled oknem. Na uspořádání perspektivní geometrie skrze kožel pohledu sahající se do divákova oka – místa pohledu, jenž je nastaven zrcadlením pyramidy projekce (sbíhající se v „nekonečném“ v úběžníku), Duchampova „peephole“ nastává místo pohledu jako dvojitý odraz díry přímo před ním, tedy otvoru mezi postavou, která leží na své posteli z větví. Francouzský filozof Jean-François Lyotard, který psal o Duchampově transformovaném systému, zachytil toto bipolární zhroutení pohledu a zbláznění do zdvojeného tělesného otvoru ve slovní hříčce „celuit qui voit“ (zhruba: „Ten, kdo vidí, je kunda“).

Přistižen při činu

Pozice „modernistické malby“ – samotného výplodu osvícenského tlaku na porozumění specifčnosti vizuálních umění



... odloučení zraku od jiných smyslů (například zrak = pro-  
 ... sluch = časovost) – spoutala myšlenku autonomie  
 ... (a jeho „nezaujatosti“) s možností čirého smyslu vidění-  
 ... Tato odtělesněná „optičnost“, kterou se malba vyhraňovala  
 ... jím uměním – tím, že se vyhýbala kinestetickému  
 ... skulpturálnímu a obracela se pouze na zrak – vsadila na  
 ... jako v renesančním diagramu je bod pohle-  
 ... tobo, že stejně, že stejně, že stejně, že stejně, že stejně, že stejně,  
 ... právě redukován na čistý bod světla, a proto odtažen od  
 ... tělesného prožitku.

... „optičnost“ byla měřítkem „nezaujatosti“, a monu-  
 ... měřítkem color-field maleb, jimiž byla manifestována,  
 ... zárukou kolektivního prostoru vidění, pak *Etant Donnés*  
 ... záruku nezaujatosti tím, že ztělesnilo diváka nadva-  
 ... jak se oběžníkový bod diagramu zhušťuje v erotickém  
 ... voyeurů, prostor muzea se stává labyrintem jednotli-  
 ... zájmů, z nichž některé budou mít moc odcizit jiné tím, že  
 ... stihnou v aktu divání se, které je nyní definováno daleko  
 ... „čistého“.

... Roland Barthes neúnavně vysvětloval, osvícenectví teore-  
 ... svého svůj pojem „univerzálního“ coby způsob konsolidování  
 ... barzoasle tak, že se tato moc nechá zmizet coby historický  
 ... jen aby se znovu objevila jako přirozený řád. „Klasické  
 ...“ jak Barthes píše ve *Writing Degree Zero* „nemohlo mít  
 ... byti jazykem, protože *bylo* jazykem, jinými slovy bylo  
 ... ledné, plyulo a nezanechávalo žádné nánosy, ideálně spo-

... jovalo univerzálního ducha a dekorativní znak bez substance či  
 ... zodpovědnosti.“

... Akt odhalení této „univerzálnosti“ a její vystavení jako histo-  
 ... rické podmíněnosti operuje v dějinách modernismu mnoha způ-  
 ... soby od denaturalizování média olejomalby prostřednictvím  
 ... koláže až po trvání ready made na konvenčním, společenském  
 ... charakteru podmínek umění. Ale *Etant Donnés* jde až za Fontánu,  
 ... pisoár, jež Duchamp odevzdal Společnosti nezávislých umělců  
 ... v roce 1917, v tom, jak odhaluje společenský rámec kolem díla –  
 ... jeho oficiální místo na výstavě, jeho kulturu legitimizace v proce-  
 ... su posuzování a akceptování – jako to, co vlastně „konstituuje“  
 ... dílo jako umění. Protože tím, že se usadilo do srdce muzea –  
 ... veřejného ochránce hodnot odtělesněné nezaujatosti – bylo *Etant*  
 ... *Donnés* schopno lit tuto logiku do trhlin estetického systému  
 ... a zviditelnit jeho rámuující podmínky s překvapivou jasností jen  
 ... proto, aby je učinilo „divnými“.

... „Institucionální kritika“, která se nyní zaměří na muzeum, se  
 ... bude pohybovat od tvorby Marcela Broodthaerse v Belgii přes  
 ... Daniela Burena v Paříži až po Michaela Ashera a Hanse Haacke-  
 ... ho ve Spojených státech. Toto zaměření na institucionální  
 ... rámec estetického systému bylo posilováno z mnoha zdrojů, od  
 ... situacionistického příspěvku přes události května 1968 v Paříži  
 ... až po poststrukturalistické teoretizování podmínek „diskurzu“  
 ... v pracích Michela Foucaulta a Jacquesa Derridy. Ale *Etant Donnés*,  
 ... ležící v samé citadele muzea, se trefilo přímo do srdce estetického  
 ... paradigmatu: kritizující jej, demystifikující jej, dekonstruuje jej.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Marcel Duchamp, *Manual of Instruction for Etant Donnés: (1) La Chute d'eau (2) Le Gaz d'éclairage*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1967
- Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983
- Jean-François Lyotard, *Duchamp's TRANSformers*, Venice, California: Lapis Press, 1980



Marcel Duchamp, *Etant Donnés: 1. La Chute d'eau 2. Le Gaz d'éclairage*,  
 1917-1966. Acemláž, různá média, 242,5 x 117,8 x 124,5 cm



V New Yorku je otevřena výstava „Ekcentrická abstrakce“: tvorba Louise Bourgeoisové, Ery Hesseové, Yayoi Kusamaové a jiných ukazuje expresivní alternativu ke skulpturální řeči minimalismu.

**N**arozena do středostavovské rodiny v Paříži, Louise Bourgeoisová (narozena 1911) od raného věku pomáhala v rodinném podniku restaurujícím tapiserie. Snad bylo toto opravování poničených figur pro mladou Bourgeoisovou formativní zkušeností, neboť její budoucí umělecká tvorba měla oscilovat mezi náznakem ničení a opravy. Podle ní samotné byla tato ambivalence zaměřena na záletnického otce, který si domů nastěhoval milenkou a rozbil tím svou rodinu. Později se měla Bourgeoisová pomstít dílem, které bez servítků nazvala *Destrukce otce* (1974). Nejdříve ale utekla – zprvu do umělecké školy, pak do ateliéru Fernanda Légera. V roce 1938 se provdala za amerického historika umění Roberta Goldwatera (1907–1973), jehož *Primitivismus v moderním umění*, již dlouho zásadní publikace na dané téma, ji mohl také ovlivnit, a společně se přestěhovali do New Yorku.

#### Otcovražedná agrese

Rané dílo Louise Bourgeoisové zahrnuje i kresby, které byly ovlivněny surrealismem, jako třeba *Femmes-Maisons* (Ženy-domy, 1945–1947), v nichž zobrazuje ženský akt jako odhalený, často poničený příbytek. Koncem čtyřicátých let se začala věnovat i sochařství; poloabstraktní kmeny ze dřeva nebo bronzu, tyto „totemy“ se rovněž nesly v duchu pozdního surrealismu, jenž byl v New Yorku stále aktuální. Její styl se stal význačným až poté, co na počátku šedesátých let začala tvarovat sádku, latex a textilie způsobem, který připomínal abstraktní části těla. Často formované jakoby násilnými představami nebo agresivními pudy, tyto tělesné části připomínají to, čemu psychoanalytikové říkají „části-objekty“ (part-objects) – tedy části, například ňadra, pudry jakoby „vyřezané“ z těla coby jejich zvláštní objekty. Jedním z raných příkladů je *Portrét* (1963), hnědá viskózní hmota v latexu, který stéká ze stěny, jako odhalené břicho se všemi jeho vnitřnostmi přeřezanými, fantazmický portrét sebe coby těla obráceného naruby. Kritička Lucy Lippardová, která toto dílo zahrnuje do své výstavy „Ekcentrická abstrakce“ ve Fischbach Gallery v roce 1966, v něm spatřovala ambivalentní „tělesné ego“, které v nás vyvolává jak „přitažlivost“, tak „hnus“. V témže roce Bourgeoisová



1 • Louise Bourgeoisová, *Holčička*, 1968  
Latex na sádře, 59,7 x 26,7 x 19,7 cm

vytvořila *Pohled*, v okamžiku, kdy se – s výjimkou Duchampova posledního díla *Etant Donnés* – otevřeně tímto tématem zabývat se mělo stát ústředním pro feministické umění, mnoho umělců nezapomínalo. Okrouhlý labiální objekt z latexu na plátně je to, co surrealisté nazývají *l'oeil-sexe*, spojení oka s genitáliemi. V tomto případě nejednoznačně vaginální. Rozřiznuto tak, jak odkrylo hrbolatý vnitřek, toto genitální oko evokuje jak ranní tak jícen – tak jako oko novorozence, jenž „vidí“ svět prvně





1960 - 1969

Louise Bourgeoisová, *Zničení otce*, 1974

hliněná, vosk, dřevěná, měděná a červené světlo, 237,8 x 362,3 x 248,6 cm

světla ústy. V tomto směru *Pohled* evokuje zranitelnost a agresivitu zárovec, víceznačnost, jež je typická pro většinu objektů této umělkyně. Jak naznačila historička umění Mignon Nixonová, „přepřacovává motiv *l'oeil-sexe* z pozice ženského subjektu“ způsobem, který problematizuje „falický pohled“ surrealistů.

Bourgeoisová přidala další rovinu surrealistickému objektu, v tomto případě sexuálnímu fetiši, v *La Fillette* (Holčičce) [1]. Tato soška, penisu podobná věc z latexu na sádre, je *Holčička* dalším z nepříjemných objektů, když si vypůjčíme termín z jednoho z největších surrealistických tvůrců objektů, Alberta Giacomettiho, a stejně jako jeho objekty je i tento zahalen víceznačností. Když je zavěšen na háku (jak bývá často vystavován), zdá se, že jde o objekt nenávisti, vykastrovaný kus masa. Když je jinak chován (jak jej chová Bourgeoisová na známé fotografii Alberta Mapplethorpa), zdá se, že jde o objekt lásky, miminko připomínající matku (dokážeme si domyslet oči a ústa na jeho „závě“). Podle Freuda si ženy mohou spojovat penis a dítě, aby kompenzovaly chybění prvního získáním druhého. Ale tato *Holčička* není pouhým fetišem nebo náhradou penisu; je postavou sama o sobě. Tímto způsobem je *Holčička* odvažným gestem: pokud je *Pohled* feministickou parodií mužské-

ho pohledu, pak je *Holčička* feministickou apropriací symbolického falu.

Koncem šedesátých let se Louise Bourgeoisová zapojila do feminismu a po smrti svého manžela v roce 1973 se začala vyrovnávat se svou traumatickou minulostí z feministického hlediska; jedním z výsledků bylo *Zničení otce* [2]. V šedesátých letech Bourgeoisová rozvinula svou starou myšlenku *Ženy-domy* do nového environmentu, který nazývala „norou“, chráněným místem, do kterého můžete vstoupit a najít tam útočiště. I když „nora není past“, jak poznamenává, „strach z chycení do pasti se stal touhou chytit do pasti ostatní“. Z tohoto hlediska může být *Zničení otce* její dokonalou norou, protože se zde ochrana mění v agresi a lovená oběť se stává lovcem. Velká jeskyně, vyrobená ze sádry, latexu, dřeva a textilií, se skládá z forem, které připomínají prsa, penisy a zuby, jež prořezávají strop, podlahu a stůl. *Zničení otce*, zároveň jeskyně, tělo a místnost, je fantazmickým interiérem toho druhu, který si podle psychoanalytičky Melanie Kleinové někdy představují malé děti. Pro Bourgeoisovou je to nora, v níž se „večeře“ (jak je dílo někdy alternativně nazýváno) jaksi proměňuje v rituální pokrm, kde se „totem“, jenž má být pozřen, najednou stává otcem. Takto popisuje svou představu otcovražděné agrese:

● Účes 1, 1975





3 • Yayoi Kusamaová, *Infinity Mirror Room-Phalli's Field* (Pokoje nekonečných zrcadel – pole falů), 1965 Šitá vycpaná tkanina, zrcadla na dřevotřískce, různé rozměry

1960 – 1969

*Je to prostě stůl, hrozivě působící rodinný stůl, jemuž u večere vévodí otec, jenž sedí a má škodolibou radost. A ostatní, manželka a děti, co mohou dělat? Sedí tam tiše. Matka se samozřejmě snaží tyrana manžela uspokojit. Děti jsou plně beznadějně zlosti. Byli jsme doma tři: můj bratr, má sestra a já. Byly tu také dvě další děti, jež moje rodiče adoptovali, protože jejich otec padl ve válce. Takže nás bylo pět. Mého otce pohled na nás znervózňoval, a tak nám vysvětloval, jak je úžasný. A tak jsme jej ze zoufalství popadli, hodili jej na stůl, vykuchali a jali se jej požrít.*

### Obsesní opakování

Yayoi Kusamaová (narozena 1929) přistupovala k patriarchátu z jiného úhlu: spíše než by se falu zmocňovala jako Bourgeoisová, znásobovala jej způsobem, který jej zsměšňoval, nafukoval jej až k prasknutí, k „popu“. Kusamaová, původem z Japonska, se do New Yorku přestěhovala v roce 1957 a do roku 1959 vystavila pět ze svých „Infinity Nets“ (Sítí nekonečnosti). Obří plátna (každé z nich deset metrů široké) pokrytá lehkým síťovým vzorem reagovala nejen na drip-malby Jacksona Pollocka, ale také na obnovený zájem o monochromní tvorbu. O dva roky později se její motivy stávají materiálnějšími a vyhraněnějšími. Snad se nechala inspirovat výstavou asambláží v Muzeu moderního umění a na podzim roku 1961 začala vytvářet své „akumulace“ – předměty z domácnosti, často nalezené na ulici (křeslo, kabát, štafle, dětský kočárek), pokryté malými pytlíčky naplněnými bavlnou a pomalovanými na bílo. „Cílem,“ jak Donald Judd lakonicky poznamenává v roce 1964 v kritice tohoto díla, „je obsesní opakování“, ale opakování zde vytváří hustý falický porost, a ne pravidelné minimalistické jednot-

ky nebo pop-artové seriální obrazy, ale jakýsi podivný bytostný porost. Kusamaová záhy použila tento proces k vytváření environmentů vycpaných falů jako v *Agregaci: tisíc lodí* z roku 1964, jejímž hlavním bodem byla veslice s vesly pokrytými penilními výběžky, které byly by vetřeleckou vegetací. Velkoformátové fotografie byly také pokryty falickými siluetami, před kterými Kusamaová postavila pro fotografa (jak se stalo jejím zvykem), tentokrát nahá.

Toto opakování falické formy ji nejen parodovalo, ale také rozšiřovalo jako vertikální figuru na horizontální plochu falů. Tento zájem o kamufláž, která ruší rozdíl figury a prostředí, vedla Kusamaovou k užití červených puntíků, někdy s falickými tvary, osamoceně, v očividné snaze dediferenciovat své objekty s okolím a nazvat své environmenty. Toto odstranění odlišnosti bylo klíčové pro její no jejím využíváním zrcadel, poprvé v *Infinity Mirror Room-Phalli's Field* (Pokoje nekonečných zrcadel – pole falů), kde jsou falové puntíky a v některých fotografiích i její vlastní tvary (když byla oblečená do červeného overalu) potenciálně replikovatelné do nekonečna. „Musíme se zapomenout s puntíky,“ poznamenala Kusamaová, jakoby její vlastní subjektivost mohla být v záce s tímto popudem k nevyraznosti. Posléze se její environmenty staly ještě deliricky pop-artové a často zahrnovaly přímý zvuk a zvuky; Kusamaová experimentovala i v rámci psychedelické kultury. V tomto bodě ji kritikové běžně obviňovali z exhibičnosti, přitom lze paradoxně, právě pro toto sebe-vystavení, je považovat také za sebeoběť. Snad zde roli sehrála její zjevná schizofrenie: Kusamaová přiznala své periodické halucinace, které trpěla od dospívání, a v roce 1972 se vrátila do Japonska, aby šla na psychiatrickou kliniku (kde však i nadále tvořila).

### Ekcentrická abstrakce

Sochařství Evy Hesseové (1936–1970) není ani tak ascetické jako Louise Bourgeoisové, ani tak rozptylné jako Yayoi Kusamaová. Hesseová je formálně více inovativní a přes autorčino předčasné onemocnění mozku a mozkový nádor ve věku třiceti čtyř let historicky vlivnější. Často se proto, že Hesseová je ve svém zobrazování těla – vlastně odložení materiálních předmětů, s nimiž je tělo v kontaktu – méně zainteresovaná a spíše toto zobrazení potencionálně narušuje představami o těle, mi a pudy. Snad proto, aby byla kompenzována jeho relativní abstraktnost, bývá její dílo často dáváno do souvislosti s vlastními životy Hesseové (její židovská rodina uprchla před matkou, matka spáchala sebevraždu) a/nebo s ženstvím: jako takové slovy Anne C. Chaveové s „jeho odpudivým a žalostným důsledkem bolesti“. Tímto způsobem někteří kritikové (jako Chaveová) evokaci těla jako specificky ženskou, jako součást raného zobrazení vlastnění si esenciální ženské tělesnosti ať už v podobě děložního rány, zatímco jiní kritikové (jako například Anne Wagnerová) výklad díla jako „symptomu patologie ženské podmiňovanosti“ odmítají a vnímají tyto tropy jako to, co narušuje znaky postmoderní rozdílnosti, jako kvaziinfantilní kombinaci konfliktních podtýpů „self-objects“ spíše než stabilní ženské „tělo-ego“. Ve světle obou výkladů však její konstrukce z latexu, skelné vaty a filcoviny evokují





1960 - 1969

Hana Hesseová, **Contingent (Nahodilé)**, 1969  
osm jednotek, každá 289,6 až 426,7 x 91,4 až 121,9 cm





5 • Eva Hesseová, *Ingeminate (Opakované volání)*, 1965

Emailová barva, šňůra a papírovina na dvou balónech spojených chirurgickou hadičkou. každý balónek 55,9 x 11,4 cm; délka hadičky 365,5 cm

extrémním způsobem – jako by bylo staženo v hrůze, jak je tomu v *Connection* (Spojení, 1969), nebo zahaleno do závoju nahodilosti, jak je tomu v *Contingent* (Nahodilé) [4].

Jednou ze soch, která byla vystavena v rámci „Ekcentrické abstrakce“, je *Ingeminate (Opakované volání)*[5]: dvě velké tubulární formy, každá z nich zabalená do hrubé hadice, která je také spojuje. V čase výstavy Lucy Lippardová poukázala na procedurální implikace názvu – zdvojit, zdůraznit opakováním. V o něco mladším výkladu Mignon Nixonová zdůrazňuje jeho biosexuální asociace – inseminovat, klíčit, rozmnožovat – pojmy, jež podtrhávají nejednoznačný vztah tohoto objektu ke konvenčním obrazům rodu a těla, ať už částečně, nebo vcelku. Co přesně je tu vlastně zdvojeno a svázáno? „Zdvojit a svázat falus znamená dělat si z něj legraci na jeho účet,“ píše Nixonová, „ale svázat jej dohromady s prsy a prsa s varlaty, a tím spustit spirálu identifikací, ve které je tělo jak přibližováno, tak se ztrácí z dohledu – to je ještě hlubší fantazma.“ Hesseová si libuje v tomto formálním spájení, v této vyhocené provokaci ambivalentních zájmů u diváka; to je také naznačeno jejím veselým pózováním s vlastními objekty před kamerou (totéž platí pro Bourgeoisovou a Kusamaovou a ukazuje to na performativní strategii těchto tří umělkyně). Hesseová si také libuje v narušování estetického pole minimalismu svými předměty, které připomínají „part-objects“, stejně jako postminimalismu svými procedurami, které trvají na tělesnosti, na niterném. Jak

Lucy Lippardová na počátku pochopila, její umění představuje „přímou konfrontaci nesourodých fyzických a formálních atributů: tvrdost/měkkost, tuhost/zranitelnost, „přirodní povrchová striální konstrukce“. *Náhoda* si pohrává se všemi tělesnými opozicemi i dalšími (padání a plynutí, gravitace a transzendence atd.) takovým způsobem, že se stávají nestabilními, trhavými materiálními a metaforickými zároven.

Zásadní pro tato díla je tedy jejich „naprostá vnitřnost ve uměleckém jazyku své doby“ (Wagnerová), včítající minimální formám, jako síť a krychle, stejně jako postminimalistické strategiím svazování, věšení, rozšiřování a tak podobně. Zranitelnost dovolilo Hesseové tyto jazykové prostředky efektivně transformovat – opět vnést špinavé tělesné asociace do jejich čistých konceptuálních předpokladů. Zároveň tyto jazykové prostředky dílo distancují od „čistě osobní škály významů“. „Socha je distancně o těle,“ tvrdí Wagnerová, „ale zároveň vyhlazuje do podstaty pojem doslovnosti. Trvá na jazyku podobným znaků – na jeho strukturách opakování a transformací – a zároveň tyto vlastnosti přenáší na evokace tělesného světa. Tělo je kdesi na periferii struktury a reference.“ Toto je vskutku „ekcentrická abstrakce“ a i dnes nás oslovuje tak, jak nás mnohá díla její doby oslovují.

#### DALŠÍ LITERATURA::

- Louise Bourgeois, *The Destruction of the Father, The Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998
- Lucy R. Lippard, *Changing: Essays in Art Criticism*, New York: Dutton, 1971
- Mignon Nixon, „Posing the Phallus“, *October*, no. 92, Spring 2002
- Elisabeth Sussman (ed.), *Eva Hesse*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1991
- Anne M. Wagner, *Three Artists (Three Women): Georgia O'Keefe, Lee Krasner, Eileen Pollock*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997
- Catherine de Zegher (ed.), *Inside the Visible*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996
- Lynne Zelevansky et al., *Love Forever—Yayoi Kusama, 1958–80*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1998



1967<sup>a</sup>

„Prohlídka památek Passaicu, New Jersey“ Roberta Smithsona vyhláší „entropii“ za generativní koncept umělecké tvorby pozdních šedesátých let.

V jednom ze svých prvních esejů „Entropie a nové památky“ (1966) uvádí Robert Smithson pasáž z kritiky výstavy Roye Lichtensteina, jejímž autorem byl Donald Judd. Judd, jak se říká, „mluví o ‚spoustě viditelných věcí, jež jsou jakové a jakéžné‘“, jako třeba „většina komerčních budov, obchody, vestibuly, většina domů, většina oblečení, alobalové dveře s povrchem kůže, formika s texturou dřeva, milé a moderní křesla z tryskových letadel a obchodů s drogistickým zbožím“. „Je to super dělnice, co obklopuje město,“ píše Smithson:

*Nacházíme silná centra a obchody s nízkými cenami s jejich stěží viditelnými fasádami. Vevnitř najdeme bludiště pokladen s haldami správně vyrobeného zboží; jedno vedle druhého míří do konkrétního zapomenutí. Pochmurná komplexnost těchto interiérů přenesla do nás novou vědomí nudného a nezajímavého. Ale je to právě nudnost a nezajímavost, která inspiruje mnohé z nadávajících umělců.*

Smithson se pak pouští do analýzy toho, co nazývá „hyperprozaičností“, v dílech Roberta Morrisa, Dana Flavina a Judda samotného, a poskytuje nám jedno z nejrannějších a přitom nejlepších hodnocení minimalismu.

„Světečnost,“ je Judd byl mezi prvními podporovateli Lichtensteina umění, nás možná trochu překvapuje – jeho krátké články o umělci nabízejí snad jeden z nejbližších „simulakrových“ příkladů pop-artu, jaké se později měly rozvinout kolem Warhola – ale to jen proto, že minimalismus bývá často nesprávně chápán, a to záměrem všech jeho protagonistů, jako pouhé pokračování geometrické abstrakce. A pokud se Smithsonovi, kterému bylo tehdy přes dvacet, podařilo pochopit kontinuitu mezi pop-artem a minimalismem, je to proto, že byl ovlivněn strukturalistickou metodologií a literární kritikou, jichž byl zapáleným čtenářem, a navrhl na vysvětlující model, který šel daleko za otázky stylistické nesrovnalosti.

ty naruby

„Zapovídá název jeho eseje, tímto modelem byl zákon entropie, koncept, který ovládá celou Smithsonovu výtvarnou tvorbu a ke kterému se bude vracet ve veškerém svém psaní (poslední inter-

view, jež se odehrálo pár měsíců před jeho smrtí, neslo název „Zviditelněná entropie“). Zformován v 19. století v oblasti termodynamiky (kde je druhým základním principem), zákon entropie předpokládá nezbytné vyhasnutí energie v daném systému, rozpuštění jakékoliv organizace do stavu neuspořádanosti a indifferenciace. Trvá na neúprosné a nezvratné implozi jakéhokoliv hierarchického pořádku do smrtelné stejnosti. Smithsonův příklad entropie je velmi blízký tomu, který jako první uváděli vědci a který měl co do činění s teplotou vody: „Představte si pískoviště rozdělené napůl na černý a bílý písek. Vezmeme si dítě a necháme je stokrát proběhnout ve směru hodinových ručiček, dokud se písek nesmíchá a nezačne šednout; poté je necháme běžet proti směru hodinových ručiček, ale výsledkem nebude znovunastolení původního rozdělení, ale větší stupeň šedosti a vzrůst entropie.“

Koncept entropie od svého vzniku fascinoval již mnoho lidí, zejména proto, že Sadi Carnot (1796–1832), jeden z jeho tvůrců, jako příklad uváděl, že sluneční systém jednou nezbytně vychladne (což pochopitelně posílilo miléniový a kosmický pesimismus mnoha knih napsaných na konci 19. století). Již velice brzy – a z této tradice Smithson čerpá – byl zákon entropie aplikován na jazyk (na způsob, jakým se slova vyprazdňují a stávají se klišé) a nahrazování užité hodnoty směnnou hodnotou v ekonomii masové produkce. Poslední kniha 19. století, jejímž autorem byl francouzský romanopisec Gustav Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, a jedno ze Smithsonových nejoblíbenějších děl, již tyto dvě linie sleduje tím, jak vykresluje růst entropického stínu, který je vrhán na naše životy a myšlení v podmínkách kapitalismu. Opakování (zboží na trhu, slova a obrazy v médiích) je zásadním způsobem entropické; bylo to toto zjištění, z něhož v pozdních čtyřicátých letech vyrostla teorie informace, matematický model komunikace, podle něhož je obsah jakéhokoliv faktu nepřímo úměrný jeho pravděpodobnosti – Kennedyho vražda byla světovou událostí, ale pokud by mělo být pravidlem, že každý americký prezident musí být zabit, aby se ukončilo jeho volební období, nemělo by větší obsah než setmění nebo rozednění a sotva by se dostalo do zpráv.

Ale zatímco pro Flauberta a jeho druhy byl náš entropický osud – definující charakteristika modernosti – jasnou zkázu, Smithson interpretoval neúprosnost tohoto procesu jako příslib definitivní kritiky člověka a jeho nároků. Jakmile byla entropic-

1960–1969

● 1965

■ 1962c, 1965

● 1964b, 1980



ká logika dovedena do konce, stal se irrelevantním nejen patos abstraktního expresionismu (který byl již dlouho podezřelý), ale také boj modernismu proti nahodilosti v umění (domnělá eliminace konvencí, které nebyly „esenciální“ ve všech uměních), ▲ termínu, který byl v textech Clementa Greenberga stále více dogmatictější. Entropie je pro Smithsona konečnou v tom smyslu, jako je pro strukturalisty termín „motivovaný“ nebo nenahodilý. Vzhledem k tomu, že je jedinou univerzální podmínkou všech věcí a bytí, není na entropii nic nahodilého. Aby manifestoval právě tuto všudypřítomnou povahu entropie, Smithson brzy po výstavě ● „When Attitudes Become Form“ (Když se z postojů stane forma) v roce 1969, a snad i proto, aby vyvrátil důraz na formu v jejím názvu, pojal svůj *Asphalt Rundown* [1] jako interpretaci Pollockova ■ drip-procesu a jeho gravitaci jako zásadně entropickou.

V esaji „Entropie a nové památky“ Smithson uvádí, že minimalismus eliminoval „čas jako rozpad“ a naznačuje své rozčarování nad tím, že se hnutí nepodařilo proniknout na pole entropie: „Místo toho, aby nás nechaly pamatovat si minulost jako staré památky, tyto nové památky způsobují, že zapomínáme na budoucnost.“ Ale co když se má spojit budoucnost s dávnou minulostí – co když posthistorie (období po odchodu člověka) nemá být ničím jiným než zrcadlením prehistorie? Smithsonova až dětská fascinace dinosaury a fosiliemi vycházela z v podstatě antihumanistické koncepce dějin jako kumulativní řady katastrof. Čas jako rozpad se tedy stal jedním z jeho hlavních témat a spolu s ním i nezbytnost vytvoření nejen „nových“ památek, ale také „antipamátek“, památek zániku všech památek.

Ve skutečnosti však člověk takové artefakty nemusel vytvářet, svět jich byl plný. Na to Smithson přišel, když v září 1967 se svým fotoaparátem přes rameno, jako turista v Římě („Nahradil Passaic Řím coby věčné město?“ ptal se), znovunavštívil malé průmyslové město, odkud pocházel. Výsledkem byla „Prohlídka památek Passaiku, New Jersey“, parodie na cestopisy, která dokumentovala různé „památky“ rozpadu (poslední z nich bylo výše zmiňované pískoviště), zejména stavby, které Smithson chápal jako „ruiny naruby“: „tedy opakem ‚romantické ruiny‘, protože stavba se nerozpadne na ruinu poté, co je postavena, ale spíše povstane v ruinu před tím, než je postavena“. Všechno, ať už má jakoukoliv minulost, i před tím, než nějakou minulost získá, je namířeno ke stejnému konečnému stavu – což také znamená, že neexistuje žádné oprávněné centrum, žádná možná hierarchie. Zkrátka to, co se zprvu zdá být neutěšenou vyhlídkou – fakt, že člověk, i když se často pokouší to ignorovat, si pro sebe vytvořil vesmír bez kvality – může být i osvobozující, protože svět bez centra (což je také svět bez hranic, bez pravidel) je labyrintem otevřeným nekonečnému zkoumání.

Smithson byl jediný, kdo z entropie učinil nejdůležitější generativní koncept umělecké tvorby na konci šedesátých let: jeho *Spiral* ● *lové molo* – earthwork, která byla zalita vodou utažského Velkého solného jezera krátce po svém „dokončení“ v roce 1970 a jež se nyní dočasně znovuobjevila zabílena krystaly soli, když voda



1 • Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, Řím, Říjen 1969  
nákladní auto, asfalt, útes v lomu (zničeno)

ustoupila – zůstává kvintesenciální „památkou“ tohoto desátého století radikální expanze sochařského pole. Ale existuje mnoho dalších umělců – často před ním – kteří si „entropický“ způsob práce bez teoretizování – také osvojili.

### Pomíjivost s kamennou tváří

▲ Jedním z takových umělců byl Bruce Nauman. Protože pracoval v Kalifornii, a byl tudíž relativně izolován od newyorského uměleckého světa, vytvořil své první odlitky negativního prostoru v polovině šedesátých let (například *Odlitek prostoru pod židli* [2], *Plochu vytvořenou prostorem mezi dvěma obdélníkovými krabicemi na podlaze* [1966]). Tudíž ještě před *Stromem na zemi* (1969), na kterém Smithson ukázal, že v entropickém vesmíru – protože ten je zbaven jakýchkoli jiných významů než nerozlišitelnosti času – je vše kromě času zvrátitelné a vše je stejné bez ohledu na význam, Nauman zkoumal totéž vyprázdnění významu – nebyť názvů, sotva bychom poznali, z čeho jsou Naumanovy betonové kusy odlity.

Jak Smithson, tak Nauman byli v podstatě fascinováni důležitou rolí zrcadlových odrazů ve chvíli, kdy je upuštěno od centry (identity, sebe): v Naumanově *Finger Touch No. 1* (Dotek 1 [1966]) například není nejen možné zjistit, co je „správný“ pár rukou a co je zrcadlení, ale navíc nemáme způsob, jak znovusestavit tělesné syntézy senzorká pole, která jsou naznačena. Pokoušeli se představit si taktilní vjem, který by odpovídal tomu, co vidíme: pokroucené ruce tisknuté na studenou plochu zrcadla – herec nalézáme na hranici závratě, odkud se musíme stáhnout. Podobně ve Smithsonových efemerálních *Mirror Displacements* (Zrcadlení v různých posunech, 1969) – v nichž byla volná síť čtvercových mřížek





Joseph Nauman, *Odlitek prostoru pod mou židli, 1965–1968*  
 44,3 x 39,1 x 37,1

...stavěna a fotografována na různých místech během Smithso-  
 ...výpravy na Yucatan – je ve hře sám pojem vidění, protože  
 ...zda se stávají potenciálně neviditelnými v krajině, kterou  
 ...říteji. To, co tyto obrazy zachycují, je možno nazývat paradox-  
 ...je pouze „incidents“, protože jsou ve striktním slova smyslu  
 ...events“ – ne-události. Nepodávají žádnou jinou informaci  
 ...ní pouhý fakt své dočasnosti. Konečně – další známka spřízně-  
 ...nosti mezi Naumanovým a Smithsonovým způsobem uvažová-  
 ...m – v roce 1968, krátce poté, co se Smithson v esejí „Entropie  
 ...ové paměti“ radoval nad Sol LeWittovým projektem „zapuš-  
 ...ní Celliniho šperků do cementového bloku“, Nauman vytvořil  
 ...dla, jehož první (deskriptivní) název byl *Kazeták s nahrávkou*  
 ...nka zabalený do plastické tašky a vržený do středu (středem byl  
 ...třen střed betonového bloku).

Dalším kalifornským umělcem, jehož díla jsou determinována entropií, je Ed Ruscha, zejména v mnoha velkých plátnech z polo-  
 ▲ viny šedesátých let, jež „vykreslují“ slova – tedy kde jednotlivá slova („automatický“, „vazelína“) nebo skupiny slov bez smyslu („další hollywoodská snová bublina praskla“, „ty zlaté záchvěvy“) jsou zachycena na iluzivní obloze, na níž se vznášejí a rozplývají jako oblaka. Ale jsou to Ruschovy malé fotografické knihy, jež Smithsonian několikrát zmiňuje a jejichž kamenný tón se dá srovnávat pouze s ranými filmy Andyho Warhola, které nám poskytují jednu z nejranějších kritik estetického soudu pod transparentem  
 ● „lidového“ – tedy vizuálních klíšé. Ve *Dvaceti šesti benzínových stanicích* Ruscha zaznamenává přesně to, co hlásá název: každou benzínovou stanicí, kterou spatřil na cestě z Oklahoma City do Los Angeles, každou pro jedno písmeno abecedy, suše vyfotografoval z druhé strany silnice. Stejný tautologický a vyčerpávající impuls se dá nalézt v *Každé budově na Sunset Strip* [3], rozkládacím panoramatu, které dává k dispozici každou budovu, ale také každou křižovatku a prázdnou parcelu podél známého úseku bulváru Sunset (stejná opačnost jako u Smithsonova *Stromu naruby*: kniha může být čtena z kterékoliv strany, protože levá i pravá strana bulváru jsou na stránce naproti sobě, jedna vzhůru nohama). Bulvár Sunset, fotografovaný v poledne, aby byla umocněna kvalita opuštěnosti, se zdá být simulakrem, kulisami k hollywoodskému filmu. „Je to jakoby westernové městečko,“ poznamenává Ruscha. „Fasádou je pouhý papír a za ním nic není.“ Ruschových tucet knih, které nekonečně podávají tutéž anonymní nicotu, není zavrhujičím komentářem vzduchoprázdnoty života na konci 20. století – není v nich ani kousek nostalgie. Jsou praktickými průvodci entropií a ukazují možné způsoby vychutnávání – s nemalou dávkou toho, co André Breton nazýval *humour noir* ■ (černý humor) světa zbaveného rozdílů, a tudíž významu.

1960–1969



Ed Ruscha, *Každá budova na Sunset Strip, 1966*  
 ...ová fotografie na papíře ve stříbrné, plastem potažené krabičce, 18,1 x 14,3 x 1 cm

▲ 1960c ● 1968fr ■ 1964



Nauman a Ruscha Smithsonovi předcházeli, Gordon Matta-Clark (1943–1978) z něj vycházel. Počátkem jeho krátké kariéry bylo vskutku setkání se Smithsonem v rámci „Earth Art“ show na Cornell University v roce 1969, pár měsíců předtím, než Smithson realizoval svůj *Partially Buried Woodshed* (Částečně pohřbený domek) v kampusu Kent State University. Zamýšlel jej jako „nonmonument“ (nepamátku) procesu, který nazýval „de-architekturizace“, a nechal na střeche starého zahradního domku vykládat nákladní vůz hlíny, až hlavní trám praskl. Matta-Clark byl v té době nespokojeným studentem architektury a tento útok na stávající budovu se mu musel líbit (brzy poté ze studií na Cornellu odešel). Zároveň se však, jak je tomu často u vztahu mezi mladším umělcem a jeho mentorem, domníval, že Smithson svůj program nedotáhl do úplného konce: tento proces de-architekturizace zmrazil tím, že *Částečně pohřbený domek* věnoval Kent State University a světil jí jeho „údržbu“ v původním stavu.

Zatímco Smithson byl vůči architektuře podezřívavý (a nikdy jej neomrzelo předhazovat architektům jejich naivitu, co se týče toho, že mají nějakou kontrolu nad svými díly), Matta-Clark byl vůči ní čistě nepřátelský. Začal tím, že odpad považoval za architektonický materiál a v roce 1970 postavil zeď z odpadků, ale toto gesto mělo natolik mesiášský podtón, že naprosto odpořovalo jeho entropickému záměru: brzy otočil a začal považovat stavěnou architekturu za odpad. Jeho první „anarchitekturální“ kus, abychom použili jeden z jeho oblíbených terminů, se jmenoval *Treshole* (*treshold* – práh, *hole* – díra) (1973). Pod tímto generickým termínem Matta-Clark vytrhal prahy v bytech v opuštěných budovách v Bronxu, často v několika patrech, aby otevřel tyto temné prostory světlu. V této práci Matta-Clark našel médium, kterým operoval ve zbývajících pěti letech svého života stále komplexnějším způsobem: budovu, jež byla určena k neodkladné demolici, na různých místech rozbodal, v mase, která měla být inertní hmotou, vyhloubil negativní



5 • Gordon Matta-Clark, *Rozštěpení*, 1974  
ručně vyvolávaná fotografie, 76, 2 x 101,6 cm

prostor, aniž by jakkoliv zohledňoval konstrukční strukturu (jeho prozatímní prostory byly přístupné pouze na vlastní nebezpečí) nebo původní rozmístění funkcí. Základním rysem těchto děl bylo, že samy byly určeny k demolici, že měly pouze kratičkou existenci, protože se zúčastňovaly války proti architektonickému významu (jež je stavěn na věčnost), kterou Matta-Clark vyhlásil. Nejen že dveře, podlaha, okno, parapet, práh, zeď ztratí všechny své výsady jako takové – každý architektonický prvek je vůči řežům provedeným celou budovou stejně nechráněn – řezy samy nejsou vytvořeny na dostatečně dlouhou dobu, aby ztuhly v tropy, jako fetiše. Od jednoduchého *Splitting* (Rozštípení) v roce 1974, ve kterém rozštípl přední stěnu ský domek vertikálně na dvě poloviny [5], až po piranesovské výřezy v kancelářské budově v Anvers [4] nebo v sousedních domech v Chicagu (*Circus Caribbean Orange* [1978]), se Matta-Clarkovy prostory stávají čím dál tím závratnějšími coby diferenciace mezi vertikálním řezem a horizontální rovínou, která je důležitá pro naše vnímání a obývání architektury, a stávají se téměř plně nečitelnými.

1960–1969



4 • Gordon Matta-Clark, *Kancelářské baroko*, 1977  
ručně vyvolávaná fotografie na papíru Cibachrome, 61 x 81,3 cm

DALŠÍ LITERATURA:

- Yve-Alain Bois, *Edward Ruscha: Romance with Liquids*, New York: Gropius Gallery and Rizzoli, 1993
- Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York: Zone Books, 1985
- Tom Crow et al., *Gordon Matta-Clark*, London: Phaidon Press, 2003
- Robert Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1987
- Jennifer Roberts, *Mirror-Travels: Robert Smithson and History*, New Haven a London: Yale University Press, 2004
- Joan Simon (ed.), *Bruce Nauman: Catalogue Raisonné*, Minneapolis: Walker Art Center, 1996
- Robert Smithson, *The Collected Writings*, ed. Jack Flam, Berkeley, and Los Angeles: University of California Press, 1996
- Maria Casanova (ed.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia: IVAM; Marseille: Musée Cantier a London: Serpentine Gallery, 1993



1967<sup>b</sup>

italský kritik Germano Celant pořádá první výstavu arte povera.

Základní rysy evropských avantgard nebyla natolik rozporuplná jako ta italská v letech 1909–1915. Stejně tak jako v italském rámci došlo k prvnímu explicitnímu a programovému spojení mezi avantgardní uměleckou tvorbou a pokročilými formami technologie ve futurismu, tak i ve stejném kontextu byla první protiklad modernosti a modernismu v podobě italské první avantgardy. V de Chirikově *metafyzické malbě* byly umělecké formy díla znovu zavedeny jako pravý základ umělecké tvorby, a tím zaujaly antitechnologickou, antiracionální, antimodernistickou pozici.

Toto byly parametry, v nichž se poválečná italská umělecká tvorba mohla vyvíjet a vedla ke vzniku arte povera (chudého nebo primitivního umění), jehož první výstavu zorganizoval v roce 1967 italský kritik Germano Celant, který také prosadil tento termín. Byla to výstava dvanácti umělců, kteří produkovali nejautentičtější a nejnezávislejší evropskou uměleckou tvorbu v pozdních šedesátých letech. V jistém slova smyslu se postavili do opozice proti hegemonii amerického umění, zejména minimalistické skulptury, stejně jako vycházeli z odkazu předválečné italské avantgardy – se všemi jejími vnitřními rozpory – ale nyní v poválečném kontextu. Mezi prvními ranými dekadami a vznikem arte povera však hráli roli především prostředkovatelů tři neoavantgardní umělci – Alberto Burri, Lucio Fontana a Piero Manzoni – kteří předali tyto rané rozpory do rukou dalších specifickou italskostí další generaci.

Prvním ústředním bodem, kolem něž se tyto rozporuplnosti otáčely, byla technologie. Vzhledem k tomu, že italská interpretace amerického minimalismu chybně zdůrazňovala technologii jako hlavní orientaci nebo způsob produkce v minimalismu, arte povera zaujalo výslovně antitechnologickou pozici. Za druhé, jelikož byla celá řada uměleckých poloh tvorby s ní spojených téměř úplně vyloučena z předválečné italské avantgardy, byla nepřítomná i v arte povera. Vskutku by se dalo říci, že šlo o programovou elizi fotografické tvorby, tak jak vznikala v západním Německu, Francii a Spojených státech v kontextu pop-artu a konceptuálního umění.

Třetím odlišujícím znakem byl zvláštní vztah arte povera k materiálu a procesům tvorby, jenž jak restauroval, tak popřel některé konvence etablované v jiných oblastech avantgardní činnosti. Specificky to byla absence surrealismu, s jeho kulturou pad-

lého komoditního předmětu, spolu s absencí avantgardní fotografické kultury, jaká působila například v kontextu předválečné Francie, Sovětského svazu a Ameriky, jež negativně vyznačily východisko arte povera. Pokud totiž tato absence souvisí s obnově důrazem arte povera na řemeslné, pak něco, co definuje tyto specificky italské podmínky hnutí v roce 1967, staví tytéž umělecké podmínky do stále juxtapozice s těmi pokročilými formami technologie, kterými se vyznačuje post-pop-artová konzumní kultura. A byla to právě tato juxtapozice, díky níž si arte povera vytvořilo prožitek toho, co by se dalo označit za „záchranu zastarávání“. Způsobem paralelním tomu, jakým surrealismus využíval podmínky zastarávání, které straší komoditní kulturu, aby znovu dal padlým předmětům módy moc vzpomínek, se arte povera snažilo znovu docílit modu zastarávání ve svém vlastním historickém projektu za stejným účelem.

### Design archaického

Arte povera je nejjasněji definováno skupinou děl, která v polovině šedesátých let vytvořili Mario Merz (1925–2003) [1], Jannis Kounellis (naroz. 1936) a Pino Pascali (1935–1968), jenž ještě před zavedením názvu „arte povera“ tvořil zvláštní typ asambláže, která nebyla závislá ani na technologii, ani na paradigmatu ready made či *objet trouvé*. Místo toho byla struktura těchto asambláží schopna tyto strategie dávat kontinuálně do vzájemných vztahů, a tím ničila technologický prvek zastaráváním a investovala do řemeslného aspektu nový smysl očistění.

Kounellisova instalace v Galleria l'Attico 12 Cavalli (12 koní) z roku 1968 [2] byla jedním z takových případů. Tím, že vystavila přírodní v institucionálním rámci, vyjádřila estetiku arte povera tak, že vyvolala šok znovuzrozením přírody v prostoru akulturace. Sestávala z dvanácti tažných koní vystavených v galerii po dobu trvání výstavy a 12 Cavalli důrazně odporovalo jakémkoliv domněnce o skulpturálním předmětu coby buď jednotlivé formě, nebo technologicky vyrobené věci, nebo diskurzivní struktúře. Místo toho instalace spočívala na modelu prelingvistického prožitku, stejně jako nediskurzivní struktúře a netechnologické, nevědecké, nefenomenologické umělecké konvenci.

Důraz 12 Cavalli na mytologii místní specifčnosti – zejména na



1960–1969



1 • Mario Merz, *Objet Cache Tai (Schovej se)*, 1968–1977  
Kovové trubky, sklo, svorky, pletivo, neon, výška 185 x 365 cm



2 • Jannis Kounellis, *12 koni*, 1969  
Instalace v Galleria L'Attico, Řím



...spojení Itálie s preindustriální, rurální ekonomii – upřednostňování přirozeného, neformovaného, nediskurzního – dokonce prelingvistického se dá srovnat s dílem Pino Pascaliho z poloviny šedesátých let, ve kterém jsou konvence teatru, narace a zobrazování také znovuzapojovány do tvorby sochy. Toto opět jasně odporuje těm konceptům fenomenologického nebo modernistického přístupu k tvorbě sochy, které byly americkou tvorbou po celé desetiletí. Relevantním příkladem by bylo *Teatrino* (Divadélko) [3], kompozitní dílo z roku 1964, ve kterém je malba rozložena nebo socha transformována do hybridní podoby divadélka. V této formě byl Pascali schopn otázkou po stupni, do kterého musí pozdněmodernistické umění zakázat naraci a odstranit jazyk a performance ze svého projektu sebedefinice. Ale jak Kounellisova a Pascaliho díla podporují, předpokládaná čistota uměleckého média nebo estetické kategorie či žánru je již neodvratně hybridní; a toto předvedení hybridity je jedním z fundamentálních principů estetiky arte povera.

Ústřední osobností, která stojí za formulací této estetiky, je Piero Pasolini, který v roce 1962 prohlásil, že klíčovými odkazy pro jeho vlastní literární tvorbu a filmy byl subproletariát jižní Itálie a třetího světa a řecká mytologie s jejími odkazy na rituál. Oba tyto odkazy měly mobilizovat prožitek, který byl v opozici k diskursivním reifikacím vědy a racionalismu; specificky ve spojení s mytickou tragédií a jejím účastenstvím na starobyklých rituálech, respektive přikloněním se k prelingvistickému prožitku zproštědňovanému mýtem, chtěl Pasolini porazit diskurz. Tak poskytl rámec kontramodernistické tvorby, do kterého se arte povera mohlo umístit, když čerpalo z interní italské tradice kontramodernity, obzvláště z díla de Chirika, ale s jinými parametry, těmi, které byly nyní rekonstruovány do politického programu levice, jelikož odmítnutí arte povera přistoupit na pop-art a minimalismus signalovalo odmítnutí podílet se na praktikách pokročilé konzumní kultury. Jeho odpor vůči estetice modernistických a pozdněmodernistických pojmů autonomie také vykazoval politické implikace – arte povera požadovalo, aby se umělecké dílo přemístilo do sociálně sdíleného prostoru politického aktivismu, a zdůrazňovalo potřebu nového způsobu oslovení svých diváků. Arte povera tedy mobilizovalo antimodernistický odkaz de Chirika, který do umělecké tvorby vložilo dimenzi mytického, divadelního a tělesného – nejen za účelem opozice vůči instrumentální logice a racionalitě minimalistické skulptury, ale také aby čelilo homogenitě pokročilých forem kultury spektaklu, ve kterých globální komunikace prostřednictvím místního a uspěchaná komunikace maže funkci paměti a historie.

Pasolini fungoval jako předchůdce arte povera v oblasti malby, pak Burri, Fontana a Manzoni sehráli tuto úlohu v oblasti sochařského umění. Již v roce 1949 začal Burri do svých obrazových povrchů vkládat materiály jako pytlou a dřevo nenarrativním způsobem a přitom ani konstruktivisticky či modernisticky. Ve svém díle z konce padesátých let a začátku let šedesátých zkoumal celou řadu rozpadajících se industriálních materiálů, napří-



3 • Pino Pascali, *Divadélko*, 1964  
Pomalované dřevo a tkanina, 217 x 74 x 72 cm

klad reznoucí kov a spálený plast, kvůli jejich kvalitě zastaralosti a opotřebenosti (v Itálii, na rozdíl od Francie, bez precedentu surrealismu). Takže materiály v Burriho díle – vždy prezentovány jako rozpadlé, vybledlé, roztrhané nebo spálené – postrádají funkci, postrádají utopický příslib zakódovaný v avantgardním přijetí technologických forem produkce.

- ▲ Fontanův příklad byl také zásadní pro formování některých z hlavních postav arte povera, ale na rozdíl od Burriho Fontana akceptoval odkaz monochromní malby. Fontana se podílel na pokusech neoavantgardy přemístit se v diskurzu sebereflexe, očistění a extrémní redukce. Nicméně jeho operace rozřezávání a rozobdávání monochromního povrchu simultánně zdůraznily proces a performanci. A toto poukazovalo na jemné kontradikce neo-avantgardní produkce, protože divadelní dimenze jeho práce záhy vstoupila – prostřednictvím dekorací, které vyráběl pro výstavy designu – do stejného rejstříku veřejného spektaklu, proti němuž arte povera bude bojovat a také se s ním v průběhu šedesátých a sedmdesátých let zaplete.

Pravděpodobně nejdůležitější osobností z těchto tří byl Piero Manzoni, který může být z pohledu arte povera charakterizován jako umělec, jenž posunul původní dilema mezi modernismem a jeho opakem, mezi vědeckotechnologickou modernitou a řemeslným

1960-1969





4 • Luciano Fabro, *Hedvábné nohy*, 1968–1971

Růžový mramor, mramor, sklo, čisté hedvábí, přírodní hedvábí, leštěný bronz, železo a semiš. Instalace dvanácti *Nohou* v Centre Georges Pompidou, Paříž, 1972

1960 – 1969

spojením s primitivním – s jeho nadějí na návrat k základním formám somatického a prelingvistického prožívání – na práh absurdna. To je zřejmé v jeho důrazu na tělesný základ vnímání ve *Fiato d'Artista* (Umělcově dechu), *Merda d'Artista* (Umělcově hovnu) nebo v dílech, která obsahovala umělce krev a která měla být kvaziritualistickým návratem k původu estetického prožitku. Tato díla představovala zásadní výchozí body pro umělce jako Kounellis a Pascali v pozdních šedesátých letech, kdy tento odkaz přenesli do dalšího rejstříku.

### Jazyk mnemonického

Jedním z paradoxů arte povera, snad i úmyslným, je jeho pokus mobilizovat revoluční potenciál starých, a tudíž antimodernistických objektů, struktur, materiálů, procesů výroby. Ale jakkoliv arte povera zahrnovalo řemeslnické formy výroby soch, například u Luciana Fabra (narozen 1936) a jeho *Piedi da Seta* (Hedvábných nohou) [4], u nichž obrábění mramoru signalizuje návrat ke specificky italskému uměleckohistorickému odkazu, a jakkoliv arte povera kladlo důraz na izolovanost umělecké výroby, také se dostalo do překerní blízkosti – v jednotlivých případech a v různých stupních – toho, co by se dalo nazvat pokročilými formami kultury designu a módy. Takže ambivalence – která je pro Itálii specifická – industriální produkce, jež neukazuje své technologické podloží, a proto stále nese nálepku řemeslných hodnot; nebo ambivalence výroby komodit, které tím, že sublimují v extrémních formách dokonalosti, se schovávají jako unikátní a rozlišené předměty, je dilematem arte povera samotného. Hnutí by mohlo být obviněno ze sdílení právě těchto podmínek pokročilých forem italského designu ve svých vlastních řadách a ve vlastním okruhu. *Venere degli stracci* (Venuše hadrů) [5] Michelangela Pistoletta (narozen 1933) také kombinuje odkazy na zastaralé formy (klasická socha) s řemeslnými způsoby výroby (socha je vyrobena z betonu). Navíc vedle sebe řadí „vysoké“ umění s každodenním odpadem (odložené oblečení).

▲ 1950a

Minimalismus nebyl jediným odkazem v dialogu mezi arte povera a americkým uměním šedesátých let. Vlastně se zdá, že Celant pocítoval kontinuitu, když ne přímou korespondenci mezi některými americkými postminimalisty (například Jirucem Nolandem, Evou Hesseovou, Richardem Serrou) a umělci arte povera, když je vedle sebe prezentoval v prvním souhrnném výkladu hnutí v roce 1969. Navíc také rozpoznal třetí dialog, který vzniká a to s americkým konceptuálním uměním (Robert Barry, Joseph Kosuth a Lawrence Weiner jsou všichni zahrnuti v první monografii arte povera). Od počátku své činnosti italská umělci také sdíleli silící orientaci na lingvistické prvky v rámci umělecké tvorby nebo na ni reagovali.

V *Torzu* [6] Giovanniho Anselma (narozen 1934) můžeme rozeznat zájem italského sochaře o přirozené gravitační síly, materiální odpor a tenzi coby faktory, které určují morfologii soch pohybující se mezi materiálem a procesem. Ale visící vlny (v tomto smyslu se nabízí srovnání se souběžnou tvorbou Namuna a Serry) se zdají mít sotva pod kontrolou prvek fyzické hmoty divákovi a zdánlivě pasivní a nejspíše neutrální a ochráněný proces divání se. Mohutná ocelová tyč je držena před pohledem či náhodnou rotací vůči zdi a divákovi pouze extrémním napětím relativně lehké látky, na které je zavěšena ve vratké pozici. Co však Anselma odlišuje od jeho amerických kolegů, je především volba materiálů, které vyjadřují extrémní opozici povrchu a taktility (tedy látky).



5 • Michelangelo Pistoletto, *Venuše hadrů*, 1967

Beton se slídou a hadry, 180 x 130 x 100 cm

▲ 1968b





6 • Giovanni Anselmo, *Torzo*, 1968  
Kovářství a kůže, 160 x 160 cm



7 • Giuseppe Penone, *Osmimetrový strom*, 1969  
Dřevo, 800 x 15 x 27 cm

1960 - 1969

... Ale je tu i opozice časovostí, jelikož vystavení intenzivně  
... divákovi připomene dějiny italské barokní sochy.  
... pozornosti diváka na tyto síly mu umožňuje  
... podmínky a materiály, které vlastně vládou tvorbě  
... industriálních technologií a vědeckého poznání.  
... strukturalistický zájem o binární opozice také  
... provedení děl Giuseppeho Penoneho (nar.  
... jako například *Alberro di 8 metri* (Osmimetrový strom) [7].  
... amerického zaměření na empirický model procesu  
... průmyslové výroby obráceny a ukázány  
... od kultury k přírodě, který by byl v jakémko-  
... postminimalistickém díle nemyslitelný. Penone  
... výrobní proces průmyslové produkce, v tomto pří-  
... trámu. Tím, že odstraní jednu vrstvu po druhé, až odkryje  
... jádro. Tak v dialektickém protipohybu a velice opatr-  
... procesu, jenž je jak antiindustriální, tak – paradoxně – anti-  
... umělec získá přirozený původ průmyslového výrobku,  
... je fakt, že strom s jeho větvemi a kmenem je jádrem geomet-  
... formy trámu.  
... gest a operací, jež se vyhýbá pouhému „návr-  
... řemeslu nebo řemeslným modům, zachraňuje díla umělců  
... arte povera od zapadnutí do reakcionářských postojů

metafyzické malby nebo do přístupu kultury módy a designu, která  
by fetišizovala návrat k materiálům a procesům preindustriálního  
věku. Nicméně mnozí komentátoři se nechali svést buďto k pou-  
kazování na latentní touhy arte povera po návratu v čase (napří-  
klad když Daniel Buren odkazoval na Kounellisovu tvorbu jako na  
„de Chirika ve třech rozměrech“), nebo k oslavě vrozené „poetic-  
ké“ dimenze jeho tvorby, posvátné vlastnosti, která by byla z tvor-  
by amerických umělců této generace samozřejmě programově  
eliminována. Ale to, co činí tvorbu Italů často „poetickou“, je jejich  
unikátní schopnost spojit náhlé zjevení dějinné paměti s radikali-  
tou kritiky současnosti.  
Tato dualita přístupu určuje také sochy Maria Merze, zejména  
díla, která užívají Fibonacciho řady čísel z 13. století jako způsobu  
prostorové progresse. Zde v úmyslném kontraargumentu k mini-  
malistickému trvání Donalda Judda na pozitivistické ověřitelnosti  
kompozice užitím čisté kvantifikačních principů Merz užívá  
dávný matematický princip prostoročasové expanze, která pře-  
kračuje a komplikuje zjednodušující logiku Juddovy progresse.  
Skutečnost, že toto vzývání matematických a kompozičních rozdí-  
lů má politické implikace, stojí v popředí v Merzové konstrukci  
sochařských objemů, jejichž spirálovitý růst sleduje Fibonacciho  
princip a připomíná architekturu iglů vyráběných domorodými





8 • Alighiero Boetti, *Mapa světa*, 1971–1973  
Výšivka, 230 x 380 cm

Inuity. Tyto struktury jsou v přestrojení za nomádské příbytky zkonstruovány ze skleněných střepeň a různých dalších materiálů (kůže, větve, pytle s pískem, kůra) a často na sobě mají neonový nápis. Jedno z iglů je opatřeno zlověstným nápisem „Objet cache toi“ [1] a jasně vyslovuje nejen touhu umělcovy generace kritizovat společenskou posedlost výrobou a vlastněním předmětů konzumní kultury, ale také – právě proto, že jde o univerzální posedlost – negovat životaschopnost předmětu a nedat stejný předmětový status sochařským dílům.

Stejně jako jeho evropská nebo americká konceptuální kolegyně ▲ (například Douglas Huebler) se Alighiero Boetti (1940–1994) [8] zabýval kvantifikací zdánlivě nekvantifikovatelných jevů, které hraničí s nekonečnem. Typické pro tento konceptualistický přístup kvantifikovat transcendentní je dílo *Klasifikace tisíce nejdělnějších řek na světě*, knižní projekt, který uskutečnil v roce 1970. Anebo poznáváme podobnou touhu po simultánní transcendentní tradičních hranic (žánrů, technik, identit, národních států, politických hranic) v ještě úžasnějším projektu, sérii map světa nazvané *Mappe del Mundo*. Započaty v roce 1971, vyslovují Boettiho poznání, že umělcovy tradiční jazykové prvky – barvy a znaky – jsou v současné době důvěryhodné pouze tehdy, pokud jsou ukotveny v dříve existujícím společenském systému komunikace (spíše než v údajně tvůrčí nebo mytické umělecké subjektivitě). A přitom Boetti paradoxně odporuje tomuto konceptuálnímu ústupu všech tradičních forem umělecké produkce a důrazu na uměleckou ano-

nymitu dialektickým gestem zadání úkolu výroby *Mappe del Mundo* anonymním tkalcům, kteří vyrobili velké formátové tkané mapy a jejich politické symboly v Afghánistánu (v té době po Boettiho druhém domově). Toto kontrakonceptualistické gesto v ostentativním návratu k předindustriálnímu způsobu výroby se zdá zprvu být motivováno zvláštním druhem primitivismu. Ale retrospektivně je jasné, že umělci hnutí arte povera chápali dialektiku osvícenství lépe než jejich američtí kolegové. Na rozdíl od nich totiž Italové netrpěli deziluzí z unilaterálního technologického procesu; co víc, kontinuálně se zabývali definováním umělecké tvorby, která zosobňovala smysl místa a identitu subjektu rozporuplné křížovatce návratů a postupů, vzpomínek a vyhládek.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Germano Celant, *Arte Povera*, Milano: Gabriele Mazzotta; New York: Praeger, London: Studio Vista, 1969  
 Germano Celant, *The Knot: Arte Povera*, New York: P.S.1; Torino: Umberto Allemandi, 1970  
 Carolyn Christov-Bakargiev (ed.), *Arte Povera*, London: Phaidon Press, 1999  
 Richard Flood and Frances Morris (eds), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962–1972*, Minneapolis: Walker Art Gallery; London: Tate Gallery, 2002  
 Jon Thompson (ed.), *Gravity and Grace: Arte povera/Post Minimalism*, London: Hayward Gallery, 1993

▲ 1984a



1967.

Na své první přehlídce čtyři umělci francouzské skupiny BMPT malují na veřejnosti, každý z nich přesně opakuje z plátna na plátno jednoduchou konfiguraci podle svého výběru: tato forma konceptuální malby je poslední z řady útoků proti „oficiální“ abstrakci poválečné Francii.

Jedním z nejšovinističtějších prohlášení, které kdy pronesl americký umělec, je tato poznámka Donalda Judda: „Naprostě mne nezajímá evropské umění a myslím si, že po něm.“ Utrousil ji během slavného rozhlasového interview sochařem a jeho kolegou umělcem Frankem Stellou, jež vedl Glaser a které bylo odvysíláno v březnu roku 1964. Tato odvážná poznámka nepadla náhodou a Judd se nijak nesnažil ji zmírnit, když byl transkript interview přetištěn v *Artnews* (září 1966); od té doby vyšla v několika antologiích. Ve skutečnosti je během interview, které obsahovalo snad nejrannější a nejdebatelnější vyslovení minimalistického programu, jak Stella, tak Judd všemožně snažili dát najevo svůj protievropský postoj.

Maje na mysli ty evropské geometrické malíře, k nimž byl často přirovnáván, Stella prohlásil: „Skutečně se pokoušejí vztahovou malbu. Základem celé jejich myšlenky je rovnováha. V jednom rohu něco uděláte a vybalancujete to něčím v druhém rohu [...] V novější americké malbě [...] na faktoru rovnováhy se neobejde. Nesnažíme se všechno ukočírovat.“ Když byl požádán, aby se vyjádřil k tomu, proč se chce takovými kompozičním řešením vyhnout, Judd řekl: „Tyto efekty mají tendenci s sebou přinést veškeré struktury, hodnoty, pocity celé evropské tradice [...]. Vlastnosti evropského umění až po dnešek [...] jsou spojeny s filozofií – racionalismem, racionalistickou filozofií.“

### Poválečná transatlantická propast

Podobně důležitou poznámku o záměrně antiracionalistické pozici jeho pokusu, stejně jako všech pokusů jeho minimalistických děl, vyvarovat se vztahům jednotlivých částí a dát vzniknout „logickým“ systémům, jež by eliminovaly subjektivní rozhodnutí, pochopili kritikové ani publikum a on strávil zbytek života snažící se ji vysvětlit. Ale navzdory faktu, že Judd a Stella měli veškeré právo protestovat vůči asimilaci jejich umění do evropské tradice geometrické abstrakce iniciované Kazimírem Malevičem a Pietem Mondrianem, jejich názor, že dichotomie je geografická (Amerika/Evropa) byl mylný, založený na naprosté nevědomości. Jelikož v meziválečné Evropě existovalo to, co by se dalo nazvat antitradicí nevztahového umění – tradicí, v níž některá Malevičova díla (černý čtverec z roku 1915 a podobná plátna ze stejného období)

▲ stejně jako Mondrianovy devitimodulární mřížkové malby z období let 1918–1919 sloužily coby milníky vývoje. (Dalšími ranými zástupci byly *Compenetrazione iridescente* Giacomina Bally z roku 1912, *Duo-collages* Hanse Arpa a Sophie Tauber-Arpové z let 1916–1918, Rodčenkovy modulární skulptury a jeho monochromní triptych z roku 1921 nebo unistické malby Wladyslawa Strzemiského [buď ty založené na deduktivní struktuře z let 1928–1929, nebo jeho monochromy z let 1931–1932] – a tento seznam není v žádném případě definitivní). Stella a Judd si nebyli vědomi toho, že tato tradice je stejně stará jako kompoziční abstrakce a že je řadou umělců v poválečné Evropě znovuožívána. Navíc důvody evropského revivalu nebyly natolik odlišné od těch, které stály za vzestupem nekompozičnosti v americkém umění stejného období.

Na obou stranách Atlantiku byla v sázce povaha autorství v umění. Holocaust a Hirošima byly v živé paměti ještě v pozdních padesátých letech a na počátku let šedesátých; studená válka spolu s rozšířením koloniálních konfliktů připomínala každému obyvateli Západu, že návrat barbarství na jeho práh je možný. V této nabitě atmosféře není tedy překvapující, že si mladí malíři kladli otázku „Co to znamená být uměleckým subjektem, autorem?“ – vzhledem k tomu, že lidskost *kteřehokoliv* jednotlivého subjektu byla zpochybněna masivní ukázkou nelidskosti celého druhu.

To, že zeměpisná propast byla pouhou zástěrkou, není nikde lépe patrné, než když se podíváme na kontext Stellovy kritiky „vztahového umění“, která přímo následovala za jeho dalšími útoky nejen na op-art Victora Vasarélyho, ale také na Groupe de Recherche d'Art ♦ Visuel (GRAV), kterou podle něj tvořili Vasarélyho oblíbenci:

*Groupe de Recherche d'Art Visuel ve skutečnosti namalovali všechny vzory přede mnou – všechny základní designy, které se objevují v mých obrazech... ani jsem o tom nevěděl, a navzdory faktu, že použili takové myšlenky, taková základní schémata, to stejně nemá nic do činění s mými obrazy. Shledávám veškerou tu evropskou geometrickou malbu – jakousi post-Max Bill školu – jakousi kuriozitou – velice jednotvárnou.*

Není úplně nepravda, že se v GRAV spolčovali následovníci „Pope of Op“ (papeže op-artu), jak bylo Vasarélymu v té době přezdíváno (jeden z členů skupiny, Yvaral, byl Vasarélyho vlastní syn), ale další

1960 – 1969

● 1958

■ 1913, 1915, 1917a, 1944a

▲ 1915

● 1913, 1921

■ 1928

◆ 1960



ze skupiny se vymyká – stal se jejím členem zčásti omylem, jak sám později přiznal – a je tím, koho měl Stella patrně na mysli: francouzský malíř François Morellet (narozen 1926).

V exkluzivním kontextu francouzského uměleckého světa raných padesátých let dominovaného *tašismem* a postkubistickou abstrakcí, dvou oblíbených stylů Jeune École de Paris (JEP), není až tak překvapující, že Morellet vzal své portfolio a zaklepal na dveře Galerie Denise Renéové – bylo to jediné možné útočiště pro jakékoliv umění, jež zavánělo geometrií. Ani nepřekvapuje, že jej odmítli, nakonec se však do galerie dostal – coby člen GRAV – poté, co skupina v roce 1961 vznikla. Protože i když se zdálo, že jeho tvorba jde zcela ve stopách Maxe Billa, ve skutečnosti představovala jednu z jeho nejvýznačnějších kritik, jako tomu bylo u Stelly o pár let později.

### Náhoda *kontra* systematické umění Maxe Billa

Morellet objevil dílo švýcarského umělce Billa v Brazílii v roce 1950 při setkání s živoucí školou jemu oddaných umělců, která tu vznikla po jeho velké retrospektivě. Do roku 1952 dokonale ovládl Billovo systematické umění (odvozené z tvorby Thea van Doesburga) – umění naprosto naprogramované řadou apriorních pravidel, umění, které principiálně neponechává umělcově subjektivitě a nahodilosti kompozice žádný prostor – ve skutečnosti zašel v tomto směru ještě dále než Bill. Na rozdíl od toho, co v té době hlásaly různé Billovy manifesty, jeho umění vždy zůstávalo věznem dobrého vkusu, vždy se snažilo o kompoziční rovnováhu, ekvilibrium. „Programoval“, ale vyloučil vše, co neprošlo zkouškou jeho subjektivního soudu. (Ne náhodou se Bill později stal dědicem Georgese Vantongerloo, veterána De Stijl. Stejně jako algebraické rovnice, na nichž byly Vantongerloovy malby údajně založeny, byly aritmetické výpočty, které Bill prezentoval jako ospravedlnění pro formální uspořádání svých děl, často pouhými zástěrkami – obzvláště proto, že divák byl jen zřídka schopen vnímat užívaný systém, a proto, že barva, důležitý prvek Billových pláten, byla vždy považována za nadbytečnou – jako doplněk, jenž se neřídí systémem).

Velice záhy začal Morellet odstraňovat každý prvek osobního vkusu a užívat pouze jasně jednoduché generativní systémy a programově odmítal si s nimi pohrávat. Tak jako mnozí umělci před ním chtěl Morellet zjistit, co je minimem nutným k výrobě abstraktní malby. I když v žádném případě nebyl prvním umělcem, který byl posedlý svatým grálem „nulového bodu“, byl snad nejvýřečnější, pokud jde o závěr, že se jedná o nedosažitelný cíl. Jeho hledání započalo dílem prostě nazvaným *Malba* z roku 1952, ve kterém vzor zelených pruhů (horizontálně-vertikální cikcak) zaplňuje celou plochu bílého pozadí. Stejně jako u Stellových aluminiových pláten o deset let mladších je celá struktura odvozena z nahodilého generativního prvku: ve Stellově díle je to tvar plátka; u Morelleta je to pozice jedné přerušované linie – té, která je částečně srovnaná jak zleva, tak zprava – podle níž se řadí všechny zbylé pruhy.

Fakt, že v jádru konfigurace tohoto díla byla nahodilá volba vedla Morelleta k jednomu z jeho nejradiálnějších experimentů – *16 čtvercům* z roku 1953. I když tato modulární plátna mřížka (bílý čtverec rozdělený na šestnáct stejných pláten) není o nic moc víc než ready made, Morellet vypočítal, že jeho výrobě podílelo ne méně než jedenáct rozhodnutí o formátu: čtverec a délka jeho strany; pět o prvcích: jejich dva směry – horizontální a vertikální – jejich počet a jejich šířka; jedno o intervalu, který je uniformně odděluje dvě o barvách: černá a bílá; a nakonec rozhodnutí o netexturovaném povrchu). Těchto jedenáct rozhodnutí bylo v logice „nulového bodu“ o deset víc, než by bylo třeba. Tento výsledek Morelletovi signalizoval, že se nikdy nedá úplně potlačit nahodilé rozhodnutí, invence, a tudíž kompozice. Dokud zachovával naprostou kontrolu nad svým plátnem – i když systém, který vyvinul, byl naprosto neosobní – nemohl opustit dílet na romantickém snu, podle nějž bude skrze příklad jeho umění, skrze racionální a vztahové uspořádání jeho pláten, napomáhat utváření vesmíru, nebo alespoň tvrdit, že takové mistrovství je možné [1]. V tomto okamžiku se Morelletův přístup začal odlišovat hlavně využitím náhody – na to by byl v svém vlastním arzenálu nikdy nepřistoupil. Aby mohl vyznívat nahodilosti subjektivní volby, kterou nemohl vyloučit, vytvořil nejedeterminističtější systém, Morellet si osvojil náhodnost (naprostou absenci systému, naprostou nahodilost) coby hlavní prostředek organizace svých děl. Tato změna se neodrážela v

vakuu: jasně se odvolávala na odkaz Ellswortha Kellyho, umělce, který sdílel jeho nekompoziční pud a jemuž byl Morellet na počátku padesátých let natolik blízký, že to často vypadalo, jako by jeho dílo bylo systematickou verzí náhodných nekompozičních amerického malíře.

I když začal náhodu používat v polovině padesátých let Morelletovým nejvýstižnějším dílem jsou patrně plátna a stěnatisk *Random distribution of 40 000 squares using the odd and even numbers of a telephone directory* (Nahodilá umístění 40 000 čtverečků užitím lichých a sudých čísel v telefonním seznamu) z roku 1961, kde je čtvercové pole rozděleno pravidelnou mřížkou, která je vybarvena binárním způsobem (pozitivní/negativní) podle řady čísel vybraných z telefonního seznamu. Jako programové sbohem tradici geometrické abstrakce – protože útok byl nezpochybnitelný, prostě vyjádřen v názvu, který zároveň fungoval jako vysvětlující popisek – představují tyto práce milníky v Morelletově kariéře. Jeho optické třepotání se zdá být logickým důsledkem moiré efektů vytvořených náhodným navrstvením mřížek v sérii pláten započatých v roce 1956, jež jej přesvědčily (nesprávně, jak se brzy uvědomil), že mluví stejnou řečí jako umělci nové ustavující GRAV. Ale jestliže byl Morellet chvílkově zmaten, pokud jde o jeho vlastní vývoj, jiní nebyli: byly to přesně tyto navrstvené mřížky, které vedly Piera Manzoniho, aby jej pozval na skupinovou výstavu, kterou pořádal v roce 1959 v Miláně a kde jeho třetí prodané dílo zakoupil Lucio Fontana

▲ 1955b

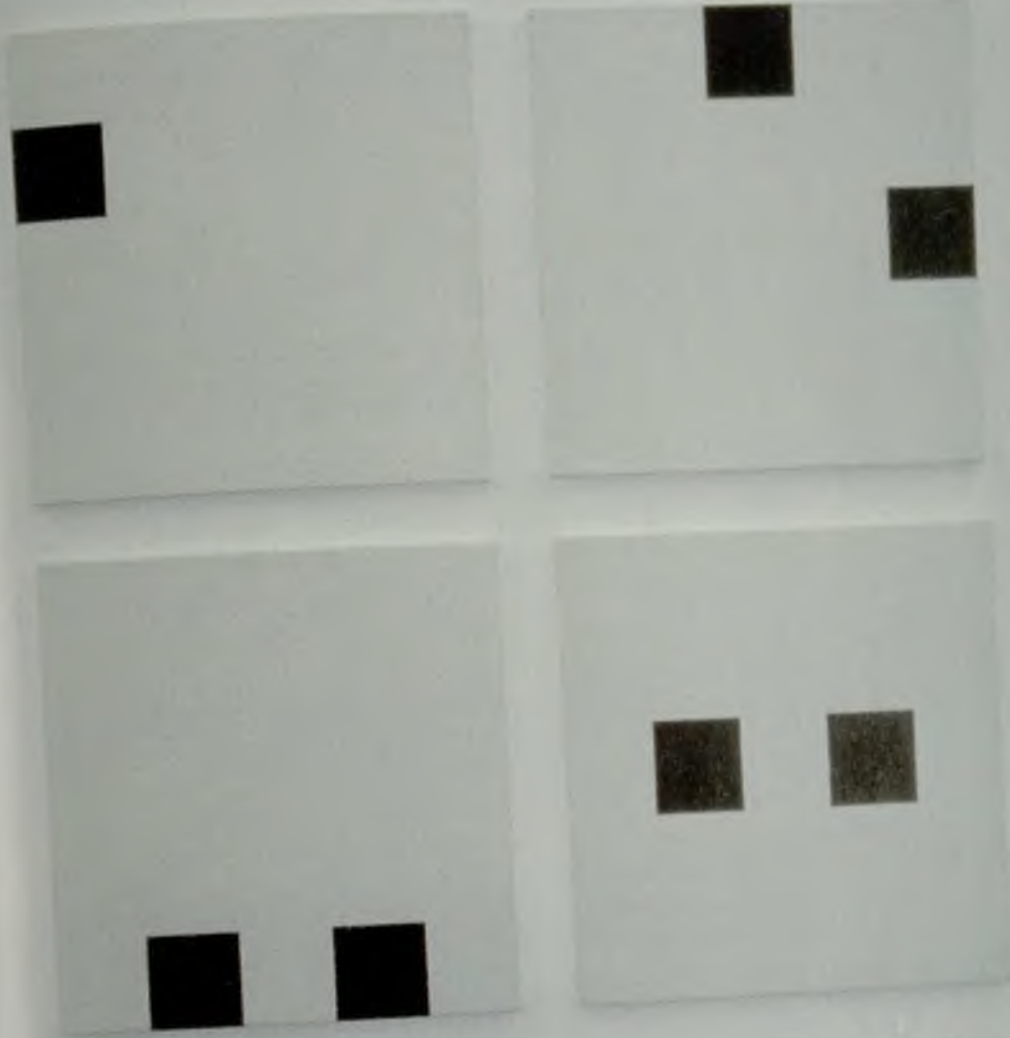
● 1917, 1928, 1937b, 1947a, 1955a

■ 1917, 1937b

▲ 1953

● 1959a





1960-1969

Yves Klein, 4 náhodná umístění 2 čtverců pomoci čísel 31-41-59-26-53-58-97-93, 1958  
 4 čtverce 60 x 60 cm

### Yves Klein jako lakmusový papírek

Často zmiňovaná jména nás odkazují k jinému paradigmatu uměleckém poválečném kontextu, který byl představován alter-  
 nativně těmito dvěma italskými umělci, Yvesem Kleinem. Stejně  
 jako Morelles potřeboval Klein podporu Kellyho, aby se rozlou-  
 čil se svou oddaností Billovi. Kleinovo dílo, zejména monochro-  
 matické, jež byly mnoha umělci Jeune École de Paris vnímány jako  
 určitá urážka, se staly dělicí linií. Příkladem, který to dokazuje,  
 je dopis, který poslal malíř Martin Barré (1924–1993), rodící se  
 v JEP, kritiku Michelu Ragonovi poté, co si přečetl rukopis  
 jeho monografie jemu věnované: „Když mluvíte o Yvesu Klei-  
 nem,“ poznamenává Barré, „mluvíte o něm jako o ‚o takovém  
 umělcích‘. Chci, abyste uvedl, že pro mne je nenapadnu-  
 telný.“ Ragon tak učinil – citoval tuto větu doslova v tištěné  
 verzi této knihy, která se objevila v roce 1960, ale neuvědomil si  
 důsledky, protože Barrého prohlášení uvedl tímto dovět-

kem: Barrého fascinace Kleinem se dá pochopit pouze díky  
 jejich společnému zájmu o Maleviče.

Ragonův tón a tón ostatních nakloněných kritiků se měl záhy  
 radikálně změnit: v kritikách sólové výstavy, která se kryla s pub-  
 likací Ragonovy knihy, byl Barré obviněn z toho, že se poddal  
 Kleinovi a zradil JEP. Jedinou pozitivní kritiku této výstavy  
 z roku 1960 napsal Pierre Restany, Kleinův celoživotní životopi-  
 sec: „Barré se jedním šmahem, s pravou intelektuální odvahou  
 zbavil všeho zastaralého aparátu, celého slovníku anachronic-  
 kých forem, které se až doposud pokoušel oživit. A prosím, neří-  
 kejte mi, že už z něj téměř nic nezbylo – já bych řekl, že jej zbývá  
 ještě až moc.“ Restany se zejména domníval, že se Barré příliš  
 nadbytečně poddává barvě a že by se měl soustředit na linii, ve  
 které viděl jeho forte. Pro Restanyho byla barva Kleinovou  
 doménou – doménou, k níž přistupoval jako „monista“, vyhýba-  
 je se jakýmkoliv dualismu, jakémukoliv konceptu rovnováhy  
 – a Barré měl na to, aby se stal „monistickým“ básníkem linie.

▲ 1913, 1915

● 1960a



Abychom pochopili povahu „zrady“ nebo konverze Barrého, stejně jako mnoha jeho současníků, je nutné uvést krátké vysvětlení toho, čím byla JEP. „Jeune École de Paris“ je termín, kterým se v padesátých letech opakovaně označovala abstrakce (buď gestická, nebo postkubistická, či spíše postkleeovská), iniciovaná brzy po válce takovými autory, jako byli Pierre Soulages, Jean Bazaine, Alfred Manessier, Viera da Silva, Serge Poliakoff, Jean Esteve, Bram van Velde a Hans Hartung, a poté opakovaná celou armádou akademických imitátorů. (Tento jev se dá srovnat s masovou produkcí zředěného abstraktního expresionismu v New Yorku na počátku padesátých let, produkci, kterou Clement Greenberg znevažujícímě označil za umění „10th Street“ podle výskytu galerií v daném místě.) Teorie a tvorba JEP byly modelovány na raném Kandinském, který těžkopádně vyráběl detailní vypracované skicy takzvaných „improvizací“, na něž se měl divák dívat jako na pravé portréty umělcovy „vnitřní bytosti“. Pozér a skladatel, JEP umělec byl karteziánským subjektem, který se cítil jistě jako pán svého obrazového světa. I když si osvojil expresionistický převlek, malíř JEP zůstal čirým produktem uměleckého vzdělání, které bylo ovládáno pozdním klasicizujícím, vysoce kompozičním kubismem.

Není fér seskupovat první a druhou vlnu JEP, ale v pozdních padesátých letech bylo toto rozdělení zamlženo jejich společným zasycením trhu a pomocí, které se jim dostávalo od státu a umělecké inteligence jako celku. V roce 1959 bylo za účelem oslavy JEP s velkou okázalostí pořádáno první Pařížské bienále. Místo toho se organizátoři dočkali několika přihlášek s nezvykle velkoformátovými díly od umělců, které měl Restany zane-  
 • dlouho seskupit pod jmenovkou „noví realisté“ (nemluvě o třech kombinovaných malbách zaslaných Robertem Rauschenbergem do americké sekce): *Meta-matic* stroj Jeana Tinguelyho, který vyráběl gesturální abstraktní kresby na zakázku, modrý monochrom Yvesa Kleina [2] a různé *décollages* Jacquesa  
 ♦ de la Villeglé, Françoise Dufrêna a Raymonda Hainse (jeho *Palissade des emplacements réservés*, řada prken z billboardu pokrytého zbytky plakátů importovaného rovnou z ulice, se postarala o pěkný skandál).

I když Klein nebyl ani prvním, ani jediným umělcem, který revoltoval proti JEP, byl nejtalentovanějším v tom, jak si půjčoval jejich teatrální chování, zejména exhibicionistickou taktiku Georgese Mathieua, jak namalovat velké plátno v několika minutách. Klein pokračoval v užívání barev a plátna, tradičních pomůcek malíře: to zčásti vysvětluje dopad jeho tvorby na umělce, kteří se střežili JEP, ale nebyli ochotni úplně opustit malbu – což ale neznamená, že plně schvalovali jeho velkou mystiku. Ve skutečnosti, abychom se vrátili k Barrému, v dílech, která následují po jeho objevení Kleinových monochromů, lze vyčíst věcnou kritiku návratu k romantické pozici estetické vznešenosti, kterou Klein zastával. Malby, které Barré vystavil v roce 1960, obnášejí jen jednoduché záznamy (otvíráková spirála, klubičko klikyháků), vytvořené vytlačováním barvy

rovnou z tuby na plátno a jsou jasně parodizující a hlásí se k přibuzenství se známými plátny „tahů štětce“, které realizoval  
 ▲ Lichtenstein od roku 1965 a jež jsou právem oslavovány jejich jemný výsměch abstraktnímu expresionismu.

Proces výroby těchto děl byl odkryt bez nějakých příležitostí. Linie byla jak indexním znakem cesty prostorem (začínala tam, kde končila zde), tak časovým záznamem (například stínění ukazoval, kde ruka zpomalila). Ale už v následujícím roce Barré začal používat sprej – prostředek, jenž byl bezpochybně prostředkem své doby – s pařížskými ulicemi pokrytými graffiti, které narážely na válku v Alžíru – pochopil jako Kelly a Lichtenberg o deset let dříve, že jeho útok na koncept umění. JEP musí vycházet z analýzy obrazového znaku jako indexu. Důvody, proč byl Barré sveden rudimentární technikou spreje, jsou nabíledni: jediným problémem jeho uživatele je kontrola rychlosti, zejména pokud nechtěl žádné stěhání, které by bylo interpretováno jako tašismus (coby expresionistické); a znaky vytvářeny bez jakéhokoliv kontaktu mezi tělem umělce a plochou. Neexistuje žádný materiál nebo psychologické prostředkování mezi plátnem a gestem, které by bylo vepsáno do znaku a není tu žádná povrchová textura, žádná malba „kuchyně“ (to by mohlo vysvětlit, proč se první, vesměs negativní komentátoři těchto děl domnívali, že jde o fotografie). Nej spektakulárnějším z těchto prvních sprejových obrazů je plátno z roku 1963, které je pruhované s paralelními kosmými liniemi od jednoho okraje ke druhému po celém povrchu [3].



2 • Yves Klein, *Monochrome Blue IKB 48*, 1956  
 Olej na dřevě, 150 x 125 cm





Martin Barré, *Modus allover*, 1963  
 Olej na plátně, 81 x 54 cm



4 • Simon Hantaï, *Mariale 3*, 1960  
 Olej na plátně, rozměry neznámé

1960 - 1969

#### Hantaï a modus allover

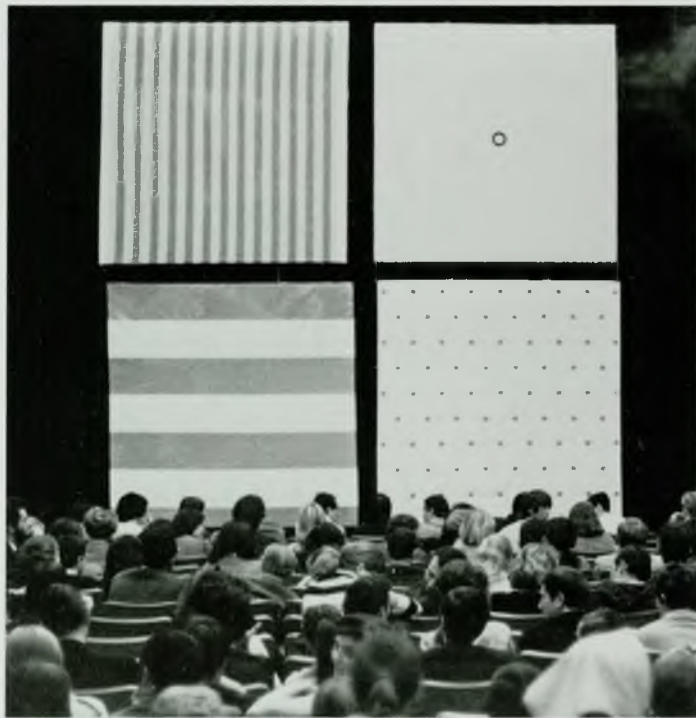
„Modus allover“, celoplošnosti, jde ruku v ruce se zkoumáním indusovosti, je závěr, ke kterému ve stejné době dospěl Simon Hantaï (naroz. 1922). Zatímco Morellet na tuto strukturu narazil, když bojoval s Billovým odkazem, a Barré, když se zbavoval starých receptů JEP, Hantaïovou nemesis byl surrealismus. Když je dnes ve zpětném pohledu jasné, že surrealismus byl v poválečné Francii naprosto na vymření, stále zaujímal hlavní uměleckou pozici. André Breton zůstal až do své smrti v roce 1966 velice aktivní a jak francouzský trh s uměním, tak veřejné mínění byly zaplaveny díly jeho chráněnců, v podstatě třetí generací imitátorů umělců, které básník kolem sebe v polovině čtyřicátých let shromáždil. Hantaï začal v raných padesátých letech jako surrealista a poté se postupně posunul do pozice gestuální abstrakce spočívající v rychlém naškrábnutí pár tahů tmavou barvou na pozadí jeho rozměrných pláten širokým štětce nebo nožem nebo špachtlí. Roku 1959 však dochází k obrátce jeho díle skrze rozměrné *allover* malby – jakýmsi podivným způsobem připomínající Dubuffetovy striktně současné *Matériologie* [4]. Zatímco modus celoplošnosti toho roku představuje Dubuffetově celkové tvorbě výjimku, stal se odrazovým můst-

kem pro Hantaïe, který se s ním již nikdy nerozloučil: prostřednictvím Pollocka, kterého nedávno objevil, Hantaï pochopil, že musí přijít s novou metodou značení svých pláten a dělení jejich povrchů. Touto metodou, kterou uvedl v život následující rok, je *pliage* (doslova „skládání“, i když má více efekt mačkání). Od té doby Hantaï svá plátna předtím, než je pokryl barvou, skládal – různě veliké jazyky/plaménky/listy skladů, kam se barva nedostala, byly v momentě rozložení plátna odkryty jako bílé. Zprvu tyto sklady maloval jinou barvou nebo jiným odstínem téže barvy, dávaje svým plátnům retikulární nebo ztvrdlý vzhled hadí kůže, ale brzy – s užitím tekutější barvy a většího měřítka – nechává prázdná místa nedotčená. Jejich bělost svítivě kontrastuje s monochromním, dekorativním a náhodným vzorkem pomalovaných ploch. Ať už šlo o jakoukoliv variaci, jeho obrazová tvorba si vždy pohrávala s automatismem a s možností nekontrolovatelnosti a Hantaïovy nejuspěšnější práce zprostředkovávají to, co si člověk představí jako čistou radost překvapení v momentě rozbalení plátna.

Morellet, Barré a Hantaï se všichni zřekli značných dovedností, kterých se jim dostalo díky jejich tradičnímu školení, aby vyvinuli procedury, které by stavěly na odív kompozici a mýtus interiority, které tento obrazový ekvivalent *cogito, ergo sum* v sobě

• 1946, 1959c





5 • Daniel Buren, Fotosuvenýr: „Manifestace č. 3: Buren, Mosset, Parmentier, Toroniová“, Musée des Arts Décoratifs, Paříž, 1967 (detail)

1960–1969

- obsahuje (karteziánské „Myslím, tedy jsem“ je přeloženo jako „Jsem schopen udělat něco tady v tom rohu a pak to vybalancovat něčím jiným v druhém rohu“ [Stella], a tedy jsem.“). Měli ale být předběhnuti ve svém snažení mladším umělcem, který se měl stát jedním z nejdůležitějších hráčů na mezinárodním poli
- ▲ konceptuálního umění: Daniele Burenem. Burenovi trvalo necelé dva roky, aby vstřelil to, na co přišli jeho předchůdci (Hantai pro něj byl obzvláště důležitý, ale stejně tak Ellsworth
  - Kelly a Frank Stella, protože se na rozdíl od svých kolegů velice živě zajímal o americkou scénu). Do poloviny roku 1965 jeho velká plátna, která téměř všechna kontrastovala pravidelným vzorem barevných pruhů (obvykle jako podklad) a plochými poli barvy (obvykle biomorfní figury), byla důkazem návratu
  - Matissova pojmu dekorativna.

A zde Buren podstoupil stejnou oběť na úkor autorského rukopisu jako jeho předchůdci, když se rozhodl použít vyrobené kusy pruhovaného plátna zakoupeného v obchodě s textiliemi coby pozadí svých kompozic. Nejprve si pohrával s barevným tištěným vzorem a „opravoval“ jej, máme-li použít Duchampovy fráze, ale brzy jej ponechal, tak jak byl, a spokojil se s malováním biomorfních tvarů přes něj. Jeho dalším krokem bylo zmnožit biomorfy tak, aby se z nich také stal celoplošný vzor (soutěžící s „prvním“ pruhovaným, a tudíž vzbuzující otazníky nad tradiční opozicí mezi figurou a pozadím). Do začátku roku 1966 si osvojil standardní binární vzor, který měl od té doby používat provždy – střídání pruhů bílé a jiné barvy, přičemž každý z pruhů byl stejně široký (8,5 cm). Do konce léta téhož roku se zbavil vši „figurace“ i všech jejích obrysů – jeho jediná intervence spočívala v natažení

pruhované látky (nakoupené na metry) a zviditelnění jedné z pruhů bílou akrylovou barvou.

Také se rozhodl spojit se s ostatními umělci, kteří se pokoušeli o podobné reduktivní pozice: Olivierem Mossetem, Daniellem Parmentierem a Niele Toroniovou, s nimiž založil skupinu BMPT [5]. V rebelii vůči mýtu inspirace a jiným poetikám uměleckého světa si každý z umělců zvolil konfiguraci, kterou poté opakoval ve všech svých dílech: na Burenovy standardní vertikální pruhy reagoval Parmentier širokými horizontálními pruhy, Toroniová jednotným pravidelným rozmístěním izolovaných tahů štětce stejné velikosti a Mosset černým kruhem uprostřed plátna. Jejich první společná prezentace, v rámci státní hlídky „Salon de la Jeune Peinture“ 3. ledna 1967 byla parodou na Kleina parodujícího Mathieua: během celého dne, od jasných ráno do osmi večer, každý z umělců provedl tolik děl, kolik jim jen čas dovolil, zatímco ampliony rozhlašovaly tento slogan: „Buren, Mosset, Parmentier, Toroniová vám nechtějí stát se inteligentními.“ Na konci dne si vzali svá díla. Sám nadobro opustili a na místě ponechali pouze nápis: „Buren, Mosset, Parmentier, Toroniová nevystavují“. „Jeune Peinture“ byla mrtvá a pochovaná, dláždíc tak cestu institucionální kritice. Dříve, než uběhne rok, politické změny května 1968 změnilou taktiku BMPT zradikalizují.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Yve-Alain Bois**, „François Morellet/Sol Lewitt: A Case Study“, in Thomas Gaehtgen, *Art Exchange, Acts of the 28th International Congress of Art History, Berlin, July 15–21, 1993*, Akademie Verlag, 1993
- Yve-Alain Bois**, *Martin Barré*, Paris: Flammarion, 1993
- Benjamin H. D. Buchloh**, „Hantai/Villeglé and the Dialectics of Painting's Dispersal“, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000
- Daniel Buren**, *Entrevue: Conversations with Anne Baldessari*, Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1987
- Bruce Glaser**, „Questions to Stella and Judd“, in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: Dutton, 1968; and Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995
- Serge Lemoine**, *François Morellet*, Zurich: Waser Verlag, 1986



Dvě hlavní muzea, která se věnují aktuálnímu evropskému a americkému umění – Stedelijk Van  
 Bechermuseum v Eindhovenu a Städtisches Museum Abteiberg v Mönchengladbachu –  
 představují tvorbu Bernda a Hilly Becherových, a staví je tak do popředí zájmu o konceptuální  
 umění a fotografii.

V roce 1957 Bernd (narozen 1931) a Hilla (narozena 1934) Becherovi zahajují fotografický projekt, jenž je zaměřený na do dnešního dne: systematické zaznamenávání evropské industriální architektury, které v té době kvůli zaneprázdňované péči a přirozenému chátrání hrozilo okamžité zmizení. Tak jako mnohé fotografické archivy před nimi, od fotografických snímků Charlese Marvilleho mapujících ulice Paříže 19. století po pozdější pokusy Eugèna Atgeta zaznamenané Paříž mizící pod dopadem modernizace, se projekt Becherových od počátku vyznačoval zvláštní dialektikou: napásem mezi téměř obsesivní vůlí po vyčerpávajícím záznamu, touhou něco zvěčnit na jedné straně a na druhé straně rovněž hlubokým pocitem ztráty, melancholickým vhladem do skutečnosti, že prostorové a časové mizení objektů nemůže být zastaveno.

### Dva fotografické obraty: 1928–1968

Už na počátku je třeba zmínit dva fotografické projekty – jeden, jenž je ústřední pro historii a kulturu, ze které Becherovi sami vycházejí (tedy fotografie německé Neue Sachlichkeit Nové věcnosti [1]); druhý pro kontext vnímání, ve kterých jejich dílo začalo být celosvětově známé. Tím prvním je dílo německého fotografa Augusta Sandera, na nějž Becherovi mnohokrát odkazují jako na svůj klíčový vliv. Sandersovým nejznámějším projektem je *Anlitz der Zeit* (Tvář naší doby), započatý v první polovině 20. století a částečně publikovaný v roce 1929, který byl zaměřen na vytvoření přesného a kompletního záznamu společenských objektů Výmarské republiky, fyziognoimii společenských vrstev, rodů a věků, profesí a typů.

Druhý „archív“ vznikl užitím fotografie americkými umělci jako Ed Ruscha, Dan Graham a Douglas Huebler, kteří počínaje polovinou šedesátých let posunuli fotografii do centra umělecké tvorby. Když se Becherovi v pozdních šedesátých letech dočkali uznání, byli často vnímáni ve spojení s těmito umělci (někteří z nich jsou skutečně letitými přáteli). Je příznačné, že jeden z prvních – a snad i nejdůležitějších – esejů o jejich tvorbě a jejich první knize *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten* (Anonymní skulptury: Typologie technic-

▲ kých konstrukcí) napsal Carl Andre, ústřední sochař minimalismu.

Některé z prvních fotografií, které Becherovi vytvořili, byly kompozitní obrazy těžební architektury, podivně zastaralý typ montáže, který křísí původní fotografický příslib dodat co nejvíce empiricky verifikovatelných detailů v rámci pozitivistického záznamu viditelného světa. Ale tyto obrazy byly pro tento pár problematické, protože byly velice podobné fotomontáži – hrozně politicky „odlišné“ od latentního konzervatismu fotografie Nové věcnosti, která Becherovým sloužila jako primární historický zdroj. Navíc se tradice fotomontáže nedávno znovuobjevila ve své americké reinkarnaci, zejména v díle Roberta Rauschenberga, a tomuto odkazu se Becherovi v té době chtěli úplně vyhnout.

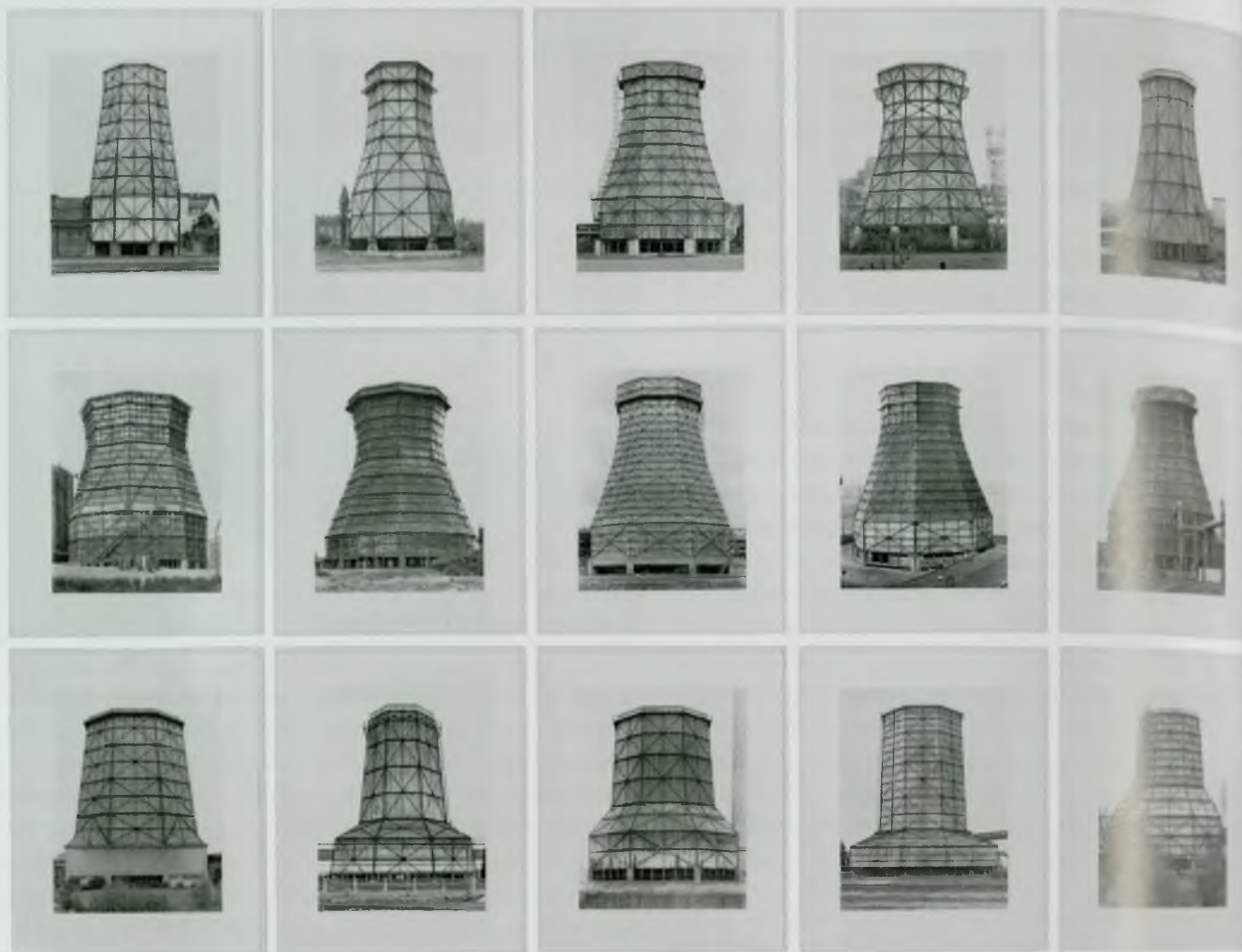
To může vysvětlovat, proč kompozitní fotografii brzy nahradili unikátní kombinací dvou modernistických fotografických řádů: tradiční jednozáběrové fotografie a principu následného nebo sériového obrazu. Od této doby byly jejich fotografie vystavovány ve dvou rozdílných formálních aranžmá: buďto v tom, co Becherovi nazývají „typologie“ (obecně série devíti, dvanácti, patnácti snímků stejné architekturní struktury jako devět různých pecí nebo patnáct různých chladících věží [1]), anebo v tom, co nazývají „rozvoj“ (*Abwicklung*), tedy sérii jednotlivých snímků jedné konkrétní individuální struktury (například těžební věže nebo domu), která je prezentována v řadě rotujících pohledů [2].

Vlastní vývoj práce Becherových byl daleko komplexnější, než co naznačuje toto krátké shrnutí, a můžeme jej považovat za jeden z mála uměleckých projektů v poválečném Německu, který navázal na výmarskou avantgardu. Becherovi se tak odlišují od většiny poválečných západoněmeckých umělců, například Gerharda Richtera, který se explicitně situoval mimo oběžnou dráhu výmarského odkazu, a místo toho se orientoval na americké neoavantgardní jevy padesátých a šedesátých let. V opozici k němu Becherovi pracují na tom, aby oživilí fotografický odkaz výmarské Nové věcnosti otevřeným kopírováním ideálů a výkonů jeho kanonických postav: Augusta Sandera, Alberta Rengera-Patzsche a Wernera Manze.

Kromě tohoto nároku na kontinuitu s Výmarem Becherovi



1960 – 1969



1 • Bernd a Hilla Becherovi, *Chladicí věže*, 1993  
 Patnáct černobílých fotografií, 173 x 239 cm

také dodali novou důvěryhodnost fotografii samotné, která byla pod dopadem abstraktního expresionismu a vzestupu americké a francouzské malby padesátých let v Německu rekonstrukčního období naprosto zastíněna. Zcela jasně tak pracovali na dvojí kontinuitě: za prvé s alternativní výmarskou kulturou, za druhé s alternativním systémem zobrazovacích praktik, které byly plně vyvinuty v kontextu historické avantgardy.

Navíc je také důležité nepřehlédnout, že ve svém zaměření na industriální budovy jako vodojemy nebo vstupy do dolů projekt Becherových také vstupuje do explicitního dialogu se vzestupem svářené skulptury a jejího vnímání a přijetí v Německu pozdních padesátých a raných šedesátých let. Tato tvorba řady sochařů od Davida Smithe až po Jeana Tinguelyho, založená na strojových součástech jako industriálním odpadu, se stala ústřední v poválečném redefinování skulptury. Podle vlastního výkladu Becherových byl klíčovou postavou, vůči níž se v raných šedesátých letech vymezovali, švýcarský nový realista Tinguely a jeho odpadová sochařská estetika, proti níž stavěli vlastní práci ve fotografické tvorbě

a užití vlastních, historických základů jako industriální archeologie, aby porazili estetizování industriálních ruin. Oproti romantizaci industriálního odpadu a tomu, co vnímali jako reduktivní chápání průsečíku mezi uměleckou a industriální tvorbou, chtěli Becherovi explicitně zaujmout takový vztah k tomuto typu architektury, který by rozpoznal její historickou důležitost, její strukturální a funkční poctivost a estetický status. Byli tedy motivováni památkářským impulzem stejně jako impulzem uměleckým. I když se tyto struktury nejeví nezbytně jako ruiny, jsou určité strukturami v ústupu. A tak snad není překvapující, že relativně nová disciplína „industriální archeologie“, v jejímž rámci památkáři zachraňují vybrané příklady industriální architektury před jejich definitivním zmizením, přijala jeden z prvních impulzů právě z práce Becherových. A stejně tak není překvapující, že industriální archeologové několikrát při různých příležitostech pár pozvali, aby asistoval vědeckému průzkumu a fotografické dokumentaci industriálních lokalit, aby mohly být archeologicky zajištěny.

▲ 1945, 1960a



...sériovosti k specifičnosti místa

...přesněji v díle Becherových se stávají ještě komplexnějšími, když je čteme na pozadí různých historických proudů, z nichž některé vycházely, od Sanderse a Renger-Patzsche k Le Corbusierovi. Jen v roce 1928 ve svém časopise *L'Esprit Nouveau* publikoval manifest, který měl etablovat estetiku založenou na industriálních strukturách (jako třeba silech) coby příkladech formální anonymního inženýrského designu. Tato estetika nejen trvala na tom, že forma by neměla být ničím jiným než čistou artikulací funkce, ale také implikovala ranou (psychologickou) kritiku kapitalismu, stejně jako raný (sociopolitický) důraz na kolektivní účast na společenské produkci. Le Corbusier stál v opozici k autoritě estetické modernistické architektury ze stejných důvodů jako Becherovi, když v *Anonymních skulpturách* tvrdili, že anonymní industriální design si zaslouží, aby byla brána stejně vážně jako autorské nároky na individualitu. A tak je v roce 1928 možné zastopovat linii v rámci modernismu, která vede od Le Corbusiera přes Novou věcnost k Becherovým, pro niž představují kolektivnost, anonymita a funkcionalismus klíčové estetické hodnoty.

▲ Ve své nadšené odezvě na *Anonymní skulptury* čte Andre tvorbu Becherových, jako by byla primárně definována svou kompulzivní pozorností vůči sériovému opakování. Toto čtení, které okamžitě uvádí Becherovy do kontextu minimalismu a postminimalismu, je umožněno způsobem, jímž Becherovi řadí svoje snímky do nedotknutelné, jakoby mřížkové taxonomie, která dovoluje představit nepatrné strukturální rozdíly mezi jednotlivými příklady. Tento důraz na opakování, sériovost, drobnohlednou inspekci a strukturální diferenciaci je samozřejmě tím, co upoutalo Andreho pozornost, vzbudilo jeho minimalistické vidění díla a jeho kanonizaci v rámci kontextu minimalistické a postminimalistické skulptury. Ale byly tu i jiné aspekty, které pomohly Becherovy lokalizovat v dialogu o sochařství, jenž se na konci šedesátých let rozvíjel. Jedním z nich bylo trvání na anonymitě, druhým bylo podtržení problematiky lokality. Zejména Andre vyvinul vnitřní logiku pro sochařství, v němž socha přestala být definována jako konstruovaný objekt a místo toho byla vnímána jako místo, jako nodus na průsečiku architektury a prostředí.

Další kvalita, která staví Becherovy nejen do kontextu minimalismu, ale také rozvíjejícího se konceptualismu, bylo

1960 - 1969



Dr. Bernd a Hilla Becherovi, *Osm pohledů na dům*, 1962-1971  
...dení černobílých fotografií

▲ 1962c



nahrazení materiálních struktur fotografickým dokumentem, zejména jak se akumuloval v jejich tvorbě sériových seskupení. Počínaje Edem Ruschou a Danem Grahamem hrála sériová a systematická fotografie důležitou úlohu ve vzestupu konceptuálního umění. To, co odlišuje práci Becherových od veškerého konceptuálního umění, je jejich důraz na dovednost. Konceptuální fotografie se vyznačuje zmechanizováním, tvorba Becherových se ale zaměřuje opačným směrem: empaticky resuscitují ambici vytvářet černobílé fotografie v nejvyšší možné kvalitě, tak jako fotografové v kontextu ■ Nové věčnosti, tak jako Sanders a Renger-Patzsch trvali na nejvyšším řemeslném výsledku fotografického projektu. Becherovi se všemožně snaží, aby vytvořili tu správnou fotografii: zarámovanou ve správné výšce a vyfotografovanou bez stínů, v ten pravý den, aby bylo dosaženo správného osvětlení, a tím bylo možno dosáhnout nejdělnější gradace tonálních hodnot; navíc trvají na té nejlepší prezentaci objektu. Že se pak zdá, jako by nebyly zprostředkovány autorským vnímáním, je v souladu s odkazem Nové věčnosti, který Becherovi posouvají k novému prahu ambicí.

Trvání na kontinuitě výmarské kultury Nové věčnosti a snažit se zamezit tomu, aby byla německá neoavantgardní tvorba z pod vlivem poválečného amerického umění, je paralelou k běžnému úsilí Georga Baselitze resuscitovat německý expresionismus. Takové nároky na kontinuitu jsou však problematické minimálně na dvou frontách zároveň. Natolik jsou umělecké praktiky a strategie samy o sobě historicky vepsány a tak nelehce překonávány a znehodnocovány, že myšlenka platného modelu fotografie „nové věčnosti“, která by se dala transplantovat z dvacátých let do let šedesátých, je otazka. Navíc v situaci, kdy je ta německá, je politická a historická cizota druhé světové války překážkou neproblematického vztahu k myšlenkám německého státu jako základu pro identitu subjektu, a proto realizace projektu, který by zakládal uměleckou identitu na takových konvenčních modelech, je čím dál tím složitější. Druhá strana snahy vytvořit uměleckou tvorbu, která by překonala historického zlomu způsobenou druhou světovou válkou a holocaustem, je pokusem oslepnout do míry, do jaké byla touto změnou hluboce ovlivněna veškerá kulturní tvorba po roce 1945. To je další dimenze becherovského problematického nároku na

1960 – 1969



3 • Thomas Struth, *Clinton Road, Londýn, 1977*  
Černobílá fotografie, 66 x 84 cm

▲ 1967a, 1968b

● 1968b

■ 1929, 1935

▲ 1963

● 1908









5 • Candida Höfferová, *BNF Paris VII* (Francouzská národní knihovna, Paříž VII),

1998 Chromogenní barevný tisk, 85 x 85 cm

1960 – 1969



6 • Andreas Gursky, *Salerno*, 1990

Chromogenní barevný tisk, 188 x 226 cm

střednictvím fyziognomického zobrazení. S Ruffovým rekonstruováním žánru fotografického portrétu tedy jeden z takových kontramodernistických impulzů dosahuje svého vrcholu a pokračuje na radikálnosti fotokoncepčních praktik.

DALEŠÍ LITERATURA:

- Alex Alberro, „The Big Picture: The Art of Andreas Gursky“, *Artforum*, vol. 39, no. 3, January 2001  
 Carl Andre, „A Note on Bernhard and Hilla Becher“, *Artforum*, vol. 11, no. 8, December 1973  
 Douglas Eklund (ed.), *Thomas Struth: 1977–2002*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2001  
 Peter Galassi (ed.), *Andreas Gursky*, New York: Museum of Modern Art, 2001  
 Susanne Lange (ed.), *Bernd und Hilla Becher: Festschrift. Eranmünzpreis 2002*, München: Schirmer/Mosel, 2002  
 Armin Zweite (ed.), *Bernd and Hilla Becher: Typologies of Industrial Buildings*, Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; a Mníchov: Schirmer/Mosel, 2004



Konceptuální umění se projevuje v publikacích Sol LeWitta, Dana Grahama a Lawrence Wenera a Seth Siegelauub pořádá jeho první výstavu.

Konceptuální umění vzešlo ze setkání dvou hlavních odkazů modernismu – jednoho z osobněného ready made, druhého geometrickou abstrakcí. Prostřednictvím tvorby mladším poválečným umělců; prostřednictvím díla Franka Stelly a minimalistů byl podobný most vytvořen mezi předválečnou abstrakcí a konceptuálními přístupy na konci šedesátých let.

Na počátku dekády, před organizovaným počátkem konceptuálního umění v roce 1968 fúze Fluxu a pop-artu vedla k dílům, jako byla *Kartotéka* Roberta Morrise (1962) a *Dvacet šest benzínových pump* (1962) Eda Ruschy, ve kterých byly zakořeněny určité principy, jež měly následně determinovat konceptuální umění: Ruschově umění to byl důraz kladený na fotografii a distribuci umění prostřednictvím tištěné knihy; u Morrise zaměření se na definovanou lingvistickou definici modernistické sebereflexe – volnosti umění prosazující svou vlastní autonomii pomocí strategií sebereflexe – kterou Morris posunul na samý pokraj podrytí volnosti estetické autonomie.

▲ Jak Morris, tak Ruscha opět vděčí Duchampovu ready made za způsob, jakým se zrodily komplexnější modely tvorby v rukou Jaspera Johnse a Andyho Warhola. Tito dva jsou také nepostradatelní pro následné rozvinutí fotografických a textuálních strategií, tak jak byly uváděny do praxe první „oficiální“ generací konceptuálních umělců, zejména Lawrencem Weinerem (narozen 1940), Josephem Kosuthem (narozen 1945), Robertem Barrym (narozen 1935) a Douglasem Hueblerem (1924–1977). Tito umělci tvořili skupinu, která byla v roce 1968 předvedena v New Yorku uměleckým dealerem Sethem Siegelauubem (narozen 1941).

Druhý prvek, který výrazně přispěl ke vzniku konceptuální estetiky, byla minimalistická abstrakce v tvorbě Franka Stelly, Ad Reinhardta a Donalda Judda. Ve svém manifestním eseji „Umění po filozofii“ (1969) Joseph Kosuth přiznává všechny tyto předchůdce ve vývoji konceptuální estetiky. To, oč v této estetice jde, je kritika modernistického pojetí vizuality (nebo „optičnosti“), zde definované jako separátní, autonomní sféry estetického prožitku. Dále je to otázka problematické jedinečnosti uměleckých objektů



Ed Ruscha, z *Dvaceti šesti benzínových pump*, 1962

1960, 1962, 1964b

● 1958

■ 1965

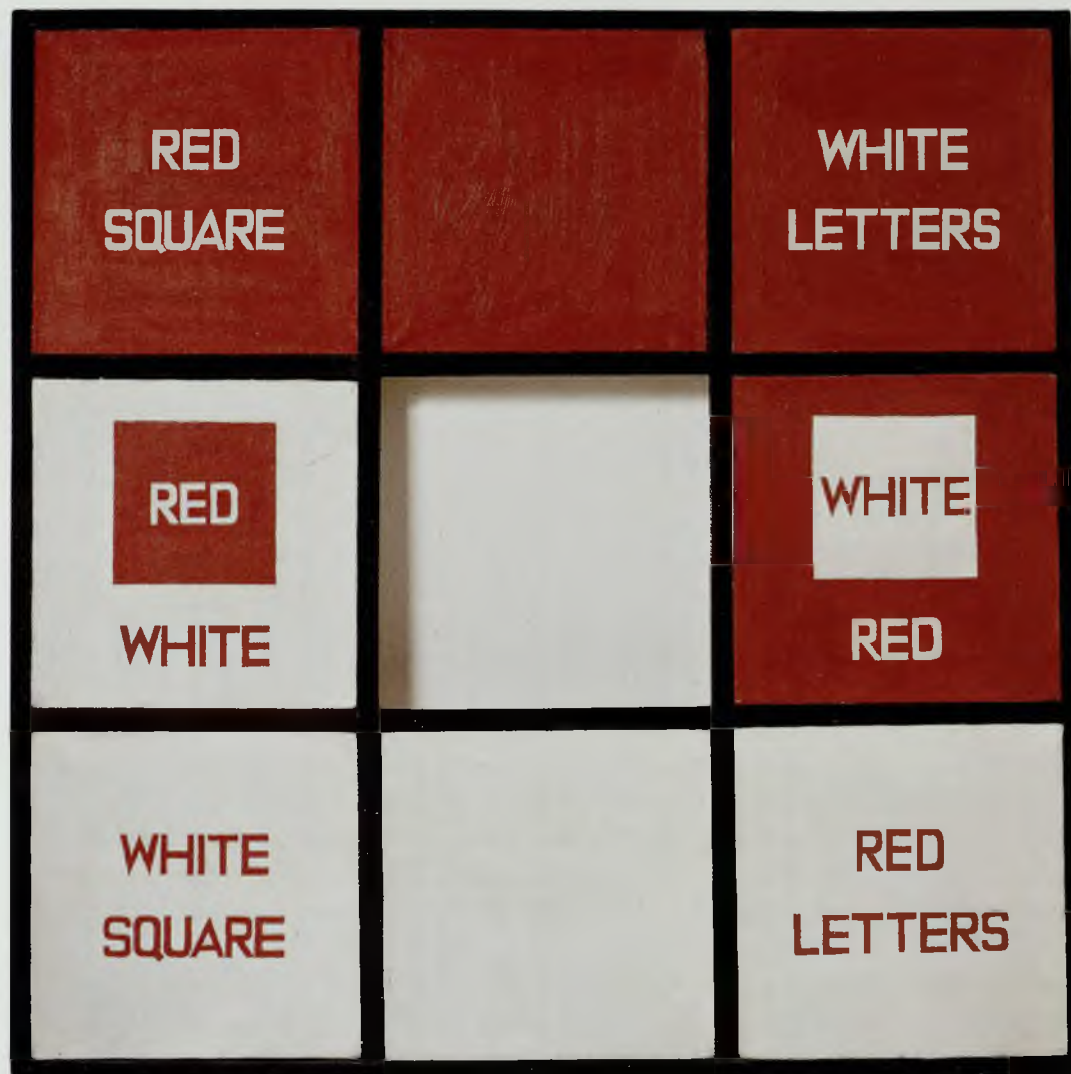
▲ 1964

● 1958, 1964a

■ 1957b, 1958, 1965

◆ 1960b, 1993a





2 • Sol LeWitt, *Červený čtverec, bílá písmena*, 1963

Olej na plátně, 91,4 x 91,4 cm

stejně jako nových forem jejich šíření (kniha, plakát, časopis) a „prostorovost“ takového objektu – konkrétně obrazového obdélníku či sochařského bloku (navzdory minimalistické industriální výrobě a technologické reprodukci, zůstalo minimalistické dílo vcelku spjato s jedinečností předmětu).

### Rozvoj kritiky

Jestliže konceptuální umění začalo kritizovat zevnitř takové modernistické aspekty, jako jsou vizualita, fyzická konkrétnost a estetická autonomie, projevila se tato kritika již v roce 1963 v dílech, jako je Sol LeWittův *Červený čtverec, bílá písmena* [2]. V reakci na extrémní reduktivismus pozdněmodernistické malby a skulptury v jejich pudu zachovat si autonomii prostřednictvím sebedefinice začalo být relativně přijatelné rebelovat vůči vizuální a formální sebereflexi pomocí strategie doslovných, tedy jazykových „definic“. Tato myšlenka definice coby základu pro uměleckou tvorbu začala vstupovat do děl budoucích konceptuálních umělců roku 1965 a model definice

v díle Sol LeWitta byl jasně tím, co se dá nazvat *performativním modelem*. To proto, že nahrazením vizuální struktury barevnými a tvarovými jmény jeho vizuálních jednotek (například „bílý čtverec“ na bílém čtverci; červený nápis „červená písmena“ na bílém čtverci atp.) Sol LeWitt transformuje diváka v čtenáře: v aktu prohlášení informace napsané na plátně vztah dívání stává vztahem performativního čtenářství. To je pak paralelou transformaci vizuálního objektu – jako autonomního – do chápání tohoto objektu jako vysoce nahodilého závisějšího na kontextu jednotlivého setkání s vnímatelem.

U Morrisovy rané tvorby se také ukázalo, že jeden z aspektů ready made byl v historii Duchampovy recepce v poválečném období přehlížen, a to ten, který již obsahoval performativní lingvistickou dimenzi – umělecké dílo může být vytvořeno pouhým jeho pojmenováním jako takového – což má pokračování v tom, co se dá nazvat administrativní nebo legalistickou definicí díla. Specificky Morrisovo *Statement of Aesthetic Withdrawal* (Prohlášení o estetickém ústupu) [3] zrušilo uměleckou hodnotu jeho o něco mladšího díla *Litanie* (také 1963)



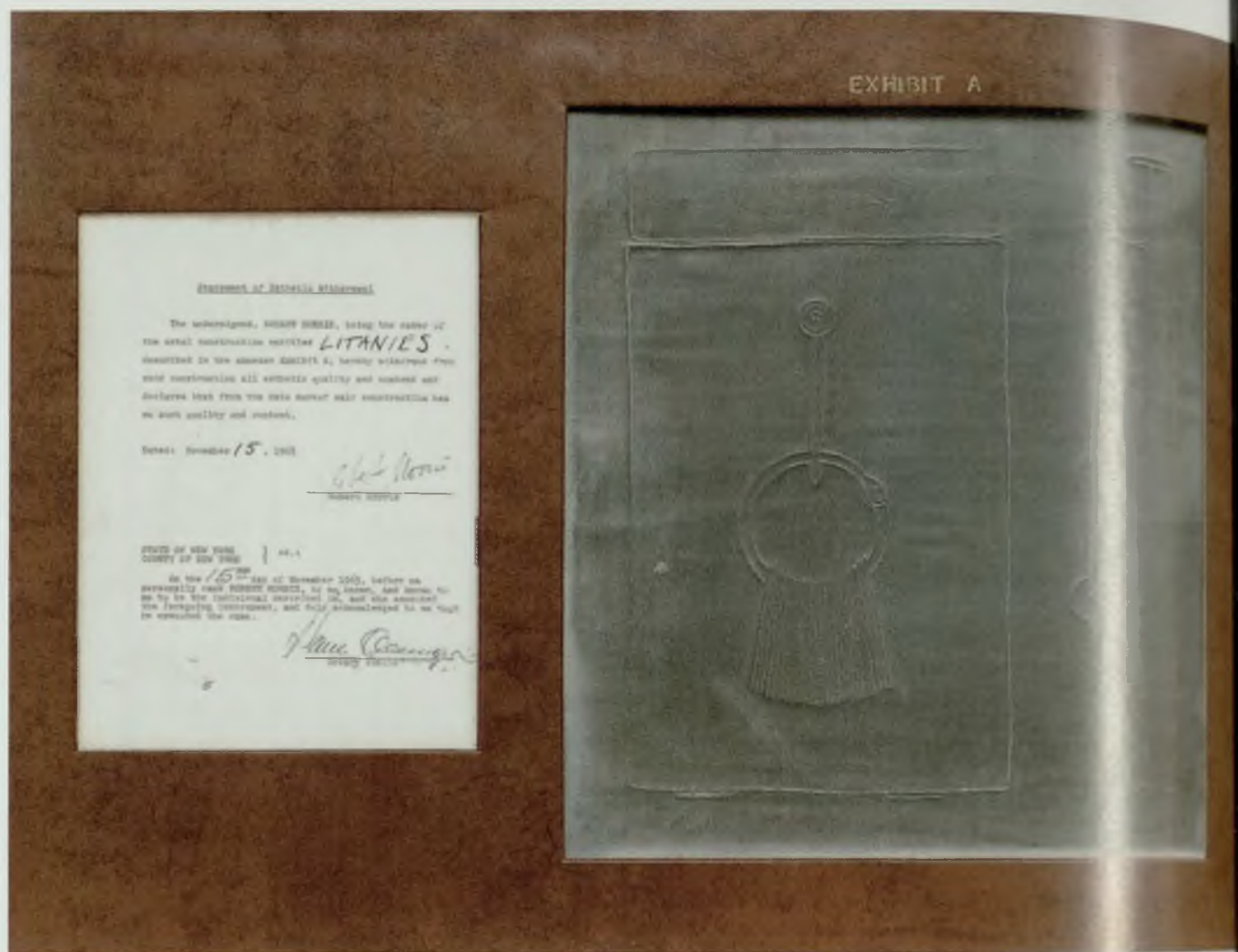
Úspěch dadaistických a surrealistických časopisů ve vytváření mezinárodního publika a široko rozhozené sítě umělecké tvorby nebyl v New Yorku zapomenut. New York sám byl svědkem prestiže a zájmu médií o 291 a *Camera Work* Alfreda Stieglitze. V roce 1947, kdy Peggy Guggenheimová uzavřela svou „Art of This Century Gallery“, umělci začínající vystavovat v New Yorku v Samuel Kootz Gallery, Charles Egan Gallery a Betty Parsons Gallery pocítovali potřebu konsolidovat hnutí využitím časopisu coby své platformy. A tak vznikly *Tiger's Eye* a *Possibilities*, aby podporovaly skupinovou tvorbu abstraktního expresionismu. *Possibilities* měly jen jedno číslo (zima 1947–1948) s prohlášeními Roberta Motherwella, Jacksona Pollocka a Marka Rothka. *The Tiger's Eye*, pro něj psal a jehož redaktorem byl Barnett Newman, mělo o něco delší trvání.

Jelikož v New Yorku na začátku čtyřicátých let žili surrealisté Tanguy, Matta, Ernst a Man Ray, nepřekvapuje, že tomuto hnutí byly věnovány dva časopisy: *View* a *VVV*. V dubnu a květnu 1942 *VVV* vydalo zvláštní čísla věnovaná Tanguymu a Ernstovi, zatímco první číslo *View* v roce 1945 bylo zasvěceno Marcelu Duchampovi, který navrhl obálku; obsahovalo úryvky z eseje Andrého Bretona „Maják nevěsty“. *VVV* a *View* byly platformou abstraktních expresionistů, kde vyjadřovali své obavy o obsah a uvažovali mj. nad tím, zda by nebylo možné vyvinout nové struktury mýtu založené na amerických indiánských vyprávěních. V roce 1944 Jackson Pollock napsal: „Vždy na mne velice působily kvality umění amerických indiánů.“ Barnett Newman se k němu přidal a zorganizoval výstavu maleb indiánů ze severozápadního pobřeží v galerii Betty Parsonsové.

V pozdních šedesátých letech se rozvíjející se tvorba konceptuálního umění zaměřila na tisk jako na podklad pro svá díla, s knihami a časopisy coby médii s masovým oběhem, nenákladné médium pro publikaci materiálu zaměřeného na vlastní logiku fotografie coby multiplu/kopie. Výsledkem tohoto nového přesvědčení nebyly jen knihy Eda Ruschy (*34 parkovišť*, *Dvacet šest benzínových pump*, *Každá budova na Sunset Strip*, *Různé malé ohně*), ale součástí konceptualistických aktivit se stalo také zveřejnění manifestních esejí v uměleckých časopisech. „Umění po filozofii“ Josepha Kosutha, třídilné prohlášení o tom, jak se umění mění v nových podmínkách, bylo publikováno ve *Studio International* (1969). Dalším krokem tedy pro Kosutha bylo založení vlastního časopisu pro konceptualistické hnutí, tak v roce 1975 vznikl *The Fox*, a přijetí pozice amerického redaktora v *Art-Language* (1969).

Ústřednost fotografické dokumentace jako důkazu o existenci zeměpisně odlehých earthworks vedlo k častým publikacím uměleckých prohlášení a esejí v časopisech jako *Artforum*. Publikoval v něm Robert Smithson, Michael Heizer, Walter De Maria, stejně jako minimalisté Robert Morfia, Carl Andre a Donald Judd. To zase vedlo ke vzniku časopisu zaměřeného na earthworks, *Avalanche*, jehož šéfredaktory od roku 1970 byli Willoughby Sharp a Lisa Bearová. Kromě rozhovorů s land-artovými umělci *Avalanche* také představila Josepha Beuyse anglofonním čtenářům.





3 • Robert Morris, *Statement of Aesthetic Withdrawal* (Prohlášení o estetickém ústupu), 1963

Na stroji napsané prohlášení na papíře, olovený plát na dřevě, zasazeno do podložky z imitace kůže, 45 x 60,5 cm

a podtrhuje tak historické zastarávání vizuálního díla ve prospěch reprodukováného předmětu masové kultury; ale tím dosáhl takového dopadu u uměleckého publika, který si člověk spojuje s neefektivnějším druhem reklamy. Takže několik prvních výstav Siegelau Gallery opakovalo to, co se již od padesátých let objevovalo v dílech Roberta Rauschenberga a Yvonne Klein, u nichž se také projevila gesta suplementu, paradoxně jako „spektakulární“ ustoupení od vizuality a tradičních konceptů umělecké tvorby.

### Strategie a *Statements*

Když Siegelau publikoval v roce 1968 *Prohlášení* Lawrence Weinerja, bylo uvedeno do hry celé široké spektrum strategií. A jednou z nich byl jasně důraz na formu šíření tak, jak byla nastíněna Ruschou. Ten odmítal pouhé malířské spojení s technickou reprodukcí, tak jako tomu bylo u Warhola, kde výsledek nebyl o nic rozdílnější vůči předchozím uměleckým formám, a trval na tom, že produkt sám se má podílet na technologiích reprodukce. Posunul se tedy od Warholových maleb „Campbel-

lovy polévky“ ke svým vlastním fotografickým knihám, v nichž fotografie spíše definuje formu šíření díla, než aby pouze definovala obrazovou strukturu (tak jak tomu bylo u Warhola) a oživuje ji tak, paradoxně, zevnitř.

Weinerova kniha *Prohlášení* dovádí myšlenku šíření díla dále. Je rozdělena do dvou částí – z nichž první obsahuje díla, která jsou „ve veřejné, svobodně dostupné doméně“ (tedy která nikdy nemohla stát soukromým vlastnictvím) a která Weiner nazývá „Obecnými díly“, a druhá obsahuje to, co nazývá „Specifickými díly“ – všechno v ní se řídí trojdílnou formulkou, v níž Weiner prohlašuje, že: (a) umělec může dílo zkonstruovat, (b) dílo může být vyrobeno průmyslově; (c) dílo nemusí být vyrobeno vůbec. Tím indikuje, že je to podmínka přijetí, která určuje a v konečné platnosti určuje materiální status uměleckého díla, a tím naprosto obrací tradiční hierarchii umělecké tvorby. Pro Weinerja „majitel [příjemce] díla přispívá k tomu, co má být materiálním statutem díla, stejnou měrou jako jeho tvůrce.“

Zde je tedy logické rozšíření původního kolaborativního nebo nahodilého modelu, který do poválečného vnímání umění přinesl Duchamp a který započal u Johnse a rozšířil se přes Morrisa



## Deskilling

Termín „deskilling“ byl poprvé užít v eseji Iana Burna „The Sixties: Crisis and Aftermath (Or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist) (Šedesátá léta: Krize a následky [Aneb memoáry bývalého konceptuálního umělce]) v *Art & Text* v roce 1981.

Je to koncept velice důležitý pro popis různých uměleckých snah v průběhu 20. století, chceme-li být přesní. Všechny tyto snahy mají společné neustálé úsilí o eliminování řemeslné zručnosti a dalších forem manuální virtuozity z oblasti umělecké tvorby i estetického hodnocení. Deskilling se poprvé objevuje v pozdním 19. století v díle impresionistů a Geogese Seurata, kdy byl tradiční důraz na kreslířské umění a malířské dokončení vystřídán aplikováním pigmentu do jednotlivě oddělených tahů štětce; hladký povrch akademické malby tak byl nahrazen známkami ruční práce v téměř mechanicky provedeném a řadově užitém uspořádání pigmentu. První vrchol deskilling přišel v kontextu kubistické koláže, kdy nalezeně vystřižené papírové prvky úplně nahradily jak malířské provedení, tak funkci kresby, a poskytly místo nich „pouhé“ nalezené tonality a nalezená grafická schémata, která na sebe vystřižený papír vzal. Druhý zásadní moment – snad vrchol této kritiky virtuozity a manuální dovednosti – přišel hned po kubistické koláži s ready made. S prohlášením nalezeného průmyslového objektu, z něhož byly všechny řemeslné (manuální) procesy vyloučeny, za umělecké dílo se kolektivní výroba serializovaného, mechanického objektu dostala na místo výjimečného díla zhotoveného nadaným umělcem.

k LeWittovi. *Prohlášení* totiž zdůrazňují, že ani spolupráce, ani průmyslová výroba, ani eliminace autorské originality samy o sobě nejsou dostatečné pro definování podmínek kontextuality, v níž umělecké dílo funguje. Fakt, že počínaje *Prohlášeními* se Weinerovo dílo stává založeným výlučně na jazyku, odpovídá přesně této komplikované definici, stejně jako čtení díla, jeho prezentace na tištěné stránce a jeho šíření v knižní formě ukazují na multiplicitu performativních možností, kterých se dílo může chopit. Všechna díla v *Prohlášeních* si uchovávají možnost materiální, skulpturní definice [5]; všechna by se dala ve skutečnosti zrealizovat kýmkoliv, komu by na tom záleželo: ale přitom si všechna zachovávají svou definici „umění“, i když nenabudou materiální formy. Typickým příkladem je dílo „Čtverec o hraně 36 inchů vyjmutý ze zdi“, který byl vystaven na výstavě „Když se postojí stanou formou“. V tomto díle je Weinerova vlastní cesta – začal jako malíř/sochař – přepsána jako posun od minimalistické a modernistické sebereflektující, vysoce reduktivní vizuální tvorby k její jazykové transkripci. Čtverec jako kvintesenčníální topos modernistické sebereflexe je zde stále ve hře, ale je doslova „vepsán“ nebo napsán. Je tedy spjat s kvintesenčníální antiodernistickou strategií ústupu

Robert Morris, *Kartotéka*, 1962

Plastická kartotéka upevněná na dřevě, obsahující čtyřicet čtyř kartiček, 68,5 x 26,3 x 0,2 cm

▲ 1969





5 • Lawrence Weiner, *a square removal from a rug in use* (čtverec vyjmutý z rohožky, jenž je používána), 1969

Instalace v Kolíně nad Rýnem, západní Německo, rozměry neznámé

z vizuálního. Stejně tak jako „prohlášení“ poutá formu ke zdi, která představuje rámeček, odmítá možnost zvláštní vizuální entity tím, že by ji integrovalo do výstavního povrchu jako do institucionální podpůrné struktury. Tento paradox, který tuto kvintesenci vizuální sebereflexe zakotvuje do nahodilosti a kontextuality těchto podpor, je ve Weinerových *Prohlášeních* klasičtější konceptuální strategií.

Další hlavní proud v konceptuálním umění byl fotokonceptualismus rozvíjený takovými osobnostmi, jako byli Douglas Huebler, který byl také členem Siegelaubovy skupiny, Dan Graham (narozen 1942) a John Baldessari (narozen 1931). Tito umělci uvedli modely fotografické tvorby ve zvláštní fúzi minimalistických, pozdně modernistických a pop-artových strategií, které byly jasně odvozeny od komplexnějšího chápání implikací, jež měl pro fotografii Duchampův ready made. Například Grahamovy fotografie, které se počínají rokem 1965 soustředily na zvláštní ozvěny modernity v jejich nejnižších formách vernakulární architektury – suburbánních stavbách – pracují s ready made. V dílech jako *Domovy pro Ameriku* [6], vytvořených v několika částech v letech 1966–1967, Graham rozpoznává kódující systém minimalistické skulptury – jednoduché geometrické tvary naaranžované v sériových opakováních – v nalezených strukturách vernakulární architektury v New Jersey a jinde. To byl první námět jeho fotografického hledání, ale zároveň také uvedl přístup k fotografii, který byl v té době dominantní v Hueblerově a Baldessariho užití média. A právě tento přístup by bylo možné nazvat extrémní formou „deskilling“ fotografie, která nahradila

▲ 1984a

jak tradici americké dokumentární fotografie, tak americké a evropské umělecké fotografie. Fotografie v rukou těchto umělců – postwarholovských a postruschovských – se stává náhodně akumulovanou řadou indexových stop obrazů, předmětů, textů, chování nebo interakcí v pokusu učinit komplexitu architektonické dimenze veřejného prostoru, tak společenských dimenzi jednotlivých interakcí hlavním tématem konceptuálního přístupu. Třetí postavou, kterou je třeba zmínit v tomto kontextu v dialogu s osobnostmi, jež jsou uváděny výše jako fotokonceptualisté (i když sám se jasně staví mimo jejich kruh), je Hans Haacke, který také využívá systémů fotografického záznamu v „deskilled“ tvorbě jako intergrální prvek „dokumentárního“ přístupu. V dílech těchto autorů se dokumentace rozhodně nehlásí ke kontinuitě s dokumentární tradicí, jak ji například představuje FSA.

Joseph Kosuth vydedukoval svou vlastní teorii konceptuálního umění z dogmatické syntézy jednotlivých a protichůdných prvků modernismu počínaje Duchampem a konče Reinhardtem (pro Kosutha je Duchampův ready made „počátkem“ moderního umění, protože změnil pojem umění „ze zdání“ na „koncept“). V práci *Jedna a tři židle* (1965) rozšířil ready made rozložením



6 • Dan Graham, *Homes for America*, „Split Level“ a „Ground Level“, „Two Home Homes“ (Domovy pro Ameriku, Různé úrovně, Přizemí, Dva domácí domovy), 1966 Dvě fotografie, 25,5 x 17,5 cm

▲ 1971, 1972b

● 1996





Joseph Kosuth, *The Second Investigation (Druhé vyšetřování)*, 1969–1974

veřejně do instalace



THIS IS NOT TO BE LOOKED AT.

John Baldessari, *This Is Not To Be Looked At (Tohle není na divání)*, 1968

na papíru a fotoreprodukci na plátně, 149,9 x 114,3 cm

tří vztahy – předmětu, jazykového znaku a fotografické reprodukce – a v dílech, jako bylo *Druhé pátrání* [7], uplatňuje své tvrzení, které vyjádřil v „Umění po filozofii“, že umělecké dílo je „propozice uvedená v kontextu umění jako komentář umění“. Ovlivněn jazykovými modely, matematickými zákony a principy logického pozitivismu Kosuth definuje svůj projekt – „a potažmo i dalších umělců“ – jako „tázání se po základu konceptu ‚umění‘, tak jak nabylo významu“. I když je platné pro jeho vlastní zkoumání, takový rigorózní přístup se dal sotva aplikovat na ostatní tvorbu tohoto období. Jedním z umělců, který byl explicitně exkomunikován z Kosuthovy pozdněmodernistické doxy, byl John Baldessari. Místo toho, aby z Duchampa udělal doktrínu, jak učinil Kosuth, vzal Baldessari jeho rozvratný odkaz a aplikoval jej na falešnou ortodoxii, se kterou se konceptualismus chystal ustavit se coby nové autoritativní hnutí. Baldessariho tvorba předznamenala tyto nové piety uměleckého světa již v zárodku: zničil je anti-uměleckým humorem jak ve svých malbách, tak ve svých knihách [8].

#### DALŠÍ LITERATURA:

Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001

Alexander Alberro and Patricia Norvell (eds), *Recording Conceptual Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000

Benjamin H. D. Buchloh, „From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions“, *October*, no. 55, Summer 1995, reprinted in *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001

Michael Newman and Jon Bird (eds), *Rewriting Conceptual Art*, London: Reaktion Books, 2001

Peter Osborne (ed.), *Conceptual Art*, London: Phaidon Press, 2002

Blake Stimson and Alexander Alberro (eds), *Conceptual Art: An Anthology of Critical Writings and Documents*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000



Výstava „Když se postoje stanou formou“ v Bernu a Londýně mapuje postminimalistické tendence, zatímco výstava „Antiiluze: procesy/materiály“ v New Yorku se soustředí na procesuální umění, jehož tři hlavní aspekty jsou vypracovány Richardem Serra, Robertem Morrisem a Evou Hesseovou.

1960 – 1969

- ▲ S vým posunem do „specifických objektů“ minimalismus signalizoval definitivní krizi v pojmu média. Starý standard *quality*, posuzovaný ve vztahu k tradiční malbě a sochařství, byl zpochybněn novým kritériem *zájmu*, jenž pro médium nebyl specifický: „Umělecké dílo musí být pouze zajímavé,“ prohlásil Donald Judd. Když tomu tak je, pak podle Judda „může být použit jakýkoliv materiál“ a s těmito novými materiály přicházejí nové procedury, jak dokládá procesuální umění, arte povera, performance, body art,
- instalace a site-specific art (umění vázané na místo). Tato tvorba, často nazývaná postminimalistickou, následuje minimalismus, některá rozšiřuje jeho principy, většina reaguje proti nim, ale postminimalismus není tak koherentní jako termín „postimpresionismus“. Fakt, že tyto reakce přišly rychle a zuřivě, jejich porozumění nepomohlo. Například rok 1966 byl rokem nejen výstavy „Primární struktury“, první muzejní sondy do minimalismu v New Yorku (konala se
  - v Jewish Museum), ale také „Excentrické abstrakce“ (opět v New Yorku), původní galerijní výstavy umění, které bylo vůči minimalismu excentrické jak formálně, tak psychologicky. Pro její kurátorku, kritičku Lucy Lippardovou, představovaly podivné hmoty zformované do prapodivných tvarů autory, jako Louise Bourgeoisová, Eva Hesseová, Bruce Nauman, Keith Sonnier a další, „emotivní nebo erotickou alternativu“ minimalismu, který byl již v roce 1966 považován za normativní. A v roce 1968 proběhla další muzejní přehlídka minimalismu, výstava „Umění skutečného“ v Museum of Modern Art, v roce 1969 došlo k nejranějšímu institucionálnímu zhodnocení postminimalismu: jak naznačuje její název, výstava „Antiiluze: procesy/materiály“ ve Whitney Museum se zaměřila na procesuální umění, zatímco „Když se postoje stanou formou“, nejdříve v Kunsthalle v Bernu a pak v Institute of Contemporary Arts v Londýně, zkoumala mezinárodní paletu postminimalistických modů (její podtitul zněl „Práce – Koncepty – Procesy – Situace – Informace“).

Jak máme rozumět tomuto závratnému kolotoči pozic a kontrapozic, výstav a kontravýstav, které byly příliš rychlé i na avantgardní poměry? Signalizuje postminimalismus nový moment umělecké svobody a kritické debaty, nebo estetické zmatení a diskurzivní obavy? Jde o průlom do nových materiálů a metod, nebo se jedná o rozpad konvencí a kolaps média? A nebo jde o obojí zároveň, inovaci zrozenou z krize, když po zjevném nahrazení malby a sochařství v minimalismu, manipulaci substancí a systémů v procesuálním

- ▲ a konceptuálním umění a v označování těl(es) a míst v performance a instalaci, se nám znovu zjevuje jako tvůrčí možnost a výtvarná pozice – jakoby náhrada média?

Jakkoliv rozlišná, všechna tato tvorba reagovala na krizi média, která s sebou nesla tyto dvě hlavní otázky: Existuje hranice materialnosti uměleckého díla, nulový bod jeho vizuality? A může být zájem umělce také snížen, nebo alespoň ve svých důsledcích transformován? Odpovědi na tyto otázky se často lišily, často vnitřně. Pokud některý z konceptuálních umělců „dematerializoval“ umění (slavný termín Lucy Lippardové), většina procesuálních umělců je s chutí rematerializovala: můžeme připomenout latexové výtvarky Evy Hesseové nebo polyurethanové výrůstky Lyndy Benglisové (narozena 1941); „excentrická abstrakce“ je pro tato díla jmenovitě nálepkou. Když hovoříme o záměru, někteří procesuální umělci spárovali v nových materiálech pouhé prostředky výrazu záměru (například Benglisová, která vskutku přeměňovala „postoje“ na „formy“), zatímco jiní viděli přirozené vnitřní vlastnosti, které mohlo dílo vyjít automaticky, jakoby bez autorského zásahu: Morris nechal své filce volně viset [1] a tkaninu shrbeně sedět, zatímco Serra nechal na okolní architekturu, aby vytvarovala jeho olovené cákanice [2]. Tak jako u konceptuálního umění, které bylo rozděleno kolem konceptu coby čistého záměru (například Joseph Kosuth) a konceptu coby kváziautomatického „stroje“ (Sol LeWitt), vycházelo toto rozdělení týkající se intencionality zčásti z rozdílných interpretací Duchampready made chápaného jako akt deklarativní volby („Prohlásuji tento pisoár za umělecké dílo“) nebo jako pokus vůbec volbu anulovat („reakce vizuální lhostejnosti... kompletní anestezie“, jak kdysi prohlásil Duchamp).

### Hledání motivovaného

Pro procesuální umění jsou relevantní dva aspekty „postmediálního“ stavu. Za prvé, ať už jakkoliv restriktivní, tradiční médium nabízí praktická pravidla pro výrobu a význam: může se zdát, že umění je bez takového omezení svobodné, ale také se může stát svévolným. To byla hlavní obava nejen kritických nepřátel minimalismu a post-

- ◆ minimalismu, jako byli Clement Greenberg a Michael Fried, ale také uměleckých oponentů jako Morris, podle nějž bylo procesuální umění hnáno „hledáním motivovaného“, poté co protokoly mediálního





Foto: © Estate of Philip Morris Inc., New York City, Limited-004

Robert Morris, *Bez názvu (světlehnědá plst)*, 1968  
 tři pruhy, každý 304,8 x 20,3 cm. Instalace, 172,7 x 182,8 x 66 cm

překl.). Již v „Excentrické abstrakci“ Lippardová popisuje tento plošný efekt jako „alogickou vizuální složeninu nebo divokou podívanou“, eliptický popis, který poukazuje na třetí imperativ části procesuálního umění. Jelikož byl předmět často narušen, když ne přímo rozpuštěn, a pohled diváka často rozptýlen, když ne vyšnit („zdivočen“), byl možný nový nefigurativní náznak těla. Již na počátku Lippardová tuto evokaci tělesného (bylo nejzřejmější u Hesseové) nazývala „tělo-ego“; o něco později se jí kritičky jako Rosalind Kraussová a Anne Wagnerová zabývaly jako nezobrazujícím záznamem psychických představ a tělesných pudů. Jsou to tyto tři dimenze, které vymezují procesuální umění – logika materiálů, plošný efekt a fantazmická tělesnost – a v uvedeném pořadí jsou nejlépe zkoumány Serrou, Morrisem a Hesseovou.

Tímto mnohostranným způsobem Robert Morris po svém esejí o minimalismu pokračoval suitou textů, které byly stejně tak důležité ▲ pro postminimalismus: „Antiforma“ (1968), „Poznámky o sochařství, část 4: Za objekty“ (1969) a „Několik poznámek o fenomenologii tvorby: hledání motivovaného“ (1970). Stejně jako minimalismus zpochybňoval vztahovou kompozici abstraktního malířství a sochařství, tak i Morris nyní zpochybňoval nahodilý řád minimalistických objektů: „Problém u těchto schémat zůstává to,“ píše ve své „Antiformě“, „že jakýkoliv řád pro násobné jednotky je vynucený“ bez „jakéhokoliv inherentního vztahu k fyzičnosti těchto jednotek.“ Zde Morris rozšiřuje minimalistické kritérium jednoty za objekt na jeho tvorbu, což vlastně vrátilo Pollocka do pozice exemplárního umělce, který byl nejspíše s to ponechat svůj proces „jako součást konečné formy“ svého díla prostřednictvím „hlubokého přehodnocení“ svých nástrojů a materiálů – zejména pomocí užití dřevek v drip-malbách, aby odkryl esenciální tekutost barvy. Toto ● pojetí Pollocka se dramaticky liší od onoho čistého malíře optičnosti, jak jej prezentoval Greenberg, ale také od existenciálního herce, v jehož podání je malba performance, a velkého předchůdce happeningu, kterého v něm viděli Harold Rosenberg a Allan Kaprow. ■ Podle Morris se ideálem odvozeným z Pollocka stalo dílo jednotné ani ne tak ve svém obraze, jako ve svém procesu, sebevidentní ve své tvorbě.

Snad paradoxně tato teorie procedurální jednoty často inspirovala tvorbu antiformalního rozptýlení. Přitom pro Morris, Serru, Sareta a Le Va neměla tato rozptylující gesta vést k pokračování abstraktního expresionismu jiným způsobem: měla odhalit nejen subjektivitu umělce, ale také materialitu díla jako odporující řádu, ◆ jako spojenou s entropií. Za tímto účelem byla gravitace užita coby síla (de)kompozice, když „náhodné kupení, volné stavění, zavěšení (dávalo) pomíjivou formu materiálu, náhoda (byla) povolena a neurčitost implikována“ (Morris). Morris byl ve svých ukázkách nejprogramovější. V *Continuous Project Altered Daily* (Pokračující projekt denně obměňovaný) (1969) – název představuje samotnou proceduru stejně jako podstatu díla – manipuloval s materiály jako zemina, jíl, azbest, bavlna, voda, lůj, plst a zbytky tkanin celé týdny bez žádné konečné formy. V *Threadwaste*, spletnici zbytků tkanin, plsti, měděných trubek a zrcadel, a v *Dirt* (Špíně) (1968), kupky ze zeminy, loje, mechu, cihel, plsti a různých dalších materiálů, odmí-

specifity byly vyprázdněny – hledáním jiných způsobů, které by umění zakotvit, tak jako tomu bylo v „logice materiálů“ navrhané Serrou nebo v „řádu výrobního chování“ navrhovaném Morrisem (tři hlavní body řádu spočívaly v „podstatě materiálů, omezené gravitace, omezené pohyblivosti tělesa, které s oběma souviselo“). To je první bod, který je nutno ve spojitosti s procesuálním uměním zdůraznit. Druhým bodem je fakt, že tato tvorba také pokračovala v kritickém dialogu s tradičními médii; zejména v minimalistické kritice iluzionistického prostoru a vztahové kompozice, která byla v abstraktní malbě a sochařství považována za individuální. Z toho důvodu bylo prvním imperativem většiny procesuálního umění překonat tradiční opozici formy a obsahu (jak zdůrazňovala Lucy Lippardová) a prostředků a cílů (zdůrazňovaných Serrou a Morrisem) – vyjevením procesu díla v jeho produktu, vlastně coby onoho produktu. Proto bylo také druhým imperativem části procesuálního umění překonat o nic méně tradiční opozici figury a pozadí, vertikálního obrazu čteného na pozadí horizontálního pole (ať už toto pole bylo iluzivní jako v malbě, nebo skutečné jako v sochařství). Tento druhý imperativ vedl umělce jako Morris, Serru, Alan Saret (narozen 1944) a Barry Le Va (narozen 1941) k tomu, aby rozhazovali různé materiály (například zbytkové tkaniny, plst, drát, zlomky skla) po galerijním prostoru takovým způsobem, že „figura je doslova pozadím“ (Morris) (slovo „ground“ lze angličtinou překládat jako pozadí, ale také jako podlaha, zem, pozn.



tal své materiály vůbec estetizovat. Zde útok na vertikální malbu a sochařství vyvrcholil ve snížení, které bylo jak doslovné, tak symbolické: umělecké dílo, rozházené po zemi téměř jako odpad, s minimální manipulací, bylo disinkorporováno až do té míry, kdy „rozprášení“ (scatter) začalo evokovat „skatologické“.

#### „Dediferenciace“ pohledu

Richard Serra (narozen 1939) se také obrátil k procesu, aby zaútočil na konvence figury a pozadí v malbě a sochařství. Jeho tvorba, rezistentní vůči obrazům a odtržená od subjektivity, byla podobná minimalistickému tanci a seriální hudbě té doby a on sám měl blízko k tanečnicím jako Joan Jonasová a Yvonne Rainerová a skladatelům, jako Philip Glass a Steve Reich. V letech 1967–1968 Serra vygeneroval seznam sloves („rolovat, skrabatět, složit...“), jež pak generovala řadu děl. Jedno z nich – *Casting (Liti)* [2] je pro procesuální umění paradigmatické, protože proces se zde stal beze zbytku produktem. Přitom tato konvergence materiálu, akce a místa (olova, lití a zdi) také předcházela jeho sochařství vázané na místo (site-specific). Tak jako Morrisse proces vedl Serru k prostorovým efektům s „jednotlivými objekty rozptýlenými do sochařského pole, které je zakoušeno v čase.“ Ale Serra se od Morrisse lišil ve dvou případech. Za prvé tvrdil, že mnohé antiformalní rozhození nejsou tak subverzivní vůči konvenci figury-pozadí, jak se zdálo být. „Aktuálním problémem,“ napsal v roce 1970, „laterálního rozhození materiálů, prvků na zemi v zorném poli, je neschopnost tohoto krajinného modu vyhnout se uspořádání jako v konvenci figury a pozadí: obrazové konvenci.“ Za druhé, Serra si ponechal kategorii sochařství, i když ji redefinoval jako vztah mezi „sochařským polem“ a divákem, který je do tohoto pole zasazen v čase. Proto procesuální umění vnímal, tak jako chápal jeho site-specifického následovníka, jako způsob, jak nerozšiřovat sochařství, ale jak ji vhodně přizpůsobit průmyslovým podmínkám moderní společ-

nosti (Serra v mládí pracoval v ocelárnách a Carl Andre, který sdílel jeho konstruktivistický zájem, na železnici). A tak upřednostňoval určité inženýrské procesy a procesy zhotovení a seřazení, obzvláště ve svých „podpíraných“ dílech [3] coby způsob, jak uvolnit vlastnosti kvality materiálů (hmotnost, hustota, pevnost), jako je například olovo, ale také ukázat „axiomatizované principy“ sochařství.

Pro Morrisse na druhou stranu nebyl proces způsobem, jak pokračovat ve sochařství, ale spíše jak se úplně dostat „za objekt“. Toto „za“ však nebylo konceptuální redukcí umění na esenciální myšlenku, ale zkoumáním jeho fundamentální vizuality: „výtvarní podmínky vizuálního pole“ za svůj „strukturální základ“. Za tímto účelem Morris představil řadu materiálů, jako třeba zbytky tkání nebo špínu, které nemohly být zachyceny v profilu nebo plánu, jako objekty samotný – ani ne tak, aby diváka rozpochovaly (jak tomu bylo u Serry), ale aby jej posunuly od zaostřeného pohledu na jeden specifický předmět k „prázdnému hledění“ na vizuální pole. Zde je minimalistické odstranění prostorového iluzionismu stává postmodernistickou „dediferenciací“ pohledu, který byl vnímán jako „strukturální rys díla“ jako takového („dediferenciace“ byla odvozena z práce uměleckého teoretika Antona Ehrenzweiga, jehož *Řád umění* (1967) měl vliv na Morrisse, Roberta Smithsona a další). Zvláštním způsobem se zde proces týká spíše vizuality než materiality. Nebo přesněji: týká se vizuality, která je jak zmaterializována ve věcech, tak rozptýlena v prostoru, decentrovaná od jakéhokoli subjektu – jako by bylo zaznamenáno, že pohled je jaksi také ve světě, že i svět na nás hledí zpět. Je zajímavé, že tyto implikace byly stejného typu jako „fenomenologie vnímání“ Maurice Merleau-Pontyho, stejně jako „psychoanalýzy pohledu“ Jacquesa Lacana (o níž přednášel v Paříži v roce 1964).

V tomto prahovém momentu mezi modernismem a postmodernismem, byla Eva Hesseová obzvláště invenční a její vliv i nadále působil, protože – stejně jako u Louise Bourgeoisové – ji obrácení konvence figury a pozadí dovolilo implikovat tělo novými způsoby

1960–1969



2 • Richard Serra, *Casting (Odlévání)*, 1969  
Olověné odlitky, cca. 10,2 x 762 x 762 cm (zničeno)

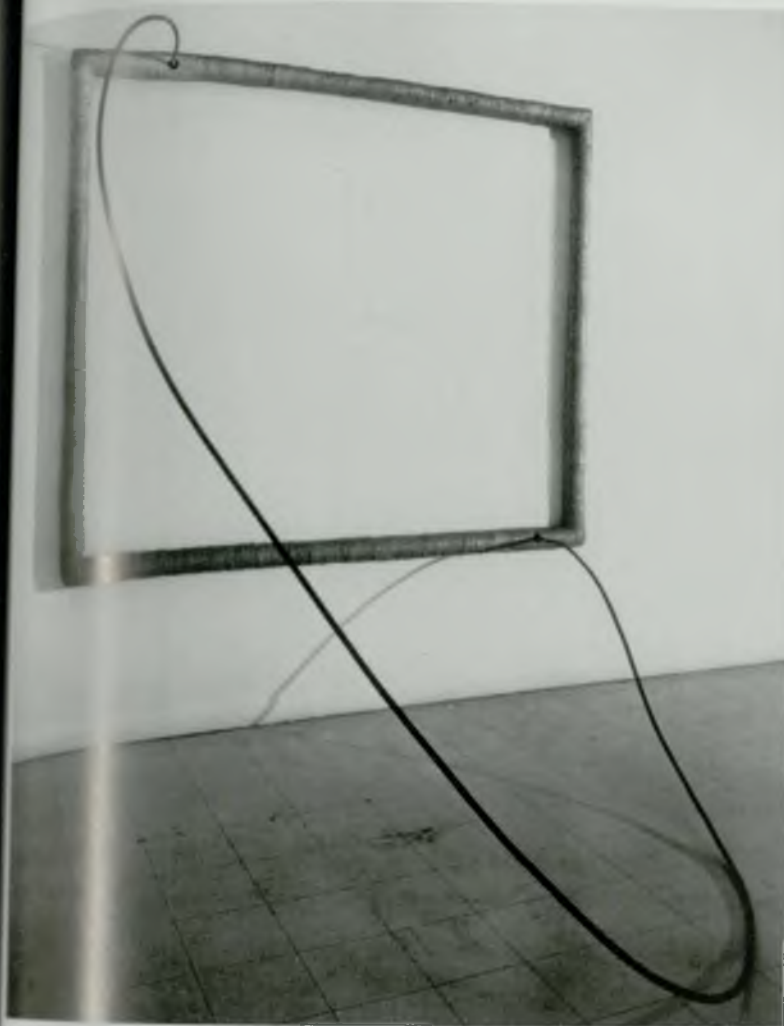
▲ 1973 ● 1970



3 • Richard Serra, *One Ton Prop (House of cards) (Jednotunová podpora [Domek z karet])*, 1969  
Olověný antimón, čtyři pláty, každý 122 x 122 cm

▲ 1962c ● 1965 ■ 1966b





4 • Eva Hesseová, *Hang Up (Pověsit)*, 1966

Akrylová barva na plátně přes dřevo; akrylová barva na motouzu kolem ocelové trubky, 182,9 x 213,4 x 198,1 cm

1960–1969

...tělo coby narušené psyché, jako materiál představ a posedlosti, v duchu a pudu. O rok dříve než Serra sestavil svůj pracovní seznam, konceptuální umělkyně Mel Bochnerová vytvořila *Portrét* (1966), který sestával z mnoha různých sloves („vylučovat, schovat se, zahalit...“), napsaných kolem slova „zabalit“, jež bylo uprosed. Nejde tu však o racionálně odtažitý proces těla, nýbrž o vykonavače úkolů, tato slovesa zastupují eroticky nabitě tělo a tělo vnímají jako místo psyché. Dílo tedy evokuje erotické tělo, ne jen anonymní, neutrální, takové, jaké nacházíme ve většině minimalistického umění. Někteří kritikové v tomto díle spatřovali tělo specificky ženské – jako součást raného feministického znovupřivlastňování si esenciálního ženského vtělení, ať už je chápeme jako dělohu nebo ránu. Jiní kritici její tělo interpretovali jako to, co nabourává milníky pohlavní rozdílnosti – spíše než stabilní ženské „body-ego“ (opět Lucy Lippardová) kvaziinfantilní povaha konfliktních pudů a částí-objektů (part-objects). Ze začátku Hesseová vytvářela prostor na pomezí mezi malbou a sochařstvím, kde takové fantazmické figurace mohou vzniknout. *Hang up (Pověsit)* [4] sestávající z rámu, který – byť pečlivě natřený různými odstíny šedé – je ponechán prázdný až na smyčku, jež z něj dramatické vystupuje do prostoru, jednak deklaruje konvence malby

(coby svázané, malované a zavěšené), ale zároveň je vyprazdňuje. Tímto způsobem malba, jak se zdá, mutuje do věci posedlé posedlostí po sobě samé (coby svázaná, malovaná a pověšená v jiném slova smyslu). Tato vtípná hra, občas lehká, občas tíživá, je pro Hesseovou charakteristická, její konstrukce z latexu, skelné vaty a plenu mohou evokovat tělo extrémními způsoby. Serra a Morris nás často nutí do fenomenologické konfrontace s objektem nebo polem, které zbavuje formu stability nebo čistoty. U Hesseové jde o akt rovněž psychologický: je to jako by naše těla byla narušována zevnitř, nabita podivnou empatií s jejími předměty. Spíše než malby či sochy, které odrážejí naši pravou figuru, ideální „body-ego“ jako v zrcadle, Hesseová evokuje tělo „deteritorializované“ našimi touhami a pudy, které by mohlo být našim vlastním.

DALŠÍ LITERATURA:

- Rosalind Krauss. „Sense and Sensibility: Reflections on Post-’60s Sculpture“, *Artforum*, vol. 12, no. 3, November 1973, a *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993  
 Lucy R. Lippard. *Changing: Essays in Art Criticism*, New York: Dutton, 1971 a *Six Years: The Dematerialization of Art*, New York: Praeger, 1973  
 Robert Morris. *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993  
 Richard Serra. *Writings Interviews*, Chicago: University of Chicago Press, 1994  
 Anne M. Wagner. *Three Artists (Three Women): Georgia O’Keeffe, Lee Krasner, Eva Hesse*, Berkeley a Los Angeles: University of California Press, 1997



1970-1979



- 540** 1970 Michael Asher instaluje svůj Pomona College Project: vzestup site-specific děl otevírá logické pole mezi modernistickým sochařstvím a konceptuálním uměním. RK
- 545** 1971 Guggenheimovo muzeum v New Yorku ruší výstavu Hanse Haackeho a potlačuje příspěvek Daniela Burena na Sixth Guggenheim International Exhibition: přístupy institucionální kritiky se setkávají s odporem minimalistické generace. BB  
 • Michel Foucault RK
- 549** 1972a Marcel Broodthaers instaluje své „Musée d'Art Moderne, Departement des Aigles, Section des Figures“ v Düsseldorfu v Západním Německu. BB
- 554** 1972b Mezinárodní výstava „Documenta 5“ v západoněmeckém Kasselu znamená institucionální přijetí konceptuálního umění v Evropě. BB
- 560** 1973 The Kitchen Center for Video, Music and Dance otevírá své prostory v New Yorku: video art si nárokuje institucionální místo mezi vizuálním uměním, uměním performance, televizí a filmem. HF
- 565** 1974 V Trans-fixed, v němž je Chris Burden přikován k vozu Volkswagen Beetle, americké umění performance dosahuje extrémních fyzických hranic a mnozí jeho stoupenci tuto formu opouštějí, zjemňují ji nebo jinak upravují. HF
- 570** 1975 Filmařka Laura Mulveyová publikuje svůj zásadní esej „Vizuální potěšení a narativní kinematografie“ a feministické umělkyně jako Judy Chicago a Mary Kellyová vytvářejí nové pozice v zobrazování žen. HF  
 • Teoretické magazíny HF
- 576** 1976 V New Yorku vzniká P.S. 1 - souběžně s konáním výstavy „King Tut“ v Metropolitním muzeu: důležité posuny v institucionální struktuře uměleckého světa jsou zaznamenány jak v alternativních prostorech, tak v tržkových výstavách. RK
- 580** 1977 Výstava „Obrázky“ identifikuje skupinu mladých umělců, jejichž strategie aropriace a kritika originality posouvají pojem „postmodernismus“ v umění. RK



# 1970

Michael Asher instaluje svůj Pomona College Project: vzestup site-specific děl otevírá logické pole mezi modernistickým sochařstvím a konceptuálním uměním.

1970–1979

Ve svých „Poznámkách o sochařství: Část I“ z roku 1966 Robert Morris popisuje, jak minimalistický objekt odní má „vztahy z díla“ a tvoří z nich „funkce času, světla a divákovy zorného pole“ a dodává, že „jsme si více než dříve vědomi toho, že sami zavádíme vztahy, jak chápat objekt z různých pozic a v různých podmínkách světelného a prostorového kontextu“. Koncem desetiletí se již tato estetika „různých podmínek světelného a prostorového kontextu“ zbavila objektu vůbec a nahradila jej pozměněným místem (site): prostorem někdy veřejným (ulice velkoměsta), častěji ale soukromým (galerie nebo muzejní interiér), do něž umělec minimálně zasahoval.

Dalo by se tedy říct, že site-specifičnost – což byl název, jímž byly tyto intervence označovány a který označuje spojení s určitým místem – byla jakýmsi minimalismem za užití jiných prostředků. A i když vlastně zosobňovala kritiku minimalismu, který považovala za stále závislý na uměleckém díle coby skutečném, konzumovatelném objektu, i tak rozšířila atmosféru dřívějšího hnutí. Site-specific díla tím, že se zbavila vší povrchové nahodilosti, i ve své náchylnosti k průmyslovým stavebním materiálům (ocel v případě Richarda Serry, břidlice v případě Michaela Ashera, překližka v případě Bruce Naumana) a oblíbě jednoduchých geometrických tvarů, i když to nyní byly tvary prostorů spíše než objekty, jasně rozvíjela některé minimalistické principy.

Minimalismus, do něž se dá vejít

Tento vztah je evidentní v desetimetrovém kruhu zapuštěném do rozpadající se ulice v Bronxu (*To Encircle Plate Hexagram, Right Angles Inverted* [1]), který vytvořil Richard Serra. I když je jeho název odvozen ze seznamu tranzitivních sloves, jež Serra sestavil coby základ svých procesuálních děl jako *Splashing* (1968) nebo *Casting* (1969), vzdaluje se toto dílo od nejednoznačnosti figury a pozadí, kterou se taková procesuální díla zabývala, a směřuje k extrémně zjednodušenému tvaru, takže „minimální“ gesto zasahuje do urbánního kontextu jakoby jaksi prahově vnímaný signál pořádku.

Projekt Michaela Ashera v Pomona College Art Gallery v Claremontu, v Kalifornii, který trval sotva měsíc (13. února – 8. března



1 • Richard Serra, *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted* (Obkroužit základovou desku hexagramu, pravé úhly dovnitř), 1970  
Ocel, průměr 792,5 cm

1970) byl dalším takovýmto zásahem, tentokrát organizovaným v soukromém prostoru. Byl založen na architektonických danostech galerie samotné a soustředil se na hlavní výstavní prostor a halu instituce včetně vchodových dveří vedoucích na ulici. Do těchto prostor Asher vložil sérii nových stěn, a změnil tak jejich tvar v protilehlé rovnoramenné trojúhelníky – jeden relativně malý, druhý vcelku velký – které na sebe ve svých vrcholech navazovaly tak, aby vznikl šedesáticentimetrový průchod z jednoho do druhého [2]. Také falešný strop snížil prostor z výšky tří a půl metru na dva metry a dvacet centimetrů – souběžně se vstupními dveřmi, které byly vysazeny a na jejichž místě by

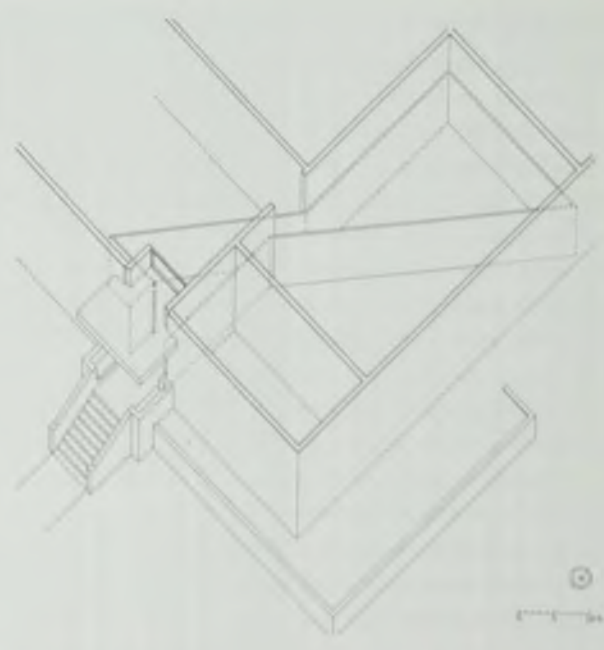
▲ 1965 ● 1966a, 1967a, 1969, 1973 ■ 1969

nechán čtvercový, ničím nerušený vstupní prostor ústící do  
 Záhled byl tedy takový, jako byste vešli do obrovsky zvět-  
 minimalistické sochy, v níž byly vizuální vjemy zreduková-  
 na změnu světla na povrchu stěn a posunující se perspektivu  
 pohybem. To je však příliš estetizované pojetí „pro-  
 otevení soukromého prostoru muzea, aby bylo  
 veřejně přístupné dvacet čtyři hodin denně, posouvalo  
 estetické domény do něčeho, co by se dalo přesněji nazvat  
 politickou.

jedním z různých pohledů je, že dílo bylo čistě o „vstupu“ (ať  
 nebo ne), protože zkosené zdi jako by nezužovaly  
 prostory do něčeho jiného než kontinuální chodby. Ale  
 byl začátek tohoto průchodu proveden z obou  
 jeho stran, byl důležitý pro smysl Asherova díla. Protože  
 pohledu galerie dokonale čtvercový vstup rámoval ulici za  
 jako „o-“, estetizovaný objekt daný napospas kontrolním  
 muzea, s předpokládanou zvláštností nebo autono-  
 který poskytuje; zatímco při pohledu z ulice zívající  
 řovala to, jak bylo muzejní privilegium narušeno,  
 kontinuálním s podmínkami svého okolí. Dílo tak  
 komentovat muzejní předpoklad autonomie, i když  
 tyto předpoklady nadále operovaly. V tomto smys-  
 byla Asherova kritika namířena proti (minimalistické) výrobě  
 dostupných komodifikaci a konzumaci na pozadí insti-  
 aparátu muzea coby prostoru konstituovaného tak,  
 aby tuto aktivitu naplnil kulturní legitimostí.

lloků b *Pomona College Project* ušit na míru svému fyzic-  
 mu, můžeme jej nazvat site-specifickým. Ale proto-  
 kol odkrýt logiku svého sociokulturního obalu,  
 pu děl, která sama sebe identifikují jako institucio-  
 A protože zahrnuje jak dematerializaci umělec-  
 k zaměření na konvence nebo společenský pakt,  
 telně podepisuje zdánlivě „univerzální“ podmínky  
 usudku, mohl by být *Pomona College Project* spojo-  
 nceptuálního umění. Ale je zde ještě jiný smysl díla  
 enologická bohatost, výzva divákům, aby se v něm  
 a tudíž se podíleli na konstituování jeho významu,  
 dílo identifikuje s jinými více materiálními typy intervencí,  
 jako jsou například práce Serry, Naumana nebo Roberta  
 - práce, které by měly problém plout pod vlajkou  
 conceptualismu.

Takovým příkladem je *Strike: To Roberta and Rudy* [3]  
 Richarda Serry, masivní ocelový plát, jehož rozměry dva a půl  
 metru na výšku, osm metrů na délku a dva a půl centimetru na  
 tloušťku ponechávají diváka na pochybách, kolik že váží, ale  
 jehož jednoduchost tvaru a konstrukce – vertikálně stojí pouze  
 díky tomu, že je zapřen do rohu galerijní místnosti, ve které je  
 instalován – by mohla být nazvána minimalistickou, až na to,



1970-1979

Michael Asher, *Pomona College Project*, 1970  
 Perspektivní kresba instalace v Gladys K. Montgomery Art Center Gallery;  
 pohled z galerie do ulice z malého trojúhelníkového prostoru; (dole) vchod/východ  
 z konstruovaného trojúhelníkového prostoru

1968b 1967a



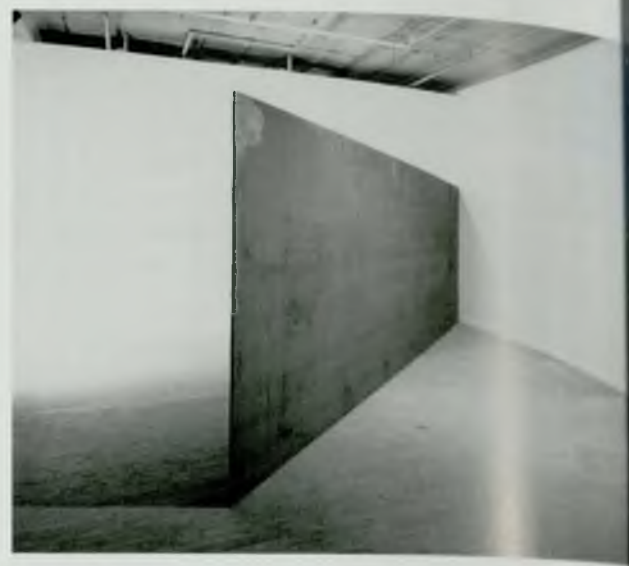
že jeho prožívání jde ještě o něco dál. Jelikož toto dílo existuje v rozporu mezi hrozbou spadnutí celé tonáže na divákovo tělo a pocitem, že se dematerializuje do pouhého „řezu“ – linie, která jak odděluje, tak spojuje jako rámeček filmu, přes který se naše představivost přenesse, aby spojila jeden záběr s druhým, a vytvořila tak iluzi celku, kontinuálního časoprostorového pole. Vycházejí z rohu, *Strike* se svou udivující plochou ponechává divákovi jen pár decimetrů prostoru, aby ji mohl obejít kolem jedné z jejích hran. Jak se divák pohybuje kolem, vnímá, jak se rovina sráží do linie (nebo hrany) a pak opět rozpíná do roviny. Stejně tak je prostor uzavřen, odblokován a opět uzavřen. V tomto pohybu uzavřený-otevřený-uzavřený je prostor sám vnímán jako hmota, v níž stříh nebo řez *Strike* operuje, stříh, který splétá dohromady spletenec zkušenosti, prožitku, sjednocuje jej za hranicí rozpojení ve spoj. Navíc protože je to divák, kdo přechází prostorem a je operátorem tohoto stříhu, jeho činnost se stává také funkcí divákova vnímání; divák s ním pracuje, aby znovu našel kontinuitu vlastního prožívaného světa.

Ne vše je možné

Serra a Asher vstupovali a vkládali – jak materiálně, tak konceptuálně – do architektonických prostor, ale jiní umělci se v této době posunuli za lokalizovatelný, skulpturální objekt tím, že tvořili rovnou v krajině. Slavné *Spirálové molo* Roberta Smithsona zasahovalo tři sta metrů do Velkého solného jezera v Rozel Point v Utahu [4]; Michael Heizer (narozen 1944) vyřezal dva obří stupně (300 x 13 x 10 m) z protilehlých stolových hor v Mohavské poušti v Nevadě, aby vytvořil svůj *Dvojitý negativ* (1969). I když tyto instalace byly vytvořeny tak, aby přetrvaly, myšlenka takové „earthwork“ s sebou nezbytně nenesla trvalost, a vskutku – britští umělci Richard Long (narozen 1945) a Hamish Fulton (narozen 1946) tvořili v krajině o něco konceptuálněji, procházeli ji nebo vytvářeli dočasné kupy nebo kruhy z kamení, které dokumentovali fotograficky.

Na počátku sedmdesátých let se tedy zdálo, jako by široká škála naprosto rozdílných tvůrčích přístupů zrušila to, co bylo striktní formální logikou minimalismu jak v sochařství, tak v malbě, které tento styl ovládal v předcházejícím desetiletí. Mohly být použity všechny druhy materiálů: od lánů obilí posečených kombajnem do obřích vzorců (Dennis Oppenheim) až po akustické zvukotěsné kachle, do jejichž otvorů byly vkládány tišerné ruličky papíru (Sol LeWitt); mohly se provádět všechny druhy úkonů: od bourání a pohřbívání srubu (Smithson) až po vlečení padákového materiálu krajinou stovky mil (Christo); byly přijatelné všechny druhy „angažovanosti“: od politického zabarvení institucionální kritiky (Michael Asher) po estetizaci uspořádaného pole blesků (Walter De Maria). A tak se zdálo, jak se zpívá v jedné písni, že „anything goes“ (cokoliv je možné).

Nicméně vždy stojí za to podívat se za údajný „pluralismus“ – tento výklad nabízel kritici v sedmdesátých letech – na zásadní logiku, která spojuje to, co by se jinak mohlo zdát pouhou naho-



3 • Richard Serra, *Strike: To Roberta and Rudy* (Stříh/Rez: Roberta a Rudy, 1969–1971

Za tepla válcovaná ocel, 243,8 x 731,5 x 2,5 cm

dilostí nebo různorodostí volby jednotlivce. Pluralismus tak předpokládá, že vše je dostupné každému umělci v kterémkoliv momentu dějin, že neexistují žádná převažující historická fakta, která limitují dostupné možnosti a uspořádávají chování bez ohledu na to, jak nezávislé se může zdát. Jedno ze základních disciplíny dějin umění, Heinrich Wölfflin, před tímto pojmem varoval: „Každý umělec před sebou nachází určité množství možností, ke kterým je vázán. Ne vše je vždy možné.“

Začali jsme tím, že jsme si všimli toho, že Asherův *Pomona project*, stejně jako jiná site-specific díla, byl jak kritikou, tak pokračováním minimalismu. Rovněž Serraův *Strike* tím, že staví do popředí fenomenologii tělesného prožitku, přijímá určité aspekty dřívějšího hnutí, zatímco jiné odmítá; a na tento význam můžeme zařadit i *Spirálové molo* stejně jako *Dvojitý negativ*. Problém tedy v tom, jak zmapovat logiku způsobu, kterým se tato římská vyvíjí z minimalismu samého, přičemž nikdy nezapomíná vlastního dialektický vztah minimalismu k modernistické skulptuře, kterou jak dále rozvíjela a očistila, tak ukončila.

## Rozšířené pole

Abychom toho mohli docílit, trochu poodstoupíme a dovolíme si pár zobecnění o tradičním sochařství celkově a modernistickém sochařství obecně a minimalismu specificky. Můžeme začít poznámkou o tom, že v průběhu staletí socha fungovala ve vztahu k tomu, co by se dalo nazvat logikou památníka, který je sám o sobě starší formou „site-specifičnosti“. Socha tedy působila jako označení skutečného místa (site) – hrbitovního pole, ceremoniální osy – se zobrazením jeho významu: funerální postavou, pietou, jezdeckou sochou. Přitom postavec takové sochy tím, že pole zobrazení vynášel ze země nad skutečný prostor, měl prahovou funkci: zakládal faktickou symbolickou povahu zobrazení, i když je fyzicky spojená



4 • Robert Smithson, *Spirálové molo*, 1970

Kamení, sůl, krystaly, zemina a voda.

45 720 x 460 cm, Velké solné jezero, Utah



1970–1979

vlastním místem – buďto krajinou, nebo architekturou – kterému označovalo.

V pozdním 19. století se setkáváme s odlivem této logiky památníku, snad kvůli propasti mezi cíly umělců a vkusem jejich patronů – jako když skupina, která si objednala u Augusta Rodina památník spisovatele Honoré de Balzaka, jej nakonec odmítla – nebo snad proto, že velikost dějinných událostí je zbavila možnosti být „zobrazeny“ (zde máme na mysli padlé v první světové válce). Tak jako odmítnutí Rodinovy zakázky vedlo k zmožení jeho Balzakovy sochy tak, že se nyní vyskytuje na mnoha různých místech, s nimiž není nijak logicky spojena, tak i v modernistické soše obecně můžeme vidět základ „autonomie“ obrazovacího pole díla, jeho naprostého ústupu z fyzického kontextu do naprosto samostatného formálního uspořádání. Vyskytly se samozřejmě jisté pokusy od této autonomie upustit

– tak jako tomu bylo u *Památníku Třetí internacionály* Vladimíra Tatlina nebo úplného odmítnutí ready made přijmout podmínky sochařství – ale hlavní proud modernistické sochařské tvorby se snažil tento privilegovaný prostor autonomního objektu upevnit, jak to jen bylo možné. V případě Brancusiho tato tendence vedla k rozšíření obrazovacího pole směrem dolů a zahrnula i podstavec, čímž bylo prohlášeno, že žádná část díla, ani ta formálně nudná, fyzická podpora, neunikne vládě formálního a virtuálního.

Naprosté vynětí symbolických vztahů objektu z jeho dřívějších podmínek existence, tedy architektury a krajiny, vede k tomu, že modernistickou sochu můžeme vnímat v rámci tohoto odmítnutí a definovat její podmínku bytí jako čistou negativitu, kombinaci vyloučení. V tomto smyslu je pravým opakem základu pro tradiční sochu, pozitivní logiky památníku.

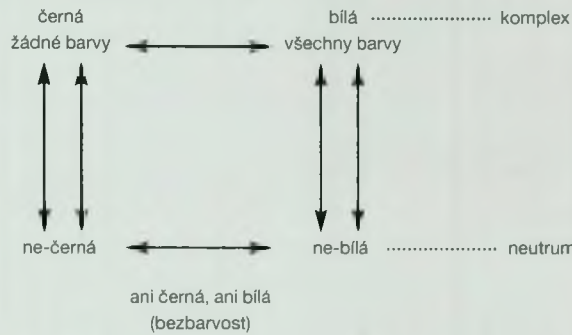
▲ 1921

● 1914

■ 1927b

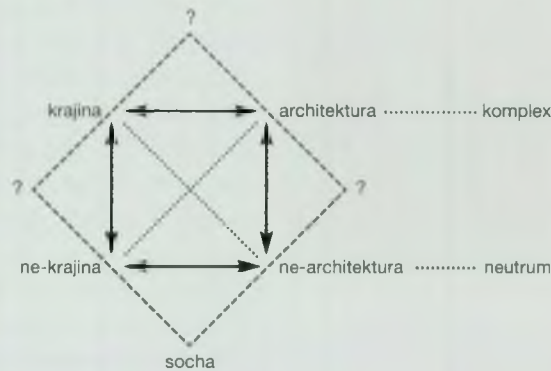


- ▲ Strukturalismus poskytuje model, který nám pomáhá vnímat společenské formy v rámci logicky spojených zahrnutí a vyloučení. Založen na logické struktuře, která je někdy nazývána Kleinovou skupinou, tento model ukazuje, jak lze sadu dvou protichůdných termínů, binární opozici, otevřít do čtyřčlenného pole, aniž by byl změněn charakter opozice samé.



Když vyneseme „silné“ formy opozice na to, co je nazýváno „osou komplexu“ – dejme tomu černá v. bílá – ukazuje Kleinova skupina, jak může být stejná binární opozice vyjádřena méně vehementním způsobem – např. ne-černá v. ne-bílá – čímž je silné prohlášení (jak/tak) převedeno do „neutralizované“ opozice (ani to/ani ono).

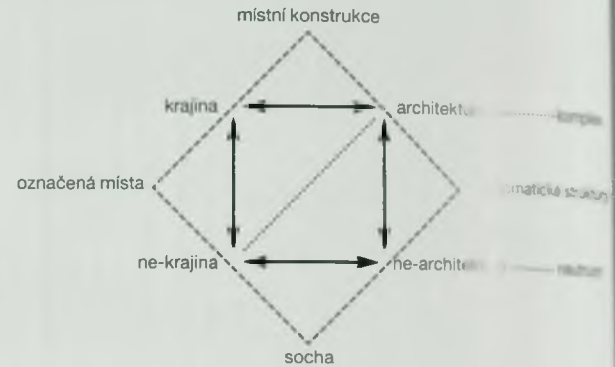
Pokud tento model aplikujeme na to, co jsme sledovali na poli sochařské tvorby, mohli bychom říci, že když modernistická skulptura přestala být pozitivitou, která označuje své místo, je nyní kategorií, která vzniká přidáním ne-krajiny a ne-architektury.



- S nástupem minimalismu sochaři chtějí, aby jejich dílo zapojilo svůj kontext a stalo se, jak jsme viděli, „funkcí prostoru, světla a divákova zorného pole“. Minimalismus stále tvořil skulpturální objekty, ale site-specific díla a earthworks ve svém odklonu od objektu rozšířily minimalistické zapojení místa – čemuž se modernistická socha vyhýbala – a začaly místo toho pracovat s pozitivními termíny architektury a krajiny.

Byl to však nejen pouhý návrat tradiční skulptury na její místo, jelikož to se předtím vždy objevovalo symbolicky – ve „virtuálním“ poli zobrazení. Nové dílo místo zapojovalo přímo, v naprostém převrácení modernistického „jak/tak“, způsobem, který se předtím vyskytoval jen ve strukturách, jako byly labyrinty, japonské zahrady nebo rituální prostory antických civilizací, které, obývající

komplexní osu, byly jak krajinou, tak architekturou. Příkladem tohoto předpokladu komplexnosti může být třeba Smithsonova *Částečně pohřbená kůlna* (1970). Ale tato nová díla také využívají jiných možností čtyřčlenného pole, zejména kombinace krajiny a ne-krajiny, což bychom mohli nazvat „označenými místy“ earthworks jako Smithsonovo *Spirálové molo* nebo *Posuny zrcadel na Yucatanu* (1969); a kombinace architektury a ne-architektury, které by se daly nazvat „axiomatickými strukturami“ jako například bychom zahrnuli Asherův *Pomona College Project*.



Strukturalistický diagram takového rozšíření jednoduchého binárního vztahu nám dovoluje osvětlit dva aspekty nové tvorby sedmdesátých let. Prvním je pocit logického spojení mezi jednotlivými přístupy a možnost pohybu z jedné opozice do druhé v rámci tvorby daného umělce. Druhým je jasnost se kterou ukazuje, jak se ohnisko posunulo ze zaměření se na pravidla vlastního danému médiu – soše jako fyzicky vázanému, třídimenzionálnímu objektu – ke kulturním podmínkám, daleko širším než médium, které je nyní, jak se zdá, vyvažují. Přístupy identifikující se sítě specifičností chtěly operovat přímo v těchto kulturních podmínkách; přímo, mohli bychom říci, v rámci světového dění. Termín „rozšířené pole“ je jedním ze způsobů, jak tento proces zmapovat.

DALŠÍ LITERATURA:

Michael Asher, *Writings 1973–1983 on Works 1969–1979*. Halifax: The University of New Scotia College of Art and Design, nedatováno  
 Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000)  
 Hal Foster, „The Crux of Minimalism,“ *Individuals*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1980  
 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981  
 Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field,“ *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986

1970–1979

1971

Guggenheimovo muzeum v New Yorku ruší výstavu Hanse Haackeho a potlačuje příspěvek Daniela Burena na Sixth Guggenheim International Exhibition: přístupy institucionální kritiky se setkávají s odporem v minimalistické generaci.

Dva hlavní případy cenzury v Guggenheimově muzeu v roce 1971 postihly umělce postminimalistické generace. Spíše náhodou postavily evropské umělce do opozice k americkým uměleckým institucím; druhý případ je navíc přírodním dialogem s americkými umělci. K prvnímu skandálu došlo při připravované retrospektivní výstavě Hanse Haackeho (naroz. 1906), která byla na poslední chvíli zrušena, protože ředitel muzea Thomas Messer požadoval, aby byla dvě díla z výstavy stažena, a jak umělec, tak kurátor Edward Fry se nedokázali přimířit. To vedlo ke zrušení výstavy celé a k propuštění kurátora.

Je velice důležité vzít na vědomí rozmanité důvody a důsledky této konfrontace, abychom pochopili její historickou komplexnost. Za prvé se jedná o dílo, které poukazuje v relativně časném momentu na deneutralizaci a repolitizaci fotokonceptualistických přístupů. Není to první, ale jeden z Haackeho nejranějších projektů, v nichž je předpokládána neutralita fotografického

obrazu explicitně přemístěna v rámci společenského, politického a ekonomického vyhledávání fakt ve stylu špinu odkrývajícího žurnalistu.

Tak jak je tomu u Haackeho téměř vždy, tato dvě díla, *Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings* [1] a *Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings* (obě 1971), se skládala jednoduše z kumulativních zaznamenaných faktů, která byla k dispozici v knihovně New York Public Library a byla sesbírána a prezentována umělcem. Tato fakta se týkala rozsáhlých obchodů realitních kanceláří dvou nebo tří rodin, které pod pláštěm různých holdingů a korporátních subjektů nashromáždily obrovská impéria slumových bytů v různých částech New Yorku. Tím, že vypátral vztahy a spojení mezi jednotlivými, často skrytými vlastníky, Haacke odkryl strukturu těchto slumových impérií. Šlo o jednoduché, věcné pátrání po majetkových vztazích, díla nenesou žádné obvinění ani nemají polemický tón. Messer proti zahrnutí těchto dvou děl do výstavy argumentoval

1970-1979



Below the photographs, there are several columns of text, likely providing detailed information or data related to the real estate holdings and social conditions depicted in the images above.

Hanse Haacke, *Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (Shapolski... sociální systém v reálném čase, stav z 1. května, 1971) 1971  
fotografie a informačními kartami, 2 mapy, 6 grafů, výběr z diaprojekce

● 1968b, 1984a



tím, že „práce porušují svrchovanou neutralitu uměleckého díla, a proto si nadále nezasluhují ochranu muzea“. Tato konfrontace se tedy nesla v rovině toho, co určuje neutralitu uměleckého díla a co definuje umělecký, estetický přístup ve srovnání s přístupem politickým, žurnalistickým. Kolem tohoto prahu se odehrával vlastní konflikt a kolem něj se rozvinula i následná polemika.

Vyloučení Haackeho děl poukazuje na další dimenzi, která se začala stávat problematickou v diskurzu uměleckého světa, protože k němu došlo v době, kdy se díla zahrnující fotografii a text ▲ stávala zásadním formátem pro konceptuální umění jako celek a kdy status těchto strategií coby umělecké tvorby byl čím dál tím víc zpochybňován různými kritiky a historiky. Rosalyn Deutscheová přesvědčivě doložila, že díla, která se týkala realitních kanceláří, měla ještě jednu dimenzi, která vedla k jejich potlačení, totiž tu, že jejich prostřednictvím Haacke konfrontoval dva architektonické prostory, dva sociopolitické modely urbánních podmínek: slumové bydlení newyorské chudiny a luxusní „neutralitu“ instituce vysokého umění s její naprostou slepotou vůči situaci velké většiny lidí, s nimiž sdílí stejný urbánní prostor. Tato interpretace Haackeho díla – coby snaha proti sobě postavit společenské prostory definované architekturními strukturami – je důležitým dodatkem k interpretaci jeho přístupu.

#### Limity minimalismu

K druhému skandálu došlo o pár měsíců později při příležitosti Sixth Guggenheim International Exhibition, když se francouzský umělec Daniel Buren pokusil instalovat obří dílo podobné transparentu, které rozdělilo válcovitý prostor centrálního atria budovy [2] a mělo mít doprovod v menším venkovním provedení, které mělo být vedeno přes ulici na křižovatce 89. ulice a 5. avenue. Kurátorka Diane Waldmanová projekt schválila, problémy nastaly až při pokusu dílo instalovat, když se proti němu postavilo několik vystavujících umělců a dožadovalo se sejmutí díla pod pohrůžkou odstoupení z výstavy. Argumentem těchto umělců – Donalda Judda, Dana Flavina, Josepha Kosutha a Richarda Longa – byla velikost a umístění transparentu, který údajně znemožňoval pohled na jejich vlastní instalace po celém muzeu.

Absurdita tohoto argumentu vyjde najevo, když si uvědomíme, že Burenovo dílo byl kus látky, který se – jak divák sestupoval po spirálovité rampě – postupně rozšiřoval a zase smršťoval z šířky frontálního pohledu do lineárního profilu pohledu ze strany, z něž bylo dílo takřka nezaznamenatelné. A proto, jak Buren předpokládal, alespoň z poloviny budou muzeum a díla v jeho galeriích z ramp plně viditelná. Nakonec byl konflikt vyřešen tak, že Waldmanová ustoupila požadavkům ostatních umělců a Burenův transparent byl odstraněn.

Ale za zástěrkovým vysvětlením protestu umělců vůči Burenovu dílu se skrývá daleko důležitější otázka střetu mezi dvěma generacemi: minimalistickou na straně jedné a Burenem, coby zastupitelem počínajících konceptuálních pozic s jasným zaost-



2 • Daniel Buren, Fotosuvenýr: „Peinture-Sculpture“, dílo instalováno na Sixth Guggenheim International Exhibition, Guggenheim Museum, New York, 1971 (přes)

řením na institucionální kritiku, na straně druhé. Jako místo ▲ listé Judda a Flavina, kteří byli v agresi namířené proti Burenovi výřečnější, vycítili, že Burenovo dílo odkrylo nějakou klamnou vlnu v jejich vlastních pozicích. Prvním byl předpoklad neutrality fenomenologického prostoru, v němž je divák kontaktoval s uměleckým dílem. Tomuto předpokladu kladla odpor Burenova programová formulace teorie institucionálního prostoru, v němž je čistě vizuální nebo čistě fenomenologická zkušenost, protáhl, nemyšlitelný. Je to proto, že zájmy instituce, které jsou vždy prostředkovány ekonomickými a ideologickými zájmy, nevyhnutelně rámuji a redefinují tvorbu, interpretaci a vizuální prožitek uměleckého předmětu.

Druhý klam byl odhalen tím, jak Burenovo dílo vytvořilo konfrontaci mezi muzejní architekturou a skulpturálním dílem, tedy mezi Guggenheimovým muzeem, kde Buren provedl výzval nezvyklou budovu projektovanou Frankem Lloydem Wrightem – v jejím řízení, její kontrole, jejím naprostě neregulovaném využívání jakéhokoliv tradičního obrazového nebo skulpturálního díla v něm instalovaného – tím, že manifestačně probodl prostor, spirálovitý trychtýř muzea, svým vlastním dílem. Opa-



... ostatní objekty si byly plně, ale naivně jisty předpoklady  
 neutrálního, architektonického prostoru.  
 tento dialog, který eskaloval do konfrontace, v jejímž průběhu  
 narval Burena „věšečem papírů“ a při níž létaly vzduchem  
 podobné nadávky, ve skutečnosti ukazují na jeden ze zásad-  
 ních průsečíků pozdních šedesátých a raných sedmdesátých let.  
 tady se zde rodily počátky uměleckého přístupu příbuzného  
 konceptualismu, ale jím nedefinovaného – jedna z klíčových postav  
 konceptuálního umění, Joseph Kosuth, se kone-  
 čně přidává k Luddovi a Flavinovi v jejich vyloučení Burena –  
 konceptuální umění, která se napříště měla  
 institucionální kritikou.

**Definování korporativní tolerance**

... jak byla formulována Haackem a Burenem v těchto letech, je  
 funkce institucionální kritika, který je možno spojovat s vývojem  
 strukturalismu a kritické teorie v jejich dopadu na vizuální  
 umění. Můžeme říci, že u Haackeho je tento efekt evidentně  
 silnějším filozofie frankfurtské školy a Jürgen Habermase, zatím-  
 u Burena je jasné o strukturalistický a poststrukturalistický  
 odkaz Rolanda Barthesa, Michela Foucaulta a Louise Althusse-  
 ra, který vede k tomu, že umělecká tvorba vzala na vědomí  
 poddání se umění ideologickým zájmům. Buren  
 ale pochopil, do jaké míry je umělecký diskurz (jeho kritika,  
 do historie definován institucionálními strukturami a jim  
 podřízen – tato téma pojednal ve svém eseji z roku 1970 „Limi-  
 tovaná kritika“.

... jakád je institucionální kritika v Haackeho rukou jiná než ta  
 Burenova, může to být funkcí jejich jednotlivých teoretických  
 přístupů. U Haackeho je institucionální kritika pokusem rekontex-  
 tuovat sílu estetického s jejím socioekonomickým a ideolo-  
 gickým podkladem jakýmsi mechanistickým způsobem. To je plně  
 zřejmé v Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees  
 (tato muzea Solomona R. Guggenheima) [3], díle, ve kterém  
 byla, nikoli mylně, spatřována opožděná reakce na cenzuru a zru-  
 šení výstavy v roce 1971. V té době novináři chybně spojovali  
 umělecké diskursy s radou muzea, i když mezi nimi vlastně  
 žádné spojení nebylo.

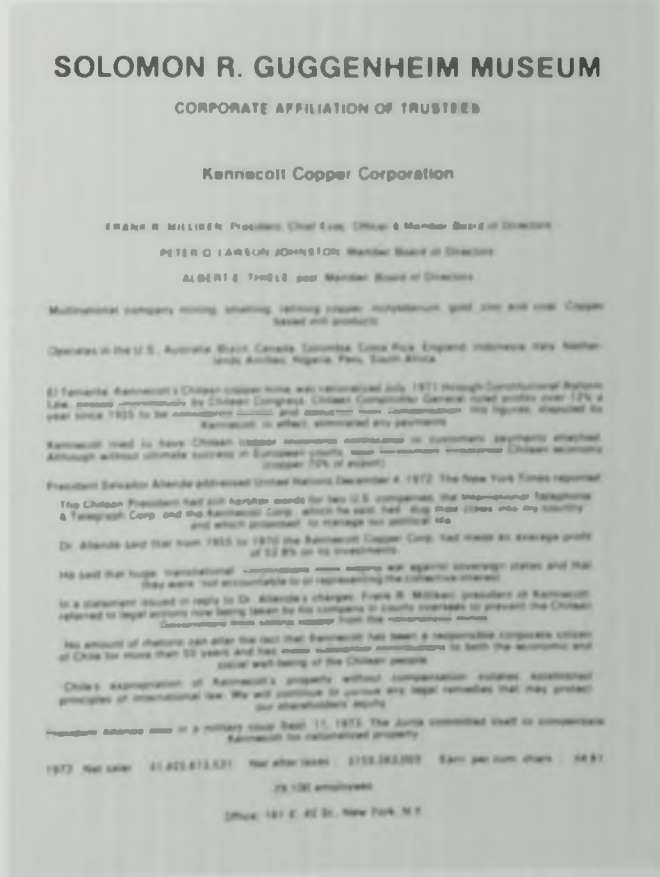
... časování díla však napovídá, že bylo motivováno daleko  
 komplexněji reflexi než osobní odplatou, protože se objevilo  
 v období vrcholící krize v Chile, kde byl demokraticky zvolený  
 prezident Ferdinand Allende svržen a zavražděn během převratu  
 organizovaného CIA a provedeného chilskou armádou. V tomto  
 kontextu Haacke odhaluje silné spojení mezi velkým počtem  
 členů správní rady Guggenheimova muzea a Kennecott Copper  
 Corporation v Chile. Jednou z hnacích sil za intervencí CIA  
 v Chile bylo masivní ohrožení zájmů korporace (a americké  
 armády), které představovalo znárodnění měděných dolů nově  
 zvoleným prezidentem.

... Druhým dilem, které ukazuje na Haackovy trvalé snahy  
 rekontextualizovat umělecký předmět v jeho kulturním milieu

jako takovém, je dílo připravené v roce 1974 pro jeho domovské  
 město Kolin nad Rýnem, kdy byl Haacke při příležitosti  
 150. výročí Wallraf-Richartz Museum vyzván, aby se podílel na  
 výstavě nazvané „Projekt '74“. Pro něj vytvořil sérii deseti pane-  
 lů, které mapovaly minulost Manetova obrazu *Trs chřestu* (1880),  
 který byl muzeu věnovali v roce 1968 Přátelé Wallraf-Richartz  
 Museum, organizace pod vedením Hermanna Josefa Abse, na  
 památku Konrada Adenauera, prvního kancléře Německé spol-  
 kové republiky. Jako je tomu u všech panelů, ten poslední – závěr  
 příběhu – předkládal rozbor Absovy minulosti, jelikož předsta-  
 voval vedoucího organizace, která dílo muzeu věnovala. V tomto  
 případě se ukázalo, že Abs byl nejprominentnějším bankéřem  
 a finančním poradcem Hitlerovy říše od roku 1933 až do roku  
 1945 a byl znovu dosazen do podobné mocenské pozice po válce,  
 v roce 1949, kdy Adenauerova vláda převzala úřad, a v této  
 nesmírně vlivné pozici zůstal až do konce šedesátých let, kdy  
 daroval zátiší muzeu.

Poslední panel je jedním z deseti, který mapuje historii obrazu  
 od jeho prvního majitele Charlesa Ephrussiho (francouzského  
 židovského historika umění a sběratele, který byl údajně jedním  
 ze vzorů pro Proustovu postavu Charlese Swanna), přes osobnos-  
 ti, jako byli německý vydavatel a obchodník s uměním Paul Cas-  
 sierer a německo-židovský malíř Max Liebermann (jehož dílo bylo  
 nacisty postaveno mimo zákon), až po zakoupení obrazu Přáteli

1970-1979



3 • Hans Haacke, *Dozorčí rada Solomon R. Guggenheim Museum, 1974 (detail)*  
 Sedm panelů, každý 50 x 61 cm, mosazné rámy (zde ukázka ústředního panelu)



## Michel Foucault (1926–1984)

Dílo Michela Foucaulta se naprosto změnilo vlivem jeho zkušeností z protiválečných a jiných politických demonstrací v roce 1968, kdy studenti okupovali kanceláře na pařížské Sorbonně. Univerzitní úředníci reagovali tím, že povolali na pomoc policii, která vstoupila na půdu univerzity poprvé od středověku. Toto porušení univerzitní nezávislosti dovolilo Foucaultovi vidět běžně průhledný rámec instituce, rámec, který měl garantovat „objektivitu“ a „neutralitu“ akademického poznání – vidět tento rámec a náhle rozpoznat jeho ideologickou koopci mocenskými silami. Foucaultovo strategické uznání neuznaného rámce univerzity a odmaskování jejích politických sklonů bylo záhy adoptováno umělci, kteří chtěli odkrýt zájmy fungující v institucionálním rámci uměleckého světa. Tato odhalující strategie, nazývaná „institucionální kritikou“, ovlivňovala Daniela Burena, Marcela Broodthaerse, Hanse Haackeho a mnohé další.

Snad největší vliv na akademický diskurz měla Foucaultova transformace historického vyprávění. Tvrdil, že namísto jednoduté evoluce forem poznání je zapotřebí pochopit, že poznání prochází náhlými změnami, které úplně posouvají podmínky chápání, a nové podmínky vždy vytvářejí úplně novou organizaci fakt – nazval je *epistémy*. Foucault je považován za strukturalistu pro důležitost, jakou má jeho argument pro jazykový znak coby organizační tropos (nebo řečnickou figuru), který třídí poznání, vytváří spoje mezi relevantními fakty. Například renesanční myšlení postupovalo metaforicky, vysvětlovalo jevy na základě podobnosti: jelikož mozek vypadá jako vlašský ořech, vlašské ořechy musí být dobrou medicinou na duševní onemocnění. Renesanční podobnost byla náhle nahrazena osvícenským myšlením (které nazval „klasickým“), jež řadí jevy pomocí sítě souřadnic, které umožňují dávat do vztahů podobnosti a rozdíly; to bylo zase nahrazeno moderními formami (v 19. století), které Foucault nazval synekdochickými a které jsou poznamenány „analogií a posloupností“, v níž postupná a plynulá geneze nahrazuje rozdělení na druhy. Klasická organizace byla prostorová, ale tato nová epistéma byla časová, historická. A tak je přírodovědcův stůl vytlačen biologii nebo evolucí, komparativní analýzy bohatství ekonomikou (Marxovými dějinami výroby) a studium logiky znaku lingvistikou. Posun od vizuálního k časovému (a neviditelnému) byl obzvláště zdůrazněn ve Foucaultově studii vězení *Dohlížet a trestat* (1975). Své nové metody odkrývání epistemických řadů nazýval „archeologií“, aby ji rozlišil od „historie“, jejíž oddanost postupné genezi ji odkazovala do epistému 19. století, a tudíž překonaných forem chápání.

Foucault zemřel uprostřed psaní a publikování rozsáhlé studie *Dějiny sexuality*, která byla organizována kolem epistemického posunu od slušného mlčení o tématu a praktikách sexuality k nabádání mluvit o nich (tak jako v psychoanalýze), a přinášela změnu pohledu na tuto tematiku.

muzea vedenými Absem od Liebermannovy americké muzea (jeho dcera emigrovala). Za skandální byl samozřejmě pokladní panel zaměřený na Absovu vlastní politickou minulost, odhalující jej coby bývalého nacistu a ukazující, jak snadno pozice kulturního benefaktora dovoluje jedinci „vyprát“ jeho vize z problematické minulosti. Haackeho návrh na dílo, i když ne schválil kurátor výstavy, byl „demokraticky“ přehlasován spíše muzea (v podivně těsném výsledku hlasování) v jiné politické roli vůči předsedovi Přátel.

Tento další velký skandál Haackeho kariéry ukazuje, jak se projekt spojující společenské a ideologické zájmy s kulturními praktikami v širokém spektru represivních větví, k nimž patří i kultura propůjčuje, pro instituce těžko stavitelný, jak takový projekt, který vytváří z těchto převleků součásti společenské a institucionálně kritického zaměření díla, nemůže schopný odolat a neutralizovat. V tomto kontextu Haacke definuje své hlavní díla sedmdesátých let.

V ukázkovém aktu solidarity – jak tomu bylo v případě Burena v roce 1971, kdy na protest proti odstranění díla z Guggenheimova muzea několik dalších umělců jako byli LeWit, Merz a Carl Andre také stáhlo vlastní díla – Buren nyní reagoval na cenzuru Haackova díla tím, že jej vyzval, aby okopíroval své panely a přilepil je na Burenovo vlastní dílo stávající ze stěn bílých a bílých pruhů, které pokrývaly velké plátno Burenovy pruhy měly v „Projektu '74“ fungovat tak, jako fungovaly v „Documenta 5“ o dva roky dříve, kde byly například rozmístěny v prostoru výstavy: někdy jako pozadí instalace maleb. (Způsob, jakým tato práce rekontextualizovala umělecká díla s jejich náhodou a jistotu uvnitř jejich rámců, dá-li se to tak říci, je nejviditelnější v příkladu střetu Burenových pruhů a pruhů Johnse, kde interní logika malby najednou vyplývá z kontextu architektonického rámce stejně jako v předchozích případech.) K nelibosti pořadatelů byl tedy text přístupný, protože Haackeovo dílo bylo nyní přemístěno do díla Burenovo. To vedlo k dalším odvetným opatřením vedení muzea, které té noci nechalo strhnout Haackeovy kópie, a tím poškodilo Burenovu instalaci v aktu dvojitého vyloučení Haackeho a vandalizaci Burenova díla.

### DALŠÍ LITERATURA:

- Alexander Alberro, „The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Guggenheim International Exhibition,” *October*, vol. 80, Spring 1997.
- Daniel Buren, Hans Haacke, Thomas Messer, Barbara Reise, Diane Seligson (eds.), *Unfinished Business*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1997.
- Guy LeLong (ed.), *Daniel Buren*, Paris: Centre Georges Pompidou/Fernand Lévy, 1997.
- Gilda Williams (ed.), *Hans Haacke*, London: Phaidon Press, 2004.



1972<sup>a</sup>

Marcel Broodthaers instaluje své „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures“ v Düsseldorfu v Západním Německu.

Kariéra belgického umělce Marcela Broodthaerse se vyznačovala několika veřejně oznámenými přeměnami, z nichž první proběhla v roce 1963, kdy se rozhodl doplnit svou básnickou tvorbu tvorbou vizuální – výstavou v jedné belgické galerii [1]. Druhým hlavním posunem rolí byla jeho transformace umělce v ředitele muzea při příležitosti založení Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures (Muzeum moderního umění, Úsek orlů, Oddělení 19. století) v roce 1968, také v Bruselu. Při analýze transformací, které se v tomto období uskutečnily v Broodthaersově tvorbě, by mělo být použito několik teoretických modelů stejně jako těch, které se v uměnovědném a teoretickém klimatu uplatňovaly od poloviny šedesátých let.

Do poezie a produkci

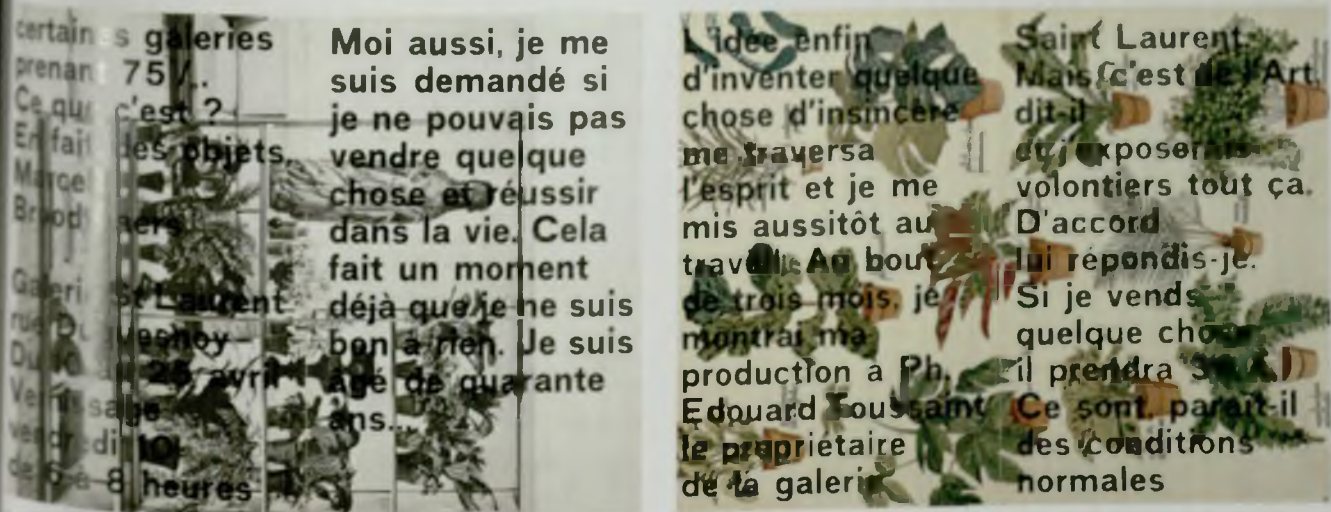
První Broodthaersův vztah k uměleckému dílu byl od samého počátku definován hlubokým skepticismem stran současného podnětu a předmětného statutu uměleckého díla v opozici k jeho historické funkci a kontextu. Broodthaersovy hříčky s uměleckým dílem coby nevyhnutelným předmětem komoditizace se počaly již v roce 1963, kdy uložil posledních pade-

sát výtisků vydání svých básní do sádry a prohlásil výsledný objekt za sochu [2]. Když byly knihy transformovány do vizuálního objektu, nemohly být čteny, a tak Broodthaersův čin implicitně pokládá divákovi otázku, proč odmítl být čtenářem a chtěl se namísto toho stát divákem. Od tohoto momentu Broodthaersova díla měla za jednu ze svých klíčových otázek považovat status uměleckého díla coby komodity.

Druhá zásadní otázka se týkala vlivu instituce muzea na diskurzy (výuka, teoretizování, historizování) obklopující uměleckou tvorbu, stejně jako na jejich přijetí (kritiku, sběratelství, umělecký trh). V tomto rámci mohou být Broodthaersovy intervence vnímány zejména coby definující muzeum jako normalizující, disciplinární instituci. Ale současně muzeum pro Broodthaerse bylo integrální součástí osvícenecké kultury buržoazní veřejné sféry, kterou je nutno bránit proti přílivu sil kulturního průmyslu. Pokud interpretujeme jeho pokusy situovat muzeum do této dichotomie, pak se dostaneme blíže k pochopení vlastních opozic a dialektického napětí, které se Broodthaersova díla snaží generovat.

Na jednu stranu Broodthaers od roku 1968 neustále zdůrazňoval působení muzea jako instituce v diskurzivním utváření uměleckého díla, a tím podtrhával fakt, že estetické nároky na

1970-1979



Marcel Broodthaers, *Moi aussi, je me suis demandé*, pozvánka na výstavu v Galerie St. Laurent, Brusel, 10.-25. dubna, 1964 (přední a zadní strana)

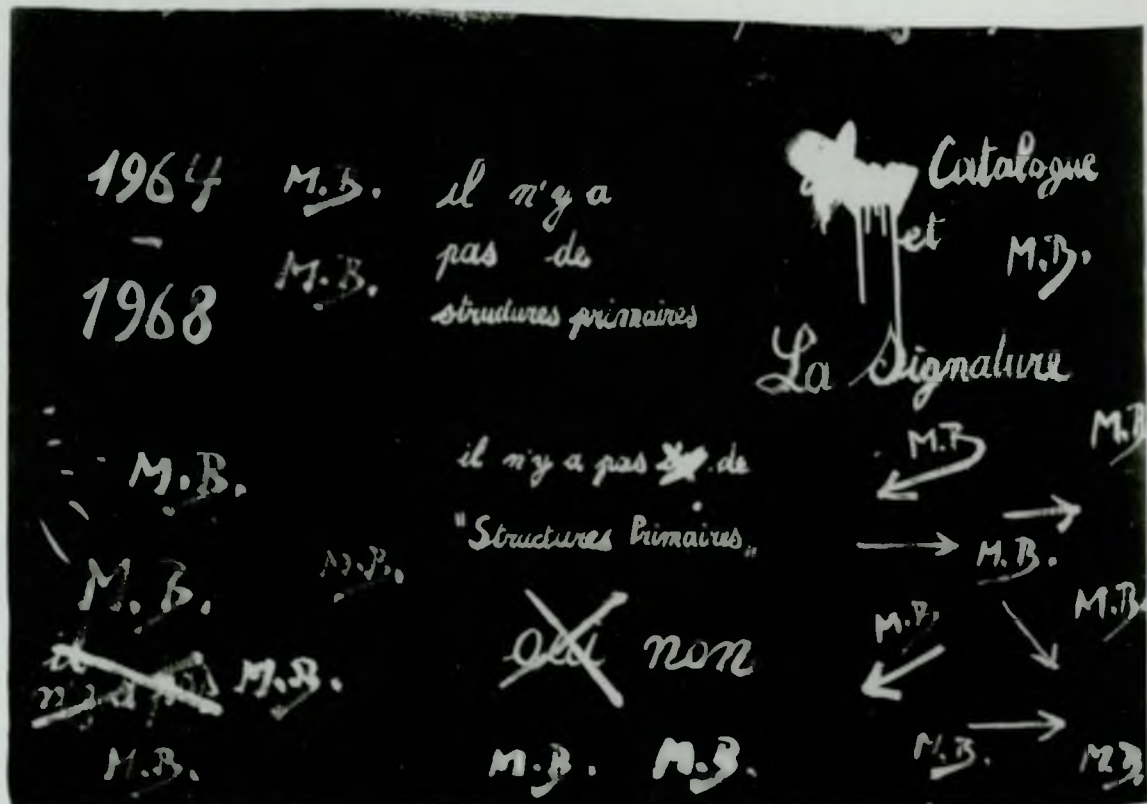
časopisový TEAR-HEET, 25 x 33 cm



1970-1979



2 • Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1963  
Knihy, papír, sádru, plastové koule a dřevo, 98 x 84 x 43 cm



3 • Marcel Broodthaers, *Il n'y a pas de Structures Primaires*, 1968  
Olej na plátně, 77,5 x 115 cm



Marcel Broodthaers, „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section «Nouveaux siècles», zahajovací ceremoniál, 28. září 1968

relativní autonomii sféry modernistického vizuálního umění nejsou platné a že musí být nahrazeny poznáním konkrétní situace a blízkosti, do jejichž rámce jsou všechny diskursivní formace – včetně těch estetických – situovány. Právě toto relativizování estetické tvorby Broodthaers – v období roku 1968 a v kontextu konceptualismu – užívá k potlačení všech forem a teoretických představ, které obklopují emancipatorní produkt uměleckého díla [3].

Na druhou stranu, a v přímém protikladu k tomuto, je důležité pochopit, že Broodthaersova kritika muzejní instituce per se není konzistentně zahrnuje někdy dokonce ještě daleko intenzivnější kritiku a skepticismus vůči rozvoji umělecké tvorby, než co nechala tradiční muzeum za sebou a vytvořila z něj instituci výroby současného umění. Je to právě kontext takového protichůdného přístupu, do nějž musíme Broodthaersovu tvorbu situovat. Její skepticismus vůči muzeu jako místu produkce vychází přímo z pohledu, že až bude takto transformována, stane se také nezbytně součástí oněch větších formací kulturního průmyslu – takových jako zábava, spektakl, marketing, reklama, public relations – od nichž bylo předtím osvobozeno. A právě tuto transformaci se Broodthaers důsledně snažil vyvolat poukazováním na „historické“ muzeum jako na instituci buržoazní veřejné sféry, která byla relativně vzdálená komerčním zájmům, a tudíž relativně determinována nezbytností přispívat k sebediferenciaci v historickém vývoji buržoazní subjektivity. Je třeba si uvědomit, že Broodthaersovy série muzejních oddělení leží v dialektice mezi historickým truchlením nad destrukcí tohoto institucionálního místa na jedné straně a kritickou analýzou muzea jako mocenské instituce, plné ideologických zájmů a externích závislostí, na straně druhé.

Musée d'Art Moderne“

v září 1968, poté co se účastnil květnových studentských nepokojů. Broodthaers veřejně otevírá své nově založené muzeum

tím, že se představuje coby jeho ředitel [4]. Tímto obrácením, groteskním a komickým, je poprvé vysloven jeho historický postřeh: umělec již nefunguje ani se nedefinuje jako výrobce, ale spíše jako správce zabírající pozici institucionální kontroly a determinace a dobrovolně obývající zdroj institucionální kodifikace, která je obvykle na umělecké dílo uvalena. A tak tím, že své dílo učinil centrem správní a ideologické moci, se Broodthaers situoval do rámce, který byl dříve vyloučen z koncepce a přijetí uměleckého díla, a zároveň je schopen vyslovit kritiku.

Prvky, které Broodthaers shromáždil v prvním oddělení – „Section XIXème siècle“ – sestávaly z předmětů užívaných při muzejních a galerijních výstavách: bedny na přepravu děl, lampy na osvětlení, žebříky na instalaci, pohlednicové reprodukcce sloužící k identifikaci, tabule určené k informování o vstupních podmínkách galerie [5] a k orientaci návštěvníků a nákladní vůz užívaný k transportu (viditelný z okna jeho bývalého ateliéru na rue de la Pépinière) [4]. Nejen že všechny tyto předměty evokují muzeum jako svůj zdroj, ale svou rezonující prázdnotou zbavují tento zdroj jeho významu, a tím jej konstituují coby „alegorickou strukturu“.

Na rozdíl od postulování symbolu uměleckého díla jako formy mnohosti, organické celosti a samostatnosti, jako formy s přímým vztahem k podstatnému významu, a tudíž epifanické síly, Walter Benjamin zdůrazňuje charakter alegorie coby „neorganický“ – závislý na pomocných interpretativních systémech, které jsou k alegorickému symbolu přidány jako popisky v nekonečně otevřené řadě – a tedy podrobený vnějším silám existujícím nad jeho „vlastní“ rámec: určovaný silami dominace a institucionálního pořádku. Vzhledem k tomu, že alegorie mimeticky vpisuje sama sebe do všeho, co je „vnějším“ tradičnímu uměleckému dílu, otevírá se strategii, kterou Broodthaers použil k rozvinutí své muzejní „fikce“ do projektu kritické negativity a opozice. Navíc zpochybňuje jistotu, se kterou konceptuální umění ve stejné době předpokládalo, že by samo bylo schopno změnit rámce, v nichž byl modernismus institucionalizován.



5 • Marcel Broodthaers, *Museum: Enfants non admis*, 1968–1969  
Plast, dvě části (černé, bílé), 83 x 120 cm



Další a pro Broodthaersovu tvorbu stejně důležitá je asociace alegorie s melancholií truchlení a rozpadu, čímž se alegorická struktura otevírá mnemonickému zápisu historických reflexí a odkazů, které byly vytlačeny nebo zamlženy nedávnými aktivitami, a tak jim dovoluje, aby byly znovu vepsány do současné tvorby. Broodthaersovo neustálé upředňování odkazu modernistické poezie, Charlese Baudelaira a Stéphana Mallarmé, dvou spisovatelů, s jejichž tvorbou se neustále konfrontoval ve své vlastní, otevíralo pole dvěma otázkám, jež byly pro jeho dílo ústřední. Jedna je jasně otázkou vyloučení, neku-li potlačení literární, mnemonické dimenze vizuální modernistické tvorby, s jejím naprostým popřením důvěryhodnosti nebo přístupnosti odkazu literárního modernismu v současné vizuální tvorbě. Druhá, v dalším dialektickém obratu, se týká bezprostřední historizace tvrzení konceptualismu, že je kritickým prostředkem transcendence modernismu v jeho upředňování analytických propozic a lingvistických signifiant jako modelů, které úspěšně vytlačily odkaz modernistické autonomie. V tomto aktu neustálé relativizace, docilené Broodthaersem tak, že se díval zpět a identifikoval se s Mallarméem, je dosaženo dialektického spojení s jazykem.

Broodthaersovo muzeum dosáhlo vrcholu v roce 1972 svou prezentací v Kunsthalle v Düsseldorfu [6, 7]. Pro tuto příležitost zorganizoval výstavu stovek předmětů spojených jednotným ikonografickým znakem orla a prezentovaných jako „Section des Figures“ jeho „muzea“ pod názvem „Orel od oligocénu po současnost“. Mnohé z objektů zapůjčených z evropských muzeí měly historickou a estetickou hodnotu, například asyrské sošky a římské fibule; jiné předměty jako poštovní známky, etikety a zátky z lahví od šampaňského byly naprosto banální. Zdánlivým mapováním univerzality a všudy přítomnosti této ikony moci a dominance ve všech evropských a neevropských kulturách zde Broodthaers podkopává samu myšlenku koherence, na níž je tato dominance závislá, tím, že touto divokou, parodizující sbírkou vytváří něco, co by francouzský filozof Michel Foucault nazval heterotopii – naprosto ilogickým systémem klasifikace, který je odvozen z povídky Jorge Luise Borgese o „čínské encyklopedii“ v úvodu k jeho *Řádu věcí: Archeologii lidských věd* (1966).

Broodthaersova absurdní taxonomie by měla být také situována do jeho vlastního specifického kontextu. Jeho volba orla jako symbolu poukazovala mimo jiné na pokračující ambivalenci poválečné německé kultury, kterou se zabýval ve své literární tvorbě a ve svých výrocích a kterou uvedení výstavy v Düsseldorfu zvýraznilo.

Na jiné úrovni Broodthaersova invenční ikonografie, která zahrnovala všechna média, všechny žánry, vysoké a nízké umění včetně zakázek zadaných žijícím umělcům – jako třeba Gerhardu Richterovi – aby vytvořili malby orlů pro výstavu, opět zdůrazňuje komplexní dialog s pokračujícím vyvlastňováním oblasti vizuálního, které dominovalo veškeré pokročilé umělecké tvorbě pozdních šedesátých a raných sedmdesátých let. Dalo by se říci, že přesně v momentu, kdy konceptuální umělci zdůrazňovali



6 • Marcel Broodthaers, „Musée d'Art Moderne, Département des Figures“, 1972 (pohled do instalace)

zmizení ikonografického, eliminaci vizuálních omezení všech historických omezení uvalených klasickými muzei (s důrazem na rozvoj historických stylů). Broodthaers velmi energicky znovuzavádí všechny taxonomické znaky a diskurzivní formace, které muzeum představuje. Jeho záměrem bylo odhalit konceptualistické úsilí o vytvoření oprávněné, egalitářské umělecké formy, která překročí objektní formy distribuce a jeho institucionální rámec jako právo a místo toho prohlásil tyto nároky za typický arogantní mýtus a sebemystifikaci a postavil se jim tím, že vytrval na pokračující (ne-li rostoucí) validitu všech těchto metod a teorií. Konceptualismus tvrdil, že je překročil.

V tomto ohledu může být Broodthaersovo muzeum vnímáno jako konzervativní *blague*, jako reakce na věd na tvrzení konceptualismu. Je důležité pochopit, jak Broodthaersova kritika vpisuje do jiných, dříve etablovaných modelů antimodernismu jako pokus, jak umění afinitu dřívějšího umění s narativními a poetickými prvky a zdůraznit dříve dostupné – ale nyní potlačené, a nyní nedostupné – vztahy mezi uměleckou tvorbou a historické paměti.

## Dialektika bajek

Poslední z Broodthaersových muzejních „sekcí“ byla realizována na pět měsíců po düseldorfské výstavě při příležitosti „Documenta 5“ v Kasselu v roce 1972. Broodthaers v kontextu mezinárodní výstavy založil další křídlo svého muzea pojmenované „Section Publicité“ (Úsek PR) a nahradil svou sbírku originálních předmětů shromážděnou pro výstavu „Section des Figures“ fotografickým záznamem všech předmětů, které byly vystaveny v Düsseldorfu, a snímky nainstaloval na velké stěny nely na zdi v Kasselu. Konzistentně se tážaje, jak je význam určen v daných institucionálních strukturách, ať už muzejních

nebo na stránkách katalogů, Broodthaers mobilizuje „Section PR“ k tomu, aby opakoval svou často užívanou strukturu – zde od reálného předmětu k jeho fotografické reprodukci, tak jako se předtím posunul od vlastního předmětu k podúpravným prvkům a různým rámovacím prostředkům (obrazovní desky, osvětlení atd.), které tvoří institucionální vizuální řád. Nyní prezentoval düsseldorfskou instalaci orlů, kterou jako by již prošla kanály své vlastní publicity. Tím předvedl transformaci uměleckého díla za každých podmínek od předmětu k fotografické reprodukci a jeho šíření ve formě kritické publikace a marketingu.

Tato postava od objektu k aparátu jeho vystavení a rozšíření mohla být nazvána „estetikou suplementu“. Sdíleje tuto strategii umělci stejné generace jako třeba Danielelem Burenem a Michaellem Asherem Broodthaers identifikuje svou tvorbu s formami šíření a distribuce, které jsou obecně považovány za pozdní subprodukty – banální doplňky ústřednosti uměleckého díla jako hlavního objektu – jako akt kritické rezistence. Obsahem těchto struktur, které by musely být nazvány doplňky – katalogová stránka, umístění plakátu, rámovací desky, instalace – a zacházením až k banalitě nástrojů instalace a přeprogramování Broodthaers popírá pokračující validitu estetiky ústřednosti, zásadnosti, a tím také popírá komoditní status uměleckého díla, protože doplněk (suplement) nikdy nemůže dosáhnout komoditní hodnoty.

„Section Publicité“ je kritická ještě v jedné dimenzi. Podle toho, co Broodthaers viděl na svém vzestupu ke slávě v roce 1972, realizoval transformaci své tvorby podle stejných mechanismů kulturního průmyslu, které si svět umění tehdy teprve osvojoval. Ironicky přesunul sám sebe tím, že založil vlastní reklamní agenturu, a tak nechal své dílo zmizet v PR kampani, kterou pro svůj vlastní projekt spustil, a tím znovu popřel podstatu a historickou specifitu své původní tvorby.

Když se-li si toto popření jako příklad, můžeme se ohlédnout zpět na podivný rozdíl, ne-li protiklad mezi Broodthaersovou vztahem k muzeu a modelem „historické avantgardy“ Marcela Búrgera, kterou chápe jako podílíka na prolomení bari-

éry autonomního panství uměleckého díla institucionalizovaného muzeem – tento průlom Bürger definoval jako pravou funkci radikální, avantgardní tvorby. V téměř přesném protikladu k takovému teoretickému modelu však Broodthaers trvá na tom, že není funkcí umělecké tvorby rozpouštění instituce umění, ale spíše rozpoznat to, do jaké míry je rozebrání autonomní sféry estetické tvorby součástí historické tendence postupu k dominanci kulturního průmyslu, který již nebude tolerovat žádnou heterogenitu v rámci diferenačního procesu různých kulturních sfér.

DALŠÍ LITERATURA

Manuel Borja-Villel (ed.), *Marcel Broodthaers: Ōhms, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997*  
 Benjamin H. D. Buchloh (ed.), „Marcel Broodthaers, Writings, Interviews, Photographs,” special issue, October, vol. 42, Fall 1987  
 Catherine David (ed.), *Marcel Broodthaers, Paris: Galerie Nationale des Jeu de Paumes, 1991*  
 Marge Goldwater (ed.), *Marcel Broodthaers, Minneapolis: Walker Art Center, and New York: Rizzoli, 1989*  
 Rachel Heidt, *Marcel Broodthaers: The Aesthetics of Work, Dissertations, New York: Columbia University, 2003*

1970-1979



Marcel Broodthaers, „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures”, instalace v Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1972, květen – 9. července 1972



Mezinárodní výstava „Documenta 5“ v západoněmeckém Kasselu znamená institucionální přijetí konceptuálního umění v Evropě.

Dvě zásadní výstavy, obě uspořádané švýcarským kurátorem Haraldem Szeemanem, označují původ a zenit tvorby a institucionálního přijetí konceptuálního umění v Evropě. První byla (dnes již slavná) výstava „Když se postoje stanou formou“ („When Attitudes Become Form“), která se konala v Berne Kunsthalle a jinde v roce 1969, a druhou byla „Documenta 5“, páté pokračování nejdůležitější skupinové výstavy tehdejšího umění pořádané v německém Kasselu vždy po čtyřech až pěti letech od roku 1955.

Tyto dvě výstavy vyznačují – ve svých původních opomenu-  
tích stejně jako ve svých konečných zahrnutích – změnu orientace, která byla patrná na konci šedesátých a na počátku sedmdesátých let v různých centrech uměleckého dění (New Yorku, Paříži, Londýně, Düsseldorfu). Umělci ze skupiny Art & Language nebo Bernd a Hilla Becherovi, Marcel Broodthaers, Daniel Buren a Blinky Palermo se výstavy „Když se postoje stanou formou“ ještě neúčastnili. (Buren byl švýcarskou policií stíhán za to, že své pruhované plakáty lepil ilegálně po celém Bernu – tolik jeho příspěvek k výstavě, do které měl být podle svého názoru zahrnut.) Nicméně o tři roky později byla těmto umělcům věnována ústřední role v „Documenta 5“, kde vystavovali díla, která měla být zpětně považována za zakladatelské modely evropského konceptuálního umění a jeho strategie institucionální kritiky.

Výstava „Documenta 5“ využila své institucionální zdroje na úrovni výstavy stejně jako katalogu, aby vytvořila legalisticko-administrativní dimenzi konceptuálního umění a přeměnila je v aktivní realitu. Katalog (navržený Edem Ruschou tak, aby vypadal jako administrativní složka nebo technický výukový manuál s palcovým indexem) obsahoval jeden z prvních filozofických a kritických esejů o komoditním statutu uměleckého díla (napsal ji filozof Hans Heinz Holz). Ještě důležitější snad ale bylo, že reprodukoval „The Artists Reserved Rights Agreement“, smlouvu sepsanou v New Yorku obchodníkem s uměním Sethem Sieglaubem a právníkem Robertem Projanskym. Původně byla otištěna v *Studio International* v roce 1971 a umožňovala umělcům podílet se na rozhodnutích týkajících se jejich děl i poté, co byla prodána (účast na výstavách, reprodukce v katalozích a knihách) a zavazovala sběratele k tomu, aby umělcům

nabídl rozumný, i když minimální podíl na tržní hodnotě díla při opakovaných prodejkách. To bylo opatření, které sibi sběratelů nenáviděla; až do té míry, že se zdržovali nakupování děl umělců, kteří tuto smlouvu podepsali, a tím odrazovali účastí na tomto projektu další umělce.

### Setkání konceptualismu

Spojením několika faktorů se rok 1972 změnil v arénu mezinárodní evropského konceptuálního umění, kulminující v objevu a institucionálním přijetí děl Becherových, Broodthaerse, Burena, Hanne Darbovenové (narozena 1941), Blinky Palermo a Gerharda Richtera [1]. Prvním faktorem bylo tučným politicky radikální studentské hnutí roku 1968 a kulturně radikální konceptuální umění zanechaly spletité polemické konfrontace – patrné na „Documenta 4“ v roce 1968 – a vstup roku 1972 do dialogu. A tak díla Broodthaerse a Burena v „Documenta 5“ obrátila některé kritické nástroje roku 1968 (tedy tradici frankfurtské školy a její marxistické kritiky ideologie a poststrukturalistické přístupy sémiologické a institucionální kritiky) proti vlastnímu institucionálnímu rámci mezinárodní výstavy a trhu.

Měníci se vztahy této generace poválečných umělců k odrazu evropské avantgardní kultury bezpochyby představovaly druhý faktor. Jisté pnutí vzniklo simultánním přijetím nedávno znovu objevených přístupů nejpokrokovějších křesťanské evropské abstrakce (konstruktivismus, suprematismus a DeStijl) a také amerického minimalismu: obě je evidentně spojil Buren a působí v tvorbě Burena, Darbovenové, Haackeho a Palermo.

Za třetí, všichni tito umělci oponovali dominantní pozici Josepha Beuyse v Německu a Yvonne Kleina a trvajícího malířství v Paříži (a Düsseldorfu). Na počátku šedesátých let Beys, Klein a noví realisté vyvinuli estetiku, v níž byla paměť a tradice nevědomky konfrontovány s účinky jejich neustálého spekulativního larizování. Nová generace umělců omyly těchto raných prohledla a odsunula je se sebekritickou ostrostí, která se zaměřovala na společenské a politické mocenské struktury řídicí produkci a přijímání kultury v jejich vlastní době. Navíc, proti



1970-1979

1 • Hans Richter, 48 portrétů, 1971-1972  
 na mřížce, 200 fot ocm maleb, každá 70 x 55 cm

...ní umělci se angažovali v explicitním dialogu s americkým  
 ...ní poloviny šedesátých let, především s pop-artem  
 ...říklad Broodthaers a Richter) a minimalismem (Buren,  
 Darbovenová, Haacke a Palermo se zajímali zejména o dílo Sol  
 ...wata, Carla Andreho a Roberta Rymana), byli plně připrave-  
 ... konfrontovat se s nedávnými formulacemi konceptualistické  
 ...ní, která byla poprvé vyjádřena umělci kolem Setha Siegel-  
 ... v New Yorku v roce 1968 (Robert Barry, Douglas Huebler,  
 ...pplá Knuth a Lawrence Weiner). Ale ve všech evropských  
 ...ních na konceptualismus, i v těch nejezoteričtějších a nej-  
 ...metičtějších variacích (jako třeba dílo Darbovenové), byla  
 ...nou z blavních odlišností od anglo-amerického konceptuál-  
 ...ního umění dimenze historické reflexivity, která se nyní jevila  
 ... složitě propletená v konceptualistické neopozitivistické  
 ...reflexi epistemologických a sémiotických podmínek vlast-  
 ...ního konceptuálního jazyka.

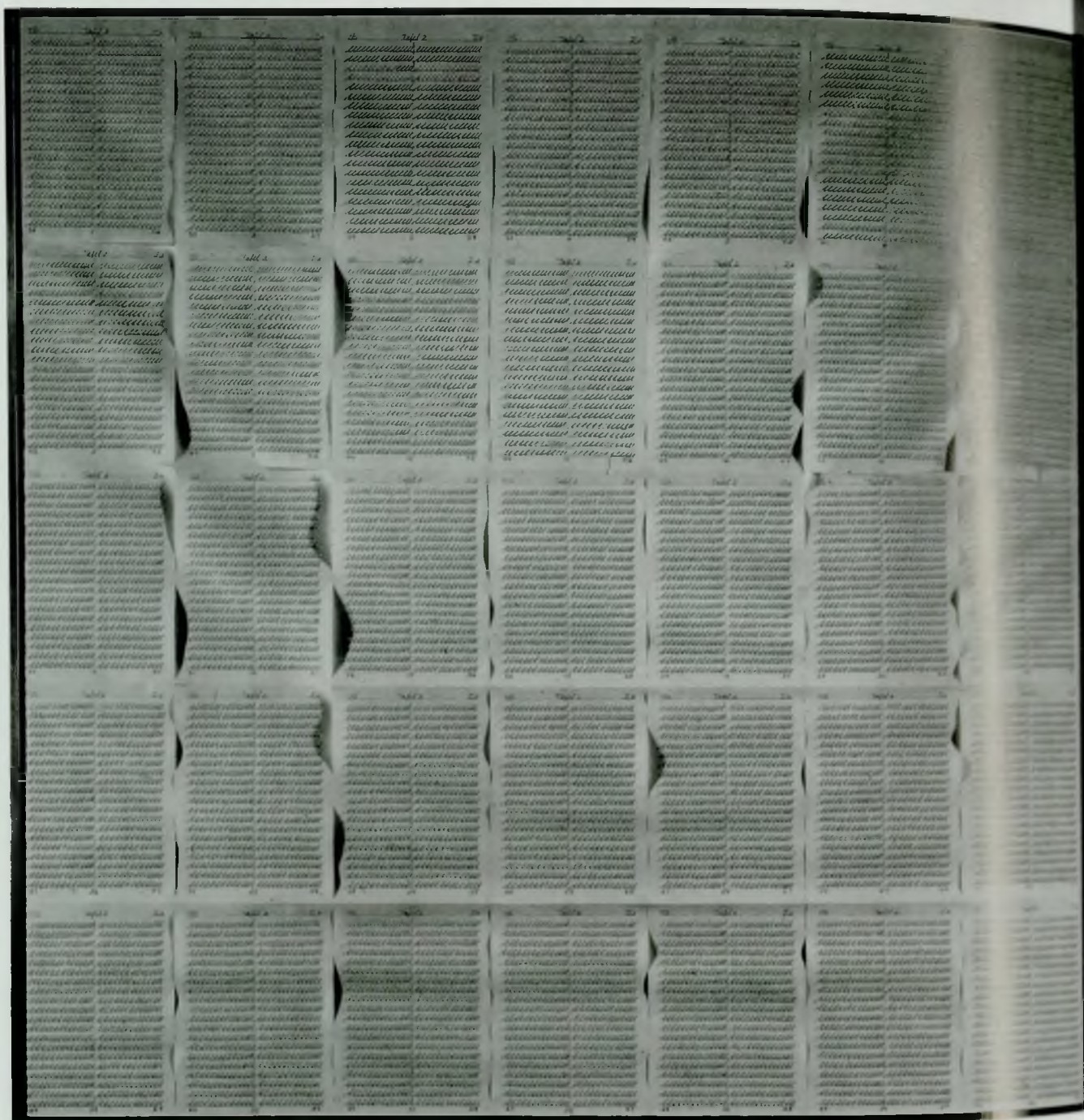
Dalo by se říci, že dílo Hanne Darbovenové [3] vychází do  
 ...té míry z jejího dřívějšího setkání s kinetismem (předsta-



2 • Hans Haacke, Profil návštěvníků Documents, 1972  
 Partoepébní instalace



1970 - 1979



3 • Hanne Darbovenová, *Sedm panelů a index*, 1973  
Grafit na bílém šleparném papíře, panely 177,3 x 177,3 cm, index 106 x 176 cm

▲ vovaným dílem Almira Mavigniera [narozen 1925], jejího učitele na Hochschule für Bildende Kunst v Hamburgu a jeho pokusem inovovat poválečnou abstrakci mechanizováním a digitalizováním jejich permutací a náhodných operací). Druhým formativním setkáním bylo pro Darbovenovou její přátelství se Sol LeWitem během tří let, které strávila v New Yorku mezi lety 1966–1968. Její cesta syntetizuje protiklady mezi nekonečným časoprostorového rozrůstání a procesy digitalizované kvantifikace, dialektikou matematicky determinovaných operací a novým typem kresby hraničícím s opakovaným

řádem psaní. Navíc mísila řad psaného s veřejnou performancí kompulzivního opakování a obohacovala koncept automatismu o významy, které byly radikálně odlišné od původní definice surrealismu nebo jeho poválečné resuscitace v abstraktním

▲ expresionismu.  
● Jasper Johns a Cy Twombly samozřejmě iniciovali proces denaturování kresby a upřednostňovali kresbu, která opakovala více méně fixní grafem nebo to, co se blížilo podmínkám písma (v poválečném období uváděném jako dialektická struktura somatické a libidinalní ztráty a osvobození se od

▲ 1950/1

▲ 1924, 1947/1

● 1963, 1968



Když byly znaky ikonického zobrazení (například figurní linie, objem, chiaroscuro) úplně odstraněny z těla mimetického vztahu kresby k přírodě, řád jazykového a opakováního vypočítávání (v Johnsovi) se zdál být perforací těla kresby samotné jako vynoření její sociální kostry neúprosně do náhličky.

Naměně díla Darbovenové mapují tento proces ještě detailněji a její kvantifikaci časovosti své vlastní výroby. Tím autorka kresbu mimeticky do pokročilé společenské organizace, čím dál tím více řízen nekonečným rozrůstáním administrativních pravidel a úkonů, které kresbě brání, aby se mohla jevit jako příkladné ztvárnění přímého přístupu subjektu k psychosomatickým nebo duchovním prožitkům. Darbovenová si všimne těchto vládnoucích vzorců kolektivních forem prostoru a času prožívání a identifikuje automatické opakování nekonečných identických znaků jako mikroskopický matrix kresby samotné.

Tato nekonečnost možností (nekonečnost permutací, procesů a kvant) je středním prvkem konceptualismu. Do jaké míry byl tento model ovlivnit evropskou konceptuální tvorbu jasně vidíme v Haackeově příspěvku na „Documenta 5“, kde nainstaloval třetí verzi svého „Visitors' Polls“ (Průzkum návštěvnického mínění) (2, 4). Toto dílo bolestně ozřejmilo historickou dialektiku konceptuálního umění. Na jednu stranu návštěvníkovi nabídl jednu z nejkomplexnějších forem participace (nebo jej této formě podrobilo), které neoavantgardní parametry kdy dovozoval (tam, že jej požádalo o úplnou statistiku jeho společenské a politické identity). Zároveň však dílo vyslovilo extrémní chuť k časoprostorových, psychologických a perceptuálních/fenomenologických prožitků – to se týká jak koncepce umělce, tak statistického odhadu kapacit a dispozic diváka.

Haackeova syntéza zdánlivě nekonečného počtu náhodných participací (velikost a měřítko díla jsou naprosto volné a závislé na počtu diváků, kteří se rozhodnou zúčastnit se statistiky) a velice omezeného počtu faktorů úplně předeterminovanosti (jelikož v připravovaném dotazníku bylo možné dotázat se na velice omezený počet otázek) vytváří konstituční protiklad díla. V tomto redukčním doložení každého účastníka coby explicitně unikátního a rozdílného a zároveň coby pouhé statistické jednotky Haackeovo dílo nabývá té samé intenzity mimeticky internalizovaného řádu administrativního světa, s jakou jsme se setkali v díle Darbovenové.

Podobná dialektika je patrná v rozvoji tvorby Blinkyho Palermo (Peter Schwarze/Heisterkamp), který – jako jeho přátelé a umělečtí kolegové, Sigmar Poke a Gerhard Richter – do Západního Německa dorazil z komunistického Východního Německa, kde strávil své dětství. Definice Palermovy abstrakce leží v trojúhelníku mezi ruinami heroické abstrakce předválečné avantgardy (zejména Mondriana a Maleviče), radikální revizí odkazu této abstrakce v poválečné Evropě (zejména v díle jeho učitele Josepha Beuyse a v přítomnosti Yvesa Kleina v Düsseldorfu v období Palermova vzestupu) a dialogem s ame-



4 • Hans Haacke, *MOMA-Poll* (MOMA - průzkum mínění), 1970

Participační instalace, dvě průhledné demysové volební urny, řada z nich 40 x 20 x 10 cm, doplněná fotokopírováním posílením celozáření, text

rickou poválečnou abstrakci v jejich nejreduktivističtějších modelech – od Ellswortha Kellyho a Barnettta Newmana až po Sol LeWitta.

Zatímco si Palermo jasně uvědomoval, že duchovní a utopické aspirace Bauhausu a Deštijlu, suprematismu a konstruktivismu leží v historických ruinách, také si uvědomoval, že všechny pokusy o jejich oživení by se nevyhnutelně změnily v travestii. Tak jak došlo k radikálnímu odklonu v díle Darbovenové, i Palermo emancipoval abstrakci z jejího zapletení se s mýtem a utopií (jak se objevila u Beuyse) a zároveň odřízl abstrakci od zapletení se s kulturou spektaklu (jak byla bezděčné nebo cynicky nabízena Kleinem). Protisílou, která Palermovi o to více umožnila vyslovit protichůdná predikamenta abstrakce v poválečném Německu, byl neopozitivistický a empirický formalismus amerického minimalismu.

Palermovo dílo tvoří tři základní typy: reliéfní a nástěnné objekty, textilní malby a nástěnné malby. Všechny tři znovu

1970-1979





5 • Blinky Palermo, *Nástěnná malba*, 1972  
Rumělká na kartonu, 22,7 x 16,5 cm

probírají a některé z nich opakují fundamentální problém, před kterým stála poválečná abstrakce. První skupina (která je také chronologicky nejstarší) vychází z nejpokročilejší formy poválečné reflexe posunu od závěsného obrazu k reliéfu, jak byl uskutečněn v dílech Barnetta Newmana, například v *Here I (Zde já)*, (1950).

Palermovy nástěnné objekty se však rychle posouvají k explicitnější reflexi jejich simultánního postavení coby reliéfu a zároveň architektonických prvků srovnatelných v mnoha směrech s postminimalistickými díly Richarda Tuttlea. Tak jako v Tuttleových reliéfech oscilují Palermovy *Wand-Objekte* (nástěnné objekty) (1965) mezi organickou a geometrickou formou, jako by doslova chtěly znovuzobrazit abstrakci navzdory jejím racionalistickým a technologickým tendencím. *Wand-Objekte*, jak se zdá, odrážejí rozpory mezi autonomní obrazovou přítomností a veřejným architektonickým prostorem. Ale přitom intenzita jejich intimity a fenomenologické přítomnosti se zdá především kompenzovat absenci horizontu kolektivity, vůči němuž se heroická abstrakce dvacátých let byla schopna definovat. Všechny tyto opozice jsou vysloveny ve formální definici reliéfu a jsou generovány pnutím mezi přirozenými a průmyslovými kvalitami chromatické definice objektů, a není zdaleka náhodou, že v těchto nástěnných reliéfech Palermo často cituje Kleinovu údajně patentovanou „International Klein Blue“, pokaždé ji

mírně modifikuje, ale přitom setrvává v jejím spektru, a většinou tak odhaluje absurditu Kleinova pokusu udělat z pigmentu značku a mít na ni autorská práva.

V Palermových textilních malbách, vytvořených se zákony nových tkanin, které jsou sešity do dvojitých nebo trojitých horizontálních uspořádání, aby vznikla malba, se opakuje model, který vyvinul Ellsworth Kelly ve své první a jediné malbě z roku 1952, kterou vytvořil barvami průmyslově vyrobených tkanin nazvanou *Twenty-Five Panels: Red Yellow Blue and White* (Dvacet pět panelů: Červená žlutá modrá a bílá) Palermovy textilní malby odstraňují z konvenční abstrakce dva zásadní elementy, především eliminují i ty poslední stopy kresby a faktury, kde se proces aplikace barvy – i ve své nejrozdílkovanější formě – skvrn jako například v díle Marka Rothka – sám stal integrovaným prvkem produkce malířského významu. Z druhé, v textilní malbě dochází k denaturování barvy v přímé analogii k denaturování kresby v díle Darbovenové. Výběr barvy a barva sama si nyní zdají být rozptýleny mezi jejich přirozeným vztahem k oblasti přírodního a jejich novou koncepcí coby komerčního vyrobeného ready made. Ale nízká cena materiálů a jejich charakter ready made jsou neustále kontrovány Palermovou odhodlaností vytvořit ty nejdiferencovanější chromatické konstelace a akordy z extrémně chudých prostředků.

Třetí skupinu Palermova díla představují nástěnné kresby a malby, které poprvé zhotovil v roce 1968 pro galerii Heiner Friedricha v Mnichově. Tento typ prací, které jsou bezpochyby částečně výsledkem Palermova zájmu o vývoj malířských a sochařských přístupů v kontextu minimalismu (zejména v případě nástěnných maleb Sol LeWitta), se věnuje dialektice mezi vnitřním řádem malby (hierarchie figura-pozadí, morfologie, vztah barev) a její vnější „situovanosti“ ve veřejném prostoru.

Palermo byl mezi prvními, kteří pochopili, že přechod malby do architektonického prostoru s sebou již neponesl žádné přísliby, jak tomu bylo například v díle Elia Lissitzkého. Palermo ve své instalaci pro „Documenta 5“ přitom značně umocnil svou jasně oranžovou nástěnnou malbu [5] (provedenou průmyslovým protirezovým nátěrem) ve zbytkovém prostoru (kde se týče veřejné funkce výstavní architektury) a také ji umístil do strukturálně nejfunkčnějšího místa (schodiště – kromě toho, když nebylo určeno k vystavování – spojovalo dvě patra výstavních prostor). Palermovy nástěnné malby trvají v explicitním odkazu na venkovní prostory, na přehlížené prostory, na funkční a užitkové dimenze architektury a malby (nejen o něco zřejmější v jeho užití olověného podkladového nátěru z loděnic v Hamburku v jeho instalaci pro Hamburg Kunstrein v roce 1974) na své dislokaci a průmyslové materialitě. Přitom, pokud se otevřou architektonickému prostoru, učiní tak pouze coby mnemonický obraz nesplněných slibů radikální abstrakce, která se kdysi podílela na produkci nové průmyslové kultury kolektivu.



Pokud Palermoovo dílo spojovalo průmyslovou užitnou hodnotu a malířskou nadhodnotu a zůstalo rozptýleno v nejednotném prostoru mezi architektonickým povrchem jako malířskou plastičností a výstavní zdi jako institucionálním prostorem, pak instalace Daniela Burena pro „Documenta 5“ představila téměř systematicky analytický přístup. Ve jeho díle *Documenta* byly výstavní zdi považovány za pouhé nosiče informace, za místa diskurzu. Dílo se spočívalo ve vkládání bílého papíru pod celou řadu různých objektů (například pod Johnsovu *Vlajku* [1954], podstavec pro architektonické modely Willa Insleyho anebo plakáty coby příklady reklamní grafiky) ve všech částech rozsáhlého výstavního prostoru. A tak prvky Burenovy instalace fungovaly primárně jako znaky diskurzivních podmínek instituce, výstavy a její architektury.

Bílé pruhy na bílém papíře nevyhnutelně volaly po srovnání s dlouhou historií případů, v nichž reduktivismus ztenčuje dílo na nevyšší úroveň perceptuální a fenomenologické diferenciací. Přitom bylo okamžitě jasné, že Burenovy bílé pruhy na bílém pozadí pravděpodobně sdílejí stejně tolik se známým klíčovým suprematistickým reduktivismem Kazimíra Maleviče a s nejpokročilejšími formami extrémně diferenciovaných reduktivistických maleb Roberta Rymana z první poloviny 20. let, jako se zabývají konceptem prostorovosti a vizuální z nichž vyprchala čirá plastičnost. Toto konceptuální upřesnění odělo prostor diskurzivní analýze a institucionální

kritice využití prostoru ve společnosti řízené administrativou, kde dvě bílé byly spíše odvozeny od dvou druhů papíru nebo dvou různých nátěrů na zdi než z očekávání dvou vysoce diferenciovaných spiritualit.

Pokud se zdá, že díla těchto umělců oplakávají ztracený utopický potenciál avantgardní tvorby a aspirace abstrakce na progresivní a emancipační funkce, dílo Sigmara Polkeho oproti nim zaujímá pozici romantické ironie. Přitom si ale není o nic méně vědomo tragických ztrát, se kterými se poválečná kultura musela utkat. Polkeho travestie abstraktní malby nakonec včlení i konceptuální impuls lingvistického reduktivismu jako například v sérii *Lösungen* (Řešení) [6]. Terčem Polkeho sardonického a alegorického humoru se stalo jak historické selhání abstrakce, tak směšnost jejich radikálních příslibů v současnosti.

To, co si tato generace umělců uvědomila – a podle toho reagovala – byl fakt, že prostor a stěny „bílé kostky“ jsou ve skutečnosti prostoupeny sítí institucionálních sil a ekonomických zájmů a že jim byla nevratně odebrána neutralita fenomenologického prostoru, v němž by se subjekt konstituoval svobodně v aktu čirého vnímání. Snad se mohlo zdát těžké rozpoznat, že důrazná radikalita díla byla uplatněna téměř éterickým ústupem toho, co by se dalo tradičně pokládat za úkoly estetiky. A tak můžeme říci, že Buren, Darbovenová, Haacke, Palermo a Polke působí v rámci vysoce protikladné, nekulturní formy melancholického modernismu a pokoušejí se vykoupit radikální utopismus avantgardní abstrakce; a přitom truchlí na místě neodvratné devastace. Do stejné míry jako jejich práce přenechává své strukturální a formální uspořádání celkově vládnoucím principům společenské administrace, v samém zdání afirmace totality těchto principů jako jediných validních forem, které vlastně strukturují zkušenost, se tak estetické ve své radikální negaci stává nečekaně transcendentním.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Vivian Bobko, *Harold Doherty*, New York: On Center for the Arts, 1988.  
 Brigid Doherty and Peter Niebel (eds), *Harold Doherty's Explorations of Time, History and Contemporary Society*, Cambridge, Mass.: Busch Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, 1999.  
 Gloria Mours (ed.), *Elroy Polke*, Berlin: Museum of Art Contemporaries and London: Serpentine Gallery, 2003.  
 Harald Szeemann (ed.), *Documenta V: Befragung der Realität – Bildwelten heute*, Kassel: Bertelsmann Verlag Documenta, 1972.  
 David Thistlewood (ed.), *Joseph Beuys: Emerging Critique*, Liverpool: Liverpool University Press/Tate Gallery, 1995.  
 David Thistlewood (ed.), *Sigmar Polke: Back to Postmodernity*, Liverpool: Liverpool University Press/Tate Gallery, 1998.

1	+	1	=	3
2	+	3	=	6
4	+	4	=	5
7	+	3	=	8
5	+	1	=	2
3	+	4	=	9
6	+	2	=	7
8	+	7	=	4
1	+	5	=	2

Sigmar Polke, *Řešení V*, 1967  
 olej na papíru, vázba 150 x 125 cm

1970-1979



# 1973

The Kitchen Center for Video, Music, and Dance otevírá v New Yorku svůj vlastní prostor: videoart si nárokuje své vlastní institucionální místo mezi vizuálním uměním, uměním performance, televizí a filmem.

1970–1979

**D**o roku 1960 vlastnilo televizi devadesát procent amerických rodin; stala se dominantním, dokonce rozhodujícím médiem masové kultury. Někteří umělci se jím již v té době začali zabývat nejen coby zdrojem obrazů, jak tomu bylo v některých projektech Independent Group, ale coby manipulovatelným předmětem v rámci happeningů, performancí a instalací. Především umělci hnutí Fluxus jako Němec Wolf Vostell (narozen 1932) a Korejec Nam June Paik podrobili televizi různým druhům deformací, dokonce destrukce, které Vostell navrhl po vzoru *décollage* billboardových plakátů nových realistů Jacquesa de la Villeglé a Raymonda Hainse. Od roku 1958 Vostell vytvořil několik events, druhově nazvaných *TV Dé-collage*. V jedné z nich, v roce 1963 na farmě sochaře George Segala (1924–2002) v New Jersey, která byla dějištěm několika happeningů, vložil televizní přijímač do rámu, ovázal jej ostnatým drátem a pak jej pohřbil v „předstíraném ceremoniálním obřadu“ (slovy kurátora a kritika Johna Hanhardta). Ale tento případ ukazuje hranice takové „kritiky“: málokdy se dostala za hranici zesměšňování a ve svých útocích na spektakl televizní kultury byla často spektakulární.

Tento protimluv se znovu objevil u Paika, který doplnil Vostellovu histrionickou zlobu vůči televizi svou vlastní rozmarnou asambláží elektronických zařízení. V roce 1963 také začal měnit televizi podle vzoru „pzměněných klavírů“ skladatele Johna Cage, kterého Paik poprvé potkal jako student v Západním Německu. Ve skutečnosti po svém přestěhování se do New Yorku v roce 1964 zpopularizoval cageovskou směsicí Duchampa a zenu ve své vlastní osobě jako ztřeštěný mystický vynálezce elektronických „udělátek“. Nejdříve zmanipuloval synchronizovaný chod televize a pak prostě zkreslil obraz magnetem. Také dislokoval samotné přijímače, umísťoval je nahodile po pokoji, na strop, na postel, do tvaru kříže, mezi květiny na podlaze atd. Ve svém *Participation TVs* (1969), které mohli diváci modifikovat pomocí závěsných mikrofonů, Paik spojil video s performancí. Jako jeden z prvních umělců, kteří video používali, prozkoumal tuto kombinaci nejintenzivněji ve své spolupráci s hudebnicí Charlotte Moormanovou (1933–1991). Vymyslel takové pomůcky jako *TV Bra for Living Sculpture* (TV podprsenka pro živou sochu, 1968–1969), *TV Glasses* (TV brýle, 1971) a *Concerto for TV, Cello,*

*and Videotapes* (Koncert pro televizi, cello a videotapy) (1971). Moormanová všechny předvedla a/nebo zahrála. V *Concerto for TV, Cello and Videotapes* „hrála“ na tři monitory naskládané na sobě do hrubého obrysu violoncella, na nichž se objevovaly video nahrávky performance Moormanové a jiných spolu s živými přenosy samotného prostoru. Již zde je zjevné napětí mezi tělesnou přítomností a technologickým zprostředkováním, které je fundamentální pro většinu videoartu a které se Paik snažil vyřešit – jeho vlastními slovy polidštit, dokonce eroticizovat technologii. Ale jeho pokusy o zmírnění rozdílu mezi člověkem a přístrojem jej často nezjistily, občas na úkor Moormanové (která byla během performance kdy byla „nahore bez“, v roce 1967 zatčena). Jistě, *TV Bra for Living Sculpture*, v níž se dvě kamery zaměřené na její odhalené odřezky v dvou kruhových zrcadlech na jejích prsou, může být vnímána jako zpředmětnění ženy spíše než eroticizace technologie.

## Pronásledování televizi

I další pnutí, o nic méně důležitější pro většinu videoartu, se brzy u Paika projevilo. Ačkoliv byl veden na televizi útočit, taky ji chtěl realizovat – tedy transformovat ji z aparátu pasivního diváctví do média tvořivé interakce, v níž se příjemce videa může stát také vysílačem. Podobná ambivalence se vyskytuje i v komunikační teorii té doby, zejména ve vlivných spisech kanadského guru mediálních studií Marshalla McLuhana (1911–1980). Tak jako mnoho jiných umělců a kritiků té doby i Paik se posílil na mnohanovské náládovosti pohybující se mezi paramédii a mystickými přístupy k médiím a poráženeckými vizení technologické nadvlády a grandiózních představ o „globální vesmírné elektronické propojenosti“ (internet obě představy přivedl opět k životu). Poté co jiní videoumělci, jako například Douglas Davis (narozen 1933), přišli s živými satelitními performancemi, Paik vytvořil své vlastní elektronické happeningy mezi vzdálenými místy (například *Good Morning, Mr. Orwel*, odehrávající se mezi Paikem a New Yorkem 1. ledna 1984). Nicméně i tyto pokusy o interaktivitu často pouze spojovaly pasivní diváctví většiny mediálních událostí se soukromou koncepcí většiny uměleckých děl, stejně jako útoky hnutí Fluxus proti televiznímu spektaklu byly často ještě spektakulárnější svým vlastním způsobem.

▲ 1956, 1961, 1962a ● 1960a ■ 1963





San Jane Paik a Charlotte Moormanová, *Koncert pro TV, cello a video*, 1971  
 Performance s videomonitory

Tak jako rádia ani na televizi nebylo nic technického, co by  
 subverzovalo její adaptaci na reciproční médium mezi vysílačem  
 a příjemcem – nic až na její korporátní kapitalistické využití.  
 Z tohoto důvodu „televize strašila na všech výstavách videoartu“,  
 jak napsal básník a kritik David Antin v roce 1975; jak pro svůj  
 potenciál komunikace, tak tím, jak se nedokázala přiblížit ideálu.  
 Kritika televize měla v průběhu let mnoho podob. V sedmdesá-  
 tých letech se pohybovala od *Television Delivers People* (Televize  
 přináší lidi) (1973), didaktického videoeseje Richarda Serry,  
 v němž roztahující se text zavrhoval televizi coby korporátní propa-  
 gandu až po známou videoperformanci *Media Burn* (1975), které  
 zneškodnila Art Farm (Doug Hall, Chip Lord, Doug Michels a Judy  
 Procterová) v San Francisku, spektakulární útok na kulturu spek-  
 tákla, v jehož průběhu byla hromada televizi zapálena a rozmetá-  
 na prozřídlejícím cadillackem. V osmdesátých letech se tato kritika  
 zaměřila na „guerrilla television“ Paper Tiger Television, newyor-  
 ské skupiny, která produkovala alternativní znění televizního  
 vysílání stejně jako řezavé analýzy korporátních médií pro  
 subverzivní televizi (například *Born to be Sold: Martha Rosler Reads  
 the Strange Case of Baby S/M* [1985], textuální videoperformance

Marthy Roslerové o politice náhradního mateřství) až po multi-  
 monitorové videoinstalace, například *PM Magazine* (1982–1989)  
 Dary Birnbaumové (narozena 1948), která manipulovala záznamy  
 z televizních show stejného názvu takovým způsobem, aby vysti-  
 hla nové techniky, jak zaujmout divákovu pozornost, například  
 hyperkinetický obraz a sound editing.

Jak se dá předpokládat, videoart měl i svou technofilní stránku.  
 Jeho vlastní raný technický vývoj zahrnoval nástup videokazety na  
 trh v roce 1956 a Sony Portapaku v roce 1965 (coby první přenosná  
 videokamera byl nejdůležitějším materiálním předpokladem  
 videoartu), půlpalcové Sony CV Portapaky v roce 1968 (se svými  
 třicetiminutovými páskami určovalo základní strukturu mnohých  
 raných děl) a třičtvrtěpalcové barevné kazety v roce 1972. V tomto  
 období někteří umělci napomáhali výzkumu videa a jeho vývoji,  
 například v roce 1970 Paik spolu s japonským elektroinženýrem  
 Shuyou Abem navrhl syntetizátor pro manipulaci s obrazem.  
 O něco později někteří umělci, ať už vědomě, nebo nevědomě, as-  
 stovali videomarketingu a promotion, zejména tam, kde technicky  
 ▲ vyspělí umělci, jako Bill Viola a Gary Hill (oba narozeni 1951), vyu-  
 žili složité počítačové programy a zvláštní digitální efekty ve svých  
 multimonitorových, multikanalových zvukových videoinstalacích.  
 Dalo by se tedy čekat, že dojde k příklonu k technologickému  
 determinismu. Typickým je zde Paikův raný výrok: „Tak jako tech-  
 nika koláže nahradila olejomalbu, obrazovka nahradí plátno.“ Pří-  
 tom však, podobně jako předtím u fotografie a filmu, otázka  
 nezněla „Je video uměním?“, ale spíše „jakým způsobem může  
 video transformovat umění – nebo se alespoň podílet na transfor-  
 maci estetického pole probíhající v šedesátých a sedmdesátých  
 letech?“ Při hledání prozatímních odpovědí se někteří videouměl-  
 ci obrátili na neumělecké publikum a místa (nejdříve na veřejnou  
 televizi, pak kabelové kanály), zatímco jiní se pokoušeli o video  
 opírat pokročilou uměleckou problematiku v daném uměleckém  
 kontextu. Nicméně v době, kdy v roce 1973 The Kitchen Centre  
 for Video, Music, and Dance otevřelo své nové působíště, videoart  
 již pokrýval široké spektrum aktivit.

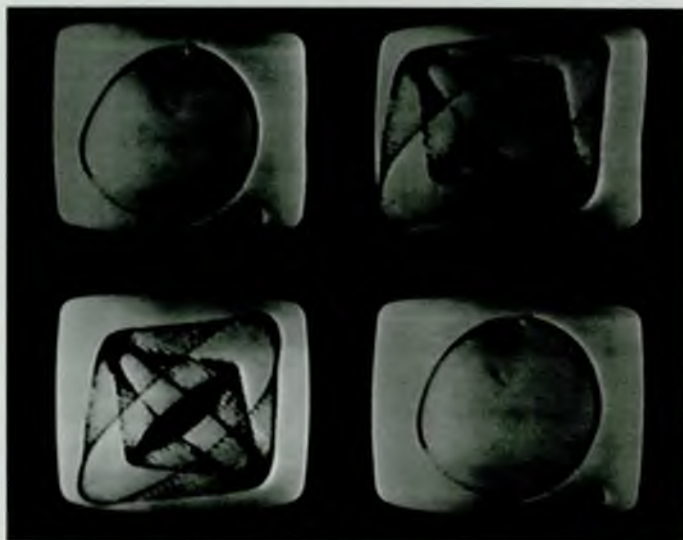
### Dislokace a decentrování

V tomto raném období mohli umělci jak zkoumat novou techno-  
 logii videa, tak reagovat na starý modernistický imperativ, že  
 každá umělecká forma má hledat svou ontologickou „specifí-  
 • nost“ – v tomto případě nezkoumat video jako prostředek zázna-  
 mu (o to méně jako objekt útočení), ale jako médium, jehož  
 přirozené vlastnosti mohou být upřednostněny coby substance  
 díla. Od pozdních šedesátých let se Woody a Steina Vasulkovi  
 (narozeni 1937 a 1940), zakladatelé The Kitchen Center, snažili  
 právě o tento dvojí přístup. Zprvu tak činili přímou manipulací  
 elektronických vln, jako třeba v *Matrixu* [2]. To byla sestava devíti  
 monitorů, v nichž abstraktní formy a zvuky generované takovými  
 ■ manipulacemi plynule přebíhaly přes tři řady obrazovek. Takové  
 video může připomínat fotografii bez fotoaparátu z dvacátých  
 a třicátých let, například „fotogramy“ László Moholy-Nagye



a jiných, ale v duchu je bližší strukturálnímu filmu Kanáďana Michaela Snowa (narozen 1929), Hollise Framptona (1936–1984), Paula Sharitse (1923–1991) a dalších, kteří v šedesátých a sedmdesátých letech dávali přednost materiálním a formálním vlastnostem filmu. „Obsah byl médiem,“ poznamenal Viola o videoartu tohoto období (kdy on sám byl zasvěcen do formy), „svým způsobem jako strukturální film.“ Ale materialitu videa se zdálo být náročnější specifikovat než cívky filmu a jeho formální jazyk se vyjadřoval hůř než u filmové montáže. Na rozdíl od filmu může být video také okamžitým médiem, uzavřeným okruhem kamery a monitoru, v němž je produkce obrazu simultánní s jeho přenosem. Když adaptujeme název práce Garyho Hilla o tomto médiu, video se zdálo být chyceno, ontologicky řečeno, „mezi kinem a louží“ – louží televize. Navíc, jak napsala Rosalind Kraussová ve své klasické esejí „Video: Estetika narcisismu“ (1976): „Zrcadlový odraz absolutní zpětné vazby je procesem vyloučení objektu. To je důvod, proč se zdá nesprávné mluvit o fyzickém médiu ve vztahu k videu.“

Přítom tato zjevná bezprostřednost videa je také činila přitažlivým zejména pro umělce zabývající se procesuálním uměním a uměním performance. Nespokojení s definicemi specifikujícími média tvorby, chtěli tito umělci vytvořit nové povrchy a prostory pro umění, jež by byly daleko přímější a přítomnější. Po minimalismu se video stalo důležitým hráčem v tomto „rozšířeném poli“ umění, kde sehrálo částečně roli pokračovatele umění procesu a performance jinými prostředky. A tak prominentní představitelé těchto forem – Serra, Bruce Nauman, Lynda Benglisová, Joan Jonasová (narozena 1936), Vito Acconci (narozen 1940) a ostatní – v tomto období také experimentovali s videem. Coby rozšíření sochy umění procesu a performance implikovala tělo jako materiální a v pohybu a video se zřejmě dobře hodilo k zaznamenávání jak tělesných manipulací, tak pohybů; v některých případech se zdálo, jako by tyto akce vyvolalo. Spíše než dalším manipulovatelným objektem se video stalo prostorem performance, kde byl



2 • Steina and Woody Vasulkovi, *Matrix*, 1978 (detail)

Videonahrávka, 28 minut 50 sekund

▲ 1982c

● 1998

■ 1980, 1974



3 • Frank Gillette a Ira Schneiderová, *Wipe Cycle* (Strácaj cyklus), 1980 (detail)  
Devět obrazovek, interaktivní videoinstalace

divák občas pozván (nebo donucen) se také přivítat, ať už ve fyzickém prostoru videoinstalace nebo ve virtuálním prostoru přenosu. Ovšem touha po bezprostřednosti, která poháněla umění procesu a performance, ve videu narážela na realitu zprostředkování – skutečnost, že video zůstává médiem založeným na čase a zatíženým technologií, které není nikdy tak okamžitá a bezprostřední, jak se zdá, a v němž vztah umělce a diváka není nikdy tak přítomný nebo otevřený, jak se mohou domnívat.

Záhy však někteří umělci učinili z tohoto zprostředkování skutečnost, protože si za ústřední podmět svého videoartu zvolili právě tuto mezeru mezi „já“ a jeho obrazy – a často také mezi umělcem a diváky. Toho bylo docíleno způsoby, které byly divácké zkušenosti sivní jako v nahraných performancích Vito Acconciho nebo Lyndy Benglisové, ale méně jednoduché jako v užití přenosových zpoždění v obrazu a/nebo zvuku. Například *Wipe Cycle* [3] Franka Gilletta (narozen 1941) a Iry Schneiderové (narozena 1939), který byl poprvé proveden na průlomové výstavě „TV as a Creative Medium“ (Televize jako tvůrčí médium) v New Yorku, sestával z devíti monitorů, které promítaly směsici televizního přenosu, předloženého materiálu a snímaných obrazů z galerijního vstupu – jak živých, tak zpožděním osmi a šestnácti sekund. Každý divák si musel osvojit různé časoprostory těchto obrazů včetně těch zachycujících bezprostřední minulost – proces dez/orientace byl dále zkomplikován rotací obrazů z monitoru na monitor. Takového prostorového decentrování bylo možno docílit i bez časové zpožděných přenosů, jako tomu bylo v různých Naumanových „Chodbách“ z padesátých a šedesátých let a počátku sedmdesátých let [4]. Zde divák vstoupil do dlouhé úzké chodby; nahoře za ním byla videokamera, která snímala chodbu; na zemi na konci chodby, ke kterému divák směřoval, byl monitor, který přehrával to, co kamera snímala. takže divák viděl sám sebe zezadu. Ještě znepokojivější bylo to, že divák viděl obraz mizet, když se k monitoru blížil, takže i když se přiblížil k monitoru a cítil se jakoby větším, vypadal menší. Menší

▲ 1974



1970-1979

Bruce Nauman, *Instalace - chodba* (Instalace v Nick Wilder Gallery), 1970 (detail) Průčka, tři videokamery, scanner a stojan, pět videokamer, videokazety (černobílé a bez zvuku), různé rozměry, 335,3 x 1 219,2 x 914,4 cm celkové v případě instalace v Nick Wilder Gallery, Los Angeles



a obrazem a mezi vnímajícím a vnímaným tělem byla vytvořena dvojitá dislokace, která byla typická i pro další experimenty v rozšířeném poli umění té doby.

### Nemožnost čisté přítomnosti

Na počátku sedmdesátých let již mnozí umělci tyto prostorové dislokace a subjektivní decentrizace považovali pro videoart za samozřejmé; někteří se snažili je překonat, jiní se snažili je zjitřit. Například Peter Campus (narozen 1937) ve svých „videopolích“ disjunktivně umístěných kamer a obrazovek vyzýval diváka k tomu, aby se pokusil o „koordinaci přímého a odvozeného vnímání“. Dan Graham se ve svých videodesignech, které často obsahovaly odrazové a/nebo průhledné desky uspořádané před diváky, pokoušel zvýšit diskoordinaci jejich vjemů, prostorových i časových. Ve svém retrospektivním eseji „Video do architektury“ poznamenává:

*Premisou umění šedesátých let bylo představit přítomnost jako bezprostřednost – jako čiré fenomenologické vědomí, nekontaminované historickými nebo jinými apriorními významy[...] moje videoinstalace pracující s časovou prodlevou a návrhy performancí užívají tohoto modernistického pojmu fenomenologické bezprostřednosti a upředňují vnímání přítomnosti divákovu vlastního procesu vnímání; zároveň kritizují tuto bezprostřednost tím, že ukazují nemožnost lokalizovat čirý přítomný čas.*

Tento ambivalentní vztah k modernistické bezprostřednosti napovídá, že raný videoart byl na prahu nějakého jiného – možná postmodernistického – přístupu. Stejně tak rané feministické umění a umělkyně jako Joan Jonasová a Lynda Benglisová, které používaly video ke zkoumání vnímání způsobem, jenž přesahoval striktně fenomenologické. V takové tvorbě byly časoprostorové dislokace videa považovány za téměř analogické subjektivním decentrizacím. Například v práci *Levá strana, pravá strana* [5] si Jonasová před kamerou pohrávala se zrcadly, která rozdvoují její obličej. Jelikož divák viděl obrácený obraz, bylo pro něj téměř nemožné rozeznat, která strana je která, což bylo ještě umocňováno tím, že Jonasová neustále opakovala: „Toto je moje levá strana, toto je moje pravá strana.“ Jinou verzi tohoto decentrizování subjektu, jež zdůrazňovala časovou dimenzi, předvedla Benglisová v *Teď* (1973), v němž se pokoušela fyzicky se přiblížit v reálném čase videa předtočenému obrazu své tváře v detailu. „Teď“ tohoto setkání není nikdy dosaženo, což podtrhuje její neustálé opakování tohoto slova.

Protože médium videa bylo těžké specifikovat v jeho fyzičnosti a protože se zdálo, že umělce daleko více zajímají obrazy sebe samých než objekty ve světě, Kraussová se domnívá, že jeho „pravým médiem“ by mohla být „psychologická situace“ – narcismus. Ale jak jsme viděli u Jonasové a Benglisové, tato narcistní situace nebyla nikdy přesným zrcadlením. V tomto smyslu byla bližší narcismu tak, jak jej chápal francouzský psychoanalytik Jacques



5 • Joan Jonasová, *Levá strana, pravá strana*, 1972  
Videonahrávka, 2 minuty 39 sekund

Lacan ve svém slavném eseji „Zrcadlová fáze“ – jistě musí odraz, který je vždy narušen mírným zprostředkováním identifikaci se s odrazem coby sebou, které je doprovázeno narušením se od tohoto samého odrazu jakožto poněkud cizího. Počádky, zejména u Acconciho, toto odcizení jako by vyprovokovalo agresi vůči sobě nebo svým obrazům, která byla těžko rozeznatelná od agrese vůči divákovi nebo obecenstvu. Ale je také možné, že tato agrese se zrodila z obavy ze zájmu, snad i z existence diváka, obecenstva, jakékoli veřejnosti. V tomto ohledu může být agrese interpretována alegoricky jako nahmatávání diváka, hledání obecenstva, provokace veřejnosti – v době, kdy byla tradiční média a prostorové umění překročeny a nebylo jasné, kdo se může kde objevit a jak to bude mít dopad. V tomto světle „estetika narcismu“, zkoumaná Acconciem a jinými, představuje jinou stranu esteticky interakce, jak ji obhajoval Paik a další: na jedné straně je zde izolita autobiografického performerera, který je často ponechán sám se svým tělem, jež je jakousi náhražkou jak média, tak obecenstva; na druhé straně je tu sen videočaroděje, který volá po globální vesnici propojených vysílačů-přijímačů.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Doug Hall and Sally Jo Fifer. *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture, 1990.
- John G. Hanhardt (ed.). *Video Culture: An Investigation*. Layton, U.T.: G. M. Press Books, 1988.
- Rosalind Krauss. „Video: The Aesthetics of Narcissism.“ *October*, No. 1, Spring 1973.
- Ira Schneider and Beryl Korot (eds). *Video Art: An Anthology*. New York: Praeger Books/Jovanovich, 1976.
- Anne M. Wagner. „Performance, Video, and the Rhetoric of Presence.“ *October*, No. 31, Winter 1982.

1974

*Trans-fixed*, v němž je Chris Burden přikován k vozu Volkswagen Beetle, americké umění performance dosahuje extrémních fyzických hranic a mnozí jeho stoupenci tuto formu spouštějí, zjemňují ji nebo jinak upravují.

Umění performance se táhne, mezinárodně, celým stoletím; jen v poválečném období je ústředním pro Gutai, happening, nový realismus, Fluxus, vídeňský akcionismus, Judson Dance Theatre, máme-li jmenovat několik rozličných centerů; a performativní dimenze je obsažena i v mnoha jiných směrech. Proto není možné umění performance pevně vymezit; bylo také poštědka nevděčné, protože mnozí umělci tuto nálepku, která se v sedmdesátých letech stala běžnou, odmítali. Zde budeme jen za performance považovat umění, v němž je tělo „subjektem umění“ (jak kritik Willoughby Sharp definoval „body art“ v roce 1970 v *Avalanche*, nejdůležitější revue takové tvorby), v němž je tělo (zejména umělce) poznamenáno nebo jinak zmanipulováno ve veřejném prostoru nebo v rámci soukromé události, která je pak zdokumentována, nejčastěji ve fotografiích, filmech a videonahrávkách. Jak tento popis naznačuje, body art se podílel na to samém „postmediálním“ predikamentu jako jeho postmodernistický doplněk, procesuální umění; a tak mu můžeme položit podobnou otázku, jakou jsme kladli procesuálnímu umění: body art osvobozující rozšíření materiálů a označování, nebo signalizuje úzkostlivou nepřítomnost zobrazení na těle, jeho dokonce zhroucení „figury“ umění na „pozadí“ těla, které by mohlo být vskutku považováno za primární pozadí umění?

### Tři modely body artu

V retrospektivním pohledu se zdá, že většina body artu zpracovala modely performance z konce padesátých a počátku šedesátých let. Za první je tu performance jako akce, jak se rozvinula z malířství abstraktního expresionismu v meziuměleckých aktivitách, jako byly happenings, hnutí Fluxus a podobné skupiny. Tyto akce, často označované jako „neodadaistické“, napadaly tradiční dekorum umění, ale potvrzovaly heroické a často spektakulární gesto umělce (jímž byl považován za muže). Za druhé je tu performance coby tělesný model, jenž rozvinulo Judson Dance Theatre ve svých anti-spektakulárních tělesných figurách (nemetaforických pohybech, jako je chození nebo běhání), které nahradily symbolické taneční gesty. Tento typ performance, zasazený do protofeministické opozice vůči akční performanci, byl šířen zejména tanečnicemi jako Simone Fortiová, Yvonne Rainerová a Trisha Brownová v duchu

radikálního rovnostářství jak sexuálního tak společenského. A za třetí tu byla performance jako *ritual*, jehož různé verze byly navrženy Josephem Beyusem, vídeňskými akcionisty Hermannem Nitschem, Otto Mühlem, Günterem Brussem a Rudolfem Schwarzkoglerem, a představiteli „destruktivního umění“, jako byli Gustav Metzger a Raphael Montanez Ortiz (vedle jiných). Zatímco většína „úkolové“ performance se snažila o demystifikaci umění, nejritualističtější performance se snažily o jeho remytizaci, či dokonce resakralizaci - což může z jiného směru poukazovat na krizi umělecké konvence. Někdy se tyto modely performance překrývaly, ale zůstávaly mezi nimi důležité rozdíly, které určovaly tři směry, z nichž se od poloviny šedesátých do poloviny sedmdesátých

1970-1979



1 - Carolee Schneemannová, *Eye Body* (Okto 1410): 36 transformativních akcí pro kameru, 1963, SILVER-GELATIN PRINT, 27,8 x 35,8 cm

▲ 1964a

● 1962b



tých let vyvíjely tři druhy body artu představované mimořádnou tvorbou Carolee Schneemanové (narozena 1939), Vita Acconciho (narozen 1940) a Chrise Burdena (narozen 1946).

Schneemanová byla první Američankou, která v první polovině šedesátých let rozšířila akční model performance do body artu; její užívání „masa jako materiálu“ se posunulo od perceptuálního zájmu té doby zprvu k erotickým výrazům a pak k feministickému zápalu způsobem, který záhy sdílela celá generace umělkyní ve Spojených státech a v zahraničí. Acconci v pozdních šedesátých letech proměnil model performance jako úkolu v testování těla a sebe, zprvu v kvazivědecké izolaci, pak v intersubjektivních situacích; tím otevřel tuto performanci body artu, který byl také společenským divadlem psyché. Nakonec v raných sedmdesátých letech Burden nakombinoval úkolové a rituální modely performance a vznikla obětní forma umění performance; i když o něco méně doslovná než, řekneme, Nitschovo *Divadlo orgií a mysterií*, které bylo explicitně postaveno jako „estetická náhražka obětního aktu“ (naplněná například trháním mrtvých jehňat), Burdenovy akce byly nicméně dostatečně doslovné na to, aby testovaly etické hranice uměleckého užití těla.

Ve svých raných „Notebooks“ (1962–1963) Schneemanová vychází z fenomenologického pojetí tělesného vnímání, které se v té době v jejím okolí objevilo; tudíž když do svých maleb-konstrukcí zavedla své nahé tělo, nebylo to ani tak pro sexuální vzrušení jako kvůli „empaticky-kinestetické vitalitě“. *Eye Body* (Oko tělo) [1] bylo jejím prvním body artem: sestávalo ze soukromých akcí dokumentovaných ve fotografiích, jež se odehrávaly v prostředí malovaných panelů, zrcadel a deštníků: „Pokrytá barvou, lojem, křídou, provazy, igelitem, zakládám své tělo coby vizuální teritorium. Nejen že jsem tvůrcem obrazu, ale také zkoumám obrazovou hodnotu masa jako materiálu.“ Název díla byl programový: Schneemanová chtěla, aby její „vizuální drama [...] docílilo zintenzivnění všech schopností zároveň“, a *Oko tělo* vskutku rozšířilo „oko“ obrazu do „těla“ performance. Během půlroku se její zájem přesunul k pohlavnímu ztělesnění, snad pod vlivem feministické klasiky *Druhé pohlaví* (1949) Simone de Beauvoirové a psychoanalytických teorií Wilhelma Reicha, který zavrhl potlačenou sexualitu coby největší možné zlo. Její další dílo *Meat Joy* (Radost masa, 1964), předvedené poprvé v Paříži a potom v Londýně a New Yorku, představovalo tělo jako plně „erotické, sexuální, vytoužené a toužící“. Skupina téměř nahých mužů a žen skotačila (společně s dalšími přihlížejícími, kteří měli chuť se přidat) na pódiu pokrytém čerstvou barvou, igelitem a lany a okořeněném kusy syrového masa, ryb a kuřat. Název signalizuje posun od *Oka těla*: za fenomenologické rozšíření malby k performanci; *Radost masa* nabízí extatickou rekonfiguraci solitérního „masa“ těla v komunální „radost“ sexu.

Schneemanová pokračovala ve své tvorbě v oblasti body artu, performance a instalačního umění stejně jako fotografie, filmu a videa, ale již v roce 1964 naznačila tyto možnosti: akční modely umění volají po doslovném ztělesnění; toto ztělesnění by mělo umožnit erotickou afirmaci ženského těla; tato afirmace by měla realizovat

profeministické přivlastnění akčních modelů, které byly dříve doposud dominovány muži, aby se ženy mohly stát „image makers“; a toto přivlastnění by mohla podpořit další zkoumání ženské sexuality a subjektivity. Samozřejmě že v tomto raném feministickém vývoji Schneemanová nebyla sama. Například Shigeo Kubotaová ve své *Vagina Painting* (1962) malovala červenou barvou na papír na zemi štětcem umístěným ve svém klíně v performanci, která symbolicky posunula těžiště akčního modelu od falických dřivek Pollocka a spol. Zatímco umělkyně jako Schneemanová a Kubotaová si osvojovaly nové aktivní role v umění, jiné jako například Yoko Ono –podtrhávaly staré pasivní pozice ve společnosti, do nichž patriarchát ženy tak dlouho stavěl. A tak ve své *Cut Piece* (Rozstříhaná) [2], odehraném nejdříve v Tokiu a později v New Yorku, Ono vyzvala publikum, aby rozstříhalo její kůži způsobem, který připomínal některé protiválečné prototypy té doby, kde zranitelnost stala odporem a obecnost bylo možno konstruovat svou vlastní schopnost násilí jak opravdového, tak fantasmatického. Takové znepokojování kulturních asociací aktivního a pasivního modu s maskulinní a femiminní pozicí (a zde je třeba s pozicí Západu a Východu) se ukázalo být živnou půdou pro body art feministický i jiný jak pro jednotlivé performerky (jako třeba Valie Export) a spolupracující páry (například Marina Abramovićová a Ulay); podobně se stal i ústřední arenou pro Vita Acconciho



2 • Yoko Ono, *Rozstříhaná*, 21. března 1965  
Performance v Carnegie Recital Hall, New York





John Cage, *Obchodní značky*, 1970 (detaily)  
 fotografovaná Čirost

Acconci nejdříve experimentoval s konkrétní poezií, způsobem psaní, který upředňuje materialitu jazyka. Roku 1969 se posunul do „úkolového“ modelu performance, který adaptoval na „performance-testy“, jež dokumentoval pro uměleckou veřejnost nejprve pomocí záznamů a fotografií, později prostřednictvím filmu a videa. Stejně jako u příbuzných performancí Bruce Naumana Acconci podroboval tělo očividně racionálním režimům z očividně iracionálních pohnutek (Acconci, zdá se, snášel své nástrahy s ledovým chladem; u Naumana se zdálo, že si v nich tajně libuje). Například ve *Step Piece* (Kroky, 1970) Acconci stoupal na půlmetrovou stoličku tempem třiceti kroků za minutu až do úplného vyčerpání. Jeho odhodlanost v průběhu performance vzrůstala, ale stejně tak rostla absurdita úkolu. V *Adaptation Studies* (1970) se tyto testy ještě více blížily neúspěchu. V jedné performanci se Acconci se zavázanýma očima snažil znovu a znovu chytit gumový míček – recept na neúspěch. V jiné si neustále strkal ruku do úst, dokud se nezačal dávit. Tato performance prověřovala reflexy jeho těla, ale ještě více vystavovala na odív jeho všední nedostatky až do té míry, kdy podivná agresivita vůči sobě samému začala v jeho dile převažovat.

Zhruba v té době začal Acconci své tělo označovat přímo. V *Trademarks* (Obchodních značkách) [3] se kousl do stehna a tuto „značku“ použil jako grafické medium, které pak pokryl inkoustem a přenesl na papír. Toto je *reductio ad absurdum* autografické značky v umění: na první pohled se zdá být aktem naprostého přivlastnění („nárokovat si to, co je moje“, jak prohlásil), ale toto značkování Acconciho rozdělilo na aktivní subjekt a pasivní objekt – sebeodcizení, které bylo ještě prohloubeno naznačením sadomasochistické polarity stejně jako implikací těla (a snad body artu) coby komoditní „obchodní značky“. Bezpochyby inspirovan feministickými polohami zkoumal Acconci toto sebeodcizení i v rámci rodu: v řadě filmovaných performancí nazvaných *Conversions* (Přeměny, 1971) se pokusil, beznadějně, změnit své druhotné pohlavní znaky – páčil své „mužské“ ochlupení, tvaroval „ženská“ prsa, zastrkoval si penis mezi nohy. V téže době také obrátil své divadlo agrese proti jiným – aby otestoval hranice mezi těly, osobami a prostory. Zprvu byla tato narušení minimální: ve *Following Piece* (Pronásledování, 1969) sledoval náhodně vybrané lidi na ulici až do té chvíle, kdy vstoupili do soukromého prostoru, zatímco v *Proximity Piece* (Blížkost, 1970) shromažďoval náhodně vybrané lidi v uměleckých muzeích, dokud se nerozešli. Ale narušení byla intenzivnější v následujících performancích: v *Claim* (Nároku) [4] Acconci se zavázanýma očima klečel v jednom suterénu v Soho vyzbrojen olověnými trubkami a sochorem a hrozil komukoliv, kdo narušil jeho prostor, i těm, kdo byli na performance pozváni; tento vztah na pomezí důvěry a jejího narušení je důležitým aspektem Acconciho díla. V jeho nechvalně známém *Seedbed* (Semeništi, 1972) dvakrát týdně obýval prostor pod zvýšeným patrem Sonnabend Gallery v New Yorku, v němž často zahrnoval diváky do svých sexuálních představ, které sděloval přes mikrofon, do nějž také občas masturboval.

▲ 1969, 1970, 1972





4 • Vito Acconci, *Nárok*, 1971

Performance s CCV videomonitorem a kamerou, tři hodiny

Při zkoumání sebe a druhých, soukromí a veřejnosti, důvěry a narušení Acconci testoval různé druhy hranic – fyzické a psychologické, subjektivní a sociální, sexuální a etické. Ale když se tyto hranice zdály být překročeny – například v roce 1973 jej v rámci performance, která zahrnovala příběh svedení, jedna mladá žena z publika na pódiu objala – Acconci těchto aktivit zanechal. U Chrise Burdena na druhou stranu takovoto překračování hranic tvořilo jeho tvorbu. Jeho první body piece, předvedený v roce 1971, když byl ještě studentem University of California v Irvine, jej proslavil: svou magisterskou práci pojal tak, že se nechal zavřít do školní skříňky na pět dní a nocí napojen jen na dvě pětigalonové lahve, na plnou nahoře a prázdnou dole. Zde byla „úkolová“ performance dotazena do asketického extrému – body art jako spirituální cvičení bez náboženství, až na viru, která byla vyžadována od performerů i publika. Tato oslabování ritualistické performance do asketického režimu mělo být později následováno týmovými performery jako Abramovicová a Ulay a Linda Montanová a Tehching Hsieh.

Tak jako Acconci i Burden střídal kvazimasochistické performance s kvazisadistickými events, ale soustředil se na akty, které primárně ohrožovaly jeho vlastní tělo, i když jeho ličená nezodpovědnost testovala také spontánní zodpovědnost jiných. Na počátku sedmdesátých let bychom našli několik příkladů, ale dva se vymykají. Zatímco v *Shoot* (Vystřel, 1971) se nechal střílet snajperem do paže (jeho levý biceps byl odřen) v *Trans-fixed* (Přikován) [5] se nechal přibít s pažemi rozpjatými jako Kristus na kříži na kapotu Volkswagenu Beetle; pak byla vrata garáže otevřena, auto s ukřížovaným Burdenem vytlačeno ven, motor dvě minuty běžel (aby naznačil jeho křik), pak byl vůz zase zatlačen zpátky a vrata zavřena. Ať už je jakkoliv poznamenán popovou parodií (snad ve vztahu k sakramentální hodnotě auta v americké kultuře), je zde ritualistický základ body artu očividný. Jsa přikován, Burden také přikoval své diváky (performance má i nadále tento fascinující efekt na fotografiích); i pozůstatky jeho akcí, například

▲ 1960c, 1964b

hřebíky, jsou často nazývány „relikviemi“. K ambivalentním postojům narcismu a agresivity, voyerismu a exhibicionismu, sadismu a masochismu, již evokovaným u Acconciho, Burden přidal další nejednoznačnou dimenzi obětního divadla, které se tak jako u jeho dalších aktérů, Nitsche, Schwarzkoglera nebo Giny Parmové, dotýkalo extrému umění – jeho ritualistického původu stejně jako jeho etických hranic (etických hranic ve dvou významech: může umělec udělat sobě a ostatním a kdy má divák zasáhnout).

### Mezi reálným a symbolickým

Naše původní definice body artu – v němž je tělo „jak subjekt, tak objektem díla“ – se zdá být nevinna v tomto smyslu. Ale tato nevinnost, tato „bezprostřednost“ body artu by neměla být zcena: to je to, co lákalo první performery a zaujalo první diváky. A také to, co vyrovnalo body art s jeho modernistickým mandátem odkrývat materialitu umění, následovat myšlenku čisté přítomnosti. Ale jak jsme viděli, body art neučinil „objekt a objekt jedním; naopak, tato polarita byla zjitřena a stala se také binární opozicí – tělo jako aktivní nebo pasivní, body art jako expresivní dokonce osvobozující (u Schneemanové) nebo jako státní dovnitř, dokonce oslabující (u Acconciho, Naumana a občas Burdena) a tak dále. Ale konečná mnohoznačnost body artu mále být tato: ačkoliv byl považován za umění přítomnosti – pozitivně jako avantgardní znovuspojení umění a života, negativně jako nihilistické odstranění estetického odstupu – byl také označením stá-



5 • Chris Burden, *Přikován*, 1974

Performance, Venice, California

▲ 1960c



Bruce Nauman, *Voskové otisky kolen pěti slavných umělců*, 1966  
 vosk, přilepená dřevěná pryskyřice, 39,7 x 216,5 x 7 cm

zobrazení, znaku, jako sémiotického pole. Snad je podstatou body artu toto nesnadné pohybování se mezi přítomností a zobrazením; nebo přesněji, mezi indexním označením reálného (paže, rukoman, nebo postřelená – právě teď, před vašimi očima) a gramatickým vyprávěním symbolického (zejména patrného v ritualistických performancích). U některých protagonistů, například u Accorona, se tato váhavost – zobrazení stažené na tělo, tělo podčižené na zobrazení – zdála být téměř traumatickou. U jiných, například u Naumana, velkého ironika postminimalistického umění, to byla příležitost pro subverzivní hru. Například jeho *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists* (Voskové otisky kolen pěti slavných umělců) (6) si dělalo legraci jak z indexního značení, tak z ritualistických ambic body artu téměř předtím, než byly navrženy: všech pět svěcených otisků je podvrhem – vosk jeho (ve skutečnosti se ani nejedná o vosk).

Snad je tato dvojznačnost těla jako přirozeného masa i jako kulturního artefaktu neredukovatelná a body art nás jen konfrontuje s jeho ambivalencí. Ale body art tuto dvojznačnost ještě komplikuje, protože nejen prezentuje tělo jako značenou věc, ale také je evokuje coby psychické místo. Body art většinou předcházela psychoanalytickému přístupu v umění, který přišel s feministickým směřením v polovině sedmdesátých let; jestliže jeho modely subjektu nebyly fenomenologické, měly tendenci být behaviorální,

dokonce sociologické. Nicméně jeho pohrávání si se vztahem subjekt-objekt jej vedlo k abstraktnímu divadlu psychosexuálních pozic: jak jsme viděli, body art, jak se zdá, často uvádí freudovské dvojice narcismu a agresivity, voyeurismu a exhibicionismu, sadismu a masochismu, vskutku si hraje s freudovskou „proměnlivostí instinktů“ – s neustálými „obraty“ aktivních a pasivních pozic, s neustálým „otáčením“ se od subjektu k objektu a zpět. V tom body art předjímá spíše než ilustruje psychoanalytické teorie subjektivity a politické kritiky moci, které začaly být prominentní od pozdních sedmdesátých let.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998  
 Kate Linker, Vito Accorona (New York: Rizzoli, 1994)  
 Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, New Paltz, N.Y.: Documentart, 1970  
 Kristine Stiles, "Incorrupted Joy: International Art Actions," in Paul Schimmel and Russell Ferguson (eds), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, London: Thames & Hudson, 1998  
 Fraser Ward, "Grey Zone: Watching 'Shoot'" *October*, no. 95, Winter 2001



Filmařka Laura Mulveyová publikuje svůj zásadní esej „Vizuální potěšení a narativní kinematografie“ a feministické umělkyně jako Judy Chicago a Mary Kellyová přináší rozdílné pohledy na zobrazování žen.

Feminismus je komplikovaným tématem sám o sobě a v tom, jak provokoval ženy v pozdních šedesátých a raných sedmdesátých letech k transformaci umění, se stal ještě komplikovanějším. Neexistuje jediné feministické umění; ve skutečnosti většina významného umění posledních tří desetiletí vykazuje nějaký vliv feministické problematiky, jako například společenské konstrukce rodové (gender) identity a sémiotický import pohlavní odlišnosti (zejména vzhledem k obrazu). A tak neexistuje ani jedna jediná historie feministického umění.

Nicméně feministické umění může být vyprávěno ve vztahu k ženskému hnutí, které se vyvíjelo podobně jako hnutí za lidská práva. A tak v první fázi (v šedesátých letech) ženy bojovaly za rovná práva a feministické umění za rovný přístup k modernistickým formám, například k abstrakci. Druhá fáze (v pozdních šedesátých letech) byla radikálnější než první rovnostářská. V ní se hnutí pokoušelo prosazovat, že žena se od muže zásadně liší, a nárokovalo si zvláštní blízkost s přírodou, unikátní kulturu příběhů a mýtů a vlastně i esenciální ženskost, kterou je možno a třeba vyjadřovat. Feministické umělkyně opustily modernistické formy spojené s muži jako abstrakci a obnovovaly devalvované formy řemesel a dekorativního umění spojovaného se ženami, napadaly opresivní stereotypy a podporovaly pozitivní obrazy žen. Třetí fáze (v polovině sedmdesátých let) byla skeptická jak k rovnosti, kterou požadovala první fáze, tak k separaci požadované fázi druhou. Hnutí i nadále kritizovalo postavení ženy v patriarchální společnosti, ale bylo si přitom vědomo, že tento řád není možno jen tak změnit. Feministické umělkyně se mezitím od utopického zobrazování žen oddělené od mužů dostaly ke kritice daných obrazů jak ve vysokém umění, tak v masové kultuře. V posunu od „zobrazování politiky“ k „politice zobrazování“ byly obrazy žen – od aktů v muzeích k modelkám v časopisech – považovány za znaky, nebo dokonce symptomy mužské touhy a strachu a kategorie ženy byla vnímána jako „konstruovaná“ ve společenské historii, ne založená na přirozené biologii nebo „esenci“ byti.

Tyto fáze nejsou přísně následné; mohou koexistovat, být v konfliktu a opakovat se. A i když některé umělkyně mohou vidět ženu jako „esenciální“ a jiné jako „zkonstruovanou“, tato opozice je zřídka absolutní. Konečně, i když je feministické umění distinktivní, není vytvářeno ve vakuu. Je v konstantním dialogu s ostat-

ním uměním – s marginalními formami vyvíjenými neznámými ženami stejně jako s privilegovanými formami domyňovanými známými muži. A tak, přestože se feministické umění přibližuje k perceptivním diváckým podmínkám založeným minimalismem, také zpochybňuje minimalistický předpoklad, že všichni diváci, včetně na těla, jsou vjemově a psychologicky stejní. I když body feministické umění rozvinulo kritiku vizuality započatou konceptualistickým uměním, také zpochybňuje konceptualistický předpoklad, že je neutrální, transparentní a racionální. Totéž platí o feministickém transformování raného body artu, umění performance a instalace, které byly všechny zkonkretizovány a zpolitizovány; často podle feministického sloganu, že „osobní je politickým“.

### Výzva kánonu

Prvořadým úkolem pro feministické umělkyně bylo zajistit si prostor pro tvorbu a vystavování, „pěstování uvědomění“ a výuka. To byl kolektivní úkol, který zahrnoval založení takových uměleckých galerií jako AIR (Artist in Residence) v New Yorku v roce 1972. Ale hlavních úspěchů v tomto ohledu bylo dosaženo mimo mužsky kontrolovaný umělecký svět Manhattanu. V roce 1971 Miriam Schapiro (narozena 1923) a Judy Chicago (rozená Cohenová, 1939) zahájily Feminist Art Program na California Institute of the Arts ve Valencii. V roce 1972 tato skupina vytvořila Womanhouse, dočasný výstavní prostor v Los Angeles, který záhy následovala Woman's Building ve staré Chouinard art school (byla uzavřena teprve roku 1991). Podle Chicago Womanhouse „společně spolupráci, individuální uměleckou tvorbu a feministické modelování“ vytvořil monumentální dílo s otevřeně ženským obsahem. Můžeme si představit „košilaté“ divadlo, v němž byly domácí role jemně šířavě kritizovány v řadě galerií. Womanhouse otevřelo „Nevěstino schodiště“, manekýna ve svatebních šatech na schodišti. V „Prádelníku“ se tato nevěsta stala hospodyňkou, manekýna do níž se doslova zařezávaly police prostěradel. „Dětský pokoj“ implikoval její další roli coby matky, ale velkoformátová postýlka a houpací kůňky ukazovaly, že domácí struktura nukleární rodiny infantilizuje všechny své členy, zejména matku. Nakonec v „Pečovatelské kuchyni“ a „Menstruační koupelně“ se tělo matky-a-manželky vymklo z ruky. V kuchyni ožila feministická



V sedmdesátých letech došlo k bezprecedentnímu rozkvětu kritických časopisů. V tomto období se kritická teorie stala dynamickou součástí kulturní produkce: pokud existovala nějaká avantgarda, pak se dá říci, že existovala zde – v takových časopisech, jako *Interfunktionen* v Německu, *Macula* ve Francii, *Screen* v Británii a *October* ve Spojených státech. Politicky oddanější než tradiční filozofie, ale také intelektuálně přesnější než konvenční kritika, byla tato teorie svou povahou interdisciplinární: některé varianty se pokoušely smířit různé analytické módy (např. marxismus a Freudovu teorii nebo feministickou teorii a filmová studia), zatímco jiné aplikovaly jeden model na široké spektrum tvorby (např. struktura jazyka adaptovaná ke studiu umění, architektury nebo filmu). Hlavní myslitelé, kteří se objevili ve Francii v padesátých a šedesátých letech, jako strukturalistický marxista Louis Althusser, strukturalistický psychoanalytik Jacques Lacan a poststrukturalističtí filozofové a kritici jako Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes a Jean-François Lyotard, již byli ovlivněni modernistickými básnickými, filmovými, spisovatelými a uměleckými, a tak se aplikace této „francouzské teorie“ na vizuální umění zdála být logická.

Jedním z předpokladů boomeru v teorii byla rostoucí nespokojenost s formalistickými a beletristickými módy kritiky, zejména proto, že ta neúspěšně zápasila s novým vývojem v konceptuálním umění, umění performance a umění instituční kritiky, které byly někdy i samy „teorií“ svým způsobem ovlivněny. Za druhé tu bylo přijetí výše zmíněných francouzských myslitelů, jak v akademickém prostředí, tak v umění, a pokračující zájem o kritické rozpracování jejich postojů, zejména ze strany feministek zabývajících se o psychoanalýzu (Julia Kristeva, Lucie Irigarayová, Michèle Montrelayová). Za třetí tu bylo opožděné přijetí meziválečných německých kritiků spojených s frankfurtskou školou kritické teorie, jako byli Walter Benjamin a Theodor Adorno. A za čtvrté tu bylo intenzivní třibení feministické teorie, zejména té, která se zabývala otázkou diváka a struktury sexuality. Všechny tyto čtyři skutečnosti byly zprostředkovány novými kritickými časopisy.

*Interfunktionen* se snad nejintenzivněji zabývaly radikální uměleckou tvorbou, zatímco *October* a *Macula* reagovaly selektivně jak na nové umění, tak na francouzskou teorii. *New German Critique* byla hlavním interpretem německého kriticismu ve Spojených státech, zatímco *m/j* ve Spojeném království a poté *Camera Obscura* a *Differences* ve Spojených státech rozvíjely feministickou teorii (časopisy jako *Heresies* se zaměřovaly na feministické umění). Jiné magazíny, jako *Black*, *Wedge*, *Word and Image* a *Art History*, se zabývaly novým uměním i „novými sociálními dějinami umění“, které právě vznikaly. A další časopisy, jako *Critical Inquiry* a *Representations*, měly za úkol zvažovat akademické důsledky těchto různých jevů. Ale v rané fázi těchto časopisů byl nejspíš nejradiálnějším *Screen*, protože se v něm dialogicky mísila marxistická orientace nové levice, silná oddanost kulturním studiím, první překlady tak odlišných myslitelů, jako byli Brecht, Benjamin, Barthes, Althusser a Lacan, s feministickými interpretacemi filmů, masové kultury a psychoanalýzy.

...surrealistického snu, vajíčka zmutovala v řádra a pokrývala  
... a strop, zatímco v koupelně se tampony namočené umělou  
... odpadkového koše.

...ve Womanhouse se performance změnila ve feministickou  
... kritiky. Spolu s instalacemi tu byla „trvalá“ díla Faith Wil-  
... (narozena 1943) a jiných, které předváděly domácí práce,  
... zbyly na ženy – drhnutí podlahy, žehlení košil, čekání –  
... tichu. Jiná performance se zabývala traumatickými  
... tichu. V *Ablutions* (Omývání) [1], předváděném Judy Chica-  
... Suzanne Lacyovou, Sandrou Orgelovou a Avívou Ramaniovou  
... poté, co byl Womanhouse rozebrán, byly některé  
... do van plných různých tekutin, poté ostatními  
... do různých částí v prostoru obklopeném ledvinami při-  
... na zed a naplněnými nahrávkou svědectví o znásilně-  
... . Zde se „životová“ performance a rituální performance spojovaly  
... a extrémními prožitky „svazování, brutalizace, znásilnění,  
... tělesného strachu a uvěznění“ (Chicago).

Tak jako se raný feminismus snažil znovuzískat ženské tělo  
... debatách o právu na potrat), tak se i rané feministické  
... znovunabýt obraz žen – a také ženami. Součástí  
... bylo přehodnocení takových devalvovaných  
... jako bylo dekorativní umění a užitá řemesla, která byla his-  
... rodově za ženská. Například Schapiro adapto-  
... různé řemeslné techniky ve své feministické transformaci koláže,  
... přejmenovala na „fémmage“, zatímco Faith Ringgoldová  
... (1930) také transformovala koláž ve svých „příběhových  
...“ (story quilts) afroamerického života [2]. Chicago ve  
... *Dinner Party* (1974–1979), monumentální počtě ženám histo-  
... , užila jak keramiku, tak výšivku. Toto „osob-  
... historického kontextu“ jejího umění započalo sérii  
... „Great Ladies“ (Velké dámy), v nichž abstraktní  
... do florálních a vulvových obrazů, a kulminovalo  
... *Dinner Party* [3]. Zamýšlena „jako reinterpretace Poslední večeře  
... , které v průběhu historie jídlo připravovaly a prosti-



Judy Chicago, Suzanne Lacyová, Sandra Orgelová, Aviva Ramaniová, *Ablutions*  
(Omývání), 1972. Společná performance, Venice, Kalifornie





2 • Faith Ringgoldová, *Ozvěny Harlemu*, 1980  
Akryl na plátně, obarvená, malovaná a sešitá tkanina, 243,8 x 213,4 cm

raly stůl“, usadila tato Poslední večere ženy za stůl coby „ctěné hosty“. Tři dlouhé stoly jsou rozmístěny do rovnostranného trojúhelníku postaveného na 2 300 porcelánových kachličkách popsaných 999 jmény žen. Tyto obskurní ženy „podírají“ význačné ženy, kterým se dostalo cti zasednout za stůl prostřený výrazně malovanými talíři, lněným prostíráním, poháry, přístroje a ubrousky. První stůl oslavuje ženy z matriarchální prehistorie a starověku; druhý od počátku křesťanství po reformaci a třetí od 17. po 20. století. *Dinner Party* nás tedy „bere na prohlídku západní civilizace, prohlídku, která miji to, o čem nás učili, že je hlavní cesta“ (Chicago). Tato výzva kánonu byla také vznesena feministickými historičkami umění – od prvního eseje o systematickém vyloučení žen „Why Have There Been No Great Women Artists?“ (Proč nebyly žádné velké umělkyně?, 1971) Lindy Nochlinové po první knihu na toto téma *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* (Staré mistryně: Ženy, umění a ideologie, 1981) Rosziky Parkerové a Griseldy Pollockové. Feministická kritika různé orientace byla také podporována novými periodiky jako *Feminist Art Journal* a *Heresies* v Severní Americe a *Spare Rib* a *m/f* v Británii.

### Nová řeč touhy

*The Dinner Party* byla emblematická pro druhou fázi amerického feministického umění v několika ohledech. I když si Chicago nárokovala autorství, byl to společný projekt, který se snažil o přehodnocení umění a řemesel spojených se ženami a znovuobjevení

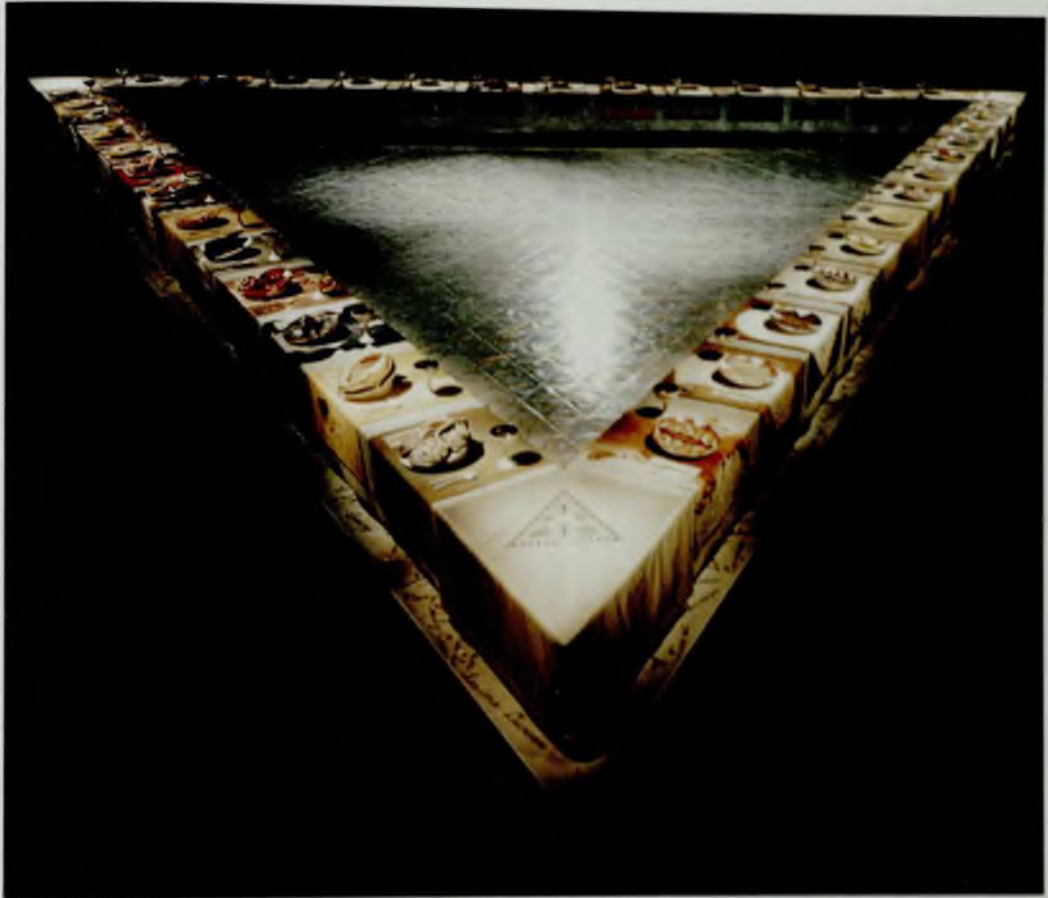
ztracených postav z feministické historie. Ale co z tohoto díla čteno exemplární příklad druhé fáze, bylo oslavné spojení ženy a těla stejně jako její gynocentrické pojetí kulturní historie, jiné feministické umělkyně přišly v tomto období s více mužovými verzemi ženského ztělesnění. Ve dlouhém svitku svého *Colex Artaud* Nancy Spero (narozena 1926) misila násilné výroky Antonia Artauda (1896–1948), francouzského spisovatele a zakladatele „divadla násilí“, s „obrazy, které jsem namalovala – hlavy bez těl, vzdorovité falické jazyky na ztuhlých mužských, ženských a androgynních postavách, oběti ve svěracích kazajících, mytologických nebo alchymických odkazy atd“. A ve svých *Siluetách ze sedmdesátých let* [5] Ana Mendieta (1948–1985) vpisovala svůj vlastní profil do různé krajiny; spojení ženského těla a mateřské přírody je možné významově interpretovat jako radostné spojení nebo smetelné objetí nebo obojí. Pro tuto druhou fázi feministického umění tedy byla typická identifikace ženy a těla, ženy a přírody, což byly místy triumfální a místy depresivní.

Snad byla tato identifikace nezbytná pro ženskou solidaritu vůči v tvář patriarchátu. Záhy byla ale nazírána jako redukce ženy na přírodu, jako „esencialistická“ zábrana feministického posunu žen ve společnosti. Konfrontovány se sexistickými stereotypy v masové kultuře se některé feministky přimlouvaly za moratorium na zobrazování žen v umění, zatímco jiné zkoumaly způsoby, jak registrovat touhy žen a narušení pohlavního rozdílu. Toto zkoumání bylo v Británii pokročilejší než v Severní Americe. I zde se feministky zprvu zaměřily na ekonomické nesrovnalosti (jako například v informačním projektu „Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry“ [Ženy a práce: dokument o rozdělení práce v průmyslu] provedeném Kay Hurstovou, Margaret Harrisonovou a Mary Kellyovou v Londýně v roce 1975). Ale britské feministky byly bližší jak socialistické politice, tak psychoanalytické teorii než jejich severoamerické protějšky. Vskutku: Freud, Jacques Lacan a francouzské feministické analytičky jako Luce Irigarayová a Michèle Montrelayová vedoucí feministickým debatám v Británii. Samozřejmě, že vztah feministek k psychoanalýze mohl být pouze ambivalentní, vzhledem k tomu, že ve Freudově je ženská spojena s pasivitou a u Lacana žena znamená „kastraci“ či „nežítostek“. Ale psychoanalýza také vybavila feministky, nejprve v Británii a poté i jinde, kritickým vhladem do pozice ženy – v revidovaném a symbolickém řádu, ve vysokém umění i v každodenním životě.

Text, který jako první prošlapal cestu psychoanalýze i feministické kulturní kritice, byl esej „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (Vizuální potěšení a narativní film, 1975) filmářky a kritičky Laury Mulveyové (narozena 1941), která spolu se svým partnerem Peterem Wollenem (narozen 1938) natočila takové feministické filmy jako *Riddles of the Sphinx* (Hádky sfingy, 1976). Ve svém esej Mulveyová vyslovila dva zásadní zájmy třetí fáze feministického umění konstrukce ženy v masové kultuře (v jejím případě v klasickém hollywoodském filmu) a v psychoanalýze. V Británii již umělkyně jako Mary Kellyová (narozena 1941) pracovaly na druhé otázce, zatímco americké umělkyně jako Barbara Krugerová, Cindy Shermanová a Silvia Kolbowski (narozena 1953) se měly záhy obrátit



John J. Mather, Chicago. The Dinner Party.  
1974-1979  
Akryl, náhodná malba,  
122,6 x 188,7 x 7,6 cm



1970 - 1979

Henry Spivaková, Codex Artaud VI,  
1971 (detail)  
Vlákno psaní, smaltovaná koláž  
Kráječek, 52 x 316,2 cm







5 - Ana Mendieta, *Bez názvu, z řady Silueta*, 1976  
Silueta z červeného pigmentu na pláži, Mexiko

k otázce první. Podle Mulveyové není vizuální požitek masové kultury vůbec „masový“; je utvářen primárně tak, aby vyhovoval psychologickým strukturám heterosexuálního muže, aby si mohl užít obrazu ženy coby erotického objektu. A tak podle slavné formulky z jejího textu patriarchální kultura stává „ženu jako obraz“ a „muže jako nositele pohledu“. Politika tohoto eseje z toho také vycházela: Mulveyová volá po destrukci maskulinního potěšení ve prospěch „nového jazyka touhy“. Toto poznání – že patriarchální kultura, vysoká i nízká, je strukturována kolem „mužského pohledu“ – bylo fundamentální: dalo sílu feministickým přístupům v umění i kritice. Ale samo o sobě mělo několik slepých míst, jak si Mulveyová uvědomila. Jsou pohledy striktně mužské, ženské, heterosexuální, gay, bílé, černošské a tak dále? Takováto prohlášení mohou identitu spíše fixovat než ji osvobodit. Nicméně podobně jako pojem esenciálního ženství byl i pojem mužského pohledu strategickou nezbytností. A jeho vlastní esencialismus byl záhy zkomplikován mužskými umělci, jako byl Victor Burgin, kteří se také pokoušeli konstrukci tohoto pohledu, vlastně maskulinity obecně, zkoumat.

Když Mulveyová publikovala svůj esej, Mary Kellyová již téměř dokončila první část svého *Post-Partum Document* z let

1973–1976 [6]. Ačkoliv jsou tato dvě díla téměř současná, *Post-Partum Document* je tak emblematický pro třetí fázi feministického umění, jako je *Dinner Party* pro druhou. Kellyová zde rozvinula svůj model uměleckého projektu, který se pohybuje někde mezi psychoanalytickou případovou studií a etnografickým dokumentem. Sestává ze šesti sekcí a celkově 135 jednotek, *Post-Partum Document* mísí různé druhy obrazů a textů v dvojím vyprávění. Na jednu stranu jde o výčet vstupu jejího syna do rodiny, jazyka, školy a společenského života. Na druhou stranu jde o výčet jejich reakcí na „ztrátu“ jejího dítěte v těchto institucích. Tím Kellyová zkoumá „možnost ženského fetišismu“, zejména toho mateřského. Pro Freuda je fetišismus náhradou erotického objektu, který se zdá být ztracen – tak jako se někdy mateřský prs zdá být ztracen kojenci, penis malého dítěte nebo odrostlé dítě matce. Kellyová se soustřeďuje na tuto poslední ztrátu, když předkládá zbytky svého dítěte – jeho pleny, miminkovské oblečky, první čmáranice, první písmena a tak dále – jako fetiš matky, jako „emlémy [její] touhy“. Zároveň proti sobě staví tyto stopy a poznámky, některé anekdotické, jiné teoretické, které potvrzují psychoanalytické popisy dětství a mateřství či jim odporují. Výsledkem je „archeologie všedního života“ – odstavění od prsu, mluvení, chození do školy, psaní a tak dále – což je také vyprávěním „náročnosti symbolického řádu pro ženy“.

Kellyová dokončila další projekty, které jsou v tomto kontextu velice důležité. *Interim* (1985–1989) považuje střední věk ženy za prozatímní období, nejspíše po erotických a mateřských slábnutích, za dobu temna ztracenou pro kulturní zohrazení. A v *Gloria Patriae* (1992) se potýká s patologií vojenské maskulinity, zejména jak byla předvedena ve válce v Perském zálivu v roce 1991. Obě projekty se pokoušejí spojit teoretické bádání v oblasti psychologie s politickými požadavky společenské změny a čím tak v reakci onářském období vlády Ronalda Reagana a Margarety Thatcherové a jejich nástupců. Malou útěchou feminismu – vzhledem k tomu, s jakým reakcionářstvím se musí potýkat dnes – může být to, že tolik změnil současné umění. Ale učinil tak, jak tvrdí Kellyová, „tím, že transformoval fenomenologickou přítomnost těla v obraz pohlavního rozdílu, rozšířil tázání se po objektu a subjektivní podmínky jeho existence, obrátil politický záměr v osobní odpovědnost a přeložil institucionální kritiku do otázky autority“.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Judy Chicago, *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist*, New York: Wang, 1980  
Joanna Frueh, Cassandra L. Langer, and Arlene Raven (eds), *New Feminist Art: Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1984  
Mary Kelly, *Imaging Desire*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997  
Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan: Selected Essays in Feminist Art*, New York: New Press, 1995  
Linda Nochlin, *Women, Art and Power: And Other Essays*, New York: Harper & Row, 1989 (ed.) London: Thames & Hudson, 1999  
Roszika Parker and Griselda Pollock, *Flaming Feminism: Art and the Women's Movement 1970–85*, London: Pandora, 1987  
Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, New York: Routledge, 1998  
Catherine de Zegher (ed.), *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th-Century Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992







# 1976

V New Yorku vzniká P.S. 1 – souběžně s konáním výstavy „King Tut“ v Metropolitním muzeu: důležité posuny v institucionální struktuře uměleckého světa jsou zaznamenány jak v alternativních prostorech, tak v trhákových výstavách.

1970–1979

V létě roku 1966 časopis *Time* oznámil, že se dá čekat, že umělecký trh „do roku 1970 dosáhne částky 7 miliard dolarů“; toto přehráti mělo dvojitý efekt. Na jednu stranu narušovalo muzejní finance, nákupy a krátkodobé výstavy byly náhle závratně drahé. Na druhou stranu to podporovalo více a více aspirujících umělců, aby se pokusili uspět a dali se vážně na uměleckou dráhu. Tento vývoj je také souběžný s prvním vládním programem pro financování umění od WPA v období hospodářské krize.

Prezident Lyndon Johnson podepsal 29. září 1965 Arts and Humanities Bill a v roce 1966 přiměl Kongres, aby autorizoval grant na 63 milionů dolarů, z čehož mělo jít 10 milionů v prvním roce na nově založený National Endowment for the Arts – NEA (zhruba stejně, 4 miliony liber, britská vláda přiklala v témže roce Arts Council of Great Britain). Tyto veřejné výdaje byly reakcí na dvojitý tlak peněz ve světě umění. Za prvé zpřístupnilo granty muzeím na takové výstavy, které byly stále více pokládány za jediné řešení jejich problémů, zejména velké „box office“ výstavy, na kterých mohlo muzeum vydělat na vstupném. Za druhé otevřelo kanál financí mimo systém komerční galerie a pomohlo tak organizacím, které operovaly v tom, co se začalo nazývat alternativním prostorem.

Ale reakce na finanční tlak jej také jistým způsobem přizívuje. Jak se mělo záhy ukázat, dům, který NEA postavil, také konstruoval nový kulturní „subjekt“, který jej měl obývat; a jak již předvidal Guy Debord na konci padesátých let, nebylo by možné mluvit o povaze tohoto subjektu, aniž by se zároveň nemluvalo o „spektáklu“.

Deset let po založení NEA se tyto důsledky začaly projevovat. V roce 1976 otevřelo Metropolitní muzeum v New Yorku výstavu „Treasures of Tutankhamen“ (Poklady Tutanchamona) – okázalou expozici obecně známou jako „King Tut“, která muzeu přinesla rekordní počet návštěvníků, a konsolidovala tak novou formu ohromující výstavy nyní rutinně označované jako „trhák“, jež byla poprvé představena v roce 1969 davům podbízejícím se projektem „Harlem on My Mind“ (Harlem na srdci) taktéž v Metropolitním muzeu. O pár let později, v roce 1980, Muzeum moderního umění využilo nedávnou Picassovu smrt jako příležitost k vystavení celé své sbírky jeho maleb a soch, aby mohlo uspořádat kompletní

retrospektivu tohoto španělského mistra. Prostory stály kolektivně a lístky se rezervovaly s měsíčním předstihem. Muzeum, které bylo až doposud tak neúnavné v doprovodu svých vysoce pečlivými katalogy, se tentokrát rozhodlo nabídnout bohatě ilustrovanou knihu bez textu a téměř bez příslušného uměleckého aparátu. „Celý“ Picasso se linul z patra do patra v atmosféře davy vyprovokovaného nadšení. Byla to atmosféra – ztrácející sama sebe živící – která se měla opakovat, jak se trhákové výstavy stávaly normou, která byla často strukturována kolem tématu slavnosti („Tutanchamonovy poklady“, „Hledání Alexandrie“ [myšlenka vzácné předměty]), ale vždy nasměrována na nejbližší společný jmenovatel vkusu (van Gogh, impresionismus, Matisse, impresionismus, Cézanne, impresionismus...).

## Zlaté výstavy

Programy alternativních prostor však netvořil nejbližší společný jmenovatel vkusu, ale spíš únik od komerčního klismu, který současné muzejní námluvy tohoto vkusu představovaly. Zčásti jako reakci na boom trhu s uměním v šedesátých letech mnozí umělci zvolilo útek od přístupů založených buďto na tvorbě prodejných objektů, nebo na „kupci přátelské“ pozice tradičních médií. Alternativním prostorem se stalo divadlo experimentálního a efemérního: video, performance, hudba, multimediální instalace, site-specific díla, která byla kvaziarchitektonická.

V roce 1971 byla otevřena 112 Greene Street a uvítala díla Gertruda Dona Matta-Clarka, Richarda Nonase, Gene Highsteina, George Trakise a Charlese Simondse. V roce 1971 započalo svůj život The Kitchen Centre, reakce na nadšené spekulace o vlivu videa, a to v kuchyni Broadway Central Hotel, načez se v roce 1973 přesunulo na Broome Street [1]. Coby prostor věnovaný performance a videu hostilo Vita Acconciho, Williama Wegmana (naroden 1942) a Lawrence Weinera; v doméně hudby sponzorovalo Johna Cagea, Steva Reicha a Philipa Glasse.

Snad nejsymptomatictější organizací tohoto typu byl Institute for Urban Resources založený Alannou Heissovou. Zaujatá svou zkušeností z volně přístupného ateliéru a výstavních prostor, která viděla v Londýně, zejména v St. Catherine's Dock, kde Bridget





1 • Vito Acconci, *Video žije/televize musí zemřít*, 1978

Guma, kabel, bowlingové koule a video se zvukem. Instalace v The Kitchen Center, květen – listopad 1978

Heissová a Peter Sedgely vedli tovární prostor nazvaný jednoduše „The Space“ (Prostor), Heissová založila organizaci, která měla sídlo v New Yorku; roku 1973 se institut přesunul do Clock Tower na Lower Manhattan – do horních pater kancelářské budovy navržené v roce 1912 McKimem, Meadem a Whitem. V roce 1975 institut získal P.S.1, rozpadající se budovu veřejné školy v Queensu, kterou měl v nájmu od New York City na dvacet let za cenu jednoho dolaru ročně. Přejmenováno na Project Studios 1, P.S.1 mělo nyní v nabídce ateliéry ve velkém, spolu s akry přesně tak „alternativního“ prostoru, který byl třeba na vystavování současného umění, jež bylo podobnými prostory odchováno. V červnu 1976 P.S.1 otevřelo „Rooms“ (Pokoje), svou první výstavu současného umění.

Třetím členem ve hře v této symbióze mezi jistým uměním a jistými prostory byly ovšem peníze. V roce 1976 operovalo The Kitchen Center s rozpočtem 200 000 dolarů, z čehož skoro polovinu věnovala federální vláda. Brian O'Doherty, který následoval Henryho Geldzahlera jako ředitel NEA Visual Arts Programu, byl alternativními prostory nadšen a byl ochoten je sponzorovat. Podpora těchto servisních organizací tedy následovala po založení vládního programu Art in Public Places (Umění ve veřejných místech), což se projevilo institucionalizací, a tudíž i deprivatizací earthwork art, zemního umění.

Zakladané na koleni a bez pořádné strategie, tyto projekty se nedlouho začaly stávat administrativními operacemi samy o sobě. Artist Space, výstavní prostor a diařchiv pro umělce nespojené s komerční galerií, se nyní začal zčásti financovat z dostupných veřejných zdrojů. V roce 1976 se přesunul do Fine Arts Building, budovy v Soho, kterou dočasně poskytl její majitel a kde měly

kanceláře i další organizace jako Ontological-Hysteric Theatre Richarda Foremana a New Museum.

V pozdních osmdesátých letech, deset let po této prvotní institucionalizaci alternativních prostor, se začalo objevovat podivné spojení mezi dvěma následky finančních tlaků šedesátých let. Muzea, se svou neporušenou trhákovou mentalitou, začala v alternativních prostorech spatřovat jakýsi druh komerční příležitosti ve formě uměleckého zábavního parku.

Nikde to nebylo vidět lépe než v restrukturování image newyorského Muzea Solomona R. Guggenheima v čele s ředitelem Thomasem Krensem. Tomu se podařilo massachusettskou legislativu přesvědčit, aby přebudovala obrovskou rozpadající se továrnu v západní části státu na obří výstavní prostor a komerčně-hotelový komplex tak, že v roce 1989 byly vydány dluhopisy ve výši 35 milionů dolarů na jeho výstavbu (nazývá se MassMoCA), a Krens byl katapultován z malého univerzitního muzea na vedoucí pozici v Guggenheimově muzeu. Okamžitě začal s přetvářením této instituce v globální působící a začal se zabývat možností otevření guggenheimovských „poboček“ v Evropě (Salzburg, Benátky a Moskva byly všechny zmiňovány jako možnosti), v Asii (Tokio) a samozřejmě v Massachusetts (Guggenheim/MassMoCA). Jedna z těchto poboček byla realizována ve španělském Bilbao se spektakulární budovou navrženou americkým architektem Frankem Gehrym (narozen 1929) [2] a uspořádána podle Krensova mistrovského plánu tak, že místní vláda zaplatila za budovu a provozní náklady spolu s masivním ročním příspěvkem newyorskému muzeu výměnou za muzejní program (organizace krátkodobých výstav spolu s obměnou děl z Guggenheimových vlastních stálých sbírek).





2 • Frank O. Gehry,  
Guggenheim Museum, Bilbao, Španělsko

1970–1979

### Spekulace se sbírkami

Krensův plán podílející se na samotné logice globalizace, která přeměnila ekonomickou sféru ve velkém, využívá kapitalistickou myšlenku centralizace a konsolidace operací, jejichž prostřednictvím je „produkt“ vymyšlen (a někdy vyroben), a následného sklizení ekonomických výhod zmnožených trhů, na něž je tento „produkt“ dodáván. Pokud je tento „produkt“ částečně kurátorský (plánování výstav, psaní katalogů atd.), sestává také z něčeho, co zatím do této rubriky nebylo zařazováno: uměleckých děl. A navíc myšlenka ženoucí díla z jedné sbírky do oběhu, aby byly naplněny závazky vůči zahraniční pobočce, se podílí na přístupu k akumulaci kapitálu, která se měla stát epidemickou v duchu volného trhu osmdesátých let: spekulace, při níž jsou zapůjčeny velké částky na základě stálých aktiv. Posun sbírky z dřívější situace, kdy byla vnímána jako nedotknutelné dědictví, do situace, kdy obývá kreditní sektor, je součástí toho, co je charakteristické pro klesající zisk „pozdního“ kapitalismu: nucené odemčení neproinvestovaného nadbytečného kapitálu a jeho vehnání do pohybu. To je způsob, kterým pozdní kapitalismus industrializoval sektory společenského života – jako volný čas, sport a umění – které byly až doposud považovány za neprostupné pro takové průmyslové znaky jako mechanizace, standardizace, specializace a dělba práce. Jak to popisuje belgický ekonom Ernest Mandel (1923–1995): „Dalek reprezentování ‚postindustriální společnosti‘ pozdní kapitalismus takto představuje obecnou a univerzální industrializaci poprvé v historii.“

Pokud výše zmíněné poskytuje více než zajímavý příklad socioekonomického historického posunu v posledních dekádách 20. století a pokouší se postihnout vývoj hluboko v produkci a vnímání umění samotného, je to proto, že model globalizovaného muzea, spíše prostorový než časový, představuje – jak na tom jako

první trval Krens – posun v diskurzu. Moderní muzeum bylo nepochybně historické, do nekonečna opakovalo příběh modernistických objevů na poli formálního výzkumu, sociální analýzy nebo psychologické rebelie. Aby mohlo tento příběh vyprávět, muselo být takové muzeum encyklopedické. Nové muzeum, jak argumentuje Krens, se tomuto výkladu může vyhnout a nahradit jej bohatými ukázkami několika umělců ve velkém časovém rozsahu. Historie tak měla být odhozena ve prospěch jakési intenzivní prožitku, estetického náboje, který není ani tak časový (historický), jako je nyní radikálně prostorový.

Krens se rozhodl specificky zasadit svou vlastní konverzní starého typu muzejního „diskurzu“ na nový do rámce své zkušenosti s minimalismem a dopadem mamutích výstavních prostor, které byly nedávno zpřístupněny (například sklady v německém Schmalhausenu nebo letadlové hangáry Donalda Judda v Marfě v Texasu), a jal se skupovat minimalistická díla *en masse* – zakoupil například Panzovu sbírku za 30 milionů dolarů (a prodal tři Guggenheimových moderních mistrů včetně zásadního Kandinského). Byl však přitom veden myšlenkou umění coby čiré intenzity, její model mu poskytl minimalismus spatřovaný v dlouhých řadách lesknoucích se, navzájem se odrážejících krychli nebo v nezachycitelných aureolách fluorescentního světla nebo blyštivých chodnicích z ocelových plátů [3].

Pokud Krensova halucinační verze minimalismu – minimalistického coby čírého spektaklu – mohla být základem pro vizi muzea coby fascinujícího lunaparku, na více místech po celém světě, například v Disneylandu, je to proto, že se něco přihodilo s vnímáním minimalismu samotného, něco, co přeprogramovalo hořký odklon od významů a prožitků, které pěstovalo v ledasjakých letech, k nové situaci v pozdních osmdesátých letech a letech devadesátých, situaci, kterou kritik Frederic Jameson nazval „hysterickou sublimací“. Nic nemohlo být této halucinaci vzdálenější než



... který minimalismus původně hledal. Minimalisté odmí-  
 ... že umělecké dílo je setkáním mezi dvěma předem fixo-  
 ... a celistvými entitami – mezi dílem coby schránkou známých  
 ... rychle nebo prizmatu jako forem geometricky daných na  
 ... straně; a na druhé straně divákem coby integrálním, biografic-  
 ... určeným subjektem, který tyto formy kognitivně vnímá, proto-  
 ... si předem zná – minimalismus se pokoušel o to, aby se dílo  
 ... „stálo“ na perceptuálním ostří nože, na rozhraní mezi  
 ... a jeho divákem. Navíc chápal tento prožitek nejen jako vizuál-  
 ... se o propojení s celým tělesným smyslovým aparátem.  
 ... model vnímání se odtrhl od toho, co viděl jako odtělesněnou,  
 ... díl bezrovnou, algebraizovanou formu abstraktních maleb,  
 ... se vizualita odříznutá od zbytku těla a přetvořená do mode-  
 ... modernistního směřování k autonomii stala obrazem naprosto  
 ... racionalizovaného, instrumentalizovaného, serializovaného sub-  
 ... jeho trvání na bezprostřednosti prožitku, chápaného jako  
 ... okamžitost – například citění gravitace *Domečku z karet*  
 ... banda Serrey až v žaludku – bylo myšleno jako osvobození od  
 ... modernistické malby k čím dál pozitivističtější abstrakci.  
 ... ale proti důlnost spočívající v této ambici byla ta, že pokud  
 ... osoba měla evokovat tělesnou mnohost jako odpor proti seri-  
 ... zovanému, stereotypizovanému, banalizovanému charakteru  
 ... moderního života a jeho kompenzace, pak byly prostředky, které  
 ... minimalismus používal, dvojsečné. Jelikož plexisklo a alumini-  
 ... vybraly proto, aby zničily vnitřnost signalizovanou dřevem  
 ... kamennem tradiční sochy, byly také materiály komoditní  
 ... jednoduché polygony jako prostředky perceptuální bez-  
 ... střednosti byly také formami racionalizované masové výroby  
 ... agregátová uskupení užívaná na odpor vůči tradič-  
 ... kompozici se hluboce podílela na právě takové serializaci  
 ... strukturu konzumního kapitalismu. A tak, i když si přál útočit na  
 ... komodifikaci a technologizaci, minimalismus v sobě paradoxně

vždy nesl kódy této podmíněnosti. Je to tento potenciál, který byl  
 vypuštěn nově uspořádaným muzeem jako tržní exploitate  
 simulakrového minimalismu.

### Domečky z karet

Takové kulturní přeprogramování bylo Frederikem Jamesonem  
 charakterizováno jako vnitřní logika vlastního vztahu moderního  
 umění k pokročilému kapitálu, vztahu, v němž umělci ve svém  
 odporu vůči manifestaci kapitálu – řekněme technologii nebo  
 komodifikaci nebo zhmotnění subjektu masové výroby – vytváře-  
 jí alternativu k tomuto jevu, která může být také chápána jako jeho  
 funkce, jiná verze té samé věci, na niž reagovali. A tak, i když  
 umělci mohou vytvářet utopické alternativy k jisté noční můře  
 vyvolané industrializací nebo její kompenzací, zároveň projektují  
 imaginární prostor, který, pokud je tvarován strukturálními znaky  
 téže noční můry, funguje tak, že vytváří možnost, aby příjemce  
 fiktivně obýval teritorium, které bude další, pokročilejší úroveň  
 kapitálu. Globalizované muzeum, jeho obsahy a prezentace de-  
 realizovaného a simulakrového spektaklu se stávají dalším příkla-  
 dem fungování této logiky.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Hal Foster, „The Case of Minimalism,” *The Return of the Real*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986  
 Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C.:  
 Duke University Press, 1981  
 Rosalind Krauss, „The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum,” *October*, no. 24, Fall 1980  
 Brian O’Doherty, „Public Art and the Government: A Progress Report,” *Art in America*, vol. 52,  
 no. 5, May 1974, and *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley and Los  
 Angeles: University of California Press, 1986  
 Phil Patton, „Other Voices, Other Rooms: The Rest of the Alternative Scene,” *Art in America*,  
 vol. 55, no. 4, July 1977

... 100 děl bez názvu  
 ... 1982–1986 (detail)  
 ... v Onassis Foundation.





# 1977

Výstava „Obrázky“ identifikuje skupinu mladých umělců, jejichž strategie apropriace a kritika originality posouvají pojem „postmodernismus“ v umění.

1970–1979

Na začátku roku 1977 byl kritik Douglas Crimp vyzván Helene Winerovou, ředitelkou Artists Space, aby v New Yorku zorganizoval výstavu relativně neznámých umělců: Troye Brauntucha, Jacka Goldsteina, Sherrie Levineové (narozena 1947), Roberta Longa a Philipa Smithe. Winerová, která si později otevřela galerii Metro Pictures, navedla Crimpa na mladé umělce, které, jako i jiné v jejich milieu – Cindy Shermanová (narozena 1954), Barbara Krugerová (narozena 1945), Louise Lawlerová (narozena 1947) a tak dále – nespojovala tvorba v nějakém konkrétním médiu (užívali fotografii, film, performance stejně jako tradiční mody, například kresbu), ale jejich nový smysl obrazu jako „obrázku“ – tedy jako palimpsestu zobrazení často nalezených nebo „přivlastněných“, zřídka originálních nebo jedinečných, což komplikovalo, ba přímo protirečilo nárokům na autorství a autenticitu, které byly tak důležité pro moderní estetiku. „Nehledáme původní zdroje,“ napsal Crimp, „ale struktury významu: pod každým obrazem je vždy jiný obraz.“ „Obraz“ měl transcendovat dané médium a předávat své poselství stejně jak ze stránek časopisů, knih, billboardů a dalších forem masové kultury. Navíc zesměšňoval myšlenku, že specifické médium může sloužit jako rezistentní skutečnost, jakási matečná hornina pravdy, která by sloužila jako estetický původ v modernistickém smyslu ať už jako „pravdivost materiálů“, nebo vyjevená esence. „Obrazy“ nemají žádné specifické médium, jsou průhledné jako paprsky světla, tak chabé jako dekalky, které se mají rozpustit ve vodě.

## Postmodernistický „obrázek“

Jak se tato kolektivní tvorba v několika dalších letech rozvíjela, začalo být jasné, že výzva autorství je nejradikálnější v dilech Levineové. V roce 1980 ve své sérii *Untitled, After Edward Weston* (Bez názvu, Podle Edwarda Westona) očividně pirátsky okopírovala skupinu snímků Westonova mladého syna Neila z roku 1925, což byly akty, které byly seřiznuty tak, aby zobrazovaly pouze chlapcovo torzo [1]. Levineová naprosto spojovala svůj vlastní status autorky s Westonovým a byla chápána jako ta, která překračuje pouhou výzvu jeho legálního statutu tvůrce, a proto má autorská práva na jeho vlastní dílo. Místo toho byla její apropriace chápána jako pře-



1 • Sherrie Levineová, Bez názvu, Podle Edwarda Westona I, 1980  
Fotografie, 25,4 x 20,3 cm

sah Westonova nároku na originalitu v tom smyslu, že by byl původcem svých obrazů. Protože když tělo svého syna zarámoval tak, aby vytvořil řadu ladných torz aktů, můžeme tvrdit, že si Weston ve skutečnosti vypůjčil jeden z nejčastěji kulturně rozlišovaných vizuálních tropů v západní kultuře: vracel se jistě k mužským aktům řeckého klasicismu, které byly samy o sobě modely pro nespočet římských kopií, ale filtrovaným formou, v níž byly tyto starožitnosti vnímány v porenasáňním světě, tedy jako bezhlavé fragmenty; usekané torzo začalo symbolizovat rytmickou celost



„Autorů“ tohoto obrazu je tedy bezpočet: od bezejmenných  
 sochařů, kteří obchodovali s kopiemi, přes týmy arche-  
 ologů, kteří pracovali na vykopávkách, po muzejní kurátory, kteří  
 je vystavili, a moderní výrobce reklam, kteří verze tohoto  
 obrazu používali, aby propagovali své výrobky. Toto je perspekti-  
 va, kterou Levineová otevírá porušení Westonova „autorství“,  
 která klade tak dlouhou řadu těch, kdo si mohou nárokovat toto pri-  
 stoupení, a dělá si legraci z myšlenky, že by Weston mohl být  
 autorem tohoto obrazu.

Ta, že Levineová dramatisovala toto přisvojení si jiné fotografie  
 prostřednictvím fotografie vlastní, mělo za cíl, mimo jiné, ozřej-  
 mit roli, kterou měla fotografie v rozmetávání mystiky  
 „původu“, která se usadila na uměleckém díle. Patří ke generaci  
 umělců, pro něž poučení z Waltera Benjamina a jeho zásadního  
 díla *Umění ve věku své technické reprodukovatelnosti*  
 z roku 1936 bylo přirozené, Levineová naprosto chápala situaci  
 fotografie jako „kopie multiplu bez originálu“. A tak kultovní hod-  
 notu původního předmětu, uměleckého originálu, jehož estetic-  
 ká magie nebo „aura“ měla být anulována invaliditou kopie nebo  
 sádky, byla samou podstatou fotografie zpochybněna. Jak tvrdí  
 Benjamin: „[...] fotografického negativu [...] se dá vytvořit jakýkoliv  
 počet kopií. Žádat ‚autentickou‘ kopii nedává žádný smysl.“  
 Kládku jedním z motivů umělců na výstavě „Pictures“ (Obráz-  
 ky) bylo postavit se rostoucímu trhu s výtvarnou fotografií, s její-  
 mi znehodnocenými negatyvy a tisky s nádechem starobylosti,  
 takým, nezmenšujícím termínem „obrázek“.

Pro Levineovou, která stavěla na této demystifikaci jednoho  
 typu původu (estetického originálu), tak bylo jednoduché přenést  
 i na další (autorskou originalitu). Fotografie, jak naznačila, jen  
 technicky zjednodušila a zprůhlednila takové krádeže – zdvořile  
 nazvané „appropriace“ – které byly ve „výtvarném umění“, jehož  
 tradiční dekorativní status fotografie nyní odhaluje, vždy ende-  
 mické. Jak předpokládal již Benjaminův esej: „Dříve byla spousta  
 technických úvah věnována otázce, zda je fotografie uměním. Pří-  
 padně otázka – zda už sám vynález fotografie nezměnil celou pod-  
 statu umění – nikdo nepoložil.“ Levineová a jiní umělci zabývající  
 se „appropriací“ si ji kladli nyní. Jeden z termínů, který tuto kritiku  
 označoval, byl „postmodernismus“.

Čiž byla zastoupena na výstavě „Pictures“, Louise Lawlerová  
 použila tento termín nejkonzistentěji a aplikovala jej na svou tvorbu  
 na výstavě za druhou – „Kolik obrázků“, „Mohl by to být Elvis  
 i jiné obrázky“, „Barva, zdi, obrázky“ – integrovala svou práci do  
 komercializovaného světa masové výroby, vkládajíc své fotografie do  
 skleněných domů téžitek, promítajíc své obrázky v efemérní formě  
 sádek a prezentujíc svou tvorbu jako jakýsi druh kulturní suti: kra-  
 soty od sirek, suvenýrové sklenice, fonografické nahrávky.  
 A v serfění teže logiky, která fungovala u Levineové, Lawlerová roz-  
 šířuje strukturu multiplicity z technického faktu kopie generované  
 a přenese do estetické domény autorství, a tím se rozpouští coby  
 původce svého díla v koupeli různorodého sociálního kontinua.

Maobě její fotografie nesou názvy jako *Naaranžováno Barbarou a Eugenem Schwarzovými* [2]; *Stolní lampa od Ernesta*



2 · Louise Lawlerová, *Naaranžováno Barbarou a Eugenem Schwarzovými*, 1982  
 Černobílá fotografie, 40,6 x 59,7 cm

*Gismondího*, aby signalizovaly mutaci autorství, kterou doku-  
 mentují. Podrobení uměleckých děl silám trhu znamenalo, že  
 nejsou jen integrovány do světa komodit, a tak na sebe berou  
 osobnost svých majitelů jako třeba v umně naaranžovaných  
 portrétech Augusta Sanderse visících v pracovně pana a pani  
 Schwarzových. Také to znamenalo, že forma komodity, s níž  
 jsou asimilovány, je taková, že jejich směnná hodnota v ní exi-  
 stuje v odtělesněné rovině znaku a činí je ekvivalentními  
 s mnoha módními značkami, které mají větší hodnotu než  
 kabelka nebo kožené mokasíny, k nimž jsou připevněny. Tento  
 status umění jako něčeho více než „směnné hodnoty znaku“ je  
 ve snímcích Lawlerové implikován znovu a znovu, tak jako  
 v díle *Pollock and Tureen* (Pollock a terina, 1984) sekretář dělí  
 naši pozornost mezi kousek porcelánu z 18. století a výtež  
 z obrazu Jacksona Pollocka, který vidíme nad ním; nebo  
 v *Who Are You Close To? (Komu jste bliž?)* (1990), kde *Self*  
*Green Stamps* Andyho Warhola visí na fuchsiově zbarvené zdi  
 mezi dvěma zelenými čínskými koni, to celé jako studie  
 v koordinaci barev (fuchsiová a zelená), která by se neztratila  
 v magazínu *Zahrada*. Tím, že svá kompoziční privilegia dává  
 sběratelům děl, tím, že se vzdává svých stylistických výsad ve  
 prospěch celé řady masmediálních prostředků – fotografického  
 stylu módních časopisů, kvalitní reklamy, brutálních dokumen-  
 tů – a tím, že zachovává implikovanou logickou reciprocitu,  
 díky níž „směnná hodnota znaku“ překoná nejen Pollockovo  
 dílo, ale i její vlastní, se Lawlerová vzdává svých vlastních náro-  
 ků coby autorka.

Ready made identity – Identita ready madu

Všechny tyto „obrázkové“ problémy generované fotografií a ovliv-  
 ňující triumvirát výtvarného umění – originalitu, originál, původ –  
 tím, že vyluhují autonomní svět uměleckého díla do výbušné domé-  
 ny masové kultury, si našly cestu do díla Cindy Shermanové, vrstev-  
 nice a kolegyně Levineové a Lawlerové. V sérii nazvané *Untitled*  
*Film Stills* (Bezejmenné filmové záběry) z let 1977–1980 [3, 4]  
 Shermanová předvedla neobyčejné změny v pojetí autoportrétu:

1970–1979



mizela v převlecích filmových hvězd, které představovala (Monica Vittiová, Barbara Bel Geddesová, Sophia Lorenová), osob, které naznačovala (gangsterka, bitá manželka, dědička), režisérů, které parodovala (Douglas Sirk, John Sturges, Alfred Hitchcock) a filmových žánrů, které předstírala (thriller, melodrama).

Kromě toho, že Shermanová v takových dílech upouští od své identity coby autorky a jednotlivce, říká jimi, že celá podstata identity je postavena na zobrazení: na pohádkách, které vyprávíme dětem; na knihách, které čtou adolescenti; na obrazech, které přinášejí média a jejichž prostřednictvím je generována a internalizována společenská typologie; na rezonanci mezi filmovým vyprávěním a promítnutím v představitivosti. A odtud se bere transparentnost osobnosti vůči rolím a situacím, které se tvoří ve veřejném světě obrazů, jež promítá nejprve film a poté televize. Pokud by mohlo dílo Shermanové být dílem tolika hollywoodských gambitů, jak se její obrazy zdají říkat, je to proto, že Shermanová sama, jak tu stojí za nás všechny, je konstruována těmi samými gambity. A podle tohoto argumentu můžeme říci, že každý autor si nejen přisvojuje své obrazy, ale také že každý autor si přisvojuje sám „sebe“.

V polovině osmdesátých let a v důsledku feministických argumentů, například eseje „Vizuální potěšení a narativní film“ Laury Mulveyové, nebylo již možné vnímat Shermanovou jako představující „nás všechny“ nebo považovat hollywoodské manipulace

1970 - 1979



3 • Cindy Shermanová, *Bezejmenný snímek z filmu č. 7*, 1978  
Černobílá fotografie, 25,4 x 20,3 cm

▲ 1975



4 • Cindy Shermanová, *Bezejmenný snímek z filmu č. 39*, 1979  
Černobílá fotografie, 25,4 x 20,3 cm

filmu za rodově neutrální. Nejen že bylo zřejmé, že role Shermanové ve *Filmových záběrech* byly ženské, ale feministický argument podle nějž měly být tyto role chápány, se posunul. Mulveyová dále nenabádá k tomuto druhu osvěty, která po ženách žádala, aby odložily své role, do nichž byly obsazeny, jako by to byla řada převleků, které se dají vyměnit, jen když budou chtít. Vypracoval argument daleko strukturovanější, podle nějž děbu police v patriarchátu nebylo možno posunout: muži byli herci ve světě, v němž byly ženy pasivními objekty; muži byli mluvčími, významovými, zatímco ženy – za něž se mluvilo – byly nositelkami významu. Pokud Hollywood následoval tento vzorec, vytvářel ženské tváře jako ospalé vizuální fetiše a muže jako hybnou sílu, protože tyto role byly nevyhnutelně zakódovány do společenské psyché. Podle toho bylo možno analyzovat prostředí v díle Cindy Shermanové ani ne tak pro jejich masově-kulturní asociace, ale spíše pro jejich vizuální vektory: stopy mužského pohledu trénovaného na čekající a bezbranné ženě; způsoby, jakými žena na tento pohled reaguje: úpěnlivě prosící, ignorující jej, usmířující jej.

Jak esej Laury Mulveyové také argumentoval, děbu práce v rámci aktivity a pohledu se rovněž týká jazyka – nebo se s ním strukturálně překrývá. Pokud Mulveyová říká, že žena je nositel-

▲ 1975, 1980a





Barbara Krugerová, *Nebudeme hrát přírodu vaší kultuře*, 1983

Avšak v opozici k tomuto potvrzení rodového stereotypu stojí text, který mobilizuje jiný aspekt lingvistické analýzy, jenž nabízí **▲** strukturalismus. Tím je argument o podstatě zájmen, který **●** předložil francouzský lingvista Émile Benveniste. Rozdělením jazyka na dvě formy, narativní a diskurzivní, z nichž první je formou historického nebo objektivního výčtu události a druhá formou interaktivního dialogu (konverzace), Benveniste poukazuje na jinou dělbou práce, tu mezi zájmeny třetí osoby – on, oni – spojených s (historickým) minulým časem a první a druhou osobou – já, ty, my – spojených s přítomným časem. Ta první, jak se domnívá, je formou, skrze níž jsou sdělovány údajně objektivní, vědecká fakta, a je tedy médiem poznání. Ta druhá je médiem aktivní, žité zkušenosti, skrze níž osoby přijímají svou identitu a zodpovědnost za vstup na pozici „já“. To je dimenze jazyka, kterou lingvisté nazývají „performativní“ a která to, co jí chybí v předpokládané hodnotě pravdivosti, nahrazuje svým předpokladem moci a aktivity. Tato dvě poselství obrazu Barbary Krugerové jsou „smíšená“, jedno nahrává narativnímu systému, v němž je žena objektem poznání, její pasivita tvoří jeho „pravdivost“, to druhé bere za slovo diskurzivní systém, říká „já“ (nebo v tomto případě „my“) a stává se do performativního postoje. Tím ženský hlas agresivně odpovídá na mužský pohled.

Díla těchto čtyř žen tvoří důležitou součást toho, co bylo identifikováno jako „kritický postmodernismus“, termín, který spojuje **■** jejich kritiku s teoretiky masové kultury, od Adorna po Habermase, kteří odmítají „průmysl svědomí“. Tento přídomek je nezbytný pro rozlišení této formy od jiné formy postmodernismu, která byla zběsile podporována těmi samými médii, jež výstava „Pictures“ odhalila. Antimodernistický postmodernismus totiž vyhlásil válku „formalismu“ tím, že se navrátil ke klasickým způsobům **◆** malby v oleji a sochařství v bronzu (například Ital Sandro Chia), a rozloučil se s progresivním pojetím historie eklektickým přijetím podivné směsice minulých obrazových stylů, jako by žádný z nich neměl historicky daný vnitřní význam (například Američan David Salle). Skupina kolem výstavy „Pictures“, která prohlásila, že umělecká média nejsou již nadále hodnotově neutrální, ale jsou infikována (komunikačními) médii a stala se součástí bitevní zóny moderní kultury, byla sama emblémem postmodernismu chápaného jako kritika.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990  
 Hal Foster, „Postmodernism,“ *The Anti-Aesthetic*, Seattle: Bay Press, 1983 and  
 „The Case of Minimalism,“ *The Return of the Real*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986  
 Craig Owens, *Reading Postmodernism: Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980

1970 - 1979



1980-1989



- 586 1980 V New Yorku je otevřena galerie Metro Pictures: objevuje se nová skupina galerií, které vystavují tvorbu mladých umělců zpochybňujících fotografický obraz a jeho užití ve zpravodajství, reklamě a módě. HF  
 • Jean Baudrillard RK
- 590 1984a Victor Burgin přichází s přednáškou „Absence přítomnosti: konceptualismus a postmodernismus“: zveřejnění této a dalších přednášek Allana Sekuly a Marthy Roslerové signalizuje nový přístup k odkazu angloamerického fotokonceptualismu a psaní dějin a teorie fotografie. BB
- 596 1984b Frederic Jameson publikuje esej „Postmodernismus aneb kulturní logika pozdního kapitalismu“: debata o postmodernismu se rozšiřuje za hranice umění a architektury do sféry kulturní politiky a dělí se na dva tábory. HF  
 • Kulturní studia RK
- 600 1986 Vystava „Konečná hra, odkazy a simulace v současné malbě a sochařství“ je otevřena v Bostonu: někteří umělci si pohrávají se zhroutilím sochařství do komodit, zatímco jiní podtrhávají význačnost designu. HF
- 605 1987 Koná se první akce ACT-UP: nový aktivismus v umění rozněcuje krize AIDS, která do popředí pozornosti vynáší spolupracující skupiny a politické intervence a také rozvoj nové homosexuální estetiky. HF  
 • Americké umělecké války HF
- 612 1988 Gerhard Richter maluje Oktober 18, 1977: němečtí umělci zvažují možnost návratu historické malby. BB  
 • Jürgen Habermas BB
- 617 1989 V Paříži se koná výstava „Les Magiciens de la terre“: výběr umění z několika kontinentů: postkoloniální diskurz a multikulturní debata ovlivňují tvorbu stejně jako prezentaci současného umění. HF  
 • Aborigenní umění HF



# 1980

V New Yorku je otevřena galerie Metro Pictures: objevuje se nová skupina galerií, které vystavují tvorbu mladých umělců zpochybňujících fotografický obraz a jeho užití ve zpravodajství, reklamě a módě.

**N**euvážuji o sobě jako o fotografovi, zabývala jsem se otázkami týkajícími se role fotografie v kultuře... ale je to spíše zabývání se problémem než médiem.“ Tímto prohlášením mluvila Sarah Charlesworthová (narozena 1947) za celou skupinu mladých umělců, kteří se stejně jako Cindy Shermanová, Barbara Krugerová, Sherrie Levineová a Louise Lawlerová na konci sedmdesátých a na počátku osmdesátých let stali najednou známými – mezi jinými umělci jako Richard Prince (narozen 1949), James Welling (narozen 1951), James Casebere (narozen 1953) a Laurie Simmonsová (narozena 1949). Někteří z nich byli nedávni absolventi předních škol, například California Institute of the Arts (CalArts), kde je učitelé jako John Baldessari, Douglas Huebler a Michael Asher zasvětili do strategií konceptuálního umění a institucionální kritiky. Ale všichni byli poznamenáni novým vývojem té doby, především rostoucí sofistikovaností feministické teorie, která upředňovala otázky pohlavních rozdílů ve vizuálním zobrazení, a kvalitativní transformací masmédií, která změnila celý kontext tvorby obrazu, jeho distribuce a vnímání. Pokud se někteří z jejich předchůdců potýkali s dvojím odkazem Jacksona Pollocka, pak tito umělci demograficky silně generace zápasili s nejednoznačným modelem Andyho Warhola, jenž jako by vznikl v tajné dohodě se spektakulárním světem obrazů, který také odkrýval.

## Seriální a simulakrový

Většina těchto umělců užívala fotografii tak, jak to popisovala Charlesworthová: spíše než by s médiem pracovali „v jeho sféře kompetence“, modernistickým způsobem, tak jak jej chápali formalističtí kritikové, problematizovali jeho obvyklý požadavek expresivní abstrakce či dokumentární odkazovosti v postmodernistickém stylu. Toto problematizování se uskutečňovalo v několika rovinách: na jednu stranu stáli tito umělci v opozici vůči umělecké fotografii, která si nárokovala hodnotu ojedinelého obrazu spojovaného s malbou; na druhou stranu byli podezřívaví vůči mediální fotografii, která fungovala tak, že vytvářela efekt konsenzu ve zpravodajství nebo přesvědčení v reklamě. Toto na fotografii založené umění, často vytvářené ze zcizených obrazů, se také vyhraňovalo vůči neoexpresivní malbě a jejímu násilnému znovu-

zavádění pojmu geniálního umělce s aurou. Tito postmoderní umělci s fotografií zacházeli nejen jako se „seriálním“ obrazem, kopii bez originálu, ale také jako se „simulakrovým“ obrazem, zobrazením bez garantovaného referenta ve skutečném světě. To spíše než za fyzickou stopu indexového otisku reality považovali fotografii za kódovanou konstrukci, která vytváří „efekt reality“ a z různých pohledů tyto efekty zkoumali. Ve zkoumání role fotografie byli nepostradatelnými průvodci Roland Barthes a Jean Baudrillard, Michel Foucault a Gilles Deleuze s jeho popisem simulakra, pojmu, který Baudrillard používal k popisu nedávných proměn komodity a Foucault a Deleuze ke kritice starých platonických koncepcí zobrazení.

Coby redaktorka časopisu *The Fox*, který neměl dlouhé trvání, se Sarah Charlesworthová zabývala konceptuálním uměním Josepha Kosutha a *Art & Language* z poloviny sedmdesátých let. Feminismus ji přiměl k tomu, aby začala sama tvořit, a její praxe dila adaptovala popartové stejně jako konceptuální idiomy v mediích se kritice zobrazování žen (zde sledovala stejnojmennou linii jako Krugerová, Silvia Kolbowski a další). V roce 1977 Charlesworthová zahájila cyklus, který čerpal z proměn novinového žánru v raném Warholovi stejně jako raném Danu Grahamovi. V seriálu kopírovala titulní stránky *International Herald Tribune* a zabíhala vše kromě záhlaví a fotografií. Na první pohled tato substrukce vytvořila nahodilé montáže, ale brzy vyšlo na povrch patriarchální členění novinových zpráv, zejména skrze dominantní zastoupení mužských hlav států. Charlesworthová dále aplikovala tuto strategii na celou řadu severoamerických novin a se stejným výsledkem předvedla, jak se projevuje nahodilost a latentní varice. Například ve všech novinách z 21. dubna 1978 se opakovalo jedno téma: italský ministr Aldo Moro byl unesen a zabit Eufobou brigádou [1]. Zde za jednoduché pomoci „asistovaného ready-made“ Charlesworthová odkryla prvotní prioritu dominantních médií: zachování státní autority. Částečně byla tato postwatergate-ská „hermeneutika podezření“ týkající se zpravodajství také kritickou reakcí na konzervativní politiku pozdních sedmdesátých a počátku osmdesátých let.

Tak jako někteří její kolegové i Charlesworthová pokračovala ve sledování obrazových vzorců v reklamě a módě. V sérii *Objekt touhy* si přisvojila obrazy z časopisů, upravila je a vyfotografovala



## Jean Baudrillard (1929–2007)

V pozdních šedesátých letech se francouzský sociolog Jean Baudrillard pustil do marxistické analýzy strukturálně-jazykové domény znaku, tvrdic, že signifikace řídí ideologii. Počinaje *Systémem předmětů* (1968) a *Společností spotřeby* (1970), tento projekt byl rozvinut v *Kritice politické ekonomie znaku* (1972) a *Zrcadle výroby* (1973). Jeho neprovokativnější formulací tohoto posunu je termín „směnná hodnota znaku“, který poukazuje na vytlačení směnné hodnoty z komodit na jejich zobrazení, jako například loga různých společností.

Abyste o tomto vytlačení mohli přemýšlet, Baudrillard se zaměřil na simulakra, v nichž je realita nahrazena jejím zobrazením. Disneyland je jedním z jeho nejoblíbenějších příkladů. „Disneyland je tu, aby zakryl fakt, že je tou ‚skutečnou‘ zemí, celou ‚skutečnou‘ Amerikou, která je Disneylandem (stejně jako vězení jsou tu od toho, aby zakryly skutečnost, že celá společnost je ve své celosti vězeňská), píše v esejí „Precization Simulakra“.

Baudrillard je přesvědčen, že komodita a znak se staly jedním, čemuž bylo napomoženo operacemi „kódu“, jehož prostřednictvím je význam vyměňován v diskurzu. Baudrillard nebyl spokojen s myšlenkou „komoditního fetišismu“, podle níž jsou předměty obdařeny magickou hodnotou, místo toho tvrdil, že předměty jsou abstrahovány do signifiantů, aby mohly vstoupit do výměny významů řízené „kódem“.

Zastínění předmětů signifianty, které je přeměňují na význam a připraví je na „výměnu“, se odehrává podle Baudrillarda všude, dokonce i na těle, kde se signifianty rozmnoží a nahradí fyziologickou hmotu. „Přepisuje kulturní řád na tělo“, tetování, oční stíny, šarpenka, náramky a šperky, všechny ukazují, že „erotické je znovuvypsáním erotogenního v homogenním systému znaků“.

Spíše než celebrity, které upřednostňoval pop-art, si Prince vybíral anonymní subjekty, ale nečinil tak v rámci oslavy nebo kritiky, ale spíše jako testování – testování naší vlastní ambivalentní fascinace těmito modely.

Tak jako mnozí postmoderní umělci, kteří používají fotografii, i Prince tvoří v sériích, protože jen seriální struktura umožňuje hru opakování a rozdílů, která jej zajímá. V roce 1981 začal přefocovat dva žánry reklamy, které stojí na semimytickém životním stylu. První z nich zahrnovala slavnou kampaň společnosti Marlboro s westernovým kovbojem, často na koni, která spojuje kouření cigaret s machistickou maskulinitou. Prince vytvořil hyperbolický katalog tohoto westernového hrdiny způsobem, který se zdal být jak podezřivý vůči této legendě, tak jí omámen. Druhá série se zabývala prázdninovými reklamami s plážemi – utopii, v níž sexuální potěšení a rodinný život spolu jaksi koexistují. V jeho verzi však přímořský turista, vyfotografovaný v zrnité černobílé verzi na pozadí spáleném sluncem, zažívá dovolenou, která připomíná atomový holocaust. Prince se pak obrátil ke společen-

na pozadí sytých barev. Tyto fragmenty – pózujících modelek a vostavených doplňků – poukazovaly na jazyk touhy, který je v roce fetišistický, efekt, který Charlesworthová podtrhla fetišistickým leskem vlastních snímků na materiálu Cibachrome. Inspirací z těchto děl předkládala solitérní stopy ženského těla, například elegantní šálu, zatímco jiná proti sobě stavěla dva obrázky pro kritické srovnání. Ve *Figurách* (1983) bylo ženské torzo umístěno do westerních šatů na červeném pozadí postaveno vedle ženského těla zahaleného do látky na černém pozadí; zde, jako u kritičky Abigail Solomon-Godeauové, „(žádoucí) ženské tělo je zahalené nejen do látky, ale do kulturních konvencí žádoucího a do limitující a definující konvence zobrazení samotného“. Charlesworthová, opět jako někteří její kolegové, zde použila strategii odvození stereotypu takovým způsobem, aby odhalila jeho ideologické nebo „mytické“ operace (ve smyslu, jaký má na mysli Roland Barthes) – operace, jejichž účelem je naturalizovat určité ženy jedné skupiny, rodu nebo třídy.

Richard Prince se také zaměřil na konvence reklamních a módních zobrazení kvůli tomu, co vypovídají o modelaci subjektu. Oč v tomto kódování obrazů jde, jak Prince implikuje, je kódování identit, identit jako obrazů, které jsou nyní tvarovány mediálními zobrazeními daleko víc než jakoukoliv starší kulturní formou. V polovině sedmdesátých let Prince pracoval jako katalogizátor pro periodickou knihovnu Time-Life Incorporated, kde sbíral obrázky modelů a produktů. Poté tyto obrázky uspořádal podle typu a přefotografoval, nejprve černobíle, poté barevně, ale vždy ve stejném měřítku, aby odhalil generické opakování póz, gest a efektů [2].



1. Sarah Charlesworthová, 21. dubna 1978, 1978

serií z pětacítyřiceti černobílých tisků tvořících jedno dílo, různé rozměry, každý zhruba 55,9 x 40,8 cm





2 • Richard Prince, *Bez názvu (čtyři ženy dívající se stejným směrem)* č. 1 - č. 4, 1977-1979  
Sada čtyř snímků na matenku Ektacolor, 50,8 x 61 cm

1980 - 1989

ským subjektům v obvyklém zorném poli středních vrstev. V *Entertainers* (Bavičkách) přefotil pochybné fotografie herců z nočních klubů, které se používají v novinových reklamách, a nechal je plavat v černých plexisklových panelech zmrazených v šokujících aranžmá, kde se jejich rozmazané obličejové zobrazení našemu vlastnímu obskurnímu voyerismu. Později Prince seskupoval takové obrazy do formátů, které nazýval „gangy“ - v podstatě diapozitivy zvětšené do velkých sítí, které rovněž zachycují hru opakování a rozdílů. Často jsou subjekty opravdu gangy - motorkáři a jejich holky, sajdkáři a surfaři a tak dále - „subkultur“ které operují mimo hegemonii vysoké vzdělanosti, jak to popisují kritik Jeffrey Rian. Opět jak jsou zde figury „filtrované medií a mutované naší myslí“ - Prince nám k inspekci nabízí náš vlastní voyerismus. Není tak kritický jako barthesovské analýzy Barbary Krugerové nebo Sarah Charlesworthové, jeho dílo nemá takový odstup; přiznává svou vlastní částečnou identifikaci a ambivalentní účast na obrazovém světě, který vystavuje.

### Efekty reálného

Tvorba Jamese Wellinga a Jamese Casebereho představuje vnitřnější fotografii, více oddanou jejím tradicím a technickým, ale také ve výsledku dekonstruktivnější. Spíše než by vyzývali referenční dimenzi fotografie, trvají na ní, jak tvrdí kritik Walter Benn Michaels, ale nerealistickým způsobem, který vytváří jemnou nejednoznačnost fotografického signifikantu. Také se tolik nezajímá simulace a klam, jako spíše rozdíl mezi tím, jak vidíme svět a jak vidí fotoaparát; v jejich fotografiích je „efekt reálného“ vytvořen naaranžováním a nasvícením, postavením fotoaparátu a měřítkem obrazu.

Welling své zkoumání započal již v roce 1974, když byl ještě studentem CalArts, videonahrávkou rozprášeného popela, která připomínala celou krajinu. V roce 1980, již v New Yorku, fotografoval vrásčité povrchy aluminiové fólie v extrémním detailu, opět s dvojnásobnými výsledky - mohly být považovány za poloabstraktní studie horninových formací Minora Whitea nebo zpuchřelé dveře Aarona Siskinda. O rok později se jeho fotografie listkového těsta rozsypaného na bohaté drapérie také jeví stejně zobrazující jako abstraktní; byly zároveň plné prostorové hloubky, a přitom pouhým povrchem. Názvy jako *Wruckap Island* a *The Waterfall* (Vrak, Ostrov a Vodopád) evokují romantické krajiny, jen aby nás přiměly k reflexi naší vlastní projekce fotografické reality (zde, jak tvrdil Barthes, „konotace“ předchází „denotaci“, a ne naopak, jak je obvykle myšleno). Sama jednodušnost prostředků otevírá tyto obrazy různým interpretacím. *In Search Of...* (Hledaje...) [3] evokuje alpskou roklinu nebo ledovec stejně jako vločky těsta zachycené do záhybů látky. U Wellinga se „hledání“ romantického prožitku stává hledáním unikajícího odkazu.

James Casebere si od pozdních sedmdesátých let také pobíral s mnohoznačností fotografie, ale u něj je nejistoty docíleno krajan-architektonickými modely vyrobenými z bílé lepenky, sádry



epidemiologu, které Casebere aranžuje a nasvěcuje jako miniatur-  
ní filmové kulisy. Zároveň specifické i generické, tyto obrazy jen  
opakují svůj posměch, kterým v jeho raných dílech byly vernakulár-  
ní scény z amerického Západu, občanské války, předválečného  
šlágru atd. Někdy jsou tyto scény naprosto fiktivní, jako v případě  
*Sutpenova jeskyně* (Sutpenovy jeskyně) [4], která připomíná neoklasi-  
cké dům vystavěný z divočiny ďábelskou postavou z románu  
*Atlantida: Alahome!* (1936) Williama Faulknera. Stejně jako Wel-  
ling, i Casebere vytváří efekty reálného svým médiem a názvy. Ale  
oproti jsou tyto efekty jen částečné nebo jdou jen napůl cesty: všech-  
ny jeho obrazy jsou rozptýleny v zemi nikoho mezi modelem  
a referencí, fikcí a dokumentem. Jeho místa mají konzistenci  
místa nebo místa; jsou podobné fantazmatům, ze kterých zobrazení  
vstoupuje, aby nahradilo realitu.

Ve všech těchto dílech založených na fotografii se hierarchie rea-  
lity a zobrazení a originálu a kopie stává poněkud nestabilní  
a v tomto lehkém rozložení obrazu je jemné podřívání diváka:  
srozumitelnost, které fotografie většinou poskytuje subjektu – názor  
a přesnost vidění –, je částečně potlačeno. Někdy se divák cítí téměř  
odháněn těmito simulakry; jak píše Deleuze, „divák je učiněn sou-  
částí simulakra, které je transformováno a zkresleno podle jeho  
pohledu.“ V tomto přízračném narušení jsou reálné efekty fotogra-  
fie zpochybňovány stejně jako její konvenční status „poselství bez  
kódu“ (Barthes), jako dokumentu, podle kterého jsou věci zřejmé



4 • James Casebere, *Sutpenova jeskyně*, 1982  
Zelatinové stříbro, 40,6 x 50,8 cm

a události přirozené. Před dvaceti lety to byl kritický vhled a zpochybňování nároků pravdivosti fotografického zobrazení – ve zpravodajství i jinde – bylo akutní. Nicméně v našem současném obrazovém světě čím dál tím více triumfuje přístup simulakrový nad referenčním; snad dnes ani tolik nepotřebujeme kritiku zobrazení jako spíše kritiku simulace.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Roland Barthes, *Image-Music-Text*, trans. Richard Heath, New York: Hill and Wang, 1977  
Jean Baudrillard, *Selected Writings*, ed. Mark Poster, Stanford: Stanford University Press, 1988  
Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester, New York: Columbia University Press, 1980  
Louis Gracioso (ed.), *Sarah Chermosino: A Retrospective*, Santa Fe: SITE Santa Fe, 1997  
Jacques Guillo (ed.), *Abelardo Prieto: Escritos*, Centre National d'Art Contemporain, 1988  
Sarah Rogers (ed.), *James Welling: Photographs 1974-1988*, Columbia: Walker Center for the Arts, 2000  
Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981



3 • James Welling, *Hledáje...*, 1981  
Senzitivní papír, 22,9 x 17,8 cm



Victor Burgin přichází s přednáškou „Absence přítomnosti: konceptualismus a postmodernismus“: zveřejnění této a dalších přednášek Allana Sekuly a Marthy Roslerové signalizuje nový přístup k odkazu angloamerického fotokonceptualismu a psaní dějin a teorie fotografie.

1980–1989

▲ Je nutné si uvědomit, že základní otázky konceptuálního umění – zaměření na analytické propozice a na lingvistické definice – měly vizuální podobu v čím dál víc analytickém

- přístupu k fotografickému obrazu. Postminimalistické umění posunulo vnímání jazyka a těla do rámce performativnosti; fotografie a její základní indexovost poskytla exaktní médium, kterým mohly být tyto časové a prostorové dimenze zaznamenány. A tak fotografické médium rozšířilo postminimalistické zájmy o výrobní procesy, specifické umístění a podrobné sledování nahodilosti a kontextu. Není tedy překvapující, že unikátní schopnost fotografie zaznamenat nejmenší časoprostorové posuny a inkrementální nebo sekvenční performativní změny z ní učinila také ideální nástroj pro stále intenzivnější zájem konceptualismu o procesy a výrobu významu samotného. Fotocesta [1] britského umělce Victora Burgina (narozen 1941) je výrazem tohoto posunu od kontextuální estetiky k analýze fotografického významu právě v okamžiku (1969), kdy Burgin inicioval teoretizaci site-specificity ve svém zásadním textu „Situational Aesthetics“ (Situační estetiky) v britském časopise *Studio International*.

Burginova první kniha *Work and Commentary: 1969–1973* z roku 1973 se ještě ve svém celkovém teoretickém a uměleckém projektu držela angloamerické ortodoxie konceptualismu pozdních šedesátých let, zejména otázek kladených pozdně modernistickou sebekritickou skupinou *Art & Language* a jejím časopisem *Art-Language*. Ale Burgin byl nakonec první, kdo tuto pozici na stránkách tohoto časopisu systematicky kritizoval; tvrdil, že „optimální funkci umění je modifikovat institucionalizované vzorce orientace na svět, a tím sloužit jako prostředek socializace. Žádná umělecká aktivita tak nemá být chápána mimo kódy a praktiky dané společností; užívání umění je nevyhnutelně spojeno s ideologií... Musíme přijmout zodpovědnost za vytváření umění, které obsahuje více než Umění.“

- Americký typ formalismu Clementa Greenberga anglickým umělcům (až po skupinu *Art & Language* a včetně jejich členů) učaroval na překvapivě dlouhou dobu. Objev dvou teoretických odkazů, jež byly jako první představeny anglofonnímu publiku filmařů, umělců a literátů redaktory časopisu *Screen*, urychlil ústup formalistického modernismu. Prvním bylo znovuobje-



1 • Victor Burgin, *Fotocesta*, červenec 1969  
Jednadvacet fotografií jednadvaceti části podlahy

- ▲ ni myšlenek ruského a sovětského formalismu; druhým setkání s francouzskou strukturalistickou sémiologií a psychoanalytickou teorií od Freuda po Lacana. Oba objevy představovaly nový
- teoretický základ pro umělce jako Burgin a Mary Kellyna a konkrétně Burgina měly motivovat k tomu, aby konečně zřetřhal své spojení s modernismem a konceptualismem, jak se ukázalo v jeho esaji z roku 1984 „The Absence of Presence: Conceptualism and Post-Modernism“. Burginovo dílo bylo zalo-



zejména na sémiologii a teoriích fotografického obrazu, jak je rozvedl v několika svých esejích Roland Barthes; dílo Michela Foucaulta se stalo ústředním pro Allana Sekulu (narozen 1951) a nakonec vedlo k průlomové esejí „The Body and the Archive“ (Tělo a archiv, 1986). Lacanovský feminismus Mary Kellyové brzy našel protějšek ve vysoce politizované kritice fotografického zobrazení Marthy Roslerové (narozena 1943) stejně jako v aktivistické definici feminismu a uměleckých přístupů.

### Fotografický obrat

Už předtím fotografie vstoupil do amerického umění šedesátých let několika protichůdnými způsoby. Za prvé tu bylo zahrnutí „zabíjení“ fotografie do díla Roberta Rauschenberga a následně Andyho Warhola, čímž došlo ke zvláštní transformaci evropské estetiky fotomontáže dvacátých let. Za druhé tu byly několikrát – ale daleko komplikovanější a na první pohled nerozeznatelné odkazy na specificky americkou tradici fotografie od počátku dvacátých let: velkou tradici americké fotografie od Paula Strandera po Walkera Evanse a tradici fotografií Farm Security Administration (FSA) a dokumentární tradici, která byla programově formulována ve třicátých letech. Byly to tedy rozmanité způsoby, kterými umělci počátku šedesátých let, po Warholovi, připravili k znovuobjevení fotografického obrazu v kontextu neo-avantgardní tvorby.

Jednou z prvních postav vzestupu toho, co by mohlo být nazváno jako specificky fotografická estetika, byl Ed Ruscha, jehož knihy z počátku šedesátých let, počínaje *Dvaceti šesti bezdrátovými stanicemi* (1962) a *Každou budovou na Sunset Strip* (1964), představily zvláštní typ fotografie. Pokud může být charakterizována jako amatérská a popularistická, byla spojena do procesu *deskilling* fotografického obrazu; a vskutku to byl kontext pop-artu (s jeho vlastními metodami *deskilling* uměleckého díla), v němž byly Ruschovy knihy poprvé přijaty. V dialogu mezi Ruschou a Warholem bylo Warholovo užívání „nalezených“ fotografií přeloženo do principu, který vycházel z částmi urbánní krajiny jako s „nalezeným“ materiálem, ostatně Ruscha ji zaznamenal tím nejbanálnějším možným způsobem.

V polovině šedesátých let se objevil jiný druh fotografické tvorby, který by mohl být nazýván protokonceptuální, a to v díle Dana Grahama. Graham svou fotografii, i když ještě stále velmi závislou na Ruschově, umístil do výslovnějšího dialogu s tradicí amerických dokumentárních fotografií, zejména s dílem Walkera Evanse. Grahamovy kamenné fotografické obrazy vernakulární architektury v New Jersey – takového typu jako předmětské domky v jeho *Domovech pro Ameriku* (1966–1967) – se vracejí přímo k Evansovým kamenným fotografiím industriální architektury v Pittsburghu. Ale i když Grahamova fotografie vytváří jakousi kontinuitu s vernakulární architektonickou obrazovostí, zároveň se distancuje od vysoké, ambiciózní kvality fotografie třicátých a čtyřicátých let. Přidává k myšlence vernakulární,

populární fotografické tvorby i vernakulární architekturu jako obraz. Graham zjišťoval Ruschův původní projekt *deskilling* tvorby fotografie. Jeho užívání levného ručního fotoaparátu nebo levného barevného filmu a levného komerčního tisku vytváří výslednou fotografii, která vypadá, jako by ji pořídil turista ztracený v New Jersey.

V kontextu konceptuálního umění fotografie přijala řadu funkcí, které přesahují ty, jež uvedl Graham. Za prvé se zabývala problémem formy distribuce uměleckého díla. Počínaje Ruschou, fotografie byla přijata jako prostředek trvání na mediatizaci nebo masové distribuci uměleckého díla, tedy prostředek, který přispívá k rozpadu konceptu uměleckého díla coby unikátního předmětu. Ačkoliv Warhol si z malby coby unikátního originálu vždy dělal legraci, nakonec se k ní vracel v každém okamžiku své tvorby. Přestože tedy byly jeho malby určovány fotografickým obrazem a sitotiskovým procesem, výsledným produktem tohoto procesu byl nevyhnutelně unikátní originální předmět. U Ruschy byl konečným produktem mnohočetný objekt, levně produkovaná kniha otevřená masové distribuci, která se postavila do jasně opozice k pop-artové malbě s její „aurou“ paradoxně nedotčenou.

Za druhé fotografie vstoupila do protokonceptuálního a konceptuálního kontextu představením celé řady doposud nemyslitelných a neviditelných obsahů. U Ruschy můžeme říci, že urbanismus – otázky architektury, otázky vernakulárního urbánního prostoru, otázky cirkulace dopravy – znovu vstoupily do umělecké tvorby prostřednictvím námětů, které se neobjevovaly v ní tvorbě, ať už v Evropě, nebo Spojených státech, dobrých třicet let. Až do momentu vrcholného modernismu ve třicátých letech se mělo samozřejmě za to, že architektura a urbanismus jsou hodny avantgardního zájmu. V poválečném období však všechno zajímavější se o kolektivní, urbánní, veřejný prostor z umělecké tvorby dramaticky zmizelo. Bylo to až Ruschovo dílo a následná tvorba Dana Grahama a konceptuálních umělců, v nichž problematika veřejného urbánního prostoru, architektury, veřejnosti – a toho, jak ji vůbec vnímat – znovu vstoupila na pole avantgardní reflexe.

### Od indexu k informaci

Jedním z amerických umělců, v jehož konceptuálním díle se tyto zájmy staly ústředními, byl Douglas Huebler, který specificky spojil časovost a prostorovost svých aktivit s fotografickým obrazem a odpoutal svou tvorbu v tomto médiu od ikonografie vysokého umění. V roce 1971 inicioval projekt *Variable Piece #70 (in process) Global* – vytvoření univerzálního kolektivního portrétu všech, kdo žijí na zemi, který měl být kritikou žánru portrétu stejně jako pokusem – ve svém obřím prostorovém, časovém a kvantitativním rozsahu – radikalizovat tradičně omezené zaměření se na zobrazování a zobrazovací konvence. [2]

Koncem šedesátých let se však – ve specifických konfrontacích s fotografickou tvorbou konceptualismu – mnozí umělci přeor-





1980-1989

2 • Douglas Huebler, *Variable Piece #70 (in process) Global (Proměnlivé dílo č. 70 [rozpracované] globální), 1971-1997 (detaily)*  
Dokumentární fotografie, text, různé rozměry

entovali na kritiku konceptualismu na straně jedné, jak tomu mnohdy bývá při utváření nové umělecké pozice, a na straně druhé na znovuobjevování a reinterpetaci dřívějších odkazů: v tomto případě americké dokumentární tradice. Začínající v Kalifornii, v kontextu skupiny, která studovala spolu s Allanem Kaprowem, Johnem Baldessarim a básníkem Davidem Antinem, tito umělci – zejména Sekula, Roslerová a Fred Lonidier – definovali svou tvorbu v opozici ke zdánlivě neutrálnímu konceptualismu. Jedním z nejdůležitějších příkladů, v nichž je tento historický obrat patrný, je *29 Arrests* (29 zatčení) Freda Lonidiera [3], které rekapitulovalo přesnou strukturu Ruschových knih, jejich kamennou tvář, téměř banální neutralitu, s níž se zdánlivě náhodou nahromaděné nalezené objekty stanou subjekty. Ve svém projektu Lonidier vyfotografoval zatýkáni během protiválečného protestu v přístavu v San Diegu, zatímco vojenské lodě odplouvaly do Vietnamu s dalšími zbraněmi a novými zásobami pro americkou armádu. A tak je Ruschova zdánlivě neutrální tvorba kritizována náhlým odvarem právě těch nahodilostí – politických, kontextuálních, historických – které konceptualismus zavrhl.

Jedním z důvodů, proč tato generace byla v opozici vůči pop-artové a konceptualistické mentalitě umělců, jako byli Huebler,

Baldessari a Ruscha, je přesně to, že v té době, i když opožděně, znovuobjevili odkaz New York Film and Photo League dvacátých let s jejím důrazem na ruský film. Takže se do jejich tvorby v posledních šedesátých letech promítaly nejen filmy Sergeje Ejzenšteina a Vsevoloda Pudovkina, ale také sociální dokumentární tvorba Film and Photo League spolu s vážným přehodnocením postavení, jaké prezentoval John Heartfield. V některých případech se tak stalo skrze explicitní zprostředkování díla Hansa Haackeho, jeho fotografická tvorba v letech 1970-1971 (například dílo s realistickými kanceláři *Shapolski et al.*, které je ve svém soustředění na architekturu a seriálním formátu paralelní k tvorbě Ruschy a Grahama) je dalším takovým mezníkem, kdy je pop-artová neutralita přístupu bez komentáře či kontextu transformována do modelu aktivní umělecké intervence.

### Od pop-artu k fotomontáži

Umělci jako Roslerová a Sekula si berou modely jak fotomontáže, tak politického dokumentu jako výchozí historické body. První přístup je viditelný v díle Marthy Roslerové z posledních šedesátých let s názvem *Bringing the War Home: House Beautiful* (Uvědomění si války: Krásný dům) [4], což je série fotomontáží



3 • Fred Lonidier, *29 zatčených, (nahora) č. 10; Ústředí 11th Naval District, (dole) č. 18: Ústředí 11th Naval District, 4. května 1972, San Diego*  
Třicet černobílých fotografií, 12,7 x 17,8 cm

▲ 1961, 1968b

● 1967a, 1968b

▲ 1920

● 1971, 1972b



...které jsou téměř doslovně čerpaný z Heartfieldova modelu  
 když Roslerová tvrdí, že Heartfieldovo dílo v té době nezna-  
 ... v nichž jsou obrazy vietnamské zkázy vloženy do uhlaze-  
 ...ních obrazů reklamních, módních a společenských časopisů.  
 Roslerová se pokusila produkovat tuto sérii barevných foto-  
 montáží pro masovou distribuci, a i když se jí to nepodařilo,  
 ... to jedna z prvních ukávek toho, jak politizace fotomontáž-  
 ... estetiky dosáhla v americkém kontextu svého vrcholu.

Drabý přístup, vedle znovuobjevení fotomontáže, zahrnoval  
 ... přehodnocení odkazu americké dokumentární tradice.  
 ... orientaci této skupiny se jasně ukazovala touha amerikanizovat  
 ... tvorbu, dívat se na místní vernakulární historické kontexty  
 ... tradice spíše než jen na evropské. Tento zájem o regionální kul-  
 ... který jí do určité míry s sebou přinesl pop-art ve svém trva-  
 ... dílčím od americtví svého projektu, je pozadím dialogu, který  
 Roslerová a Sekula započali s Film and Photo League stejně jako  
 ... odkazem fotografie FSA ve snaze čerpat z existujících tradic  
 ... kultur v americké historii.

Posledním prvkem zásadním pro jejich tvorbu je interní deba-  
 ... o postavení fotografie samotné. Nejenže oba tito umělci jsou  
 ... jasnými kritiky, teoretiky a historiky fotografie, ale do značné  
 ... míry právě jejich texty vedly k tomu, že se umělecký svět začal

kriticky zabývat vztahem mezi modernismem a fotografií. Je  
 důležité si uvědomit, do jaké míry dokumentární fotografie  
 vstoupila do veřejného povědomí americké kulturní historie  
 v tomto momentu jako výsledek jejich různých esejů, jako  
 například „In, Around and Afterthoughts on Documentary  
 Photography“ (1981) Marthy Roslerové a Sekulova „Dismantling  
 Modernism, Reinventing Documentary“ (1984). Ani jeden  
 z nich nenavrhuje slepě pokračování dokumentárního projektu.  
 Vlastně je pravdou opak: oba jsou extrémně kritičtí a opatrní  
 v tom, jak poukazují na historickou neadekvátnost například  
 odkazu fotografie FSA.

To, co tito umělci-kritikové jasně chápou, je, že vzhledem  
 k politickému využití jejich děl byla politická neutralita fotografií  
 jako Walker Evans nebo Dorothea Langeová velkým nedostatkem;  
 protože ani jeden si nebyl vědom (nebo mu to bylo lhostejné)  
 vlastního politického rámce, v němž bude jeho dílo použito pod  
 zástítkou projektu FSA Roye Strykera. Konflikt, který Roslerová  
 i Sekula neustále zkoumají, spočívá v otázce, do jaké míry může  
 fotografická tvorba na sebe vzít aktivistický, intervenční nebo agi-  
 tační přístup nebo do jaké míry jsou fotografie obsaženy v diskur-  
 zivních konvencích a institucionálním rámci, který jim brání  
 v dosažení naprosté politické účinnosti.



4 • Martha Roslerová, *První dáma*  
 (Pat Nixonová) ze série *Bringing  
 the War Home: House Beautiful*  
 (Uvědomění si války: Krásný dům),  
 1967-1972

Fotomontáž vyzdobená jako barevná  
 fotografie, 61 x 50,8 cm

1980-1989





5 • Alan Sekula, *Untitled Slide Sequence* (Bezejmenná diačková sekvence), 1972

1980 - 1989

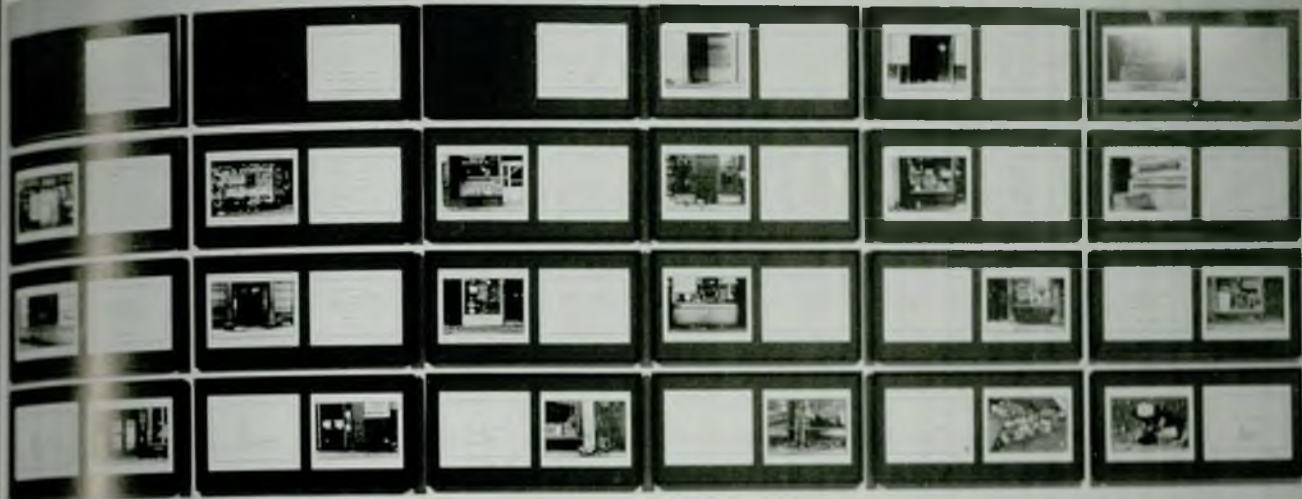
Toto je jedno z dilemat, kterému čeli fotografové jak ve své tvorbě, tak ve své tvorbě. V projektech, jako například v Sekulově *Untitled Slide Sequence* (Bezejmenné sekvenci diačkových snímků) nebo v *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (Bowery [Bída] ve dvou neadekvátních deskriptivních systémech) [6] Marthy Roslerové, můžeme vidět jejich snahu přelstít hranice tradiční dokumentární tvorby. Sekulovo dílo je sestaveno z osmdesáti diačkových snímků, které se kontinuálně opakují v cyklu osmdesát obrazů dělníků, kteří na konci denů směny opouštějí leteckou továrnu General Dynamics Convair Division v San Diegu. Tento cyklus jasně odpovídá na kalifornskou transformaci konceptualismu v rukou někomu jako Hessel, stejně jako reaguje na obrazy dělnického hnutí ve výrazně i americké dokumentární tradici. Sekulovy snímky nás dávají další přesnější a komplexnější obraz subjektu dokumentární fotografie jednak proto, že zde dochází k transformaci statické černobílé fotografie v běžící diačkovou sekvenci, ale také proto, že náhodně snímky dělníků poukazují na těžkost, s jakou lze identifikovat dělnický subjekt (oproti například středostavovskému nebo úřednickému pracovníkovi). Na jednu stranu tedy je tedy semiotická reflexe toho, co je fotografie (jejího statusu, formy, „indexního znaku“), jak tvoří význam a jak je institucionálně a diskurzivně umístěna a šířena, zásadní pro tuto tvorbu, která se distancuje od naivního návratu k politickým širokým fotografickým dokumentu. Zároveň a v protichůdném gestu však jde za semiotickou kritikou tím, že podtrhuje možnost a nezbytnost kontextualizace a historické specifičnosti v reflexi obsahu. Mohli bychom říci, že kritika naivního předpokladu o politické účinnosti amerického dokumentu se spojuje s kritikou číselné neutrality konceptuální fotografie.

V tomto smyslu je *Bowery* Marthy Roslerové dalším exemplárním projektem. Obrací se k dokumentární fotografii v jejích nižších formách – Roslerová to nazývá „školou fotografie: například žebračka“ – v jejích zrnitých černobílých obrazech a interním historickém významu, kterých tento druh díla v sedmdesátých letech nabylo. Také kritizuje jistý druh newyorské pouliční fotografie odvozené v té době Johnem Szarkowskim v MoMA, zejména v díle Garryho Winogranda, jemuž rozpad a mizérie každodenního života poskytuje, v lhostejném cynismu, spektakulární obsah. Vzhledem k tradici Walkera Evanse – mnohé z těchto fotografií jsou citacemi z Evansova díla – se Roslerová stává do pozice toho, co nazývá „neadekvátností fotografického zobrazení“. Zároveň konstruuje očividnou neadekvátnost jazykového systému jako zobrazení opilosti. Vedle fotografických obrazů klade stranou nesoucí seznam termínů pro opilost – od nejnižšího slangu až po nejarchaičtější knižní výrazy. Ve své seriální akumulaci tyto semantiky napodobují serialitu pop-artových opakování, přičemž jak svým obsahem, tak svým jazykovým statutem stojí v protikladu vůči tvrzení konceptuálního umění, že nalezlo čistou jazykovou sebereflexi. Tím, že jazyk spojuje opět se sférou somatického –

▲ 1988b

● 1996





sot  
 tipler  
 winebibber  
 elbow bender  
 overindulger  
 toper  
 lushington

1980-1989

Martha Roslerová, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*  
 Bowery [Bowery ve dvou neadekvátních deskriptivních systémech], 1974-1975  
 Celost: pět černobílých fotografií a tři černá panely, každý z nich 20,3 x 25,4 cm, edice pěti

... jako se střerou vyřinutého, okrajového, společensky diskvalifi-  
 kovaného – uvádějí do racionálního projektu konceptuálního  
 umění dimenzi kontraracionality, což je pro tento moment dialo-  
 gu těchto dvou generací typické.

**UČEBNÍ LITERATURA:**

Richard Rorty (ed.), *The Contest of Meaning*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989  
 Arthur Danto, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press International, 1986  
 David Gauntlett (ed.), *Art and Photography*, London: Phaidon Press, 2003  
 Martha Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings 1975-2001*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004  
 Allan Sekula, *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983*,  
 Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984  
 Roger Bellon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History,  
 Publishing and Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991



Frederic Jameson publikuje esej „Postmodernismus aneb kulturní logika pozdního kapitalismu“ debata o postmodernismu se rozšiřuje za hranice umění a architektury do sféry kulturní politiky a dělí se na dva tábory.

Žádné slovo v poválečné kritice není diskutovanější než termín „postmodernismus“. Je to zejména proto, že je možno chápat jej ve vztahu k jiným širokým pojmům, které jsou také těžko uchopitelné, jako například „modernismus“, „modernita“ a „modernizace“. „Postmodernismus“ je také paradoxní sám o sobě. Na jedné straně připomíná, že „modernismus“ – ať už jej vnímáme jako zjemnění každé umělecké formy do své zvláštní esence, nebo naopak jako kritiku vši estetické separace – je dokončen a jeho smrt vskutku byla oznámena mnohými teoretiky. Na druhou stranu v dílech některých umělců a kritiků, také spojovaných s tímto termínem, postmodernismus nabízí nové náhledy na modernismus, zejména na historické avantgardy, jimž dlouho nebyla věnována patřičná pozornost (jakou například dadaismu a surrealismu věnoval Clement Greenberg a jeho následovníci). Tímto způsobem postmodernismus sloužil jako způsob, jak se znovu zabývat modernismem stejně jako jej prohlásit za mrtvý.

Tak jako modernismus ani postmodernismus neoznačuje určitý styl umění. Jeho nejambicióznější teoretikové spíše užívají tohoto termínu k označení nové kulturní epochy na Západě. Pro amerického kritika Frederica Jamesona, jehož esej „Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism“ (Postmodernismus aneb kulturní logika pozdního kapitalismu) je klasičkou marxistickou analýzou, není postmodernismus ani tak jasným odklonem od modernismu jako nerovnoměrným vývojem starých (nebo „reziduálních“) a nových (nebo „rodících se“) prvků. Nicméně je natolik odlišný, aby jej bylo možno „periodizovat“ coby nový moment v kultuře ve vztahu k novému stadiu kapitalismu, které je často označováno za „konzumní kapitalismus“ a které se začalo projevovat po první světové válce. A tak podle Jamesona spektakulární obrazy spojované s postmoderní kulturou – svůdně simulace v časopisech a filmech, v televizi a na internetu, které sotva kdy zobrazují něco skutečného – reflektují „kulturní logiku“ ekonomie hnané konzumentovou touhou. Nicméně podle francouzského filozofa Jeana-Françoise Lyotarda, jehož dílo *Postmoderní situace* (1979) zahájilo filozofickou debatu o tomto termínu, postmodernismus přinesl konec jakékoliv takového marxistického vyprávění, vlastně všech „velkých vyprávění“ „modernity“, ať už byly vyprávěny jako příběhy o pokroku (tak jako rozšíření osvícenství), nebo jako příběh o úpadku (znevlnění proletariátu). Ale i když se tyto oponenti v debatě o postmodernismu

neshodnou na jeho důsledcích, shodnou se, že jeho bytost zůstává „modernizace“ neboli nekonečná transformace výrobních prostředků a konzumace, transportu a komunikace za účelem zisku. Po této stránce může být konec umělecké formaci nazvané „modernismus“, snad i kulturní epochy zvané „modernita“, až žádný konec společenskoekonomickému procesu nazvanému „modernizace“ není v dohledu. Právě naopak: postmoderní může být pouhým signálem téměř globálního rozsahu tohoto procesu.

### Soupeřící postmodernismy

Ale co znamenal termín „postmodernismus“ v umění a architektuře v době, kdy tato debata byla nejintenzivnější – tedy okolo roku 1984, roku, kdy byl Ronald Reagan znovu zvolen prezidentem? (Zahrnuji sem architekturu, protože debata se na veřejnosti prvně dostala zde.) Ve Spojených státech to byl vrcholný moment neokonzervativismu v politice, který volal po návratu původních hodnot rodiny, náboženství a státu – zkrátka kulturních tradic. Ale byl to také vrcholný okamžik, alespoň v umění a akademickém světě, poststrukturalismu v teorii, který zpochybňoval všechnu tuto původnost a návraty. Sotva srovnatelné coby antagonisty – první byla politická síla, druhá intelektuální orientace – přesto tyto dvě filozofie ovládaly dva zásadní postoje k postmodernismu, a pro jednoznačnost je podle toho budu označovat.

Tehdy, stejně jako nyní, byl „neokonzervativní postmodernismus“ známějším z této dvojice. Definován zejména v rámci stylu, reagoval v opozici k modernismu, který zredukoval na abstraktní zjev samotný – na skleněno-kovový mezinárodní styl v architektuře, abstraktní malbu v umění a jazykové experimenty v beletrii. Tomuto modernismu pak oponoval návratem ornamentu do architektury, figurace do umění a vyprávění do beletrie. Neokonzervativní postmodernismus obhajoval tyto návraty heroickým uzdravením nejen umělecké individuality v opozici k údajné anonymitě masové kultury, ale také historické paměti v opozici k údajné amnézii modernistické kultury. „Poststrukturalní postmodernismus“ naopak zpochybňoval jak originalitu umělce, tak autoritu tradice. Navíc, spíše než návratem k zobrazení tento postmodernismus přišel s kritikou zobrazení, podle níž zobrazení spíše realitu konstruuje, než aby ji kopiovalo.



...a spíše nás podrobuje stereotypům, než by odhalovalo nějaké  
... A přitom, jak uvidíme, sdílejí tyto dvě protichůdné  
... z dnešního pohledu tutéž historickou identitu, identitu,  
... ani jedna nemohla předpokládat.

V umění a architektuře neokonzervativní postmodernismus  
... eklektickou směs archaických stylů a součas-  
... struktur. V architektuře, jak byla představována Philipem  
... (naroz. 1906), Charlesem W. Moorem (1925–1993),  
... (naroz. 1925), Michaelem Gravesem (naroz.  
... 1934), Robertem Sternem (naroz. 1939) a jinými, tato tvorba  
... k užívání neoklasicistních prvků, například sloupů,  
... symbolů k „oděnění“ obvyklé moderní stavby,  
... ve struktuře a prostoru kvůli výkonnosti a zisku.  
... je představují Francesco Clemente (naroz. 1952),  
... (naroz. 1945), David Salle (naroz. 1952)  
... (naroz. 1951), se užívaly uměnovědné odkazy  
... klíše – citace k vyzdobení obvyklé moderní malby  
... v závislosti na národní kultuře umělce – zde to  
... Němec a Američané [1]). Jakým způsobem byla tato díla  
...? Neargumentovala vážně proti modernismu,  
... nepřekračovala. Spíše se snažila usmířit se s veřej-  
... (a tedy i s trhem), která byla údajně odcizena přílišně kon-  
... uměním a architekturou v šedesátých a sedmdesátých  
... ne demokratické (jak se občas tvrdilo) – toto usmí-  
... bylo jak elitářské ve svých historických odkazech, tak mani-  
... ve svých konzumentských klíších. „Když Američané sedí  
... necítí se pohodlně,“ poznamenal jednou Venturi,  
... by byli doma s rodinou a dívat se na televizi.“

V tomto ohledu byl neokonzervativní postmodernismus spíše  
antimodernistický než postmodernistický; a stejně jako antimo-  
▲ dernismus meziválečného období hledal i tento stabilitu, dokon-  
ce autoritu skrze odkazy na oficiální historii. Spíše než stylistickým  
programem byl tento postmodernismus kulturní politikou, strate-  
gií, která byla dvousečná: za prvé měla za cíl předejít modernis-  
mus, zejména v jeho kritických aspektech (v neokonzervativním  
schématu měla být kultura jen stvrzením daného statu quo),  
a pak zavést staré kulturní tradice do života současné společnosti,  
které se takováto stylistická řešení dávno přežila.

Zde začaly na povrch vyplouvat velké protimluvy tohoto  
postmodernismu, protože i když citoval historické styly, jeho  
• směs citací, často nazývaná „pastiš“, měla tendenci těmito sty-  
lům upírat nejen kontext, ale také smysl. Ironicky tedy spíše než  
na návrat k tradici, tento postmodernismus poukazoval na její  
fragmentaci, až dezintegraci, alespoň co se týče koherentního  
kánonu stylů. Ve skutečnosti „styl“, chápaný jako jednotné vyjá-  
dření jednotlivce nebo období, a „historie“, chápaná jako základní  
schopnost vůbec kulturně odkazovat, nebyly tímto postmoder-  
nismem ani tak posíleny jako podkopány. Tímto způsobem byl  
neokonzervativní postmodernismus postížen stejným kulturní-  
m problémem, kterému se snažil uniknout. Jelikož – jak tvrdil  
zejména Jameson – osmdesátá léta byla poznamenána ne návra-  
tem stylu, ale jeho rozpadem na pastiš, ne znovuoživením his-  
torického vědomí, ale jeho erozí v konzumentské amnézii a ne  
znovuzrozením autora, coby génia, ale „smrtí autora“ (ve slavné  
frázi Rolanda Barthesa), chápané jako unikátní zdroj všeho  
významu.

1980 – 1989



Julian Schnabel, *Exil*, 1980  
Olefinová deska na dřevě,  
120,8 x 104,8 cm

▲ 1979, 1984, 1987 • 1979



## Kulturní studia

Sémiologie natolik prohledala celý kulturní horizont, aby našla příklady skrytých politických řečí, že se její pole rozšířilo na reklamu stejně jako na televizi, obalové techniky a módu. Toto sémiologické otevření se širšímu poli masové-kulturní činnosti přišlo souběžně s útokem Michela Foucaulta na vnitřní koherenci různých disciplín, které tvoří pole humanitních věd: literatura, historie, umění atd. V Anglii, na University of Birmingham, začali akademikové popírat myšlenku, že masová kultura je pouhou záležitostí manipulace pasivních konzumentů. Kulturní kritikové jako Stuart Hall (narozen 1932) tvrdili, že existují strategie spotřeby, které se stávají formou odporu. Rapová hudba je jedním z takových příkladů přeprogramování hudby, která se stává prostředkem agrese vůči středostavovským hodnotám dekora a poslušnosti. Dokonce se nabízi tvrzení, že nejnižší z forem populárního vypravěčství, tzv. harlekýnky, by mohly být formou odporu, který umožňuje ženám z nižších vrstev urvat si svůj díl soukromí a fantazie.

To, že rozdíl mezi vysokým uměním a masovou zábavou bude odrážet třídní boj, bylo vysloveno francouzským sociologem Pierrem Bourdieu (1931–2002), který v roce 1979 tvrdil, že dovednost konzumovat vysoké umění je rovna vlastnictví „kulturního kapitálu“, a tudíž se v západních industrializovaných společnostech rovná peněžní výhodě a moci.

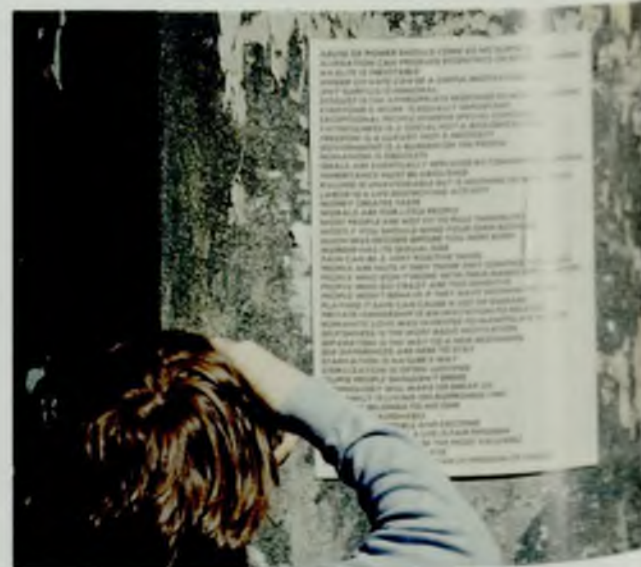
Druhý postmodernismus, „poststrukturalistický postmodernismus“, se odlišoval ve většině ohledů. Zejména ve své opozici k modernismu. Z neokonzervativního pohledu musel být modernismus překonán, protože byl příliš kritický. Z poststrukturalistického pohledu musel být překonán, protože již nebyl dostatečně kritický – stal se oficiálním uměním v muzeích, oblíbenou architekturou korporací a tak dále. Ale tyto dva postmodernismy se nejjasněji odlišují v otázce zobrazení. Jak bylo poznamenáno výše, neokonzervativní postmodernismus obhajoval návrat k zobrazení a měl pravdivost svých zobrazení za danou. Poststrukturalistický postmodernismus, na druhou stranu, byl hnán kritikou zobrazení, která zpochybňovala jeho pravdivost, a právě tato kritika toto postmoderní umění tolik spojuje s poststrukturalní teorií.

Toto umění si ve skutečnosti vypůjčilo poststrukturalistický pojem fragmentovaného „textu“ jako protiklad k modernistickému modelu jednotného „díla“. Podle tohoto argumentu bylo modernistické „dílo“ uměleckým dílem, které bylo symbolickým celkem, unikátním ve svém stvoření a dokonale ve své formě. Postmodernistický „text“ naznačuje velice odlišný druh entity: podle vlivné Barthesovy definice jde o „multidimenzní prostor, v němž se setkávají rozličné rukopisy, žádný z nich originální, které se mísí a sražíjí“. Tento pojem „textuality“ se zdál být vhodný pro strategii přisvojovaných obrazů a/nebo anonymních textů, jak

byly užívány v raných fototextech Barbary Krugerové a plakátových prohlášeních Jenny Holzerové (narozena 1950) [2], stejně jako v raných kopírovaných dílech Sherrie Levineové a fotografických aranžmá Louise Lawlerové. V těchto přístupech se postmodernistická textualita poprvé opírá o modernistické znytení „mistrovských“ děl a „mistrů“ umělců, kteří byli považováni za ideologické „mýty“ hodné vystavení – a „demystifikace“ nebo „dekonstrukce“. Jelikož tyto mýty byly považovány za rodné masové, nebylo náhodou, že tuto kritiku vedly feministické umělkyně

## Pastiš a textualita

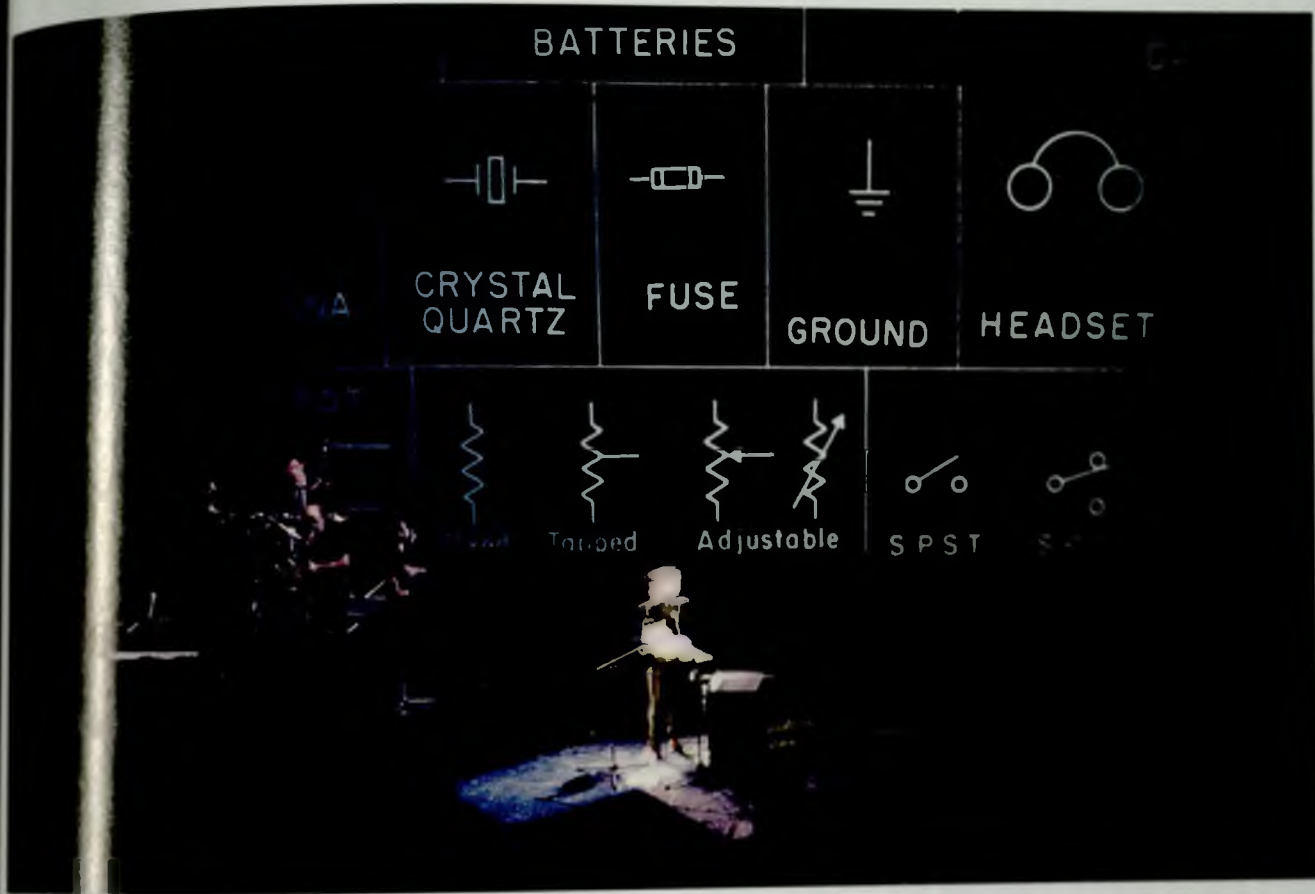
Coby modely tvorby umění jsou modernistické „dílo“ a postmodernistický „text“ dostatečně jasné. Ale co neokonzervativní „pastiš“ a poststrukturalistická „textualita“ – jak rozdílné jsou v izolačním důsledku? Povšimněme si jako příkladů těchto přístupů dvě díla umělců, kteří začali být oba oslavováni kolem roku 1980: neoexpressionistických maleb Juliana Schnabela na straně jedné a multimedialních performancí Laurie Andersonové (narozena 1947) na straně druhé [3]. Schnabel misil narážky na vysoké umění (jako v Caravaggia v díle *Exil*) s materiály nízké kultury (například samolepky a jelení parohy), ale ne proto, aby oba termíny zpochybňoval. Naopak, spolu s mnoha dalšími umělci té doby proměnil modernistické techniky koláže a assembláže v současné poststrukturalistické povzbuzení média, které kdysi měly rozevřít: malby. Jistě, některé z jeho obrazových prvků jsou fragmentované (jako například malba té talíře), ale všechny drží pohromadě konvence moderní malby – například expresivní gesty, bohaté rámy a hierarchické postavy abstraktního expresionismu – které se Schnabel pokusil obnovit. Andersonová si oproti tomu pohrávala s dějinami umění a popkulturou jako s klišé. Ve svých performancích, které byly alegorickými dezorientací v současném americkém životě, zorchestrovala zápletku uměleckých médií a kulturních znaků – přisvojené obrázky



2 • Jenny Holzerová, *Truismy*, 1977–1979

Plakát, 91,4 x 61 cm





Laurie Andersonová, detail performance *Spojené státy, 1978-1982*

... vyprávění, elektronicky měněná hudba a hlasy a tak dále. V této mezifózi se její osobní pozice stala nejednoznačnou stejně jako společenské odkazy jejich zobrazení, což se dělo mimo jakékoliv médium, které by je mohlo znovuzasadit do kontextu vysokého umění.

Kromě těchto velkých stylistických a politických rozdílů se lišily přístupy pastiše a textuality v nějakém strukturálním smyslu? Ona měla tendenci narušovat myšlenku stabilní subjektivity a rozbití posmi tradičního zobrazení – Andersonová úmyslně, Schnabel naopak konzervativní „návrat“ k individuálnímu stylu a historické tradici (jak je zde představoval Schnabel) měl stejný dopad jako post-estruturalistická „kritika“ těchto věcí (jak ji zde představovala Andersonová). Zkrátka: pastiši a textuality se nyní mohou zdát být komplementárními symptomy téže krize subjektivity a vyprávění, která tvořila „postmoderní situaci“ pro Lyotarda, a téhož procesu fragmentace a dezorientace, které pronikaly „kulturní logiku pozdního kapitalismu“ u Jamesona.

Ale čím vlastně byla tato subjektivita a vyprávění, které měly být „krizi“? Byly vnímány jako obecné, dokonce univerzální; kritikové „postmoderních podmínek“ je však záhy začali vidět konkrétněji – jako větší bílé, středostavovské, mužské, západoevropské a seвероamerické. Pro některé byla tato hrozba subjektivity a vyprávění.

velké moderní tradici, vskutku vážná a vyprovokovala jak lamentace nad koncem umění, dějin, kánonu, Západu, tak distancování se od nich. Ale pro ostatní, zejména pro lidi označené jako „jiní“, ať už sexuální, rasové, a/nebo kulturně, postmodernismus nesignalizoval ani tak vlastní ztrátu jako spíše potenciál otevírající se jiným druhům subjektivity a vyprávění vůbec.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Roland Barthes, *Image-Music-Text*, ed. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977  
 Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press, 1983  
 Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1991  
 Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986  
 Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984  
 Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990  
 Brian Wallis (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Boston: East of West, 1984

▲ 1975, 1987, 1989, 1990



# 1986

Výstava „Koncová hra: odkazy a simulace v současné malbě a sochařství“ je otevřena v Bostonu: někteří umělci si pohrávají se zhroutením sochařství do komodit, zatímco jiní podléhávají význačnost designu.

Jako jiné proudy v šedesátých letech se i pop-art a minimalismus stavěly proti tradičním pojetím umělecké kompozice a činily tak částečně sériovým způsobem výroby: jeden obraz za druhým, jak často vidíme v sitotiskových malbách Andyho Warhola; „jedna věc za druhou“, jak často spatřujeme ve skulpturách

- ▲ Donalda Judda. Toto sériové řazení také orientovalo pop-art a minimalismus na každodenní svět sériových komodit daleko systematictější než jakékoliv předešlé umění. V našem světě konzumního kapitalismu není nezbytně primární funkcí konzumace užití daného produktu, jako spíše jeho odlišení jako znaku od jiných znaků. Podle
- francouzského sociologa Jeana Baudrillarda je to často tento „umělý, diferencovaný, zakódovaný, systematizovaný aspekt objektu“, který konzumujeme, spíše než objekt sám; je to značka, co vyvolává naši
- touhu, komodita-znak, která se stává fetišem.

## Kódy spotřeby

Jak jednou sériová výroba a diferencovaná spotřeba pronikly do umění tímto způsobem, rozdíl mezi vysokými a nízkými formami se zamlžily natolik, že to přesahovalo jakékoliv tematické výpůjčky obrazů nebo sdílení témat. Toto zamlžení, patrné již v pop-artu a minimalismu, se stalo explicitním v raných osmdesátých letech, když umělci jako Jeff Koons (narozen 1955) a Haim Steinbach (narozen 1944) položili rovnítko přímo mezi umělecké dílo a komoditu; tato tvorba se poprvé k široké veřejnosti dostala roku 1986 ve výstavě s názvem „Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture“ (Koncová hra: odkazy a simulace v současné malbě a sochařství) v Institute of Contemporary Art v Bostonu. Se svými basketbalovými míči napůl ponořenými do akvária vytvořil Koons na počátku své umělecké kariéry téměř surrealistický afekt rozpolcenosti [1], avšak jeho nablýskané reklamní kampaně a luxusní objekty se nezdály být ničím víc než propagací sebe sama – jak se zdálo, Koons si nihilisticky liboval v komoditním fetiši a mediální známosti, které chápal jako historické náhrady za umělecké dílo s auru a inspirovaného umělce. V důsledku

- předvedl to, co Walter Benjamin již před dávnou dobou předvídal pro kapitalistickou společnost: kulturní potřebu kompenzovat ztracenou auru umění a umělce „falešným kouzlem“ komodity a hvězdy. V tom byl jeho nejslavnějším precedentem mezi umělci



1 • Jeff Koons, *Two Balls 50/50 Tank (Spalding Dr. J Silver Series, Wilson Supershot)*, 1985

Skló, ocel, destilovaná voda, dva basketbalové míče, 159,4 x 93,3 x 33,3 cm

Andy Warhol. „Nějaká společnost se zajímala o zakoupení mé ‚aury‘,“ napsal v *The Philosophy of Andy Warhol* (1975). „Nechtěl můj výrobek.“ Na Koonsovi bylo, aby tuto redefinici aury jako „falešného kouzla“ učinil nejen předmětem, ale i funkcí umělecké kariéry. A pokud Koons, makléř přeměněný na umělce, prezentoval komerční reklamu jako současnou náhradu umělecké aury, pak o nic méně důvtipní umělci jako Damien Hirst (narozen 1965) neproslulejší z „Young British Artists“, kteří se objevili v posledních osmdesátých a na počátku devadesátých let a získali popularitu svou výstavou „Sensation“ v roce 1997 v Royal Academy v Londýně, udělali totéž s mediální senzacechtivostí. Koons ve svých výstavách prezentoval kýčovitě produkty; Hirst to dotáhl do konce a předváděl rozřezaná zvířata [2]. V tomto ohledu rozhodně





2 • Damien Hirst, *Toto prasátko šlo na trh, toto prasátko zůstalo doma* (dětská hřanka), 1996  
Ocel, sklo, prase, formaldehydový roztok a stělní nádrž,  
každá 120 x 210 x 60 cm

1990 - 1999

...přeci tedy, to umělců jim nahrávali přímo do ruky, protože společně vytvářeli balíček simulakra umělecké provokace.

Zatímco Koons se soustředil na fetišistický aspekt komodity-maku, Steinbach se zaměřil na jeho rozdílné aspekty. V díle z roku 1988, nazvaném *related and different* (příbuzné a rozdílné), vystavil pár basketbalových tenisek značky Nike vedle pěti plastických postaviček, jako by chtěl naznačit, že Air Jordans jsou současnou verzí svatého grálu. To je pro jeho tvorbu typické: vystavit vybrané produkty na jednoduchých policích nebo podstavcích s důrazem na protikladu/spojení tvaru a barev způsobem, který je vnímán jako „příbuzné a rozdílné“ – příbuzné jako komodity, rozdílné jako znaky. Steinbach do tohoto rámce zasazuje i umělecká díla, jsou prezentována jako znaky, které se mají obdivovat – tedy konzumovat – jako takové. Stejně jako Koons staví diváka do pozice nakupujícího a znalce umění do pozice fetišisty komodity-maku a odává myšlenku, že naše „vášeň pro spotřebitelský kód“ (Baudrillard) se zdá zahrnovat všechny hodnoty – užitkovou hodnotu, estetickou hodnotu a tak dále. U Steinbacha je tento kód spíše především a nejvíce záležitostí designu a vystavení a jeho opozice se zdá být totální, schopna absorbovat jakýkoliv objekt, ať už jakkoliv bizarní, do jakéhokoliv aranžmá, jakkoliv surreálního. V jeho dílech se takové opozice jako funkční a disfunkční, racionální a iracionální, které strukturovaly definici moderního objektu od Bauhausu a surrealismu, zdají být zhroucené, což je vskutku jedním z „konečných her“ tohoto druhu „komoditní skulptury“.

Tito umělci „předstírají, že se zabývají kritickou anthillací masově-kulturní fetišizace“, tvrdí Benjamin Buchloh, ale tím „jen dál posilují fetišizaci objektu vysokého umění: ani jeden diskurzivní rámec není rozbit, ani jediný aspekt podpěrného systému není reflektován, ani jeden institucionální nástroj není dotčen“. Podle tohoto podání se tito umělci nekonfrontují se současným statutem umělecké instituce; spíše předvádějí (jak se kdysi chlubila umělkyně Ashely Bickertonová [narozena 1959]) „strategickou inverzi dekonstruktivních technik“ vyvinutých ke kritice institucí takovými umělci jako Marcel Broodthaers, Michael Asher a Hans Haacke v šedesátých a sedmdesátých letech. Tito starší umělci rozšířili předzvěstační prostředky ready made objektu, aby upozornili na podmínky vystavování, tito mladší umělci navrátili ready made do jeho statutu produktu – ve skutečnosti jej často transformovali ve vystavenou luxusní komoditu.

Ale ne všichni umělci zabývající se komodifikací umění v osmdesátých letech se poddali této cynické inverzi starého avantgardního nástroje ready made. Allan McCollum (narozen 1944) předvedl stejné postavení umění – jako objektu touhy a prostředku prestiže – jako Koons a Steinbach, ale ponechal si zboží, a tím nás vyzval k zamyšlení se nad konvencemi vystavování coby činidly konzumace. Jeho *Surrogate Paintings* (Náhradní malby) [3], které sestávají z minimálního rámu, podložky a obdélníku místo obvyklého obrazu, jsou řadou prázdných znaků závěsného obrazu (nejdříve malované akrylovými barvami na dřevo, později odlévané ze sádry); zatímco jeho





3 • Allan McCollum, *Náhradní malby*, 1978–1980

Akrylové a emailové barvy na dřevě a překližce, různé rozměry

*Perfect Vehicles* (Dokonalé prostředky, 1985), urny odlité z licí sádry a namalované různobarevnými emaily, jsou podobně generickými symboly skulpturálních objektů. Stejně jako v několika následujících sériích jsou „Surrogates“ i „Vehicles“ různě velké a velmi početné: McCollum má ateliér, který funguje jako malá manufaktura: něco mezi dílnou a továrnou, a užívá jej k tomu, aby vyprodukoval supermnožství unikátních multiplů, které spíše frustruje, než uspokojuje naši touhu. Tímto způsobem vytváří rozdíly, jimiž podněcuje úvahy o spotřebě, a formuje tak prostor pro kritický pohled na různé druhy výroby, ukazování, divání se a vlastnění v ekonomii, která funguje tak, aby předcházela uvědomění alternativních modů produkce a distribuce vůbec.

John Knight (narozen 1945) také pracoval na vyvinutí dekonstruktivních technik umění institucionální kritiky s pozorností věnovanou nejen zvýšené komodifikaci umění, ale také jeho doslovně inkorporaci do velkého byznysu jako vskutku velkému byznysu. To jej vedlo k tomu, aby napodoboval formy designu a vystavování v reklamě a architektuře, které se v letech vlády Ronalda Reagana a Margaret Thatcherové, kdy slučování korporací a kulturní marketing dosáhly nebývalého rozšíření, staly všudypřítomnými. A tak ve svém projektu pro „Documenta 7“ (1982), mezinárodní výstavu

- v německém Kasselu, Knight vyrobil osm logotypů ze svých vlastních iniciál abstrahovaných ve fontu Helvetica (který považoval za „hlavní korporáční font“), zasadil je do dřevěného reliéfu a pokryl

barevnými reprodukcemi plakátů cestovních agentur (v jednom případě je nahradil reklamou na jednu kalifornskou banku). Tímto způsobem poukázal na historické zotavení modernistických forem abstrakce, reliéfu a koláže „pro rozšiřování ideologie a produktů korporáční poválečné kultury“ (Buchloh). Jeho logotypy, umístěné na dvou hlavních schodištích v hlavní hale „Documenta“, zároveň lasť rovaly mezi uměleckým dílem a komerčním logem, mezi soukromým podpisem jednotlivce a veřejným anonymním znakem. V jistém smyslu zde Knight zapojil své iniciály v fetišistickém gestu, které podtrhávalo dvě skutečnosti, jimž čelili kritičtí umělci v tomto okamžiku: nejen korporáční dominanci světa uměleckých institucí (spolu s finanční manipulací sběratelů umění, jako Charles Saatchi v Anglii, jehož hlavním podnikáním byla vskutku reklama), ale také

- ▲ násilný revival expresionistického malířství. Knightova (i)da Zrcadlo [4] odrážela oba tyto jevy a naznačovala, že zřejmá subjektivita malby slouží jako malá kompenzace (a nemalá mystifikace) vlastní samoty korporace. Podle Buchloha Knight vytvářel svá pseudokorporáční loga tak, aby „nám připomněl konečnou korporáční realitu, která řídí a určuje nejskrytější vnitřní reflexi. Tím samým způsobem triviální domáckost zrcadel neponechala nikoho na pochybách, že estetické stažení se z veřejné společenské funkce nemá žádné jiné místo než tuto soukromou rámovanou reflexi.“

Jiní umělci té doby také podtrhávali korporáční utváření našich identit. Například Ken Lum (narozen 1956) naaranžoval standardní





John Knight, série Zrcadlo, 1986

umění do modernity

moderní nábytek do bizarních pozic – pohovky stojící, opírající se v úhlu, některé z nich kombinované či dokonce se pářící – jakoby byly vlastním životem a nahradily své lidské majitele. A Andrea Bloomová (narozena 1965) zkoumala modularitu současných obydlí prostřednictvím modelů aerodynamických kanceláří a domovů. Lini umělci se v tomto novém řádu každodenního života pod megakorporacemi snažili získat zpět subjektivní dimenzi. Jak Knight, Lum a Zitelová, tak i Barbara Bloomová (narozena 1951) napodobovala kulturní šemy, které vytvářejí společenskou identitu. Mezi jinými vytvořila plakáty a reklamy, obaly knih a filmové upoutávky v potuře dělníků, konstruktivní mimesi těchto žánrů kulturního průmyslu. „Ve volné tvorbě „zdání se“ a „jevení se jako“ hrají velkou roli,” říká Bloomová, „ale toto vypadání „jako“, tento chameleonský způsob dosažení mého záměru je na povrchu, prvním dojmem. Obrazy, často pomocí ironie, nabízejí komentář o médiu, ve kterém jsou umístěny a o kulturních obrazech (klíšé) obecně.“

Bloomová rozvinula svou počáteční tvorbu z feministické problematiky posledních sedmdesátých a raných osmdesátých let, která se zaměřovala na otázky fetišismu a diváctví; v roce 1985 v instalaci nazvané *The Gaze* (Pohled), která měla formu výstavní místnosti, se snažila zachytit pozornost diváka designerskými botami. Nicméně její pozice díla nebyla tak distancovaná; zejména ve svých výstavách postavených jako soukromé sbírky Bloomová uvedla fragmenty příběhů, ať již filmových, tak (auto)biografických, prostřednictvím fotografií a knih, osobních předmětů a předmětů z domácnosti, často prosycených minulostí [5]. Zde si spíše než by na sebe brala převlek veřejného kurátora, jak to dělali mnozí současní umělci, zahrála roli soukromého sběratele. Už před ní si však tuto roli vyzkoušeli jiní umělci, nebo ji kombinovali s rolí kurátora (například Broodthaers), ale Bloomové nešlo ani tak o kritiku muzejních poměrů jako o jejich transformaci v alternativní divadlo, aby zkoumala tajné životy slov a věcí. Tak jako Walter Benjamin, i Bloomová vidí sběratele jako osobnost, která redukuje objektu na jeho užitnou hodnotu nebo směnnou hodnotu a mobilizuje osobní druh fetišismu – to, co Bloomová nazý-

vá „potenciál detailu“ – oproti abstraktnímu fetišismu komodity-znaku. „Sběratele jsou fyziognomové světa objektů,” napsal Benjamin v „Unpacking My Library“ (Rozbalování mé knihovny, 1931); vynášejí komoditu až „do pozice alegorie“, nacházejíce v ní skryté příběhy. Bloomová předvádí u svých předmětů podobnou narativizaci: „Zdá se mi, že trávím nesmírně množství času rozjímáním, zda může objekt být naplněn dostatečným významem na to, aby představoval osobu nebo událost.“

V osmdesátých letech umělci reagovali na tržní tlaky a korporační zájmy v uměleckém světě (a mimo něj) dialekticky rozdílnými způsoby. Někteří z nich tato finanční uspořádání ztvárnili ve své tvorbě, jako by je jejich jítření mohlo nějak poškodit, zatímco jiní se pokoušeli o kritickou reflexi těchto nových sil a o rozvinutí spíše než ničeni konstruktivních efektů ready made prostředků, aby toho docílili. I když se ekonomické podmínky po minipádu na burze v roce 1987 dočasně pozměnily, polovina devadesátých let byla svědkem dalšího kola kapitalistické expanze – v centru pozornosti přestávala být komodifikace umění, která již byla pokládána za danou, a vystřídala ji všudypřítomnost *designu*, způsob, kterým jsou předměty tak často provedeny, zahrnuty do většího souboru, přeměněny na prvek dekoru a životního stylu. Toto stínové sledování, dokonce suplování avantgardního umění „dobrým designem“ není novým příběhem; pronásledovalo abstraktní umění po většinu jeho vývoje. V tomto ohledu se podívejme na vývoj Bauhausu, nejoslovnanější modernistické školy: pokud Bauhaus opravdu transformoval umění a řemesla, jak byla tradičně vyučována, pak to také umožnilo, jak tvrdí Baudrillard „praktické rozšíření systému směnné hodnoty na celou doménu znaků, forem a objektů“. To je jedna z verzí „špatného snu“ modernismu – že jeho utopické transformace uměleckých forem mohou být s rozvojem trhu kompenzovány v módu a jiné komodity.

Někteří současní umělci jako Jorge Pardo (narozen 1963) a Karim Rashid (narozen 1960), jak se zdá, pokládají tuto rekuperaci za danou a fungující v parametrech designové logiky. V tomto prostoru designu se kategorie a termíny, které ještě o generaci dříve

1980-1989





5 • Barbara Bloomová, *Vláda narcismu*, 1989

Různá média, různé rozměry

byly v produktivním protimlúvu – například „sochařství“ versus „architektura“ v site-specific umění (tedy v umění vázaném na místo) – zdají být složeninami bez generativního napětí jako mnohé kombinace obrazů, objektů a prostorů v umění instalace. V tomto stavu převrácení se site-specific umění stává jakýmsi „okolním“ uměním a situační estetika vyvinutá umělci orientovanými na institucionální kritiku, jako je Michael Asher, transmutuje do jakéhosi druhu designové estetiky. Umělci jako Pardo a Rashid vskutku používají prvky dekoru – barevně odlišené dlaždice, tapety, elegantní příslušenství a nábytek – aby zahrnuli prostor umění do úplného environmentu. V tomto smyslu se dá říci, že pokud někteří umělci kdysi tlačili sochu do prostoru architektury, jiní nyní sochu podrobují diktátům designu.

I zde, jako u zvýšené komodifikace umění v osmdesátých letech, existují dialekticky odlišné reakce na tuto postupující logiku designu. Umělkyně-architektka Judith Barryová (narozena 1949) si již delší dobu přivlastňovala aspekty této logiky za kritickými účely, citelnými v jejich instalacích a výstavách. A někteří umělci, napří-

klad Glenn Seator (1956–2002) a Sam Durant (narozen 1961), místo aby jitrili implozivní dopady této logiky, se pokusili obnovením „rozšířené pole sochařství“ ze šedesátých let a odolat totalitní designu pomocí explicitního přehodnocení site-specific tvorby. V případě Duranta to znamenalo obnovení site/non-site dialektiky Roberta Smithsona, ale nyní čtené prostřednictvím funky vizuálů jak na subkulturu, tak masovou kulturu. V případě Seatora to znamenalo obnovení architektonických řezů Gordona Matta-Clarka, ale provedených způsobem, v němž se odhalená architektonická historie mění v systematický index odhalené sociální historie.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Brooks Adams et al., *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, London and New York: Thames & Hudson, 1998  
 Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000  
 David Joselit (ed.), *Endgame: Reference and Simulation in Recent American Painting and Sculpture*, Boston: Institute of Contemporary Art, 1986  
 Lars Nittve (ed.), *Allen McCollum*, Milano: Rozeman, 1990  
 Peter Noever (ed.), *Barbara Bloom*, Wien: Austrian Museum of Applied Arts, 1989



1987

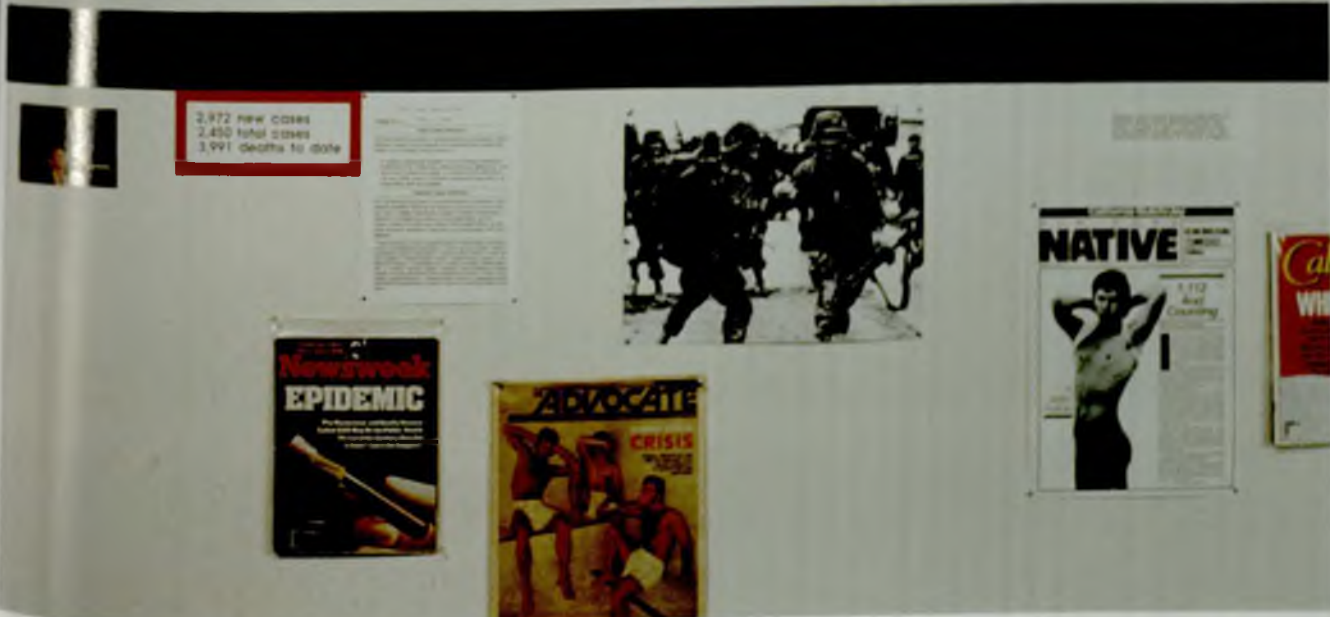
pláná se první akce ACT-UP: nový aktivismus v umění rozněcuje krize AIDS, která do popředí pozornosti vynáší spolupracující skupiny a politické intervence a také rozvoj nové homosexuální estetiky.

V reakci na konzervativní vládu ve Spojených státech, Spojeném království a (tehdy) Západním Německu přináší raná osmdesátá léta umění zasvěcené progresivní politice, vzdělanosti od války ve Vietnamu. Podnětem byly různé překrytí se událostí: vojenská intervence ve Střední Americe, korporátní převaha moci na Wall Street, trvající hrozba nukleárního katastrofického útoku náboženské pravice, odpor proti rasové segregaci a proti souvisejícím občanským právům a také proti výdovkům feministek, omezení sociálního zabezpečení a jiných sociálních programů, a – nejtragičtější pro svět umění – epidemie AIDS,

lhostejnost většiny vlád k ní a brutální kladení viny za ni gayům. S postupem desetiletí bylo politické umění ve Spojených státech galvanizováno i četnými útoky a jinými násilnými událostmi rasově a/nebo sexuálně orientovanými stejně jako ideologickými konflikty, které proti sobě postavily umělecký svět a ty vládní agentury, které byly částečně založeny proto, aby je podporovaly – zejména National Endowment for the Arts (NEA).

Umění na tyto jevy reagovalo dvěma způsoby. První z nich měl tendenci „obrazovat politiku“ tak, že společenské identity a politické pozice byly chápány jako dané obsahy, které je nutno bezpro-

1980-1986



Skupinový materiál, AIDS Timeline (Časová osa AIDS), 1989



středně komunikovat. Druhý měl tendenci k „politice zobrazení“, v níž jsou tyto identity a pozice chápány jako konstruovaná zobrazení, kterým je nutno klást otázky jak na formální, tak na ideologické rovině. A tak zatímco někteří umělci pracovali na zobrazení politických problémů přímým způsobem, jiní si k ruce vzali post-  
 • strukturalistickou kritiku zobrazení. Jedním z nebezpečí prvního přístupu bylo, že někdy potvrzoval stereotypy, které se snažil porazit; a nebezpečím druhého, že jeho vlastní sofistikovanost někdy zakryla samotnou kritiku.

Reakcionářský obrat v politice byl doprovázen obratem estetickým, který se projevil vzkříšením starých forem jako olejomalby nebo bronzové sošky; společným nepřítelem zde byly radikální transformace šedesátých let jak v politice, tak v umění. A přitom, s oživením humanistického mýtu mistrovského umění a mistrů umělců byl umělecký svět vydán napospas silám trhu jako nikdy předtím, zejména finančním manipulacím sběratelů-investorů (jako byl britský reklamní agent Charles Saatchi), kteří rozšířili bezuzdnou privatizaci veřejné sféry za  
 ■ Reagana a Thatcherové na umělecké instituce. Mezi jinými změnami k horšímu to znamenalo triumfování kurátorů a kritiků sběratelů a dealerů coby arbitry umělecké důležitosti a hodnoty.

V odporu proti ideologické regresi v umění stejně jako proti nepokryté manipulaci jeho trhu někteří umělci pěstovali tzv. „kolaborativní, kolektivní, kooperativní, komunitní projekty“, jak to prezentovala skupina COLAB a New York. Tyto kolektivy často hledaly alternativní prostory, někdy pro krátkodobé výstavy v opuštěných obchodech, někdy aby dosáhly komunitám, které byly uměleckým světem neznámé a působily mimo jeho centra. Jedním z příkladů takové partyzánské výstavy v New Yorku byla „The Real Estate Show“ (Show nemovitostí) v roce 1980, která kombinovala ad hoc předměty a instalace místních umělců s nástěnnými kresbami a graffiti místních lidí v rozpadajícím se skladu v East Village. Jedním z příkladů komunitního prostoru v New Yorku byla Fashion Moda, galerie v jižním Bronxu vedená Stefanem Eisenem a Joe Lewisem, která měla za úkol spojit různé umělce s místními obyvateli (někteří z nich byli vyportrérováni v malovaných bustách Johnem Ahearnem a Rigobertem Torremem). Aktivní takových skupin jako Group Material v New Yorku a Border Art Ensemble v San Diegu se pohybovaly od výstav a partyzánských

1980-1989



2 • Leon Golub, *Žoldáci (IV)*, 1980  
 Akryl na plátně, 304,8 x 585,5 cm

▲ 1975, 1977 ● 1977, 1980, 1984b ■ 1976



intervenci (například ilegální výlep plakátů) až po komunitní projekty [1]. Poslání Group Material – „udržovat kontrolu nad naší prací a směřovat naši energii na poptávku společenských podmínek spíše než na poptávku uměleckého trhu“ – zachycuje ducha tohoto hnutí politicky motivovaných umělců, kteří se snažili také být společensky site-specific, ducha, který přežival v dalších dupinách, například v RePo History.

Zarvojený politického umění v osmdesátých letech obnovil zájem umělců předchůdce, jako byla Art Worker's Coalition, vytvořená za druhé světové války, aby uspíšila ustavení uměleckých odborů a aby protestovala proti absenci žen a menšinových umělců na výstavách a sbírkách. Zájem se znovu obrátil na politicky angažované umělce, jako byl Leon Golub, který aktualizoval své grafické obrazy veteránů padlých americkými vojáky ve Vietnamu v nových verzích, například v žoldácích z nevyhlášených „špinavých válek“ osmdesátých let [2]. Se zobrazením politiky se však prolínala politika zobrazení, která vedla některé umělce k napodobování situacionistických strategií, zejména détournement – tedy přepracování veřejných symbolů a mediálních obrazů subverzním druhem společenských významů a dějinných vzpomínek. A tak od roku 1980 Krzysztof Wodiczko (narozen 1943 v Polsku) v noci promítal specifické obrazy, zprvu partyzánským způsobem, na různé památníky a budovy prodchnuté politickou a finanční mocí: nukleární hlavy na válečné památníky, prezidentskou přísahu na korporátní budovy, bezdomovce na heroické sochy a tak dále [3]. Jeho cílem bylo popřít oficiální jazyk a odhalit potlačené dějiny těchto architektur – ty pod jeho promítanými obrazy často jako by vybuchovaly, symptomaticky, svými potlačenými obsahy a spojeními. Ti umělci, jako Dennis Adams (narozen 1948) a Alfredo Jaar (narozen 1956) užívali podobné strategie. Ve svých site-specific instalacích a zastávkách Adams konfrontoval kolemjdoucí s fotografiemi politických démonů, kteří ještě stále strašili přítomnost, jako například antikomunistický demagog Joseph McCarthy nebo nacistický popravčí Klaus Barbie. V podobné řadě substituci Jaar nahradil uhlazené reklamy v metru, které glorifikovaly firmy a banky, barvitými fototexty, jež detailně popisovaly jejich skutečnou exploataci v zahraničí.

### Aptkoví apropracie

Neefektivnější z těchto neositucionistických intervencí byly vytvořeny četnými uměleckými skupinami sdruženými v ACT-UP (skupina AIDS Coalition To Unleash Power [AIDS koalice za uvolnění moci]), která byla založena v březnu roku 1987, aby „podnikla přímou akci k ukončení krize AIDS“. Tyto skupiny, stejně jako ostatně zobrazené v poststrukturalistické kritice jako výše zmínění umělci, (mezi nimi například Gran Fury, Little Elvis, Testing the Limits, DIVA TV, Gang, Fierce Pussy) užívaly různá média a techniky podle příležitosti: různé plakáty přisvojených obrazů a vymyšlených textů pro specifické demonstrace, subverzní přepracování korporátních reklam a novinových stránek pro širokou veřejnost, videokamery, které měly čelit policejnímu násilí a medi-



3 • Krzysztof Wodiczko, *Projekce na South Africa House, 1986*  
Trafalgar Square, Londýn, různé rozměry

ální dezinterpretaci aktivit ACT-UP a tak dále. Tím čerpaly ze širokého spektra uměleckých přístupů – fotomontáží Johna Heartfielda, grafiky pop-artu, šokujícího umění performance, reflexivity institucionální kritiky, obrazové důvtipného umění aproprace a řízného humoru feministických umělkyní, například Barbary Krugerové. „Estetické hodnoty tradičního uměleckého světa mají na AIDS aktivisty pramalý vliv,“ komentoval v roce 1990 kritik Douglas Crimp. „To, na čem v aktivistickém umění záleží, je propagandistický efekt; krádeň přístupů jiných umělců je součástí plánu – pokud to funguje, použijeme to.“ Jak to v roce 1988 vystihl plakát Grana Furyho „With 42 000 Dead Art Is Not Enough: Take Collective Direct Action to End The AIDS Crisis“.

Některé strategie již fungovaly v anonymním plakátu, který se objevil v centru New Yorku před založením ACT-UP: sarkastické a truchlivé „Silence = Death“ (Mlčení = smrt, 1986). Tato dvě slova byla napsána bíle na černém pozadí s růžovým trojúhelníkem, nacistickým symbolem používaným pro gaye v koncentračních táborech. Prostou silou svého přesvědčení tento nápis obviňoval vládu z nečinnosti a veřejnost z lhostejnosti ve vztahu k epidemii AIDS (spodní část plakát obsahovala řadu otázek a nabadání) a skutečně srovnal pasivitu s vraždou. Zároveň značka růžového

▲ 1982, 1986, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1997, 1998, 1999



trojúhelníku proměnila jeho stigma v symbol hrdé identity – charakteristické přehodnocení politicky utlačované skupiny, urážlivého stereotypu. Celá řada znaků následovala. Mnohé byly provedeny v různých formách (plakáty, placky, trička, odznaky a nálepky) a všechny byly užívány jako prostředky organizování a zpravodajství, osvěty a podpory, přežívání a protiútoku.

Skupiny ACT-UP věděly, že ideologická válka kolem AIDS se odehrává v médiích stejně jako na ulicích, a protože jejich členy byli mnozí umělci, filmaři, architekti a designéři, vytvářely znaky a události, které nejen kritizovaly a opravovaly média, ale také si pohrávaly s jejich procesy a tendencemi. Některá díla užívala grafické hrůzy, jako například plakát Grana Furyho z roku 1988, který ukazoval jen otisk ruky v krvavě červené, znak vraha, s textem „Vláda má na rukou krev“ nahoře a „Jedno úmrtí na AIDS každou půlhodinu“ dole [4]. Jiná používala „teplý“ humor, jako plakát z roku 1989, také od Grana Furyho, který nahrazoval slovem RIOT (NEPOKOJ) starou pop-artovou ikonu LOVE namalovanou Robertem Indianou v roce 1966 (plakát také reagoval na předchozí nahrazení kanadské skupiny General Idea slova AIDS za LOVE). Navržen k připomenutí dvacátého výročí Stonewall Rebellion, povstání, které následovalo po násilném vpádu policie do gay baru v Greenwich Village, jež je často považováno za počátek hnutí za práva gayů, tento znak s nápisem „Stonewall '69“ nahoře a „Krise AIDS '89“ dole byl jak voláním po paměti, tak po zbrani. Skupiny ACT-UP se také zaměřily na úředníky a reakcionářské politiky (od ministrů zdravotnictví po prezidenty) stejně jako na kšeftáře z farmaceutických firem. Nechvalně známý volební příslib George Bushe ve volbách v roce 1988 proti novým daním – „Read My Lips“ (Čtěte mi ze rtů) – se stal úplně jiným příslibem v prohlášeních gay a lesbických „kiss-ins“. (Když skupina Gang nahradila libající se páry fotografií bobra a přidala slova „Before They are Sealed“, „Read My Lips“ [Než budou uzavřeny, Odečítejte mi ze rtů], dostala celá akce ještě další význam – obvinění Bushe z omezování debaty o potratech na lékařských klinikách.) Takové rázné aropriace byly praktikovány i jinými uměleckými kolektivy, feministickými skupinami jako Guerrilla Girls a antirasistickými skupinami jako Pest které obě přišly se statisticky hutným odmítáním sexuální a rasové diskriminace v uměleckém světě i mimo něj.

### Umění v homosexuální komunitě

Podpoření aktivitami ACT-UP mnozí gay umělci a lesbické umělkyně začali zkoumat homosexualitu jako téma různými způsoby – Robert Gober (narozen 1954), Donald Moffet (narozen 1955), Jack Pierson (narozen 1960), David Wojnarowicz (1954–1992), ▲ Felix Gonzales-Torres (1957–1996) a Zoe Leonardová (narozena 1961) byli nejdůležitější. (Dva umělci z těchto šesti zemřeli na AIDS, což je malým ukazatelem, jak hroznou újmu utrpěly gay a umělecké komunity.) V jistém smyslu tyto umělci zestručnili různé nároky učiněné feministickými umělkyněmi prvních dvou generací a přizpůsobili je svým potřebám. Tedy zkoumali homo-



4 • Gran Fury, *Vláda má na rukou krev*, 1988

Plakát, ofsetová litografie, 80,6 x 54,3 cm

sexualitu nejen jako subjektivní zkušenost, která byla svým způsobem esenciální (to, co její odpůrci popírali), ale také jako sociální konstrukci podrobenou kulturním a historickým variacím.

Takto pracoval s uměleckými formami šedesátých a sedmdesátých let – jemněji než mnozí ACT-UP umělci podporovaní Crimpem – Felix Gonzales-Torres, který byl také členem Group Material. „V našem případě,“ jak jednou poznamenal, „slychom se neměli bát používat takové formální odkazy, protože představili autoritu a historii. Proč si je nevířit?“ A tak to Gonzales-Torres udělal – s určitým pozměněním. Naaranžoval tisíce archů papíru, často litografie v barvách nebo obrazy hraničící s křídlem (jako například ptáci na nebi) do dokonalých hromádek, které připomínaly minimalistické objemy. Nebo rozsypal tisíce zabalených bonbonů ve formě (nebo antiformě) postminimalistických rozptýlených prací. Anebo namaloval neúplný seznam dějinných událostí v právech homosexuálů na veřejné billboardy lakonickým způsobem konceptuálního umění.

Jeden z těchto billboardů se objevil v roce 1989 na Sheridan Square v New Yorku, poblíž místa, kde se odehrála Stonewall Rebellion. Sestával prostě z černého pozadí, na němž v bílé kurzívě





Americké umělecké války

V roce 1987 oblastní soudce ve Spojených státech zamítl žalobu, kterou podal Richard Serra, aby znemožnil General Services Administration, federální agentuře, odstranit jeho skulpturu *Tilted Arc* (Nachýlený oblouk – nahofe), který GSA objednala v roce 1981 pro Federal Plaza v centru Manhattanu. „Odstranit jej,” tvrdil Serra, „znamená jej zničit.” Přibližně dva roky později byl oblouk jedné noci odstráněn. To byl sotva první případ zabavení nebo rovnou zničení uměleckého díla, ani ne poslední, ale otevřel novou éru značné netolerance vůči uměleckým dílům.

V roce 1987 byl umělcí Andresu Serranovi (narozen 1950) přidělen grant ve výši 15 000 dolarů od Southeastern Center for Contemporary Art (SECCA) ve Winston-Salemu v Severní Karolině, který byl dotován přímo National Endowment for the Arts (NEA, státní organizací na podporu umění). Během třídenního grantu Serra vytvořil fotografii, která ukazovala malý plastický kříž ponořený do bublinkovité jantarové zbar-

vené tekutiny. Na základě názvu *Piss Christ* (Čechankový Kristus) obvinil reverend Donald Wildmon, ředitel American Family Association, Serrana z „náboženské bigotnosti”. Opět v roce 1987 obdržel Philadelphia Institute of Contemporary Arts 35 000 dolarů od NEA na uspořádání retrospektivy fotografa Roberta Mapplethorpa (1947–1989), která obsahovala pět zobrazení homosexuálního aktu. Obávajíc se odezvy Corcoran Gallery washingtonskou verzi výstavy zrušila. Výstava se tedy přesunula do Cincinnati, kde byl Denis Barrie, ředitel Cincinnati Museum of Contemporary Art, obviněn z propagování nemravnosti. Vedení senátorem Jessem Helmssem využili konzervativci v Kongresu Serranovy a Mapplethorpovy aféry, aby navrhli přímé zrušení NEA – útok, na něj její podpůrci reagovali jen mírně.

Největší spor o umění od vietnamské války byl v plném proudu; a z těchto událostí lze vyčíst tři skutečnosti: veřejná podpora současného umění byla drasticky oslabena; náboženská pravice toho využila ve svůj prospěch; kulturní politika homofobie zachvátila Spojené státy. Díla dalších umělců, kteří byli také kritizováni Kongresem, stávena do popředí homosexualitu (například performerka Holly Hughesová a Tim Miller). Všechno toto umění bylo prohlášeno za antirodinné, antináboženské a antiamerické. Lpění na doslovném znění bylo součástí těchto bitev od samého počátku. Mnozí považovali *Piss Christ* za opravdové znesvěcení Ježíše močí. „Ty obrazy jsou důkazy ve prospěch obžaloby,” oznámil žalobce o Mapplethorpových fotografiích, jako by byl jejich prohtěšek evidentní. *Tilted Arc* byl kdysi přirovnán k teroristickému prostředku.

Výsledek těchto soudních pří byl ten, že *Tilted Arc* byl zničen, do stanov NEA byla zařazena klauzule o nemravnosti (což bylo údajně protiústavní) a žaloba proti Denisu Barriemu (GSA) byla zamítnuta. Ale byly tu jiné následky. Současné umění se stalo soustem pro pravici; když nebylo přímo spojeno s nemravností či nějakou aférou, bylo zesměšňováno jako podfuk, a tudíž plýtvání penězi daňových poplatníků, což mělo za následek, že se od umění odvrátilo i mnoho liberálních podporovatelů. Zejména veřejné umění zahalil mrak pochybností a NEA (a další instituce jako Public Broadcasting Stations a National Public Radio) se ocitla pod stálou palbou kritiky. A tolerance k nenormativní sexualitě se setkala s vražednou reakcí v době, kdy lékařská komunita zápasící s AIDS volala po masivních finančních injekcích.

1985: Koalice lidí s AIDS 1985 Policejní obtěžování 1969 Oscar Wilde 1895 Nejvyšší soud 1986 Harvey Milk 1977 Pochod na Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969“. Dříve či později si divák uvědomil, že se jedná o důležitá data a události – sdružení a demonstrace, soudní procesy a rozsudky, zabítí a povstání – životé gayů v posledním století, ale nebyly v žádném pořadí nebo následnosti. Vyprávění si z nich musel divák zkonstruovat sám a nebo potřeba byla podtržena nepřítomností obrazu, jako by tyto dějiny byly vždy ohrožovány neviditelností nebo nečitelností.

Rozsypané bonbony jsou vícevýznamové jiným způsobem. *Untitled (USA Today)* [5] sestává ze sto padesáti kilogramů bonbonů v křiklavých červených, modrých a stříbrných obalech nahnutých do kouta. Toto dílo se do tváře vysmívá zákazům v umění o nedotýkání se, či dokonce jedení. Také se v něm stýkají stylistické narážky, které většinou zůstávají oddělené: postminimalistické aranžmá (Robert Morris a Richard Serra mezi ostatními vytvářeli díla v rohu) s pop-artovými materiály (lesk připomíná zejména Andyho Warhola). A také se zdá, že *Untitled* alespoň na moment

▲ 1965, 1969, 1977 ● 1980c, 1984b



odčíná starou opozici mezi avantgardou a kýčem. Ale tyto umělecké aluze jsou komplikovány těmi světskými. Podtitul poukazuje na cukrové zprávy, které národní noviny *USA Today* přináší ke každodenní konzumaci – ta je zde doslova upřednostněna coby vypovídající portrét „USA Today“. Zároveň množství kousků obsažených v tomto díle evokuje pocit štědrosti, ducha nabídky a oběti tak vzdáleného od chladného cynismu jiných užití ready made Jeffem Koonsem, Damienem Hirstem a jinými. Gonzales-Torres vyžaduje účast nejen v rejstříku spotřeby, ale také výměny daru. Tak jako jeho hromady papírů je jeho hromada bonbonů evidována jako „nekonečný zdroj“, což nám připomíná, v utopickém smyslu, že masová produkce měla kdysi v sobě latentní demokratické možnosti.

Ale navzdory duchu nabídky má Gonzales-Torresovo dílo v sobě i patos ztráty. Například *Untitled (March 5th) #2* (1991) sestává ze dvou žárovek, které jsou pověšeny a podpírány jen svými vlastními propletenými kabely – prostá závěť lásky ohrožené ztrátou, protože jedna ze žárovek musí prasknout před tou druhou. (5. březen bylo datum narození jeho partnera, který v roce 1991 zemřel na AIDS, o pět let dříve než Gonzales-Torres sám.) Dalším příkladem je billboard z roku 1992, na kterém vidíme černobílou fotografii prázdné manželské postele a zmuchlané polštáře tam, kde ještě před chvílí ležela dvě těla – elegie na nepřítomné milence, která také zavrhuje antigay legislativu, jež kriminalizuje dění v ložnici [6].

### Rodové problémy

Tak jako mnozí z jeho generace byl Gonzales-Torres ovlivněn poststrukturalistickou kritikou subjektu. Přitom se jeho dílo

více zajímá o vytváření gay subjektivity než o její kritiku z toho prostého důvodu, že taková dekonstrukce by napovídala, že gay identita je bezpečná a ústřední způsobem, který není v naší heterosexistické společnosti možný. Ve svém umění se tedy Gonzales-Torres pokoušel z heterosexuálního prostoru vykročit lyricko-elegický prostor pro gay subjektivitu a dějiny. Ve své díle Zoe Leonardová takové místo nachází v okamžicích „rodových problémů“ v heterosexuální společnosti. V plakátu z roku 1992 vyrobeného skupinou ACT-UP *Fierce Pussy* (Vzteklá kočička) Leonardová jednoduše zarámovala fotografii z druhé třetiny na Manhattanu z roku 1969 s natištěnou otázkou „Já kluk, nebo holka?“ To je pro její dvousečnou taktiku typické: potrápít gender (rod), odhalit to, čemu říká „bizarnost“ jeho kategorie a zkonstruovat gay identitu z tohoto problému, vytvořit lesbickou historii „v místě, kde se očekávání rozpadají.“

Leonardová si pohrává s touto „bizarností rodu“ ve svých fotografiích *Preserved Head of a Bearded Woman* (Nalozené hlavy vousaté ženy, 1992) nalezené v depozitáři Musée Gréville v Paříži. (Často hledá v depozitářích lékařských a přírodovědných muzeí takové „vzorky“.) Přitom bizarní tu není žena; protože, jak říká Leonardová, „je to uřezání její hlavy, podstavec a láhev s formaldéhydem. To, co je znepokojující, je fakt, že někdo nebo některá skupina lidí si myslela, že je to akceptovatelné.“ A tak Leonardová fotografuje „vzorek“ takovým způsobem, že to vypadá, že se dívá zpět na diváka, aby jej postavila do pozice něčeho vystaveného. Podobné převrácení se objevuje ve fotografii *Male Fashion Doll #2* (Mužská panenka č. 2, 1995); hračky, kterou Leonardová objevila na bleším trhu v Ohiu. Popisuje ji jako „malého transvestitního teplouše“ s obličejem a tělem dívky, který je jako „obvykle vyroben z plastiku, naprosto bezpohlavní a růžový“, ale s malým



5 • Felix Gonzales-Torres, *Bez názvu, USA Today*, 1990  
Červené, stříbrné a modře obalena cukrátky, rozměry různé



6 • Felix Gonzales-Torres, *Billboard postele*, 1992  
Instalováno v New Yorku





1980-1989

Joe Leonardová, *Podivné ovoce*, 1992-1997 (detail)

z pomerančových, grapefruitových a citrónových slupek, nití, zipů, knoflíků, jehly, vosk, plast, drátek a tkanina, různé rozměry

malovaným knírkem – metaforou pro rodové problémy, kterou nám Leonardová klade jako otázku.

„Nezamalo mě přezkoumání mužského pohledu,“ poznamenává, „chtěla jsem pochopit svůj vlastní pohled.“ Ale objekty touhy a/nebo identifikace tohoto pohledu nejsou v heterosexuální kultuře k máni – prázdno, s nímž se snaží vyrovnat ve svých fotografických zrcadel, která častěji odrážejí jen prázdny pohled než nějaký obraz. Tak jako u Gonzalez-Torrese tedy Leonardová reaguje nejen na potřebu kritiky toho, co je podáváno jako identita nebo historie, ale také na potřebu představovat si jiné druhy konstrukcí. Tento mandát může vést k archivní práci, historické invenci a nebo obojímu. Například ve *Fae Richards Photo Archive* (1996), vytvořeném ve spojení s filmem Cheryl Dunyeové *The Watermelon Woman* (Melounová žena), Leonardová pomohla konstruovat, za pomoci různých žánrů fotografií uměle patinovaly v temné komoře, dokumentární životopis imaginární ženy, černé lesbičky okolo roku 1900, která hrála v hollywoodských „rasových filmech“. „Není skutečná,“ říká Leonardová o *Fae Richardsově*, „ale je pravdivá.“

Spolu s rodovými problémy a historickými představami se Leonardová také pokoušela o umění spojené s truchlením po obětech AIDS; v tomto projektu se k ní připojili takoví umělci jako Robert Gober a Gonzales-Torres. Její *Podivné ovoce* je výmluvným příkladem tohoto vyrovnávání se se ztrátou: komunita stovky plodů, jejichž slupky byly přišity zpět poté, co

bylo jejich ovoce vyjmuto [7]. Inspirováno částečně jejím přítelem Davidem Wojnarowiczem, který jednou rozkrojil pecen chleba napůl a poté jej opět sešil krvavě červenou bavlnkou, dělá *Podivné ovoce* narážky nejen na starý slangový výraz pro homosexuála, ale také na píseň Billie Hollidaye o lynčování – o nenávisti, násilí, smrti a ztrátě. „Byl to způsob, jak se sešit zpátky,“ okomentovala dilo Leonardová; ale zaštopované slupky vypovídají více o dírách než o hojení, o „nevyhnutelnosti zjiženého života“ spíše než o možnosti vykoupěného. V tomto ohledu jsou velice patetickými „schrámkami na náš zármutek“. Tento mnemonický model umění, tato nevykupitelská myšlenka krásy, která umožňuje estetickou sublimaci, ale působí také ve prospěch společenské změny, je důležitou nabídkou umělců jako Gober, Gonzales-Torres a Leonardová.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Anna Blume, *Joe Leonard: West Coast Secession*, 1997  
 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1999  
 Douglas Crimp (ed.), *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986  
 Douglas Crimp and Adam Rolston (eds), *AIDS DEMOGRAPHICS*, Seattle: Bay Press, 1990  
 Lucy R. Lippard, *Get the Message? A Decade of Social Change*, New York: Dutton, 1984  
 Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York: Guggenheim Museum, 1995



# 1988

Gerhard Richter maluje *Oktober 18, 1977*: němečtí umělci zvažují možnost návratu historické malby.

Cyklos maleb *Oktober 18, 1977* Gerharda Richtera [1, 2], který odráží dopad násilného pokusu skupiny Baadera a Meinhoferové o svržení kapitalismu, uzavírá dlouhou a komplexní řadu pokusů německých umělců kriticky reflektovat německou historii. Zatímco většina poválečného vizuálního umění v Evropě a Spojených státech se vyhýbala odkazům na bezprostřední minulost, ať už předválečných let, nebo války samotné, německé malířství se od šedesátých let pokoušelo opouštět tomuto vyloučení historických odkazů, které neoavantgarda obecně dekretovala.

V kontextu německého poválečného umění tu byly pokusy posunout malbu ve vztahu k historii již v roce 1963 vystavením *Velké noci v kanále* Georga Baselitze (a následným skandálem a cenzurou malby). Toto dílo se svým zápalem, jenž se takřka rovnal prohlášení, pokoušelo zrekonstruovat postavení specificky německé kulturní tradice a vytvořit jakousi kontinuitu opouštěním vůči všem modelům, které byly adoptovány v prvních sedmi letech poválečné vizuální kultury – primárně modely *informelu* a modely vnucené vzestupem amerického pop-artového umění. Místo toho se Baselitzovo dílo dožaduje toho, aby bylo viděno v přímé linii s předvýmarskou maliřskou tradicí, specificky s odkazem Lovise Corintha a německého expresionismu. A proto obchází nejen všechna poválečná mezinárodní avantgardní hnutí, ale – a to je typické a důležité – vyhýbá se také fotograficky založeným přístupům, které byly specifické pro výmarský dadaismus, a navrácí malbu do ústředního bodu vizuální kultury.

## Problém dějin

Jako Baselitz i Gerhard Richter přišel do Západního Německa z východní Německé demokratické republiky a tak jako on byl postaven před otázku, zda nedávná německá historie může být učiněna předmětem vizuální kultury. Což bylo v přímém protikladu ke snaze malířů *informelové* abstrakce jako Wintera, Triera, Götze, Hoehmeho – kteří byli učiteli Richtera, Baselitze a jejich kolegů – internacionalizovat poválečné německé umění. Už v roce 1962 Richter explicitně čerpal z potlačovaného odkazu Německa mezi lety 1933–1945, když namaloval portrét Adolfa Hitlera



1 • Gerhard Richter, *18. říjen 1977: konfrontace 1*, 1988  
Olej na plátně, 111,8 x 102,2 cm

(který později zničil). Zároveň začal sbírat fotografie, které měly tvořit jeho obří projekt *Atlas* [3], v němž jsou obrazy ze soukromých rodinných příběhů konfrontovány s obrazy veřejné německé historie. V průběhu let pak vznikly panely, v nichž Richter shromáždil fotografie z Buchenwaldu a Bergen-Belsenu.

Dalo by se tedy říci, že projekt směřující k tomu, aby se německá malba stala médiem, které rozebere poválečné historické postavení, je možno připsat jak Richterovi, tak Baselitzovi. Nicméně prostředky, kterými byly tyto strategie naplňovány, byly ve skutečnosti velice odlišné; rozdíl kulminoval v pozdních šedesátých letech v opozici mezi dilem Richtera a Anselma Kiefera.

Na jedné straně Richter svým neustálým vstřebáváním nového realismu a díla Andyho Warhola – francouzského a amerického příkladu, které byly dvěma styčnými body pro jeho rané dílo –





1960 - 1989

Gerhard Richter, 18. říjen 1977: Pohřeb, 1988

Óleje na plátně, 200 x 320 cm

potřeba situovat německou malbu do vztahu s dalšími německými přístupy, které se objevily v raných šedesátých letech. Na druhé straně Baselitz téměř programově odmítal i popírání masovou kulturu a fotografii, v nichž spatřoval prostředky, kterým musí malba oponovat. Z toho vyplývá, že základní argument (patrný v dílech od Baselitze po raného Kiefera) – že je možné celistvý model národní identity a regionální specifity založit na tvorbě, která začíná u Corintha a pokračuje až expresionismu a antimodernismu, k Baselitzovi a Kieferovi samotným – Richter odmítl, neboť trval na tom, že veškerá vizuální tvorba je determinována svou vnímavostí vůči masové kultuře jakožto kontakty s modelem postnárodní identity v globální kulturní produkci.

Krátce po roce 1962 Baselitzovo dílo následovala celá řada německých, mezi nimi Markus Lüpertz, z nichž všichni se snažili uvést specificky západoněmeckou formu malby, aby sloužila jako regionální idiom současné kultury. V té době byly již v rámci malby vytvářeny spojnice mezi tímto projektem a problematickým pokusem položit základy širší německé kulturní identity. Nicméně Baselitz a jeho kolegové neoexpresionisté se vyhýbali konfrontaci s otázkou, zdali oba tyto nároky – na kontinuitu národní identity na jedné straně a model identity v kulturní produkci na straně druhé – jsou důvěryhodné poté, co fašismus

každý model národní identity v kulturní produkci (zejména ten německý) rozbil. Přitom založení této kontinuity – takové, která by zakrývala vlastní rozbití, zlomy, vlastní historickou destrukci, kterou německý fašismus způsobil – byl vlastní projektu opětovné nacionalizace a regionalizace kulturní produkce. Proto zatímco malířské přístupy nejsou inherentně reakcionářské, jakýkoliv pokus promítat kontinuitu zkušenosti mimo hiát fašismu je nezbytně reakcionářskou fikcí.

Na této ose opozice mezi požadavkem návratu k historické autenticitě ukotvené v malířství a požadavkem rozpoznat různé momenty, v nichž byl tento požadavek potlačen – kulturou médií, politickou transformací, kritikou myšlenky, že model národní identity by mohl být vysloven kulturní produkcí – lze situovat Richtera a Kiefera. Tato opozice, jak se znovu objevuje v osmdesátých letech, kdy se dal pocítit mezinárodní růst zájmu o fikci návratu k regionálním a národním kulturám (zejména v americkém přijetí německého neoexpresionismu), by mohla být popsána jako otázka zprostředkování. Za prvé, jelikož Kieferovo dílo se explicitně obrací k odkazu německého nacistického fašismu, zatímco Richter se zaměřuje na události německého politického života nedávné minulosti (jako v cyklu *Oktober 18, 1977*), problém zprostředkování se týká skutečných historických událostí, k nimž se díla vztahují. Na

1960 - 1989, 1937a





3 • Gerhard Richter, *Atlas: Panel 9, 1962-1968*

Černobílé výstřížky a fotografie, 51,7 x 66,7 cm

této úrovni je otázka možnosti zobrazení německé historie již daleko komplikovanější v Richterově díle než v Kieferově, protože na rozdíl od Kiefera Richter zpochybňuje dokonce i přístup malby k zobrazení historické zkušenosti a schopnost takového zobrazení. Za druhé, problém zprostředkování se týká i uměleckého provedení, jelikož Kieferovo dílo si nárokuje přístup k německé expresionistické malbě jako prostředku ztvárnění svého vlastního projektu historického zobrazení. Richter oproti tomu zdůrazňuje, do jaké míry je historie, pokud je vůbec dostupná, zprostředkována fotografickým obrazem a jak je nejen konstrukce historické paměti, ale vůbec její pojetí závislé na fotografickém zobrazení.

Richterův cyklus *Oktober 18, 1977* tedy odráží pochybnost o možnosti nezprostředkovaného přístupu k historické zkušenosti prostřednictvím malby, stejně jako dokládá možnost, že malba by mohla zasahovat do procesu kritické historické sebereflexe. Zároveň zaostření na skupinu Baadera a Meinhofové coby subjekt nedávné německé historie vede daleko komplikovanějším způsobem

k prodloužené reflexi otázek poválečného Německa. Ti, kdo psali o studentském hnutí po roce 1968 a o tom, co vedlo ke vzniku této skupiny, zdůrazňují, že revolta proti neokapitalistickému německému státu byla vyvolána z velké části stále přítomnou hrůzou ze spoluviny poválečné generace na historii nacistického Německa a jejího tvrdošíjného odmítání si tuto spoluvinu přiznat. Richterova reflexe osudu skupiny Baadera a Meinhofové je tak součástí většího projektu usilujícího o pochopení poválečné německé identity oslovením druhé a třetí generace této historické trajektorie spíše než návratem k vlastním událostem nacistické minulosti, jak byly předváděny v Kieferově díle.

Takové události se objevují v Kieferově prvním díle, jeho sérii *Besetzungen (Okupace)* z roku 1969 [4], v níž pózoval v různých majestátních krajinách (připomínajících malířství německého romantismu) nebo v monumentálních architektonických komplexech a z relativně velké vzdálenosti se nechal vyfotografovat jak „hajluje“. Fakt, že tato série byla pořizena ve fotografii, proměňuje Richterovy a Kieferovy pozice velice komplikuje. Za pře-



Kieferovo dílo se stává do pozice explicitního dialogu s fotokonzepcionismem a performancí šedesátých let, ale oba přístupy směřují do rámce poskvrněného kontextu specifické německé historie. Když byl tento projekt poprvé vystaven, vyvolal šok umělecký zájem, zejména proto, že se pokoušel přemístit umělecké přístupy – pod vlivem amerického minimalismu nebo konceptualismu pozdních šedesátých let – do ohniska dějin ve specificky německém kontextu; a za druhé, protože se dílo pokoušelo kritizovat slepá místa neustálého západoněmecké kulturní tvorby v jejím přístupu k dějinám. Nicméně, co je u Kieferova užití fotografie v této sérii zásadní, je to, že na rozdíl od přístupu konceptuálního umění k dokumentární fotografii v té době Kiefer s fotografií konzistentně zachází jako s hybridem, reziduem, jako pomůckou zobrazení, která je stejně diskreditovaná jako malba. A tak v této Kieferově díle fotografických zbytků existuje hluboce antifotografický impuls, tak jako je antimalířský impuls v jeho užití nemalířských materiálů jako třeba slámy, hlíny a dalších hmot v konstrukci jeho maleb. Nicméně na rozdíl od Richtera a umělců pop-artové generace Kiefer nikdy nezpochybňoval autentičnost originality malby jako výjimečného předmětu nebo malby jako řemesla, která přináší unikátní estetickou zkušenost. Pokud je kontinuálním vizuálním trojsem série *Okupace* odkaz na německou romantickou obrazovost Caspara Davida Friedricha (například na jeho *Prvního válečníka nad mlhou* [kolem 1818]), zde se po fotografii žádá, aby se podílela na sublimnosti prožitku, ke kterému měla malba údajně přistupovat v raném 19. století a na který by se neoexpresionismus měl opět napojit.

V analýze Kieferova díla kulturní historik Eric Santner navrhuje, že by Kieferovy strategie měly být nahlíženy jako „homeopatický“ přístup ke stavu potlačení. Oslavuje Kieferův projekt konfrontace s odkazem třicátých a čtyřicátých let německé historie jako nezbytný pokus zbořit potlačující aparát, téměř fobickou inhibicí, která byla založena v poválečném Německu. Kromě vymazání nacistické minulosti toto potlačení také blokovalo jakoukoliv snahu Němců vyslovit vlastní historickou zkušenost tím, že zabránilo také jejich přístupu ke kultuře pozdního 19. a raného 20. století, protože hlavní postavy, které tvořily německou kulturu v tomto období, se podstatně zapletly jejich vytlačení nacistickou ideologií. Ve svých portrétech Kiefer provokativně směřoval postavy od Heideggera po Hölderlina, od Moltkeho po Bismarcka – podle Santnera tyto malby nejsou projektem heroizace pošípané historie, ale pokusem otevřít potlačovací aparát, který si německá kultura v poválečném období uložila do svých nejhlubších vrstev. Santner tak používá podobnou logiku, jako je ta, kterou vyvinul Hans Jürgen Syberberg ve svém filmu ze sedmdesátých let *Hitler: Ein Film aus Deutschland*, jenž se podobně snažil o otevření otázky, jak může německá kulturní historie znovu žít přes historické přerušení.

Ať už vnímáme model „homeopatického“ přístupu k potlačení jako akceptovatelný, nebo ne, Richterovo dílo si naopak, jak se

### Jürgen Habermas (narozen 1929)

Poslední filozof, který vzešel z takzvané frankfurtské školy kritické teorie, Jürgen Habermas, se narodil v roce, kdy byl založen frankfurtský Institut pro sociální výzkum. Ve věku dvaceti čtyř let, když byl ještě doktorandem, publikoval ostrou kritiku nechvalně známého „Úvodu do metafyziky“ (1935) Martina Heideggera, který ohlašoval filozofovu konverzi k nacismu a který Heidegger znovu vydal v roce 1953 bez jediného slova sebekritiky, natož omluvy. V roce 1956 Theodor W. Adorno pozval Habermase, aby se připojil k nedávno znovuotevřenému Institutu pro sociální výzkum ve Frankfurtu. Pod vedením svého mentora a v tradici institutu Habermas rozvinul syntézu empirického sociálního výzkumu a kritické teorie, zabývající se zejména situací poválečných společností.

Ve svém prvním průlomovém díle, *Strukturální přeměna veřejné sféry* (1962) Habermas vypracoval koncept, který měl důležité důsledky pro umělecko-historické chápání muzea a funkce avantgardy: koncept buržoazní veřejné sféry, již sledoval od jejich emancipačních počátků v 19. století po její hrozící zánik pod vlivem pozdního korporáčního kapitalismu. V *Poznání a lidský zájem* (1968), jeho druhém hlavním díle, které mu mělo přinést mezinárodní uznání, formuloval koncepty komunikativního rozumu a komunikativní akce coby normativních modelů pro subjektivní a společensko-politickou realizaci současného osvíceneckého projektu založeného v jazyku samotném.

zdá, bere složitost poválečné německé kultury a její represí jako výchozí bod spíše než bod, který lze odstranit. A zdá se také, že vnímá různé vrstvy poválečného německého kulturního spojení s různými formami internacionalizace a amerikanizované spotřební kultury (například amerikanizovaný model pop-artové výroby) jako historickou situaci, kterou není možno odčinit. Tímto aktem se Richterův projekt zřiká jakékoliv možnosti přístupu k německé kulturní historii; kritizuje, ale také snad – jak by řekli někteří umělci a kritikové – udržuje mylnou internacionalizaci a její vnitřní propletení s aktem historického potlačení.

Richterovy malby členů skupiny Baadera a Meinhofové, různé scény, zatčení a pohřby, pocházejí z velmi nedávné minulosti. Představuji to, co by se dalo nazvat závěrem utopické aspirace „momentu roku 1968“, jeho kalamitní ukončení údajnými sebevraždami Andrease Baadera a Ulrike Meinhofové v stammheimském vězení v roce 1977. Tyto malby byly v důsledku své ikonografie považovány za elegické vyjádření německých pochyb a skepticismu, co se týče možnosti utopické politické transformace. Také v nich byla spatřována alegorie života a dějin poválečné německé generace v jejím dvojím pokusu distancovat se od německé historie a znovu se s ní spojit, a tak překonat potlačení





4 • Anselm Kiefer, *Okupace (Montpellier)*, 1969

Osm fotografií na kartonu

generace svých otců a zároveň vyvinout nové modely a alternativní politické možnosti v radikalizaci a mobilizaci levicového německého myšlení šedesátých let. Richter sám popírá jakékoliv aspekty této interpretace a odmítá být spojován s jakýmikoliv politickými interpretacemi maleb a tvrdí, že pokud existuje nějaké spojení mezi nimi a politickým smýšlením, jeho cílem bylo vyslovit problematickou povahu *všech* utopických projektů.

#### DALŠÍ LITERATURA:

**Benjamin H. D. Buchloh**, „A Note on Gerhard Richter's 18. Oktober 1977“, in Gerhard Storck (ed.), *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*, Köln: Walther König; Krefeld: Kunstmuseum Krefeld a London: Institute of Contemporary Arts, 1989

**Stefan Germer**, „Unbidden Memories“, in Gerhard Storck (ed.), *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*, Köln: Walther König; Krefeld: Kunstmuseum Krefeld, a London: Institute of Contemporary Arts, 1989

**Andreas Huyssen**, „Anselm Kiefer: The Terror of the History, the Temptation of Power“, in Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, London, 1995

**Lisa Saltzman**, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999

**Robert Storr**, *Gerhard Richter: October 18, 1977*, New York: Museum of Modern Art a London: Thames & Hudson, 2000



Paříži se koná výstava „Les Magiciens de la terre“, výběr umění z několika kontinentů:

postkoloniální diskurz a multikulturní debata ovlivňují tvorbu stejně jako prezentaci současného umění.

V osmdesátých letech se v hlavních muzeích v New Yorku a Paříži uskutečnily dvě výstavy, které podnítily postkoloniální debaty o umění a také upřely novou pozornost ke starýmu problému západních sbírek a výstav umění z jiných kultur. První výstava „Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Modern and the Tribal“ („Primitivismus“ v umění 20. století: podobnosti moderního a kmenového) připravená Williamem Rubinem a Kirkem Varnedoomem se konala v roce 1984 v Museum of Modern Art a poskytovala brilantní srovnání moderních a kmenových uměleckých děl, která si byla formálně podobná. Podle kritiků této výstavy však toto srovnání jen opakovalo nejabstraktnější chápání kmenového umění evropskými a americkými modernisty a nekontextuální přivlastnění, které kurátoři adekvátně nezpochybnili. Druhá výstava „Les Magiciens de la terre“ (Kouzelníci země) připravená Jean-Hubertem Martinem v Centre Georges Pompidou v roce 1989, do jisté míry vzala takové kritiky na vědomí. Zahrnovala jen umělců ztvůrce, padesát ze Západu, padesát odjinud, a mnohá díla byla zhotovena přímo pro výstavu. Tímto způsobem „Kouzelníci“ bojovali proti některým formalistickým apropraciím a muzeologické abstrakci nezápadního umění, které se odehrávalo v „Primitivismu“. Přitom pro její kritiky výstava „Magiciens“ šla příliš daleko opačným směrem v tom, že předpokládala specifickou autenticitu nezápadního umění, zvláštní auru rituálu a kouzla. „Kdo jsou kouzelníci země?“ oponovala Barbara Krugerová ve svém skeptickém příspěvku k výstavě: „Lékaři? Politici? Instalatři? Spisovatelé? Obchodníci se zbraněmi? Filmové hvězdy?“

### Nomádské a hybridní

Rok 1989 byl časem přehodnocení rétoriky na několika frontách. Došlo k tomu, že se rozpadla opozice mezi prvním a třetím světem, spolu s dichotomií mezi metropolitními centry a koloniálními periferiemi, která strukturovala vztah mezi moderním a kmenovým uměním. Ale také se rozpadla opozice mezi prvním a druhým světem, což bylo signalizováno pádem berlínské zdi v listopadu. Rodil se „nový světový řád“, jak to triumfálně nazval George Bush po válce v Perském zálivu – povětšinou americký řád uvolněného multinacionálního

toku kapitálu, kultury a informací pro privilegované, ale posílení místních hranic pro většinu okolo. Tento smíšený vývoj zásadně ovlivnil mnoho umělců. Se silicí postmoderní kritikou modernistických hodnot a umělecké originality, která byla rozšířena o postkoloniální kritiku západního pojetí kulturní čistoty, se „hybridita“ pro některé umělce stala leitmotivem. Postkoloniální umělci hledali střední cestu mezi tím, co kritik Peter Wollen nazval „archaismem a asimilací“, nebo tím, co umělec Rasheed Araeen nazval „akademismem a modernismem“. Nespokojeni s pozicí ilustrátorů folklorní minulosti nebo imitátorů internacionálních stylů se pokusili vypracovat reflexivní dialog mezi globálními trendy a místními tradicemi. Někdy tento dialog vyžadoval vypořádat se s často nomádským životem umělce a site-specific pozici projektů, které měl umělec vytvořit. V této nové době kosmopolitismu byli umělci v pohybu tak, jako byly artefakty v dřívějších dobách primitivismu.

Hledání střední cesty mělo precedenty v umění osmdesátých let. Někteří umělci zapojení do politických skupin již odmítli instituce umění, zatímco jiní, zapojení řekněme do umění graffiti jako Jean-Michel Basquiat (1960–1988), si již pohrávali se znaky hybridity. Toto hledání bylo podpořeno vývojem v teorii, z nichž nejdůležitější byla kritika západní sebestřednosti a budování disciplíny v postkoloniálním diskurzu, která se poté, co palestinsko-americký kritik Edward Said (1935–2003) v roce 1978 publikoval svou epochální studii *Orientalismus*, rozvíjela v díle teoretiků, jako jsou Gayatri Spivak, Homi Bhabha a řada jiných. Samozřejmě, že postkoloniální umění a teorie zaujaly různé formy v závislosti na kontextu a agendě; jen mezi Spojenými státy a Spojeným královstvím je například patrný rozdíl v pojetí tématu rasismu, které je historicky podmíněno otroctvím ve Státech a kolonialismem v Británii. Také jsou tu konfliktní požadavky na umělce stejně jako na kritiky, kteří jsou často rozpolceni mezi voláním po pozitivních obrazech dané identity, která byla dlouho podrobena negativním stereotypům, na jedné straně a na straně druhé potřebou kritického zobrazení toho, co kritik Stuart Hall nazývá „nové etnicity“, jež je komplikováno sexuálními a společenskými rozdíly. Někdy je v popředí sám tento konflikt mezi pojmy identity – dané přirozeně nebo vykonstruované kulturně – jako v dílech černých britských umělců: filmaře Isaaka Julienu (narozen 1960), fotografů Keitha Pipera (narozen 1960) a Yinky Shonibarea (narozen 1962) a malíře



## Umění australských aboriginců

Nejnámější formou aboriginského umění v Austrálii jsou malby „doby snění“ (doby stvoření), vytvářené v severních a centrálních oblastech (šest umělců takové malby z komunity Yuendumu poblíž Alice Springs bylo zastoupeno ve výstavě „Les Magiciens de la terre“). Podle domorodé tradice byla „doba snění“ obdobím stvoření, kdy bytosti předků vytvořily zemi s jejími obyvateli, a malby „doby snění“ (dreamtime paintings) tyto činy připomínají; zobrazování stvořitelských postav, které na sebe berou různé podoby (lidské, zvířecí a rostlinné) má tendenci v severních oblastech být zobrazující a ve střední Austrálii zase abstraktnější, strukturované kolem barevných bodů a linií.

Toto umění je dobrým příkladem třetí cesty mezi „archaismem“ a „asimilací“ v současné globální kultuře. Na jednu stranu jsou jeho vzory odvozeny z motivů užívaných v posvátných ceremoniálech z pradávných dob (některé malby na skalních převisech se datují do období před 20 000 lety). Na druhou stranu je rozkvět této malby na plátně jen o něco málo starší než třicet let, přičemž byl odstartován asimilací akrylových barev na počátku sedmdesátých let a komerčně trhem pro exotické obrazy mezi západními sběrateli, jejichž vlastní kultura se zdá být čím dál tím homogennější. (Trh s maorským uměním také zažil boom v osmdesátých letech, stejně jako poptávka po umění z Afriky, Arktidy, Bali a tak dále.) Takže i když je umění aboriginců stále založeno na ceremoniálních praktikách určitých komunit – každá z maleb je součástí znovuztvárnění kosmologie předávané z generace na generaci – také obsahuje globální síly turistického vkusu, kulturní komerce a politiky identity.

Nicméně se stejně jako podobným formám hybridního umění v Africe a jinde těmto malbám, jak se zdá, v tomto rozporu daří.

I když je někdy odmítáno jako pajazyk, je míšení aboriginských idiomů a cizích materiálů součástí tvořivosti. Tato tvorba je ve své abstraktnosti atraktivní pro vybraný vkus školený moderním uměním, ale zároveň zachovává věrnost vlastním starým tradicím; a i když si vypůjčuje takové moderní techniky, jako je akryl na plátně, stále rozvíjí dávné motivy jinak aplikované na stěnu, kůru stromů nebo do země.

Malířství „doby snění“ je umění, které zůstalo autentické ve svém vlastním rámci, i když hraje na touhu po „autentickém“ u cizinců. Toto užití forem také není jednosměrné: moderní australská umělci také čerpali z aboriginských motivů, a letadlová společnost Qantas Airlines dokonce jednou svůj letadlový nátěr vymalovala v domorodém stylu. Co tu tedy vidíme, je další druh výměny, který ač sotva rovnocenný, musí být přinejmenším odlišen od předchozích epizod exotičnosti v moderním umění, jako například užití africké skulptury v primitivistických dílech Picassa, Matisse a dalších v prvních desetiletích století, stejně jako projekce umění severoamerických indiánů doby snění u některých abstraktních expresionistů a postulování „totalního art brut“ čili necivilizovaného „outsiderovského umění“ Jeana Dubuffeta a jiných v polovině století. V případě malířství „doby snění“ a dalších takových forem si tu „ti jiní“ také vypůjčují ze Západu.

„V aboriginském umění existuje silné spojení mezi užitečným symetrie a silným závazkem vyrovnanosti reciprocity, vyrovnanosti a rovnosti,“ poznamenává Peter Sutton, kurátor South Australian Museum. Zároveň si však musíme dobře pamatovat, že australské domorodci, stejně jako jiní domorodí obyvatelé jiných kontinentů, byli dlouho podrobováni násilnému přesídlování a podrobeni. Abychom opět citovali Frantzeho Fanona: „Zóna, kde žijí domorodci, není komplementární se zónou obývanou osadníky.“

Chrise Ofiliho (narozen 1968). Častěji tento konflikt vedl k rozcházejícím se koncepcím role postkoloniálního umění – vyjádřit a posilovat identitu nebo komplikovat a kritizovat její konstrukci.

Pro Homiho Bhabhu hledání střední cesty v postkoloniálním umění znamená posun avantgardy – od hledání utopického „za“, tedy od vize společné sociální budoucnosti, k artikulaci hybridního „mezi“, tedy k dialogu mezi rozličnými kulturními časoprostory. Takové teoretické pojetí mělo paralelní vývoj v tvorbě tak rozličných postav jako Jimmie Durham (narozen 1940), David Hammons (narozen 1943), Gabriel Orozco (narozen 1962) a Rirkrit Tiravanija (narozen 1961).

I když se liší generačně a původem, mají tyto umělci několik věcí společných. Všichni pracují s předměty a místy, které jsou určitým způsobem hybridní a meziprostorové, nedají se přímo zařadit do daného diskurzu sochařství nebo komodit, nebo do daného prostoru muzea či ulice, ale jsou obvykle umístěny někde na přechodu mezi těmito kategoriemi. Do jisté míry v tomto umění figuruje fotografie, ale tak jako ostatní objekty je často reziduem performativních činností nebo toho, co Orozco nazývá „zbytky specifických situací“. Takové dílo tedy sahá od performance po instalaci,

aniž by spočívalo v jedné z nich. Jistě, takový idiom nalezeného objektu, použitého odpadu a dokumentárních zbytků má precedenty, zejména v šedesátých letech: vzpomeneme si na performanční pomůcky Piera Manzoniho a Claese Oldenburga, „sociální skulpturu“ Josepha Beuyse, asambláže archaických a technologických materiálů v arte povera a tak dále. (Durham a Hammons, kteří byli činní na počátku sedmdesátých let, byli svědky takových přístupů, zatímco Orozco a Tiravanija se s nimi setkali později v muzeích.) Nicméně všichni čtyři současní umělci jsou podezřívaví vůči estetizujícím tendencím těchto předchůdců. I když je často také lyrická, je jejich estetika daleko více prezantní a efemérní v opozici nejen ke staré myšlence bezčasového umění, ale také vůči novým danostem politiky identity.

### Subverzní hra

Všichni čtyři umělci do jisté míry pracují s tím, co kritička Kobena Mercerová nazvala „stereotypní groteskou“, a zde se k nim připojují afroameričtí umělci jako Adrian Piper, Carrie Mae Weemsová, Lorna Simpsonová, Renée Greenová a Kara Walkerová. V podstatě



... znamená, že si hrají s etnickými klíší, někdy s lehkým, trpkým  
... jimby se zvlečenou explozivní absurditou. A tak Durham  
... falešné indiánské artefakty“ a Orozco stereotypně mexické  
... Hammons užívá hutné černé symboly a Tiravanija stereo-  
... typně italskou kuchyni. Zapojují také různé modely primitivních  
... předmětů jako fetiše a dary, které často staví do opozice  
... „moderním“ produktům nebo odpadu. V jistém smyslu jsou  
... tyto subverzní hybridní věci symbolickými portréty podobně  
... rozděleného druhu komplexní identity.

Tak jako performer James Luna (narozen 1950), který před-  
... stvoval takové stereotypy indiána jako válečníka, šamana  
... způsobe, Jimmie Durham tlačí primitivní klíší až na hranici kri-  
... tického nasměnění. To je nejzřejmější v *Autoportrétu* (1988),  
... v němž vyvolává zdání esence amerického folkloru, jen aby tuto  
... dřevěnou figuru obdařil absurdními reakcemi na rasistické  
... představy o amerických domorodých mužích. Durham poprvé  
... vytvořil své falešné indiánské artefakty ze starých autosoučástek  
... a lebek zvířat; poté je kombinoval s jinými druhy komoditního  
... odpadu, aby vytvořil „artefakty z budoucnosti“, jejichž „fyzické  
... historie... nejdou dohromady.“ Jeden z takových artefaktů  
... v sobě spojuje na rozklížené desce přibitý přenosný telefon  
... a zvířecí kůžku, na níž je napsán citát antikoloniálního revolu-  
... onáře a teoretika Frantze Fanona: „Zóna, kde žijí domorodci,

není komplementární se zónou obývanou osadníky“ [1].  
Takové hybridní umění, které přepracovává surrealistický  
objekt pro postkoloniální účely, je sarkasticky nekategorické  
způsobem, který odporuje jakémukoli dalšímu „urovňání“ do  
rozdělených „zón“.

David Hammons také často používá etnické asociace v subverzní  
hře. Na počátku sedmdesátých let vytvořil sérii obrazů a objek-  
tů s rýčem (*spade*), který je nástrojem manualní práce, ale zároveň  
i slangovým výrazem pro Afroameričana. Jeden z těchto objektů,  
*Rýč s řetězy* (1973) je obzvláště provokující ve své simultánní  
narážce na otroctví a sílu, zajetí a odpor [2]. Hammons od té doby  
vyrobil mnoho soch z odpadových a nízkých předmětů, které jsou  
naplněny kulturními významy, jako třeba kosti z barbecue v pyt-  
lech; vlasy Afroameričana spletené do kuliček, navlečené na drát-  
ky a vpletené do závěsů; kusy kuřat; sloní trus a nalezené lahve  
levného vína připevněné na oloupané větve nebo zavěšené na  
stromě. Některým divákům tyto objekty a instalace evokují zou-  
falství nejchudších městských černochů. Hammons však v těchto  
profánních objektech spatřuje duchovní aspekt, rituální sílu.  
„Když si pohráváte se symbolem, dějí se neskutečně magické  
věci,“ poznamenává. „Máte v rukou tuny lidských duchů.“ Jeho  
kontradikční současně fetiše navrácí umění ulici, kde je demystifi-  
kují, ale zároveň znovu ritualizují.

1980 - 1989



1 - Jimmie Durham, Durham často používá... 1988

... živo, veverčí kůže, barva a plast, 30,5 x 40,6 x 12,7 cm





2 • David Hammons, *Ryč s řetězy*, 1973  
Ryč, řetězy, 61 x 25,4 x 12,7 cm

Díla Hammonse a Durhama mají často nepřímo politický podtón – Hammons se angažoval v hnutí za občanská práva a v hnutí Black Power, zatímco Durham byl aktivistou hnutí za práva domorodých indiánů v Americe. Díla Orozka a Tiravaniji, kteří se narodili do méně konfrontační doby, jsou poněkud lyričtější. Hammonsova performance z roku 1983 nám může pomoci určit směr, kterým se dali. V *Bliz-aard Ball Sale* (Výprodeji vichřicových koulí) Hammons vystavil několik řad různě velkých sněhových koulí na prodej vedle dalších stánků s použitým zbožím naproti Cooper Union v centru Manhattanu [3]. Toto dílo zasahuje do soukromého i veřejného prostoru a mísí hodnotné a bezcenné věci způsobem, který nám napovídá, že toto rozlišení je často umělé a mohou si je dovolit jen privilegovani – to předvedl i Orozco. Sněhové koule, stejně jako botičky na panenky, které Hammons také na ulici nabízel, jsou zároveň v patetickém a parodickém vztahu ke komoditní výměně a poukazují na systém prodeje, barterového obchodu a darů, které zkoumal i Tiravanija jako kritickou alternativu ke kapitalistické síti umění.

Jeden příklad z každé tvorby zde musí postačit. V roce 1993 Orozco v rámci projektu pro Museum of Modern Art vyzval sou-



3 • David Hammons, *Výprodej vichřicových koulí*, 1983  
Instalace na Cooper Square, New York

sedy v obytném bloku severně od MoMA, aby na každý svůj parapet umístili pomeranč obrácený k muzeu [4]. Podstatou byla skulptura, vtipně pojmenovaná *Home Run*, která přesahovala fyzický prostor muzea. Zároveň nejednoznačně spojuje různé druhy předmětů (rychle se kazící ovoce na parapetech, bronzové skulptury na zahradě muzea), prostředníků (polosoukromé obyvatele a poloveřejné kurátory) a prostoru (domovy a muzea). To je ▶ institucionální kritika s lyrickým podtónem, což však neznamená, stejně jako u Tiravaniji, že je bezvýznamná.

V signálním díle z roku 1992 Tiravanija také použil distribuci prostoru a nabídku jídla jako prostředku spletní normálních pozic a konvenčních rolí umění, umělce, diváka a prostředníka (v tomto případě obchodníka s uměním). V 303 Gallery v New Yorku přesunul soukromé, nepřístupné prostory galerií – kanceláře, balící prostory, depozitáře – a různé materiály jejího každodenního fungování do veřejného výstavního prostoru [5]. Ředitel a jeho asistenti byli k vidění u pracovních stolů v ústřední galerii, zatímco Tiravanija pracoval nad vařičem v zadní galerii na přípravě thajské curry zeleniny na jasmínové ryži pro návštěvníky, kteří o ni měli zájem, a často přidával konverzaci.



Gabriel Orozco, *Home Run*, 1993

instalace v nájemním domě, pohled z Muzea moderního umění,  
New York



Aravit Trivaniya, *Bez názvu (Zadarmo)*, 1992

foto, instalace, jídlo, přebory a nádobí, různé rozměry



1980-1989

V následujících dílech si často pohrával s takovým otočením fyzického prostoru, se substitucí očekávaných funkcí a posunem směřování objektů, která nás zvala k reflexi nad nucenou konvenční kategorií v uměleckém světě a mimo něj.

„Ne monument,“ poznamenal Durham o svém díle způsobem, který se týká i dalších umělců, „ne malba, ne obraz.“ Místo toho hledá „excentrický diskurz umění“, který by kladl „investigativní dotazy o tom, čím by mohlo být, ale vždy v rámci politické situace své doby“. Tímto způsobem je dílo těchto umělců ekvivalentem „minoritní literatury“ definované francouzskými kritiky Gillesem Deleuzem (1925–1995) a Felixem Guattarim (1930–1992) v jejich studii o Franzu Kafkovi z roku 1975: „Tři charakteristiky minoritní literatury jsou deterritorializace jazyka, spojení individuálního a politického, kolektivní forma výrazu. Z čehož plyne následující: „minoritní“ již necharakterizuje určitou literaturu, ale popisuje

revoluční podmínky v rámci kterékoliv literatury, kterou nazýváme velkou (nebo etablovanou).“

#### DALŠÍ LITERATURA

- Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994  
Tom Finkelpearl et al., *David Hammons*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991  
Jean-Hubert Martin et al., *Les Magiciens de la terre*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1989  
Laura Mulvey et al., *James Delella*, London: Pavilion Press, 1995  
Molly Nesbit et al., *Gabriel Orozco*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2000  
Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on 20th Century Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1993



1990-2003



- 624** 1992 Fred Wilson představuje *Mining the Museum* (Těžení v muzeu): institucionalní kritika se rozšiřuje za hranice muzea a antropologický model projektového umění, založený na práci v terénu, je adaptován širokým spektrem umělců. HF  
 • **Interdisciplinarita** HF
- 630** 1993a Martin Jay publikuje *Downcast Eyes* (Sklopené oči), průzkum degradace vidění v moderní filozofii: tato kritika vizuality je zkoumána mnohými současnými umělci. RK
- 635** 1993b *Dům* Rachel Whitereadové, odlipek řadového domu ve východním Londýně, je zbourán a do popředí se v Británii dostává inovační skupina umělkyně. HF
- 639** 1993c Newyorské Whitney bienále představuje tvorbu zaměřenou na identitu ve vznikající nové formě politizovaného umění afroamerických umělců. HF
- 645** 1994a Výstava zralého díla Mika Kelleyho zvýrazňuje pronikavý zájem o stavy úpadku degradace, zatímco Robert Gober, Kiki Smithová a jiní užívají schéma narušeného těla, aby se zabývali otázkou sexuality a smrtelnosti. HF
- 650** 1994b William Kentridge dokončuje sérii *Felix v exilu* a připojuje se k Raymondu Pettibonovi a jiným, kteří dokazují obnovenou důležitost kresby. RK
- 654** 1998 Výstava velkoformátových videoprojekcí Billa Violy vystřídá několik muzeí: promítaný obraz se stává všudypřítomným formátem v současném umění. RK/HF  
 • **Spektakularizace umění** HF
- 659** 2001 Výstava zralého umění Andreease Gurskyho v Muzeu moderního umění v New Yorku signalizuje novou dominanci piktorální fotografie vytvářené často digitálními prostředky. HF
- 664** 2003 Benátské bienále dokládá neformální a diskurzivní povahu většiny současné umělecké tvorby a kurátorské činnosti – například výstavami „Utopia Station“ a „Zone of Urgency“. HF



Fred Wilson představuje *Mining the Museum* (Těžení v muzeu): institucionální kritika se rozšiřuje za hranice muzea a antropologický model projektového umění, založený na práci v terénu, je adaptován širokým spektrem umělců.

Jedním ze způsobů, jak porozumět posunům v materiálech a metodách za posledních čtyřicet let pokročilého umění, je dívat se na ně jako na řadu zkoumání: zprvu zkoumání konstitučních prvků v tradičních médiích, jako je malba, tak jak tomu bylo v sebekritické modernistické malbě obhajované Clementem Greenbergem; poté zkoumání perceptivních podmínek uměleckého díla definovaného ani ne tak médiiem jako daným prostředím, jak tomu bylo v minimalistickém umění; poté zkoumání materiálového základu této tvorby a jejího vnímání, jak je různé provádělo arte povera, procesuální umění a body art. Cestou také konceptuální umění přesunulo pozornost od specifických konvencí malířství a sochařství k obecným otázkám „umění jako umění“ a „umění jako instituce“.

Zpočátku byla instituce umění chápána většinou jako fyzická, jako konkrétní prostor uměleckého ateliéru, galerie, muzea, a umělci se tyto parametry snažili podtrhnout a/nebo je rozšířit. Napadají nás systematická odhalení těchto uměleckých prostor Michaela Ashera, Dana Grahama, Marcela Broodthaerse a Daniela Burena, který na toto téma také napsal důležité kritické texty. Taková „institucionální kritika“ odhalila, že instituce umění není ani tak fyzickým prostorem jako sítí diskurzů (včetně kritiky, novinářství a reklamy), které se protínají s jinými diskurzivy, vlastně s jinými institucemi (včetně médií a korporací). A také napověděla, že divák nemůže být definován striktně v perceptivním rámci, protože je také společenským subjektem poznamenaným různými rozdíly v třídě, rase a rodu – to zdůrazňovaly zejména feministické umělkyně. Samozřejmě, že toto rozšíření definic umění a institucí, umělce a diváka bylo hnáno také společenským vývojem (zejména hnutím za občanská práva a feminismem zpočátku a postkoloniální politikou a hnutím za práva homosexuálů později) stejně jako teoretickou kritikou opozic vysoké a nízké kultury, modernistického a masového umění. Společně tyto síly, uvnitř i vně umění, vedly k širšímu přehodnocování kultury jako celku. A tak se pole umění a kritiky rozšířilo na „kulturní studia“, v nichž byla kultura chápána téměř antropologicky.

Tato posloupnost zkoumání může být také pojímána jako řada transformací ve vztahu k místu umění: od povrchu malby a armatury sochařství ke struktuře ateliéru, galerie nebo muzea stejně

jako k alternativním prostorům site-specific instalací a vzdálenému umístění earthworks. Zde se také uskutečnil postupný posun od doslovného, fyzického chápání místa k více abstraktnímu, diskurzivnímu chápání – až do té míry, kdy v pozdních osmdesátých a na počátku devadesátých let umělci a kritikové mohli považovat touhu nebo smrt, AIDS nebo bezdomovectví jako místo pro umělecké projekty. Spolu s tímto rozšířeným pojmem místa přibílel rozšířený proces „mapování“, který se také pohyboval od doslovného k diskurzivnímu – například od kartografického vyznačení (polo)přírodních útvarů Roberta Smithsona a jiných až po sociologické mapování (sub)urbánních míst Dana Grahama a jiných (například jeho *Domovy pro Ameriku* [1966–1967], časopisecká reportáž o „minimalistických“ strukturách, které je možno objevit v některých domech v New Jersey).

### Etnografický obrat

V průběhu sedmdesátých let se v institucionální kritice stalo daleko programovější sociologické mapování, zejména v tvorbě Hanse Haackeho. Haacke se posunul od profilových studií návštěvníků galerií a muzeí a archivních odhalení realitách magnátů v New Yorku (1969–1973) k detailním zprávám o postupných majitelích děl Maneta a Seurata (1974–1975) až po pokračující zkoumání finančních a ideologických dohod mezi muzei, korporacemi a vládami. Takové dílo širavě zpochybňovalo tyto společenské autority, ale často nerefletovalo svou vlastní sociologickou autoritu, svůj vlastní hlas pravdy. Reflexivnost byla patrnější u umělců, kteří začali kritizovat dokumentární způsoby reprezentace coby poněkud průhledné v tomto světě. například u Marthy Roslerové. Ve svém fototextovém díle *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (Bowery [Bida] ve dvou neadekvátních deskriptivních systémech, 1974–1975) Roslerová napodobuje dokumentární fotografie stejně jako sociologické popisy alkoholické bity, aby ukázala „neadekvátnost“ obou „popisových systémů“ tváří v tvář nezvladatelnému společenskému problému.

Ve feministickém umění se podezřívavost vůči dokumentárnímu zobrazení spojovala s rozvíjením institucionální kritiky v dílech takových umělkyní jako Louise Lawlerová a Silvia

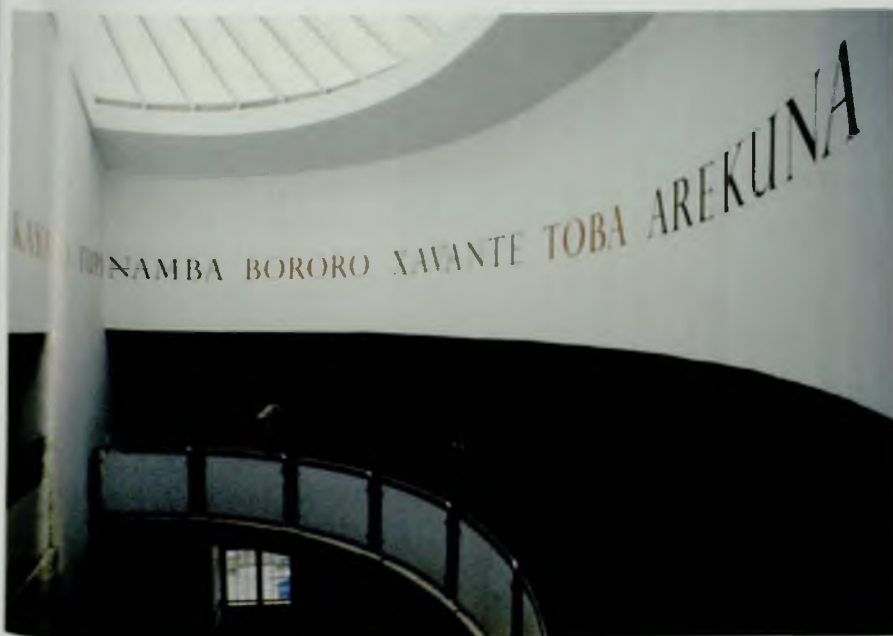
Colbowski. Toto spojení bylo zkomplikováno zájmem o kvazietnografické způsoby práce v terénu, v jejichž rámci některé umělkyně zaujaly pozici jak etnografek, tak informaterek o každenním životě v patriarchátu. (Některé z těchto umělkyní, například Susan Hillerová [narozena 1942], studovaly antropologii.) Tímto způsobem Mary Kellyová přinášela zprávy o patriarchálních konvencích jazyka, vzdělávání, tvorbě umění a státnosti v projektech jako *Post-Partum Document* (1973–1979) a *Interim* (1985–1989). V raných devadesátých letech se umění založené na osobní výpovědi, práci v terénu a/nebo archivním materiálem stalo všudypřítomným, což souviselo i s tím, že stále více umělců bylo zváno k site-specific projektům v muzeích a příbuzných institucích po celém světě. Kombinace nomádské situace umělce a projektového základu umění učinilo z instalace neoblibnější způsob tvorby.

Pro tento etnografický obrat v některém umění devadesátých let bylo několik důvodů, například účast na neuměleckých formách kulturní reprezentace, která byla také podporována posilováním kulturních studií v akademickém prostředí. Ale antropologie měla pro umělce i kritiky také své půvaby. Za prvé, antropologie je disciplína, jejímž předmětem je *kultura*, a toto rozšířené operační pole bylo pro mnohé postmodernistické umělce atraktivní. Za druhé, antropologie je v zásadě *kontextuální*, a to je atribut, který je v současném umění a kritice velice ceněný. Za třetí, je chápána jako vnitřně *interdisciplinární*, další charakteristika ceněná v této tvorbě. Za čtvrté, je to disciplína, která studuje *jinakost*, a antropologie tak má – vedle psychoanalýzy – s nedávným uměním a kritikou společný jazyk. A na závěr, *kritika „etnografické autority“*, započatá v osmdesátých letech, také činila antropologii atraktivní, protože to vypovídá o zvláštním sebeuvědomění etnografického umělce.

Toto sebeuvědomění bylo nezbytné pro umělce, kteří si zvolili model práce v terénu. Lothar Baumgarten (narozen 1944) byl jedním z prvních, kdo je vložil do mapování domorodých kultur v Severní a Jižní Americe, které bylo často založeno na velkém cestování. V několika projektech v posledních dvou desetiletích Baumgarten vepsal názvy domorodých kmenů a ohrožených komunit obou kontinentů – jména, která byla často vnucena objeviteli stejně jako etnografy – na různá místa. Například v neoklasicistním dómu Musea Fridericianum v německém Kasselu v roce 1982 [1] nebo v modernistické spirále Guggenheim Museum v New Yorku v roce 1993. Jména těchto různých domorodých společností se v těchto instalacích často zdají být poněkud zkrácená, s písmeny vzhůru nohama nebo otočenými, jako by chtěla podtrhnout historické dezinterpretace těchto skupin, ale také zpochybnit současné dezinterpretace. A tak v Kasselu jako by němá indiánská jména napovídala, že druhou stránkou osvícenství Starého světa (které evokuje neoklasicistní dům muzea) bylo dobytí Nového světa. Zatímco v New Yorku tato jména jako by napovídala, že je nutné jiné mapování zeměkoule (jak ji evokuje spirála budovy Franka Lloyda Wrighta), bez hierarchie Severu a Jihu, moderního a primitivního.

Poslední příklad poukazuje na potencionální problém s těmito kvazietnografickými projekty: často jsou zadávány přímo muzei, a může se tak zdát, že tyto instituce importují tento druh kritiky jako náhradu analýzy, kterou by měly podniknout interně. Tato komplikace vedla některé kritiky k tomu, aby vyhlásili, že instituční kritika muzea posílila, a pytel, který se roztrhl s mezinárodními výstavami zadaných site-specific projektů ve druhé polovině devadesátých let, tento pohled nepopíral (tento trend kulminoval v roce 1999 průzkumem v Museum of Modern Art s vypovídajícím názvem „The Museum as Muse“ [Muzeum jako múza]). Na druhou stranu je toto umístění v muzeu nezbytné, pokud tyto

1990–2003



1 • Lothar Baumgarten, *Instalační projekt pro Documenta*, rotunda Museum Fridericianum, Kassel, 1982



projekty mají přehodnotit jeho prostor nebo nějakým způsobem změnit jeho návštěvníky; tato vnitřní pozice je ve skutečnosti premisou pro veškerou tvorbu, která měla být zjevně dekonstruktivní. A tento argument platí pro nejszíravější z těchto projektů *Mining the Museum* (Těžení v muzeu) Freda Wilsona (narozen 1954).

### Umělec jako kurátor

V *Mining the Museum*, sponzorovaném Museum of Contemporary Art v Baltimore, Wilson použil etnografický přístup k Maryland Historical Society. Nejdříve zkoumal její sbírky historických artefaktů, zvláště těch, které jsou považovány za marginální a jsou umístěny v depozitáři; toto odkrývání bylo prvním významem „těžení“ v názvu. Poté vyzvedl určité předměty ze sbírky, ty, které nejvíce evokovaly afroamerickou zkušenost, které nebyly součástí oficiální vystavené historie; toto opětovné přivlastnění opomenutých předmětů bylo dalším „těžením“. Nakonec předměty, které byly součástí oficiální historie, dal do nových souvislostí. Například do existující vitríny s nádhernými poháry a nádobami nazvané „Zpracování kovů 1793–1880“ [2] zařadil hrubé otrocké okovy, které našel v depozitáři; tento třetí druh „těžení“ přenesl objekty, které byly vystaveny, do jiného významového kontextu: od jednoho druhu vlastnictví ke druhému. Tímto způsobem Wilson sloužil jako antropolog nejen Maryland Historical Society, ale také afroamerické komunity, která zde nebyla dostatečně zastoupena – situace, kterou Společnost začala alespoň trochu napravit touto výstavou. Wilson předtím pracoval jako kurátor, v této práci pokračoval i jako umělec, ovšem kriticky, jinými prostředky.

Andrea Fraserová (narozena 1965) je nejznámější svými štipulávními performancemi různých typů ze světa umění, včetně kurátora, ale také provedla několik etnografických sond do muzeí a kultury. V *Aren't They Lovely* (Nejsou nádherné?, 1992) se například zabývala soukromým odkazem uměleckému muzeu University of California v Berkeley, aby zkoumala, jak jsou heterogenní domácí předměty určitého sběratele (od všelichých brýlí po malbu od Renoira) transformovány do homogenní veřejné kultury obecného uměleckého muzea. Zatímco Wilson se zaměřil na problém institucionálního potlačení, Fraserovou zajímal proces institucionální sublimace; v obou případech si umělci pohrávali s muzeologií, aby nejdříve odkryli a poté přehodnotili institucionální kódování umění a artefaktů – jak jsou specifické předměty tlumočeny jako historické důkazy a/nebo kulturní exempláře muzeem, jak je do nich vkládán význam a hodnota a pro jaké návštěvníky je tak činěno (a nebo také nečiněno).

Renée Greenová (narozena 1959) také adaptovala etnografický přístup způsobem, který často jde za hranice uměleckého muzea. Ve svých site-specific projektech se zaměřuje na rezistenci rasismu, sexismu a kolonialismu, která zůstávají vepsána do různých druhů zobrazení: populárních filmů, cestopisů, domácího dělníka a institucionální architektury, stejně jako jsou patrná v soukromých sbírkách a muzejních expozicích. Některé z jejích instalací načrtnou kritickou genealogii hlavních postav primitivistických děl, exotické a erotické ženy od „hottentotské Venuše“, evropského stereotypu přílišné africké ženské sexuality z 19. století, po americkou jazzovou tanečnici Josephine Bakerovou, která oslnila mladé modernisty (jako Le Corbusiera) v Paříži dvacátých let. V *Seen* (Viděná) [2]

1990–2003



2 • Fred Wilson, *Těžení v muzeu*, výstava v muzeu  
Otrocké okovy umístěné do výstavy historických  
předmětů

▲ 1993c

● 1903, 1907

■ 1925a



## Interdisciplinarita

Mnoho pozic v poválečném umění je formulováno mezi a napříč médii a disciplínami: vezměme si experimenty na Black Mountain College, estetiku Johna Cage a Roberta Rauschenberga, zkoumání Independent Group a situacionistů, etnografickou tvorbu asambláží, happeningů a environmentů stejně jako rozporuplná hnutí jako Fluxus, neokonkretismus, nový realizmus, minimalismus, procesuální umění, performance, video a tak dále. Některé z těchto přístupů oživily precedenty z předválečného období, které buďto narušovaly tradiční umělecké formy, jako dada a surrealismus, nebo usilovaly o to, aby je zcela transformovaly jako konstruktivismus. Ale byly tu také reakce na silně interpretace modernistického umění, které za své posláním pokládalo dosáhnout perceptivního zdokonalení speciálních médií (např. „optičnost“ malby). „Koncepty kvality a hodnoty – a protože tyto jsou pro umění ústředními, tedy i koncept umění samotného – dávají smysl, nebo jsou zcela smysloplné pouze v rámci jednotlivých umění,“ tvrdil Michael Fried ve svém slavném eseji „Art and Objecthood“ z roku 1967. „To, co leží mezi uměními, je divadlo.“ Je jasné, že měl na mysli některé z výše zmíněné přístupy, jejichž interdisciplinární metody a silnou angažovanost („teatrální“ podle jeho slovníku) považoval za nevhodné pro vizuální umění.

Ale jeho opoziční postoj přehlíží některé síly, které jsou ještě důležitější pro obecnou tendenci k interdisciplinárnímu umění v posledních čtyřech desetiletích. Za prvé tu byla inspirace kritiky politických institucí a rozšířením kulturního prostoru v socialistických hnutích šedesátých a sedmdesátých let – zejména hnutí za studentská a občanská práva, protiválečné hnutí a feministické hnutí. Za druhé, spolu s překračováním hranic médií tu byla také eroze hierarchie – vysokých a nízkých forem, elitních a ostatních diváků, výtvarného umění a mediálního umění (máme tendenci zapomínat, při veškerém našem technologickém znovuvybavování, že šedesátá a sedmdesátá léta zažila velkou transformaci i v tomto ohledu). Za třetí tu

byly, zejména v osmdesátých letech, interdisciplinární provokace poststrukturalistické teorie – volný termín, který v sobě spojuje tak rozdílné myslitele, jako jsou Roland Barthes, Jacques Derrida a Michel Foucault. Ať už byly jejich zájmy jakékoliv, všichni byli kriticky podezřívaví vůči všemu, co se zdálo být původní a autoritativní, čisté správné nebo prostě přítomné – podezření, které bylo rozšířeno na umělecké formy a institucionální rámce a bez něhož by postmodernismus nemohl být teoretizován. Nakonec tu byl v devadesátých letech důsledek postkoloniálního diskurzu, který rozpracovával poststrukturalistickou dekonstrukci konceptuálních opozic v politickém kontextu dekolonializace – dekonstrukci takových binárních opozic jako první svět a třetí svět, centrum a periferie, Západ a Východ. V příbuzném umění tak do popředí vytanula kritika identity a pojmů hybridity.

Poslední dva jevy jsou někdy popisovány jako sémiotický obrat, v němž je jazykový znak privilegováným termínem analýzy, a etnografický obrat, v němž se kultura stává primárním objektem studia. V prvním případě někteří umělci, architekti, filmaři a kritikové adaptovali sémiotické modely, aby přehodnotili svá díla textuálně. A v druhém případě udělali totéž s antropologickými pojmy kultury. Někdy, to je třeba připustit, tyto změny následovaly princip ojetého auta: když jeden přístup nebo disciplína obnosila paradigma, předala je další; ale tyto změny také do velké míry rozšířily pole umění stejně jako kriticismu. V současnosti však obě pole vykazují znaky vyčerpaného relativismu, v němž ani jedno paradigma není dostatečně silné, aby přeorientovalo přístup nebo přispělo relevantní debatou s opravdovým vlivem na kulturu obecně. Navíc inflace designu a spektaklu v současném umění a architektuře se někdy jeví jako součást pomsty pokročilého kapitalismu za rozšířená pole postmodernistické kultury – za překračování umění a disciplin a rutinizaci takových překročení. Není to tak dávno, co se zdálo, že pozdní modernismus zkameněl ve speci-fičnosti médií, postmodernismus sliboval interdisciplinární otevřenost. Co by teď mohlo pomoci postmodernismu?

1990–2003

nechala Greenová diváka stát na zvláštním pódiu, aby viděl její obrazy těchto žen, což v důsledku současného diváka postavilo do roviny historického voyera – nebylo možné získat morální pohled s časovým odstupem. Greenová také zaměřila náš pohled na aspekty primitivismu bližší naší současnosti: v *Import/Export Funk Office* (1992) například zkoumala naše urbánní legendy týkající se hip-hopové hudební kultury a černé maskulinity.

Mark Dion (narozen 1961) dospěl s etnografickým přístupem ještě dál: „kultura“, kterou studoval, je příroda – jak je studována vědou, zobrazována beletrií a vystavována v přírodovědných muzeích. Podle Diona je příroda „jednou z nejosofistikovanějších arén pro vytváření ideologie“ a jeho projekty se pokoušejí odhalovat aspekty této výroby technikami, které jsou inspirovány různými umělci a intelektuály – fiktivními muzei Broodthaerse,

site/non-site strategiemi Smithsona, historickými pátráními ve vědeckém diskurzu Michela Foucaulta a tak dále. Vzhledem ke vším kritice ekologických katastrof způsobených koloniální historií a postkoloniální ekonomikou je jeho umění sotva prezíravou kritikou: Dion je také horlivý amatérský přírodovědec, své vlastní sbírky hmyzu a dalších kuriozit často vystavuje; jeho dílo také čerpá z častých výprav do tropů a jinde. Tímto způsobem si Dion hraje na přírodovědce a environmentalistu způsobem, který je přímý a zároveň cynický. Jeho instalace mají nejčastěji formu rozpracovaných projektů a existují někde na pomezí určitého místa v terénu, domácí kanceláři bizarního přírodovědce a dokončené muzejní expozice [4]. „Beru si suroviny ze světa a pak na ně působím v prostoru galerie,“ poznamenává Dion. „Když je sbírka



1990-2003



3 • Renée Greenová, *Seen (Viděno)*, 1990

Dřevěná struktura,  
výška 207 x 207 x 136 cm,  
čočka, hologram, promítací plátno  
a audiosystém

4 Renée Green, *Seen (Viděno)*, 1990  
(detail)

Dřevěná struktura,  
výška 207 x 207 x 136 cm,  
čočka, hologram, promítací plátno  
a audiosystém





5 • Mark Dion, *Flotsam and Jetsam (The End of the Game)* (Trosky [Konec hry]), 1994  
Různá média, instalace

1990–2003

shotová, když mi dojde prostor nebo suroviny, dílo je dokončeno.“ Každý z těchto umělců komplikuje etnografický přístup jinými modely. Fraserová se zajímá o sociologii umění, jejímž průkopníkem by Pierre Bourdieu; Greenová o postkoloniální diskurz kritická, jako je Homi Bhabha; Dion o studium disciplíny rozvíjené Foucaultem a tak dále. Ale tento etnografický obrat v současném umění s sebou přinesl určité otázky. Kvaziantropologická role určená pro umělce může etnografickou autoritu podpořit stejně jako ji zpochybnit. V některých případech můžeme po umělci chtít, aby prezentoval zanedbávanou komunitu, aby ji v muzeu zastupoval, a tím potvrdil její absenci, stejně jako se proti ní ozval. Kurátorská role může také vést k zanedbávání institucionální kritiky stejně jako k jejímu rozšíření. V některých případech se umělec může stát nájemným kurátorem, poradcem ve vzdělávacím programu, nebo dokonce konzultantem v PR kampani. V devadesátých letech ve skutečnosti dochází k vzestupu nejen umělce jako kurátora, ale také komplementární postavy kurátora jako umělce, jehož orchestrace výstavy nebo řady site-specific projektů se často stává být primárním tvořivým aktem. Tento vývoj kurátorství jako vladypřítomného „média“ současného umění svědčí o nejistotě v doméně tvorby umění i kurátorství a stejně tak vývoj sociálních site-specific projektů vypovídá o nejisté pozici veřejnosti nejen pro umělecká muzea, ale pro současné umění obecně. Nakonec je tu ještě jeden problém týkající se tohoto etnografic-

kého obratu, který snese zvažení. Takové umění je velice invenční a chytře nahodilé: „Věřme,“ jak komentuje Dion, „že naše produkce může mít mnoho různých forem výrazu – filmování, vyučování, psaní, produkování veřejného projektu, nějaká práce pro noviny, kurátorství nebo prezentování jednotlivých děl v galerii.“ Ale někdy právě tato multiplicita může zmást diváky nebo si koleduje o nařčení z diletantství. Navíc v případě umění chápaného v rámci projektů a v případě projektů chápaných v rámci diskurzivních míst mohou tito umělci mít tendenci pracovat horizontálně, v laterálním pohybu od jednoho společenského problému k dalšímu nebo od jedné politické debaty k další spíše než pracovat vertikálně v diachronickém zapojení historických forem žánru a média nebo umění. Samozřejmě, přísné zaměření se na vnitřní problémy může vést k umění, které je spleťtité a izolované, ale přísné zaměření se na vnější debaty může vést k umění, které zapomíná na svůj vlastní repertoár forem, svou vlastní paměť významů – vzdává se kritických možností na svých vlastních způli autonomních místech.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988  
 Lisa Corrin et al., *Mark Dion*, London: Phaidon Press, 1997  
 Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996  
 Andrea Fraser, „What's Intangible...?“, *October*, no. 80, Summer 1997  
 Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002



Martin Jay publikuje *Downcast Eyes* (Sklopené oči), průzkum degradace vidění v moderní filozofii: tato kritika vizuality je zkoumána mnohými současnými umělci.

**S** podtitulem „Degradace vidění“ by kniha amerického historika Martina Jaye *Downcast Eyes* mohla lehce působit jako další teorie postmodernismu přidávající se k silicím sboru hlasů, které buď vytvářely, nebo analyzovaly tuto výzvu vidění, která byla v uměleckém světě známa od šedesátých let. Od konceptuálního umění, které užívalo jazyka k vyhnání jakéhokoliv prožitku bohaté vizuality z vizuálního umění, po strategie skrývání, zahalování nebo vylučování, které byly vyvinuty určitými druhy performance a body artu, byla myšlenka, že estetická tvorba by měla být zaměřena buď na optickou prezentaci nebo na oční rozkoš, vystavena nejprudšímu útoku.

A pokud se toto dělo v oblasti tvorby, na úrovni kritiky byl zlom mezi modernismem a postmodernismem chápán v rámci transformace smyslů – zde smyslu zraku – které již nebyly chápány jako biologicky dané a tudíž transhistorické, ale byly viděny jako specificky utvářené historií. Ve své analýze nástupu postmodernismu Frederic Jameson zprvu popisuje modernistický prožitek vizuálního, dosažený někdy v období impresionismu, jako ustavení poloautonomního způsobu vnímání. Pokud bylo hnacím motorem realismu vyjádřit prožitek světa jako celek, který tedy zahrnuje sensorické pole celého těla – hmat, sluch, čich, rovnováhu, pohyb stejně jako vidění – impresionismus tento perceptivní kanál odděluje od celku a činí z něj kvaziabstraktní zdroj rozkoše, který mohl dosáhnout nových výšek plnosti a čistoty. Avšak v poválečném období, v podmínkách pokročilého kapitalismu, je podle Jamesona tato abstraktní, ale plná vizualita transformována do nové a dezorientující formy nerealitity, zobecněného druhu vidění, které Jameson nazývá „hysterickou sublimací“. Jini by tento pocit obrazového světa zbaveného čehokoliv skutečného za ním, a tudíž „simulakrového“, interpretovali jako funkci stále se prohlubujícího důsledku „spektáku“.

Ale *Downcast Eyes* neútočí na vidění jako poválečný nebo postmoderní jev; celý podtitul knihy totiž zní: „Degradace vidění ve francouzském myšlení 20. století“. Kdysi považována za kulturu osvíceneckého myšlení, v němž vidění mělo schopnost probádat a uspořádat, abstrahovat a modelovat prvky v daném poli, která z něj učinila privilegovaný prostředek rozumu

samotného, byla nyní francouzská kultura odhalena, jak si s největší podezřívavostí zakrývá oči po celé 20. století. Podle Jaye to začalo u Henri Bergsona, který odmítl prostor jako dominantní model prožitku, jemuž jsou další řády, jako například časový, podřízeny. Srovnává homogenitu prostoru – matrice opakovatelných rovných jednotek, každé samostatné – s heterogenitou času, v němž jsou paměť a představy spleteny zhuštěny do přítomnosti, Bergson formuloval myšlenku trvání – *durée* – jako radikálně neasimilovatelnou s prostorem, a tudíž také s viděním. Od Bergsona tato opozice pokračuje v různých podobách, k surrealismu a Georgesu Batailleovi, a posléze k Jean-Paul Sartrově téměř paranoie v jeho *Bytí a nicotí* – o „pohledu“ druhého, který subjekt lapí jako jelem oslněného světly, objektivizuje tento subjekt a omezí jeho svobodu. Jak výčet francouzských teoretiků podezřívavých vůči vidění pokračuje, dojde řada na Jacquesa Lacana (s jeho myšlenkou nepoznatelnosti), marxistu Louise Althussera (s konceptem interpelace), filozofa Jacquesa Derrida (s jeho formulací „falogocentrismu“), feministky Luce Irigarayové (s jejím pojmem spekulum) a intelektuálního historika Michela Foucaulta (s jeho myšlenkou dohlížení). Jay tvrdí, že „i když důvody jsou prozatím nejisté, je legitimní mluvit o diskurzivním nebo paradigmatickém posunu ve francouzském myšlení 20. století, v němž degradace vidění nahradila jeho předchozí oslavu“.

### Přesná optika

V případě umění 20. století se může zdát kontrainduktivní charakterizovat období pokročilého modernismu jako „antizrakové“. Vlna za vlnou modernistických umělců následovala impresionistické hnutí, aby prosadila „čirou“ optickou vrstvu jako poloautonomní pole zkušenosti. Od extrapolace optické skvrny vrstvé letadla do abstraktní řady kruhů Roberta Delaunayho přes futuristické hledání zákonů čiré světelnosti Giacoma Balli, přes pokusy Vasilije Kandinského zobrazit celé pole lidských smyslů pomocí symfonických vln barev, přes bauhausovské úsilí o systematický výzkum barvy spojené s geometrickou formou, který prováděli Johannes Itten, Paul Klee a Josef Albers v poválečném období, až k fenoménu „color-field“ malby a kampani Clementa



Grenberga za myšlenku „optičnosti“, kterou rozšířil na sochař-  
ské citace tlaky přísné vizuálního myšlení.

Proti této optické euforii však působila úplně jiná tradice, které  
se dostalo teoretického vyjádření v Bataillově konceptu „beztva-  
rnosti“. Generace surrealistických umělců vzala tento útok na  
formu a privilegium, které dávala vizuální dominanci prožitku, za  
základní „od „antimalby“ Joana Miróa po *Andaluského psa* Salvadora  
Dalího a *Lise* Buñuela (s rozříznutým okem). Ale nebyli v tom  
jedni. Dadaistický umělec Hans Arp také napadal stabilitu formy  
prostřednictvím koláží, které vyráběl z roztrhaného a pomačka-  
ného, náhodně naaranžovaného papíru. Mluvě o způsobu, kte-  
rým tato díla prosazovala odumírání formy skrze devastující  
entropie, se Arp ptal:

*Proč se snažit o přesnost a čistotu, když nikdy nemohou být  
dosahovány? Nyní již vítám rozklad, který se objeví, jakmile je  
děl dokončeno. Špinavec položí svůj špinavý prst na jemný  
základ malby, aby jej vypíchl. Toto místo je nyní pozname-  
náno potem a mastnotou. Rozohní se nadšením a malba je  
nyní pokryta slinami... vlhkost vytváří pliseň. Dílo se roz-  
kládá a umírá. Tak, smrt malby mne již neníčí. Smířil jsem se  
s její zjevností a smrtí a zahrnuji je nyní do malby.*

Marcel Duchamp se tehdy dostal do fáze své tvorby, kterou  
elegance nazýval „precizní okulismus“ a její antiúmeleckou pova-  
hu signifikoval faktem, že okulistní „stroje“, které vyráběl, od  
*Okulistní komisy* (1925) podobné soše přes film *Anemická kine-  
matografie* (1925–1926) k jeho vizuálně fonografickým zázna-  
mům, *Rotoreliéfům* [1], byly nyní vědecko-komerčními průzkumy,  
vymáhanými jeho alter egem „Rose Sélavy“, které neustále  
odmítaly myšlenku vnitřní obrany umění před reduplikací a své  
výsledky si dávalo patentovat nebo je podrobovalo autorským prá-  
vům. Ironickým obratem optičnosti způsobeným těmito okulistní-  
mi stroji byl chaos, který mohly způsobit ve formě. Protože jak se  
stávkově spirála „okulistního diagramu“ otevírala do pulzujícího  
pohybu od konkávnosti po konvexnost a zpět, rytmus tohoto  
pohybu točil hlavu a destabilizoval zorné pole, erotizoval je a ztě-  
žoval tím, že je naplňoval sugestivní hrou „části-objektů“: nyní  
hledím nyní okem a nyní dělohou.

Tato myšlenka útoku na vizualitu pokračovala a ještě zintenziv-  
něla v poválečném období. Na jednu stranu, jak bylo poznamená-  
no výše, zahrnovala takové naočkování díla proti optickému, jaké  
se objevilo v konceptuálním umění, buďto naplněním pole nevi-  
delnými substancí jazyka, jako v případě Lawrence Weinerja, nebo  
konstruováním obrazu, aby byl nepoužitelný pro masově-kulturní  
spektákl. Na druhou stranu šla za negativní strategii vyhýbání se  
střednímu k pozitivnější strategii aktivní agrese proti samotným  
základním právním vidění.

Kodna z dimenzí této strategie se organizovala kolem opakují-  
cích se pulzujících sil Duchampových *Rotoreliéfů*. Umělci jako  
Richard Serra a Bruce Nauman, kteří v pozdních šedesátých  
letech adoptovali jak médium filmu, tak videa, vyráběli díla vyu-



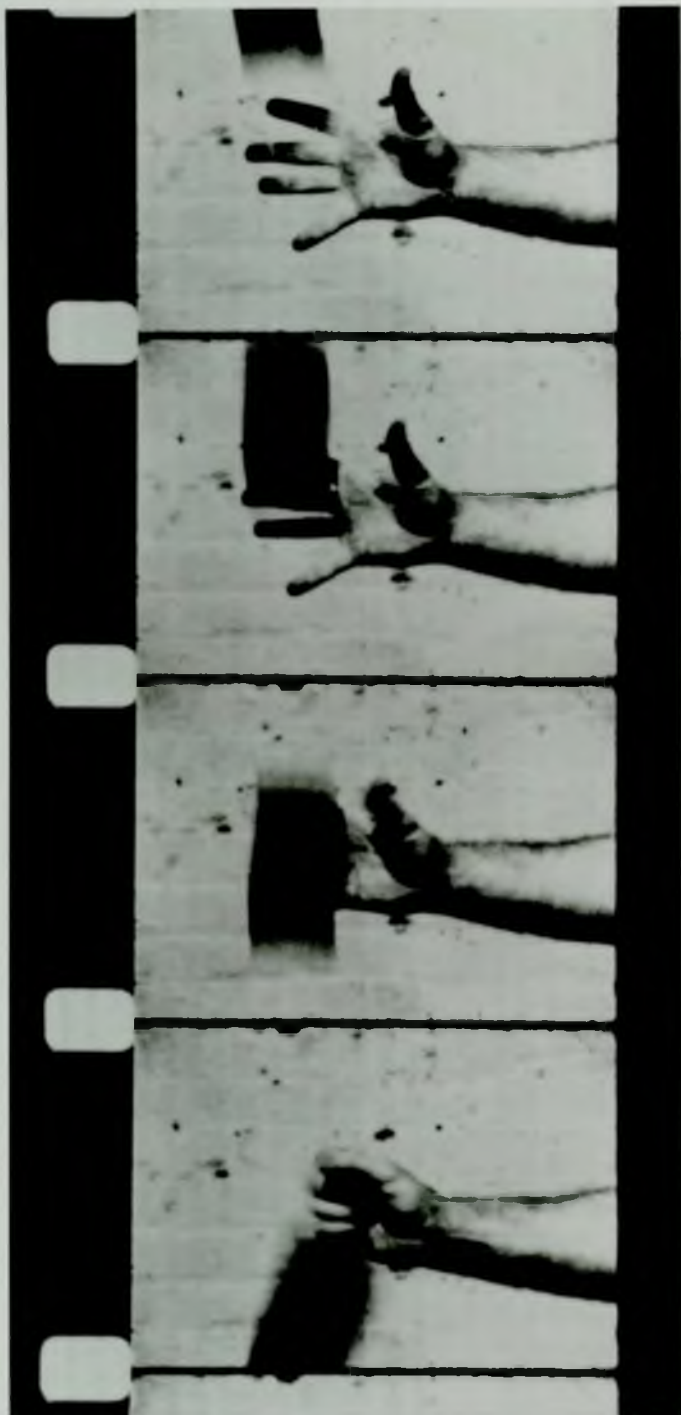
1 • Marcel Duchamp, *Rotoreliéf C*, © Snea, 1936

Jeden ze sedmi šesti lepenkových disků položených na obou stranách, průměr 20 cm

živající opakované rytmické pohyby, v Serrově případě otevírající  
a zavírající se pěsti ve filmu *Hand Catching Lead* (Ruka chytající  
olůvko) [2], v Naumanově případě osekaný obraz spodní části  
obličje a krku vzhůru nohama se rty, které neustále opakovaly  
„lip sync“ (ačkoliv nesynchronně) v díle *Lip Sync* (Playback,  
1969). V obou případech část těla, která byla v činnosti a předvá-  
děla gesto, se stala téměř orgánem (jako v Duchampových spirá-  
lách) a vizuální pole nestabilním. U Serry obzvláště byl příklad  
současné kinematografické tvorby v oblasti avantgardního filmu  
důležitý, zejména fenomén „flicker-filmu“, v němž střídání  
barevných poliček s více méně stejným obsahem černé vytváří  
jakési blyskání ve vysoké kadenci. I když se může zdát, že vizuální  
oslnění vytvořené „flicker-efektem“ je jen další z ukázek „optič-  
nosti“, ve skutečnosti tento jev spouští podivný tělesný, nebo tak-  
tilní, prožitek tím, jak světlo stimuluje přetrvávání vjemu, který je  
promítán na prázdné pole dočasně temné. Takže to, co „vidíme“  
v tomto vsunutém prostoru, není materiální povrch „rámečku“,  
ani abstraktní stav kinematografického „pole“, ale tělesná pro-  
dukcce našeho vlastního nervového systému, rytmické úhozy  
zpětné vazby neurální sítě, její „retence“ a „protenze“, jak nervová  
tkáň zadržuje a vypouští své dojmy.

Tento druh rytmu je i námětem filmu *Box* (ahhareturbabout)  
Jamese Colemana (narozen 1914) [3]. Vidíme zde nafilmovaný  
zápas v boxu sestříhaný do krátkých shotů o třech až deseti  
polích, přerušovaných krátkými prolukami černé, které promě-  
ňují pohyb tak, že se rozpadá a zároveň plyne přes tyto přestáv-  
ky; jde tu tedy o zdůraznění pohybu samého jako formy  
opakování, bušení, které je přerušováno intervaly naprostého  
vyhasnutí, i když nálehavost rytmu slibuje návrat dalšího a dalšího





2 • Richard Serra, *Ruka chytající olovo*, 1968  
Cernobílý 16mm němý film, 210 minut

úhozu. Zdá se, že gesta boxerů, a tudíž i zobrazovacího pole díla – které vzniklo z nalezené několikaminutové nahrávky zaznamenávající historický zápas Gena Tunneye a Jacka Dempseyho z roku 1927 – ztělesňují tento rytmus opakovanými krátkými údery a taktizováním a jejich vždy hrozícím pádem do zapomnění. Navíc je toto pole vizuálního zobrazení zdvojnásobeno aurálně hlasem, který zdůrazňuje jak hnací sílu opakování – „jed/jed“, „znovu/znovu“, „zpátky/zpátky“ – tak stále čekající možnost

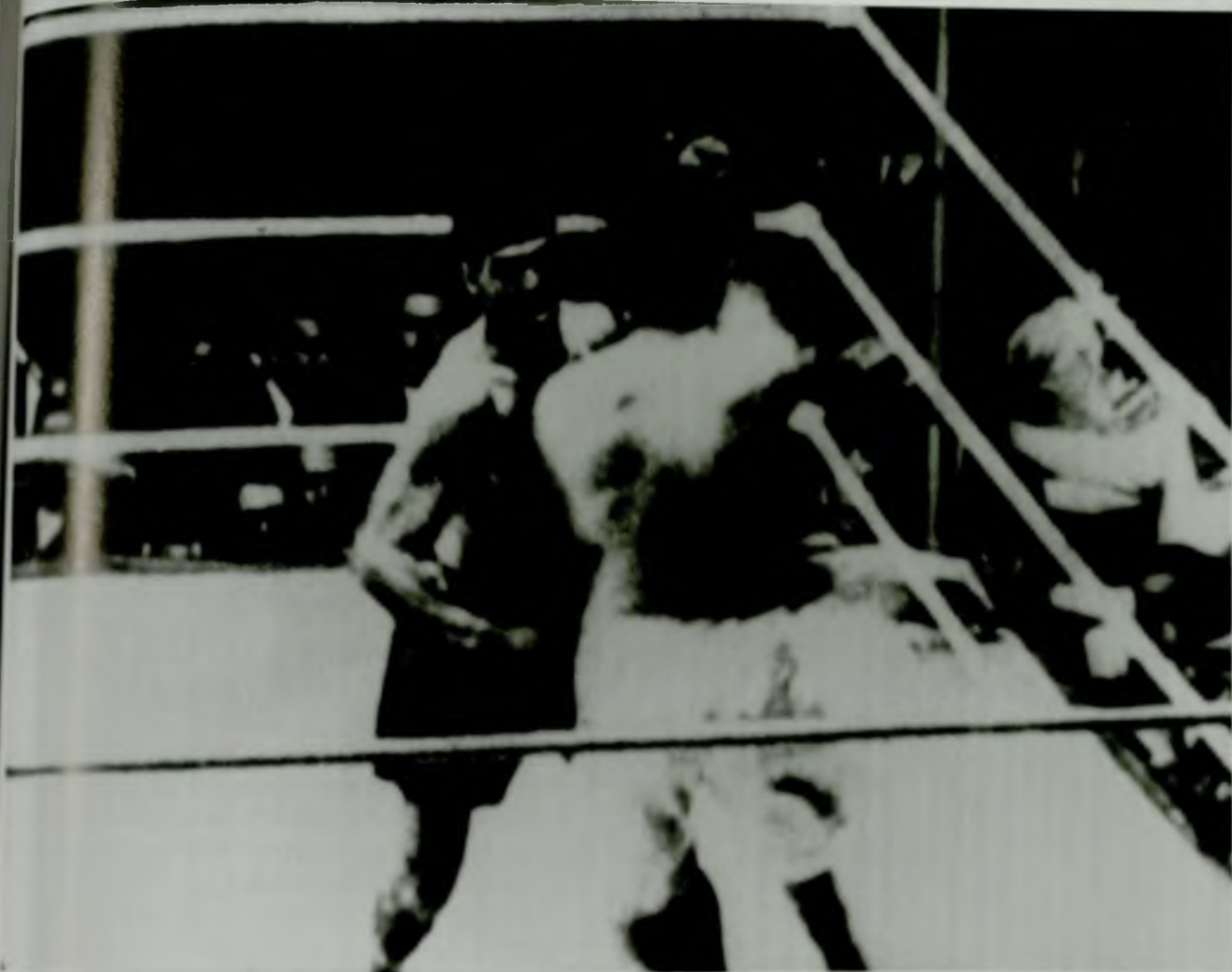
nicoty – „proraz/proraz“, „zastav/p-ř-e-s-t-a-ň“, „zpátky/zpátky/zt/ nebo zemřít“.

Ale fakt, že divákovo vlastní tělo v převlečení svého smyslového systému a promítaných přetrvávajících vjemů automaticky „přilpívá“ k filmu, je také zaplétán do díla, a tak je téma *Beza* jakási přeměta těno ze zobrazovací roviny sportovní události do rytmičtějšího pole dvou souběžných bušení nebo tepů: divákova a boxerů. A to také znamená, že časté záznamy zvuku dechu – vyjádřené v nahrávce jako „ah/ah“, „aha/ah“, „p-a-m/p-u-m“ – dává hlas nejen boxerův tělesnému rytmu, ale také divákovu.

Ve všech těchto případech je útok na modernistický pojem vizuální autonomie prováděn ve vztahu k invazi těla a jeho rytmu na optické pole, které je nyní ochuzeno o svou čistotu a stabilitu. Ale je tu další strategie, která byla vyvinuta v následujících desetiletích, aby napadla výsady vidění, a kterou bychom mohli nazvat „zvláštním pohledem“, jímž je možno postavit se proti řídicímu systému „pohledu“ samotného použitím jeho vlastní síly pro jeho svržení.

Teorie řídicího pohledu se zrodila z různých analytických státní moci a způsobů dohledu, které například vedou individua k tomu, že si osvojí systém zákazů a stanou se disciplinovaným subjektem (například nakupující, který se obává kamery, a proto se zdrží krádeže). Importována na pole umělecké tvorby jako teorie „mužského pohledu“ zmrazila vizuální kontrola – nyní rodově určená jako funkce patriarchy, a tudíž mužská – ženy do pozice fetišů-objektů, znehybněných a umlčených silou mužské touhy. Reorganizován jako bezmocné tělo neohrožené ve sjednocení se svou krásou, objekt tohoto pohledu je nyní přinucen fungovat jako jakýsi „důkaz“, že mužské tělo samo je neohroženo, že neexistuje žádná kastrovní síla, která by se na něj mohla dotknout. A pokud byla teorie mužského pohledu rozvinuta ve vztahu k masově-kulturní konstrukci žen – v rámci reklamy, kinematografie, pornografie atd. – mohlo se zdát, že je aplikovatelná i na modernistickou malbu, s její reciprocitou mezi vizuálním předmětem jako autonomní jednotkou a individuálním divákem jako nezávislým subjektem.

- Rané dílo Cindy Shermanové *Untitled Film Stills* (1977–1980) převzalo masově-kulturní konstrukci ženského obrazu – umělkyně sama sebe fotografovala přesvědčivě pózujíc v různých filmových typech (zlodějka, hloupá blondýnka), žánrech (horor, melodrama) a stylech (Douglas Sirk, Michelangelo Antonioni, Alfred Hitchcock). Ale jak se její tvorba do osmdesátých let změnila, myšlenka, že perspektiva by mohla fixovat identitu ženy jako ohnisko kontrolované úhlem pohledu (mužského) diváka, zmatkovala do jakéhosi rozbitého vizuálního pole. Někdy je to důsledkem prosvěcování, díky kterému z pozadí obrazu vystupuje náře, aby působila na diváka a narušila podmínky jeho pohledu, když vytvořila z postavy jakýsi slepý bod. V jiných dílech je toto korozivní vizuální roztržení výsledkem jakéhosi „divokého světa“, rozptýlení odlesků kolem jinak potměného obrazu, jako by se lámaly o opracovaný drahokam. Tak je tomu u *Untitled # 110* 41, v němž se Shermanová snažila vytvořit dojem úplně náhodného



James Coleman, *Box (ahhareturnabout)*, 1977

Samostatný film, plynulá projekce se synchronizovaným zvukem

1990-2003

světelně, zatímco světlo na třech čtvrtinách pole přechází v naprosto temnotu, vypichuje paži a část drapérie postavy, aby vytvořilo určitý zazluzovaný komplex, takměř nerozeznatelný.

Oproti stabilitě tradiční perspektivy, u níž je subjekt fixní a jeho pohled je veden dovnitř, dobývá a ovládá všechno v jeho dosahu, tento rekurz k odraženému světlu otevírá zcela odlišné pojetí „pohledu“, takové, které destabilizuje svůj subjekt, činí z něj spíše oběť než pána vidění. Tento nový pohled, teoretizovaný Lacanem coby pohled jako *objet-a*, nebo *unheimlich* pohled, stojí na myšlence světla, které obklopuje každého z nás. Takové osvětlení, které na nás proudí z celého vesmíru, není možno asimilovat do jednoho ohniska perspektivy. Místo toho, jak popsal tento světelný pohled, se Lacan vrací k modelu zvířecího mimikry, který popsal Roger Caillois ve třicátých letech jako důsledek prostoru na organismus, který se poddá síle obecného pohledu tohoto prostoru, ztratí vlastní organické hranice a splyne se svým okolím v takměř psychotickém aktu imitace. Tím, že se promění v jakýsi druh beztvare kamoufláže, stává se tento mime-

tický subjekt bezforemnou součástí „obrazu“ prostoru. „Stává se skvrnou,“ napsal Lacan, „stává se obrazem, je vepsaný v obraze.“

Protože naše tělo je cílem tohoto světelného, *unheimlich* pohledu, jeho vztah ke světu zakládá naše vnímání ne v průhlednosti konceptuálního pojetí prostoru, ale v síle a hustotě bytí, které zkrátka zachycuje světlo. V tomto smyslu „být v obraze“ znamená cítit se rozptýlen, podřízen obrazu organizovanému ne formou, ale bezforemností. Žádné z děl Cindy Shermanové tuto myšlenku vstoupení na pole jako „skvrna“ nevyjadřuje lépe než *Untitled #167 (B)*, v němž je kamuflážový efekt mimikry plně rozvinut. Postavu, nyní absorbovanou a rozptýlenou v pozadí, rozeznáme jen podle pár zbytků, které jsou viditelné, i když jen nepatrně, v kropenatém povrchu nánosu, který zaplňuje obraz. Rozeznáme špičku nosu, vystupující prst s nalakovaným nehtem, o samotě ležící zubící se grimasu. Klasická perspektiva stavi proti sobě dva celky: úhel pohledu a úběžník. Každý z nich podporuje zaostření a jedinečnost toho druhého. Nezaostřený, rozptýlený pohled nedává subjektu žádnou podporu, nic, s čím by se mohl





5 • Cindy Shermanová,  
Bez názvu č. 110, 1982  
Barevná fotografie, 114,0 x 90,1 cm



4 • Cindy Shermanová, Bez názvu č. 67, 1986  
Barevná fotografie, 152,4 x 228,6 cm

identifikovat, pokud to není rozptýlení samo. Fragmentace „jible pohledu“ zde zabraňuje neviditelnému, nelokálnímu pohledu, aby byl místem koherence, významu, jednoty. Touha tak není mapována jako touha po formě, a tedy po sublimaci; touha je modelována v rámci překročení formy.

#### DALŠÍ LITERATURA

- George Baker (ed.), *James Coleman*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001  
 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983  
 Hal Foster, „The Return of the Reef“, *The Return of the Reef*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988  
 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993  
 Rosalind Krauss, „Cindy Sherman“, *Bachelors*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988

Dům Rachel Whitereadové, odlietek řadového domu ve východním Londýně, je zbourán a do popředí se v Británii dostává inovační skupina umělkyně.

V devadesátých letech se mnozí umělci začali dívat zpět na šedesátá a sedmdesátá léta, aby hledali nová východiska – například minimalismus, konceptuální umění, performance a video art, instalační a site-specific umění. Nejprovokativnějšího nářaty využily mladé britské umělkyně jako Mona Hatoumová (narozena 1952), Sarah Lucasová (narozena 1962), Cerithy Parkerová (narozena 1956), Gillian Wearingová (narozena 1963) a Rachel Whitereadová (narozena 1963). Motivy těchto nářatů byly různé, ale jedním z faktorů byla nespokojenost se konzervativním uměleckým světem, který byl do konce sedmdesátých let plně dominován marketingovými strategiemi a skandaly. Důležitějším však byl v devadesátých letech pozměněný status hnutí jako minimalismus a konceptuální umění. Na jedné stranu se zdály být trajektorie takové tvorby ukončeny v osmdesátých letech, předčasně zastrčeny do minulosti. Na druhé stranu nyní, když byly historickými předměty, tato tvorba představovala nový archiv forem a prostředků pro různé druhy apropriace v současnosti. Toto prahové, až paradoxní postavení – jako vítální počátek postmodernistické tvorby a stejně tak zachovávaný moment v dějinách umění – lákalo mladé umělce, kritiky a kurátory stejně jako historiky.

V tomto ohledu byl minimalismus obzvláště nejednoznačný. Některé umělkyně jako Hatoumová a Whitereadová přepracovaly jeho jazyk jednoduchých forem a seriálního tazeni pro nové psychologické a politické účely. Nicméně jiné umělkyně jako Američanka Janine Antoniová (narozena 1964) reagovaly proti jeho zdánlivé jednoduchosti, ve které spatřovaly, reduktivně, nadechu autoritu a znovu zavedly to, co se minimalismus tolik snažil vytlačit – koncepci umění jako záležitost obrazů a model významu diktovaný ikonografickými referenty a/nebo tématy. Samotějmé, minimalismus byl ve své době sotva ignorován. Již na konci šedesátých a na počátku sedmdesátých let byl rozvíjen způsobem, které měly rozpracovat v letech devadesátých umělkyně jako Hatoumová nebo Whitereadová. Tak například jeho modulační formy byly přestavěny do sociálního kontextu umělci jako Dan Graham, jehož *Domovy pro Ameriku* (1966–1967) oběhly minimalistické objekty ready-made v opakujících se domech v New Jersey. Jiní umělci, jako Eva Hesseová, detekovali racionální, dokonce absurdní dimenzi minimalismu, kterou

obrátili proti jeho oficiální pozici extrémní objektivnosti. Spíše než fobická reakce to však byla ambivalentní kritika, jak napovídá podivný kompliment, který Hesseová složila Carlu Andremu v roce 1970: „Cítím se být, tekněme, emocionálně připoutána k jeho dílu. Dělá se mnou něco uvnitř. Jeho kovové pláty mi byly koncentračním táborem.“

### Minimalismus trochu jinak

Umělkyně jako Hesseová, Ree Mortonová (1936–1977), Dorothea Rockburneová (narozena 1921), Jackie Ferraraová (narozena 1929) a Jackie Winsorová (narozena 1941) byly zběhlé v takových minimalistických prostředcích jako monochrom, síť, kostka. Ale také tyto prostředky přetvořily, aby evokovaly struktury citění více či méně minimalismu cizí. Například Ferraraová konstruovala minimalistické formy jako pyramidy z neminimalistických materiálů, jako je lepenka, hadry, lano, koženina a len. Její konstrukce byly také dostatečně nepravidelné, aby dále odstranily idealitu geometrických forem. Totéž platí o Winsorové, která dlabala, páčila nebo jinak poznamenávala své dřevěné krychle tak, že těmito



1 • Jackie Wilsonová, *Burnt Piece* (Spálené dílo), 1977–1978  
Beton, spálené dřevo a drát, 36 x 36 x 36 cm



hrozivými činy nesly stopu těla [1]. Tak jako nepravdivost forem u Ferraraové, intenzita procesu u Winsorové přibližovala psychologii, dokonce iracionalitu, kterou minimalisté odmítali. Tyto umělkyně tak otvíraly minimalistické formy jen proto, aby je obrátily dovnitř, aby z poznamenaných krychlí a otevřených kra-  
 ▲ bic učinily metafory niternosti nejen těla, ale i psyché. Zároveň toto postminimalistické umění zůstalo dostatečně abstraktní či strukturované, aby se nestalo reduktivně referenční nebo osobní. V tomto ohledu nezvrátilo největší výtvarný výdobytek minimalismu –  
 ● otevření umění fenomenologickému poli těla – jak tomu bylo v případě nedávného zacházení s minimalismem, které má tendenci zobrazovat, parafrázovat nebo jinak halit své formy jako tolik teatrální obrazy. (Tato spektakularizace je rozšířena na procesuální umění a performance v barokních instalacích a filmech Američana Matthewa Barneyho [narozen 1967]).

Protože byla často křehká a efemérní, většina tohoto postminimalistického umění je dnes pomijena, zanedbávána, ne-li úplně

ztracena. Některé umělkyně, jako Hesseová a Mottomová, zůstaly mladé, zatímco jiné zapadly do institucionálních příhrad minimalismu, procesuálního a feministického umění. Nicméně v pozdních osmdesátých a raných devadesátých letech byla tato linie znovu oživena umělkyněmi, jako jsou Whiteroadová a Hatoumová, které mohly neúmyslně profitovat z poněkud pozdního přejetí minimalismu v Británii. I když prohlašovaly něco jiného, jejich umění také existuje, tajemně, mezi abstrakcí a figurací, strukturou a odkazem, doslovným a metaforickým.

Hatoumová, narozena v Bejrútu palestinským rodičům, zůstala v Londýně, když v roce 1975 vypukla válka v Libanonu. Tento starší emigrace se stal podtextem jejího umění, tak jako v performancech kdy v roce 1985 bosá chodila po Brixtonu, londýnské komunitě rozdělené rasovými problémy, s martenskami přivázanými ke kotníkům jako vězeňskou koulí. Její rané performance, poněkud pominající akce Vita Acconciho, také testovaly tělesná tabu (co je považováno za čisté a nečisté, vhodné a nevhodné, zatímco je)

1990–2003



2 - Mona Hatoumová, *Světlo na konci*, 1989  
 Železný rám, šest elektrických topných prvků. 166 x 162,4 x 5 cm

▲ 1909

● 1965

▲ 1972

● 1974

první videa se zaměřovala na struktury sledování. Hatoumová dále pracuje s oběma těmito zájmy ve svých instalacích, které někdy obsahují odpadová rezidua lidského těla jako nehty, kůži, základy. V roce 1994 ve videozáznamu *Cizí tělo*, který zkoumá rezidua jejího těla mikroskopickou kamerou, dovedla sledování do extrémní pozice. Toto vymezování hranic (jak tělesných, tak společenských) doplňuje její stopování emigrace (osobní i politické) a hromadně strukturují její umění.

Jedna z instalací v roce 1989, *Světlo na konci* [2], signalizovala zcela nový způsob práce Hatoumové. V temném koutě trojúhelníkové galerie v Londýně zapojila šest elektrických tyčí do vertikálního kovového rámu způsobem, který připomínal abstraktní kreslo. Divák byl přitahován prostou krásou do červena rozpálených tyčí, aby byl při přistoupení blíže odpuzen extrémním horkem, zde se hrozba, která byla na minimalistické objekty často promítána, stala skutečnou. *Oproti* klíše „světlo na konci tunelu“ tento tunel neposkytoval žádný únik nebo útěchu; jak Hatoumová toto dílo komentovala, evokoval pouze „uvěznění, týrání a bolest“. Postavení na otevřenou stranu prostoru, můžeme se identifikovat s implikovaným vězňem. A protože vidíme, že pod tyčemi je nik tak místo na protáhnutí se, můžeme se identifikovat i s implikovaným vězňem. Tímto způsobem Hatoumová používá minimalistickou estetiku – modulární opakování Donalda Judda, prostorovou světelnost Dana Lavina – aby vytvořila situaci, která je psychologická a fenomenologická zároveň, divadlo ambivalence, v němž se staly prostorové pozice i fantazmickými pozicemi těla. V důsledku Hatoumová interpretuje minimalismus skrze francouzského filozofa Michela Foucaulta, zejména skrze jeho analýzu architektického sledování v *Dohlížet a trestat* (1975). A ve sledování těchto efektů pokračovala při instalacích, jako například *Light Sentence* (Mírný trest, 1992), bludišti z drátěných šatních skříněk, kde vězniční atmosféru navozovaly stíny, které vrhala jediná žárovka pomalu se posunující sem a tam nad středem.

### Společenské tělo

Těla, která jsou zároveň křehká a porézní, hranice, které jsou zároveň nezdolatelné a zvrátitelné, subjekty, které jsou jak narušené, tak disciplinované – tyto prožitky Hatoumová evokuje skrze materiály, struktury a prostory spíše než témata, která by ilustrovala obrazy. (Když své obavy přece jen zobrazí, bývá její práce o něco méně působivá.) To platí i o Rachel Whitereadové, která také zajímají prožitky ohrožení, přesunu a bezdomovectví. Na konci osmdesátých let začala Whitereadová odlévat předměty spojené s domovy – vany a matrace, šatny a pokoje – v materiálech, jako je guma a pryskyřice, sádra a beton. Často, jelikož jsou předměty používané coby formy, jsou odlitky negativními prostory předmětů, prázdnem, které vytvářejí. Tímto způsobem je zřejmé, jak byly vytvořeny, ale nejasné, k čemu se vztahují. Například i když jsou její skulptury založeny na utilitářských předmětech a každodenních prostorech, nejují funkci a nechávají prostor ztuhnout do masy. Zároveň, ačkoliv se zdají

být celé a pevné, zdají se také fragmentární a strašidelné. Ještě mnohoznačnější je to, jak tyto doslovné stopy evokují i symbolické stopy, zejména vzpomínky na dětství a rodinu. Podle kritika Jona Birda vyvolávají „kulturní prostor domova“ jako místa počátků a konců, odchodů a návratů, jako místa pronásledovaného realitou ztráty a přítomnosti nepřítomnosti. Působivost těchto děl je tedy často spojována s *unheimlich* – tedy s návratem známých věcí, které se potlačením stávají cizími. A vskutku, coby „posmrtné masky“ známých předmětů a matečných prostorů odlitých do tvrdé gumy a studené sádry obracejí utulné v *unheimlich* (německý výraz pro záhadné, doslova „nedomovské“). Ale právě jako se posmrtné masky mohou jevit spíše jako melancholické než *unheimlich*, připomínající ani ne tak návrat potlačeného jako neodbytnost ztraceného. Některé z těchto objektů, zejména vany a matrace, evokují tělo jako zbavené touhy, téměř jako mrtvé, zvápenatělé, a tak nás nepřekvapí, že Whitereadová také odlévala máry.

Působivost těchto odlitků není jen psychologická; také „nesou známky historie vepsané na jejich společenské tělo“ (Bird). Na jednu stranu proležená matrace *Bez názvu (okroví manželská postel)* [3] naznačuje archetypální udalosti postele – milování, rození, umírání. Na druhou stranu má specificky sociální ozvěnu: optená o zeď jakoby na ulici nám připomíná poskvřněná lůžka bezdomovců. A bezdomovectví stejně jako *Unheimlichkeit* Whitereadovou zajímá.

1990-2003



3 • Rachel Whitereadová, *Bez názvu (Jantarové dvojlůžko)*, 1991  
Guma a molitan, 106 x 136 x 121,5 cm





4 • Rachel Whitereadová, *Dům*, 1993

Vnitřní odlitek domu č. 193 na Grove Road, Bow, východní Londýn (zničeno)

To se týká zejména její doposud nejoslavovanější práce *Dům* [4], betonového odlitku vnitřku domu (bez střechy) ve staré dělnické čtvrti východního Londýna. Ve spolupráci s uměleckou nadací Artangel se Whitereadová dohodla s místní radnicí, že odlíje řadový dům určený k demolici. Tento negativní otisk nyní zmizelých pokojů, opsaných nejen slabými obrysy parapetů, dveří a sítí technického zařízení, ale také slabými stopami jeho bývalých obyvatel, stál v malém parčíku pár měsíců jako zapomenutý duch nějaké sociální minulosti. V též večer, kdy Whitereadová získala Turner Prize, nejprestižnější ocenění pro současné umění v Británii, rozhodla místní radnice *Dům* zbourat, načež následovala smršť polemik. Jak říká Bird, *Dům* provokoval svým spojením psychického a společenského, „ztracené prostory dětství“ a ztracenou dělnickou kulturu východního Londýna, které byly obě ohroženy bujícími kapitalistickými projekty na přestavbu. (Nový obchodní prostor Canary Wharf, nejvíce do nebe volající příklad takovéhoho vývojového projektu v Londýně, byl od *Domu* na dohled.) Snad si tohoto spojení byli jeho oponenti podvědomě vědomi nebo prostě odmítali veřejnou skulpturu, která neidealizuje společenský život ani nemonumentalizuje historickou paměť. *Dům* byl opravdu veřejnou skulpturou, která, ať už jakkoliv abstraktní, byla jak specifická, tak zatvrzelá. Stála jako nedobrovolný památník v současných Pompejích, památník katastrofickým socioekonomickým silám.

Různými inverzemi vnitřku a vnějšku Hatoumová a Whitereadová poukazují na společenský svět, jehož soukromé prostory se často zdají být obscénně vystaveny a veřejné prostory téměř zhrouceny; také poukazují na melancholickou kulturu řívanou na traumatické události. A činí tyto poznámky platnými pomocí trefného zpracování poválečného umění. Konkrétní předchůdci se však liší – Hatoumová kromě různých minimalistů čerpá z Piera Manzoniho a arte povera s jeho výraznými materiály, zatímco Whitereadová svými architektonickými formami připomíná Gordona Matta-Clarka a Bruce Groumana. Ale adaptují tyto rozdílné předchůdce za podobných okolností – jako psychologické a mnemotechnické instrumenty. A Rachel Whitereadová a Whitereadová představují jen dva příklady všudypřítomného přesunu umění nedávné minulosti. Zrovna tak jako se „nová avantgarda“ padesátých a šedesátých let vracela k různým prostředkům „historické avantgardy“ prvních dvou dekád 20. století, dá se říci, že mnozí umělci devadesátých let se vraceli k různým paradigmatům šedesátých a sedmdesátých let. A stejně tak jako v padesátých letech byly některé tyto návraty oportunistické a reduktivní, a tak spektakularizovaly minulost, zatímco jiné byly inovační a expanzivní a zpracovávaly ji kriticky a trefně. Je nezbytné tyto návraty rozlišovat, protože v době všudypřítomné ztráty paměti je ve hře volba mezi uměleckou kulturou vydanou napospas statickému spotřebnímu recyklování a uměleckou kulturou, která se stále snaží o znovuzískání rozdílné minulosti, aby otevřela různé budoucnosti.

#### DALŠÍ LITERATURA

Guy Brett et al., *More Hatoum*, London: Phaidon Press, 1997

James Lingwood (ed.), *Rachel Whiteread: House*, London: Phaidon Press, 1998

Susan L. Stoops (ed.), *More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the 1970s*, Waltham, Mass.: Rose Art Museum, 1996

Chris Townsend (ed.), *The Art of Rachel Whiteread*, London: Thames & Hudson, 2004

Catherine de Zegher (ed.), *Inside the Visible*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996

Lynne Zelevansky, *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in Perspective*, New York: Museum of Modern Art, 1994

Newyorské Whitney bienále představuje tvorbu zaměřenou na identitu ve vznikající nové formě politizovaného umění afroamerických umělců.

V uplynulých desetiletích různé politiky identity – rasové, multikulturní, feministické, homosexuální – šly někdy podobnou cestou, alespoň když byly převzaty uměním. V první fázi je často potvrzována základní povaha – černošství, ženský, ženskosti nebo homosexuality – proti negativním stereotypům a touto prosazovány pozitivní obrazy této povahy (samozřejmě poté, co minoritní umělci získají přístup k uměleckým institucím). Pak, ve druhé fázi, je kritika stereotypů zatlačena až do bodu, kde je identita viděna jako sociálně vykonstruovaná a nebiologicky daná a jednoduché kategorizování je ztiženo nájemem a kolikanásobných rozdílů (například že je možné mít černou pleť a být ženou a/nebo homosexuální zároveň). Odstranění stereotypů je naléhavé zejména pro umělce, kteří se zabývají zobrazením rasy a vyvinuli nespočet strategií za tímto účelem. Včetně politiky dokumentárních forem zobrazení, svědectví osobní zkušenosti a obratu k alternativním tradicím umění.

### Uplynulý obrat

Jednou z nejvýraznějších umělkýň zabývajících se touto problematikou je Adrian Piperová (narozena 1948). V avantgardních kruzích byla činná již na konci šedesátých a na počátku sedmdesátých let. Piperová adaptovala několik prostředků performance a konceptuálního umění ve svém vlastním zkoumání „vizuální patologie“ rasismu. Ve své řadě „Mytické bytosti“ (1973–1975) například předváděla performance ve veřejném prostoru, které zdůrazňovaly rasistickou konstrukci „mytické bytosti“, macho zobrazení afroamerického muže, kterého představovala. Později v *My Calling (Card) # 1* (Moje povolání [vizitka] č. 1, 1986) použila konceptualistickou techniku psané deklarace, zde v přestrojení za vizitku, která informovala příjemce, poté, co pronesl nějakou rasistickou poznámku, o tom, že její nositelka (Piperová) je černoška. Piperová také proměnila techniky umění instalace a videoartu pro své vlastní vizuální účely. Například ve *Four Intruders Plus Alarm System* (Bezpečnostní systém a čtyři narušitelé, 1980) konfrontuje své diváky se čtyřmi velkoformátovými fotografiemi „rozhněvaných mladých černých mužů“; jak divák zpracovával své vlastní reakce na tyto obrazy, slyšel zároveň záznamy hypotetické reakce (jiných) bílých diváků. *Cornered* (Zahánání do kouta) [1] také konfrontuje



1 • Adrian Piperová, *Cornered* (Zahánání do kouta), 1988  
Videonahrávka sestávající z výkřiků, monologu, sloh, žolí, rodného jazyka, různé rozměry, 17 minut

své diváky: zde převrženým stolem postaveným do kouta, který zase „zahání do kouta“ diváka videonahrávkou, ve které Piperová připouští možnost, že bílí lidé mají také mezi svými předky černochoy: opět je tu zpochybňován mýtus rasové čistoty a jednoduché identity. V sedmdesátých letech Piperová studovala Kantovu filozofii, kterou dodnes přednáší. Vedoucím její disertační práce na Harvardu byl John Rawls, jehož dílo *Teorie spravedlnosti* (1971) je mezníkem na poli politické filozofie, a Piperová ve své tvorbě konzistentně předkládá specifické argumenty týkající se rasové nerovnosti v širším rámci problematiky lidských práv. Jiní umělci zabývající se přezkoumáváním zobrazení ve vztahu k rase směřovali opačným směrem, k postmoderním pochybám o obecné platnosti nároků. Ale Piperová je skeptická ke všem pozicím, které se zřikají „účinných prostředků racionalizace a objektivitu“, jež považuje za nezbytné pro kritiku „pseudomorálky“ rasismu, „obranu, kterou používáme k odůvodňování jedinečnosti „jiného““. „Jediné, co musíte udělat,“ tvrdí Piperová, „je opakovat nebo popsat tyto defenzivní kategorizace, tak jak jsou, bez přílišného estetického nebo literárního přikrášlování, abyste dosáhli určitého stupně sebeuvědomění toho, nakolik jsou neadekvátní a zjednodušující.“ Piperová někdy „opakuje“ konkrétní pomoci fotografických a dokumentárních výpovědí ze své vlastní zkušenosti a minulosti.





1990-2003

Carrie Mae Weemsová (narozena 1953) také často používá osobní obrazy a příběhy. Nicméně, jelikož studovala na California Institute of the Arts a University of California v San Diegu – dvoje „semeništích“ postmoderního umění a teorie – daleko častěji než Piperová zpochybňuje objektivní tvrzení pravdivých hodnot. Na druhou stranu však čerpá méně z avantgardních modelů šedesátých a sedmdesátých let než z afroamerických předchůdců barlemské renesance čtyřicátých let, zejména ze spisovatelky Zory Neal Hurstonové a fotografa Roye DeCaravy (jeho portréty barlemské rodinné soudržnosti z roku 1955 *Sladká mucholapka* *divně* byl pro ni velice důležitý). Ve svých fototextových pracích se Weemsová nespokojuje ani s přísně pozitivním zobrazením afroamerické identity, ani s pouze negativní demystifikací.

Weemsová vyvinula typickou kombinaci intimních fotografií a vyprávění v cyklu *Rodinné obrázky a příběhy* (1978-1984). S doprovodem textů a nahrávek 35milimetrové morosky vyprávějí příběh čtyř generací její rozšířené rodiny a její migrace z Mississippi. I když dílo komentuje tvrdé podmínky života, chudoby a násilí, také odporuje automatickým myšlenkám na pronásledování černochů. Jak tvrdí kritička Andrea Kirshová, „*Rodinné obrázky* odolávají dvěma praktikám: za prvé, ve fotografickém dokumentu tradičnímu představení černochů jako „živých“ (tato tradice je téměř výlučně spojena s bílými fotografi); za druhé oficiálním sociologickým studiím zadávaným americkou vládou v šedesátých letech“ (například slavné Moynihan Report o „černochské rodině“). Weemsová zpochybňuje objektivizování, které je časté v sociologické tradici, odlišnou zprávou o černých rodinách vycházející z jejich vlastních vzpomínek a zkušeností; a zpochybňuje odlišování, které je časté v dokumentární tradici, pomocí alternativního pohledu na černé komunity, jak jej rozvinul DeCarava a jiní (Znal folkloru – Weemsová mimo jiné psala svou diplomovou práci z antropologie na UC Berkeley – rozšířila svůj pohled i na afroamerické komunity na Sea Islands, Kubě a jinde.)

V cyklu „Kuchyňský stůl“ [2] Weemsová vytříbila svůj komplexní přístup. Toto dílo se skládá z pohledů na jednu nebo dvě černé postavy (muž a žena, dvě ženské přítelkyně atd.) usazené u kuchyňského stolu pod silným světlem; pod fotografiemi najdeme narativní texty ve třetí osobě (nejčastěji ženský, občas mužský), které omílají různé požadavky osobních tužeb, romantického vztahu, domácího uspořádání a pracovních povinností. V americkém umění, nemluvě o americké kultuře obecně, zřídka kdy taková subjektivní témata najdou takové evokativní vyjádření.

Stejně jako Piperová a Weemsová, Lorna Simpsonová (narozena 1960) také rámuje rasové obrazy pro naši kritickou reflexi, přitom její fototextová díla nejsou ani tak konfrontační jako tvorba Adrian Piperové, ani tak intimní jako Carrie Mae Weemsově (její spolužačky z University of California v San Diegu). I když jí také zajímá odcizení způsobené stereotypy, Simpsonová se zaměřuje na užité fotografie jako důkazy, zejména v konstruování pseudoobjektiv-

2 - Carrie Mae Weemsová, *Bez názvu (Muž čtoucí noviny)*, ze série *Kuchyňský stůl*, 1990

Tři bromosířbné fotografie, každá 71,8 x 71,8 cm

▲ 1943, 1950s ■ 1996, 1998a, 1998b

...ná typologii černé identity. Manipulace fotografií a textů za účely identifikace a sledování byla vyvinuta v 19. století francouzským kriminalistou Alphonsem Bertillonem a anglickým statistikem Francisem Galonem, ale je jasné, že užití „těla jako archivu“ za účelem disciplíny a trestání pokračuje podnes, například v „profilování“ užívaném (programově či ne) policií, zaměstnavateli a lidmi na ulici každý den. Ve své rané tvorbě se Simpsonová snažila odrážet tento typologický pohled – zachytit jej jakoby při činu – a problematizovat jeho předsudečnou klasifikaci.

Toto tvorbě zahrnuje jednoduché fotografie černých postav, většinou ženských, často s účesy a oblečením indikujícím určitou skupinou nebo třídní identitu (copánky nebo afro, bílá bavlněná košile služebnicka nebo černý oblek). Málokdy Simpsonová ukáže celý tělo, její modely jsou často otočeny zády: takové částečné nebo drtivě pozadí vzbuzují naši zvědavost, ale také v nás frustrují jakoukoliv touhu ovládnout postavy fetišistickými detaily nebo celostním obrazem. Krátké texty, které fotografie doprovázejí, často jednoslovné výrazy nebo krátké fráze, dál odmítají jakýkoliv zvyk čtení, ať už literární nebo sociologický či obojí: i když často eliptické, tyto texty jsou varovné, dokonce obviňující. Například *Guarded Conditions* (Střežené podmínky, 1989) sestávají z osmnácti polaroidových snímků černé ženy neznámého věku ve služebnickém oděvu, oděné zepředu s rukama zkříženými za zády. Pod fotografiemi čteme dva texty ve velkých písmenech, které se v sekvencích střídají: „TOKY NA KŮŽI... SEXUÁLNÍ ÚTOKY...“. Zde velmi úsporně a stejně jako Simpsonová zprostředkovává podmínky, ve kterých byly mnohé černé ženy terčí jak rasismu, tak sexismu. Zároveň však – stejně jako Weemsová – odmítá postoj obětího beránka: pózy mohou být interpretovány jako defenzivní, nebo vzdorovité, nebo obojí: značení „kůže“ a „sexu“ jsou podtržena takovým způsobem, který jako by vyobrazenu ženu posiloval spíše než ji oslaboval.

Opět stejně jako Weemsová Simpsonová ve své tvorbě kombinuje erotiku a krásu, jako by odporovala zastáncům obou směrů. Mnozí tvrdí, že tato kombinace je jaksi nemožná. Například ve svém

nádherném raném díle *The Waterbearer* (Nosička vody) [3] ukazuje černou dívku, opět v bílé bavlněné košili a zády k nám. V pravé ruce drží plastikovou nádobu za její hrdlo a v levé stříbrný džbán a téměř nonšalantně nechává vodu z obou vytékat. Pod obrazem je text: „Viděla, jak zmizel u řeky./ Žádali ji, aby řekla, co se stalo./ Jen aby její vzpomínku odmítli.“ *The Waterbearer* „vyhlašuje existenci potlačeného vědění“, jak argumentuje kritička bell hooks, ale je to vědění, které se zdá být odolné, i když je ignorováno, protože činnost dívky napovídá malé odmítnutí, slabý odpor: vylévání vody, odlehčení jejího břemene, zteknutí se svého úkolu, nonšalantně vzdoruje implikovaným odpůrcům (zdá se, že si není vědoma ani svých pozorovatelů). Její nakloněné váhy spravedlnosti a její kontrapostní postoj připomínají mnohé kanonické postavy ze západního umění – od starověkých mužů přes Vermeerovy služebné po malby Ingrese, Seurata a mnohých dalších – jen aby nás nasměrovala k tématu zřídka zpodobňovanému v západním umění vůbec. *The Waterbearer* tak připomíná klasickou tradici krásy a půvabu, aby ji téměř bezstarostně přetvořila. Ve svých nedávných filmech a videích Simpsonová tuto estetiku podvrátí krásy dále rozvinula.

### Stereotypní groteska

Pokud Piperová, Weemsová a Simpsonová odmítají rasové stereotypy a překreslují je, jiní umělci je zveličují až do kritické exploze – což je komplementární strategie, kterou kritička Kobena Mercerová nazvala „stereotypní groteskou“. Průkopníky tohoto přístupu byli v raných sedmdesátých letech američtí umělci Betye Saarová (nar. 1929), Faith Ringgold a David Hammons, v osmdesátých letech a devadesátých letech tento druh parodie rozvíjeli britští umělci, jako Rotimi Fani-Kayode (1955–1989), Yinka Shonibare a Chris Ofili, mimo jiné, ve fotografii, malbě a dalších médiích. Ovlivněn homoeerotickými portréty Roberta Mapplethorpa, v Nigerii narozený Fani-Kayode (který si liboval ve svém vlastním postavení outsidera,

1990–2003



SHE SAW HIM DISAPPEAR BY THE RIVER.  
THEY ASKED HER TO TELL WHAT HAPPENED,  
ONLY TO DISCOUNT HER MEMORY.

3 • Loma Simpsonová, *The Waterbearer* (Nosička vody), 1986  
Bromofóbní fotografie s výtiskovým písmem, 114 x 136 x 4 cm



afrického gaye v Londýně) zveličuje primitivistická klíše africké sexuality ve svých portrétech téměř nahých černých mužů, kteří jsou vypodobeni pomalování, opeření či jinak ošaceni v exotickém „kmenovém“ úboru [4]. Zatímco jeho spoluobčan Shonibare karikuje druhou stranu primitivistických představ: například ve třech fotografiích série „Effnick“ (Efnická) [5] zaujímá pozici přepychově oděného anglického gentlemana s parukou z pozdního 18. století, svobodného literáta (či snad viktoriánského dandyho, který tento umělý styl přejímá anachronicky). Tento fiktivní aristokrat, jehož državy mohly zahrnovat koloniální plantáže, na nichž pracovali otroci, by klidně mohl stál modelem pro Joshuu Reynoldse – až na to, že je černý. Toto předstírání se tak stává jakousi parodií, která činí kultivovanost aristokrata více než podezřelou.

V Británii je samozřejmě rasistická ideologie nastavena na komplexní historii kolonialismu spíše než na traumatický odkaz otroctví. Jedním z důsledků je fakt, že „černý“ je v Británii daleko širší kategorií než ve Spojených státech a zkoumání této kategorie zahrnuje mnoho různých subjektů, kultur a tradic. Ostatně britské černé umění a film se dotýkají široké škály problémů africké diaspory a „černého Atlantiku“. A v osmdesátých a devadesátých letech tato obrovská multikultura mnohonásobných rozdílů a hybridních pozic vyprovokovala neobyčejný rozkvět v malbě, fotografii a filmu tak rozdílných umělců jako Isaac Julien, Sonia Boyceová, Steve McQueen, Keith Piper a Ingrid Pollardová, abychom zmínili alespoň některé.

Zvláště relevantní je tu Julienovo dílo, které zahrnuje několik celovečerních filmů, televizních dokumentů a filmových instalací. Od dokumentu z roku 1983 *Kdo zabil Colina Roache?* o podezřelém úmrtí mladého černého muže v policejní vazbě přes *Hledání Langstona*, svůdný krátký film z roku 1988, evokující život gaye a estetiku velkého básníka Langstona Hughese, vůdce Harlemké renesance, po jeho filmové instalace s dvojím a trojím promítáním z devadesátých let, jako například *The Attendant* (Obsluha) a *Dlouhá cesta do Mazatlánu*, Julien vždy zkoumal různá zobrazení rasy, třídy, umění a homosexuality v britské a americké kultuře obecně. Znovu a znovu užíval sílu touhy, aby rozhodil jakékoliv rigidní definice těchto kategorií a zdvojnásobil své tematické zastření hran mezi rody a sexualitami formálním rozostřením linií, které oddělují žánry a disciplíny: beletrii a literaturu faktu; imaginativní a narativní; umění a dokument; film a video. Jako spoluzakladatel Sankofa Film and Video, kolektivu mladých britských filmařů v raných osmdesátých letech, Julien dlouho spolupracoval na projektech, v nichž nejsou politika a umění stavěny proti sobě; zároveň vyvinul filmový styl, zakotvený v černé gay citlivosti, ale neomezené na jakoukoliv restriktivní identitu, která je zřetelně jeho vlastní.

### Čitelnost rasy

Strategie „stereotypní grotesky“ je rozvíjena také mladými americkými umělci jako například Karou Walkerovou (narozena 1969), jejíž obrazy a instalace jsou založeny na lepení vystříhová-



4 • Rotimi Fani-Kayode, *Nothing to Lose IV (Bodies of Experience) první část IV (Zkušena těla)*, 1989

nek z černého papíru [6] nebo jejich promítání na stěny galerií a muzeí. Walkerová cituje žánry kamejí a siluet, ale tam, kde bychom mohli čekat bezpečné profily milenců, které jsou typické pro tyto diskretní formy, Walkerová staví karikatury panských otroků a pánů z doby před občanskou válkou v divokých scénách sexu a násilí. V důsledku tedy znovu uvádí na scénu myšlenky rasistické lidové tradice, ale oplzlým způsobem, který jej zároveň podřívá. Tyto představy, jak naznačuje Walkerová, v americkém podvědomí neskutečně přetrvávají; a ona je podrobuje podřadnému excesivnímu přetváření.

Siluety Kary Walkerové jsou jak velice viditelné, tak arogantní ve způsobu, kterým poukazují na nejednoznačnou čitelnost rasy v dnešních společenských poměrech. Tato nejednoznačnost je některými umělci zpracovávána v médiu malby, často na dřevěmi plátna s kůží a malbou s barvou kůže. Ellen Gallagherová (narozena 1965) vyvinula řec malých piktografů na velkých arších papíru a plátna [7]. Často vytvořeny v mělkém reliéfu, její symboly vypadají zдалky jako abstraktní formy; jejich kopírování a variace je někdy spojována s přísně abstraktními malbami Agnes Martinové. Ilen při bližším zkoumání se tyto formy vyjeví coby oči, ústa, obličej, účesy a podobné – tedy fyzické atributy, které jsou vybrány pro svůj zvláštní význam v rasistické fyziognomii. I když Gallagherová tyto typologické procesy napodobuje, zároveň je rozkládá na konstituční prvky. nosné detaily, až je téměř dokonale dekonstruuje.



5 - Yinka Shonibare, *Bez názvu*,  
ze série „Efnické“ (Etruské), 1997  
C-pestič, reprodukce barokního sátrku, každý pěti kusů,  
122 x 91,5 cm

1990 - 2003



6 - Kara Walkerová, *Camptownské dámy*, 1998 (detail)  
Vyřezávané papír připevněny na zdi, různé rozměry



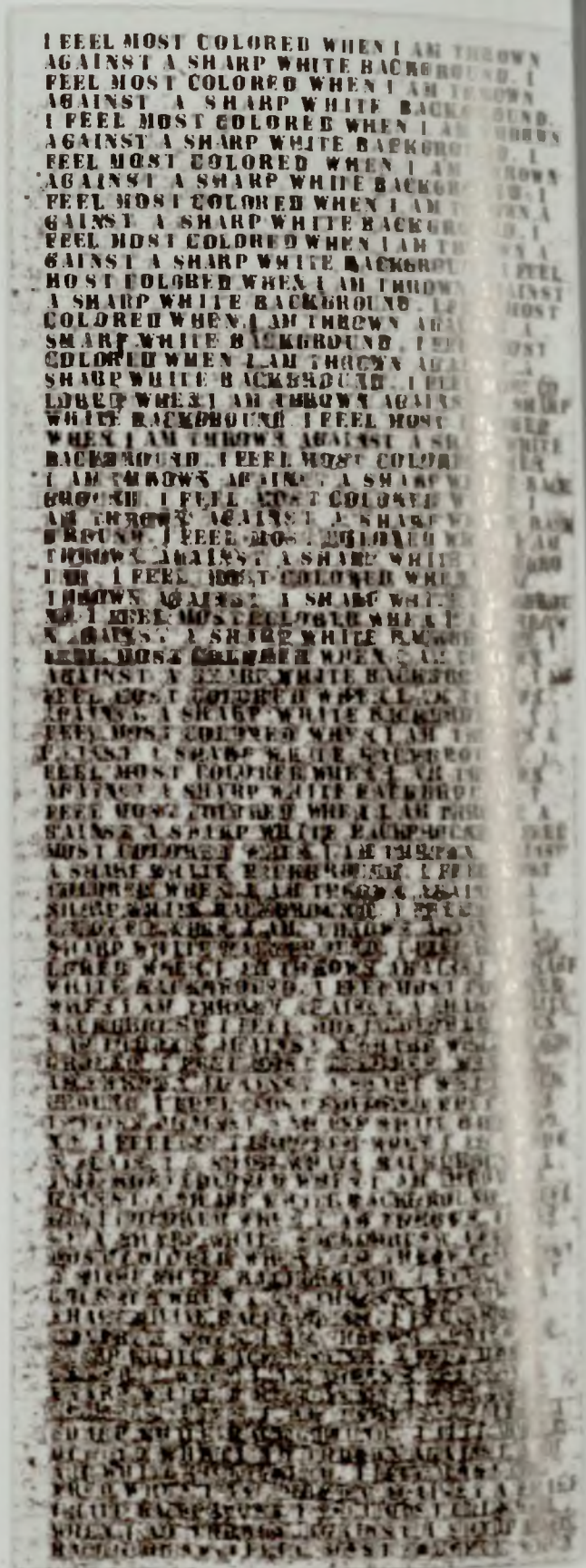


7 • Ellen Gallagherová, *Preserve (Yellow)* (Ochrana [žlutá]), 2001  
Olej, tužka, a čerpatkový papír, 33,7 x 25,4 cm

Glenn Ligon (narozen 1960) si také pohrává s čitelností rasy, zde literární figurou černé malby na bílém a bílou na černém [8]. Vypůjčuje si texty a obrazy zabývající se rasou, často čerpá ze spisovatelů, například Jamese Baldwina, a kritiků, například Frantze Fanona, skládá je jejich texty na plátno s lišícím se stupněm kontrastu mezi figurou a pozadím, povrchem a hloubkou. V důsledku Ligon obrací formální problematiku modernistické malby v test vnímání rasového čtení a naopak. Zde strukturální zpochybňování abstrakce a významu – od raných pláten Jaspersa Johnse přes trvající zkoumání Roberta Rymana – nabírá nový společenský význam a politickou valenci.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Coco Fusco, *The Bodies That We Hide*, New York: Routledge, 2001  
 Thelma Golden, *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary Art*, New York: Whitney Museum of American Art, 1994  
 Stuart Hall and Mark Sealy, *Different: Contemporary Photography and Black Identity*, London: Pluto Press, 2001  
 Kellie Jones et al., *Lorna Simpson*, London: Pluto Press, 2002  
 Kobena Mercer, *Welcome to the Azryer: New Positions in Cultural Studies*, Routledge, 1994



8 • Glenn Ligon, *Bez názvu (Čítám se barevně ...)*, 1990  
Olej na dřevě, 203,2 x 76,2 cm



Vystava zralého díla Mika Kelleyho zvyrazňuje pronikavý zájem o stavy úpadku degradace, zatímco Robert Gober, Kiki Smithová a jiní užívají schéma narušeného těla, aby se zabývali otázkou sexuality a smrtelnosti.

Už díla Louise Bourgeoisové a Evy Hesseové byla dobře známá již v šedesátých a sedmdesátých letech, stala se opravdu významnou až v letech osmdesátých a devadesátých, jelikož se vracela k kontextu, který byl opět nakloněn zkoumání těla a prostoto-psychologicky tvarovaného pudu a představami. Toto vnímání bylo připraveno feministickými umělkyněmi, zejména Kiki Smithovou (narozena 1955), Ronou Pondickovou (narozena 1952) a Annou Sebarkovou (narozena 1955), které se chtěly vrátit k obrazu ženy, poté co z něj feministické umění pozdních sedmdesátých let učinilo částečné tabu, ale ne nezbytně „pozitivním“ způsobem feministického umění raných sedmdesátých let. Napomohlo k tomu také umění gay umělců, například Roberta Gobera, který v reakci na krizi AIDS pracoval na tom, aby surrealistické fetiše heterosexuální touhy přetvořil v tajemné symboly homosexuality, smutku a melancholie. Stejně jako Bourgeoisová i tito umělci vyvinuli model umění jako „znovuprožívání traumatu“, který někdy vnímali jako symptomatické znovupřehrávání traumatické události, v němž se umělecké dílo stává místem, kde se paměť nebo představivost mohou někdy pokusit o jakoby symbolické zpracování takové události, o její „léčbu“ či „vymitání ďábla“ (Bourgeoisová).

### Očekávané představy

Jak tvrdí kritička Mignon Nixonová, zdá se, že někteří z těchto umělců objektivizují, zhmotňují představy dítěte. Například Rona Pondicková ve svých instalacích staví kvaziinfantilní divadlo orálně-sadistických pudů – nejen v *Ústech* [1], sbírce špinavých úst s odhalenými zuby, ale také v instalaci *Mléko mléko* (1993), krajinně zelených pahorků s několikanásobnými bradavkami. Jiní umělci se zaměřují na představy toho, jak by takové vysněné představy vypadaly, zejména jaké dopady by měly na matku a dítě. Stejně jako Bourgeoisová i Kiki Smithová evokuje oba subjekty, ale způsobem, který je doslovnější než způsob Bourgeoisové. Často odlévá kosti a orgány jako srdce, dělohy, pánve a žebra, z rozmanitých materiálů jako vosku, sádry, porcelánu a bronzu. *Střevo* (1992) je (buchalcovité lano v bronzu, dlouhé jako vlastní střevo (deset metrů), které se netečně táhne po podlaze. „Materiály jsou takové věci,“ poznamenala Smithová, „které v sobě mají buďto život,



1 • Rona Pondicková, *Ústa*, 1993 (detail)  
Guma, plast a ker. (část sestává z měrných růžek)

nebo smrt.“ Zde máme většinou smrt, a pokud tu je evokován nějaký základní pud v její tvorbě, je to pud smrti. Smithová si představuje útroby těla ne oživené agresí jako u Bourgeoisové, ale spíše jako ji vyprázdňené; vše, co zbylo, jsou jen ztvrdlé zbytky vnitřnosti, ohlodané kosti a stažená kůže. Smithová mluví o ztrátě „vnitřku“ jako o ztrátě sebe samé, jak to bylo naznačeno ve *Střeve*. Ale častěji je tato úzkost ze ztráty sousťeděna na mateřské tělo, jak napovídá *Tale* (Příběh, 1992), nahá ženská postava na všech čtyřech, která za sebou táhne dlouhý rovný ocas vyštězlých vnitřností. Tato postava připomíná mateřské tělo v představách podle





2 • Kiki Smithová, *Blood Pool* (Kaluž krve), 1992  
Malovaný bronz, 36,5 x 55,9 cm. Druhy odlitek ze série dvou kusů.

1990–2003

psychoanalytičky Melanie Klein jako médium ambivalentního dítěte, které si je představuje poničené a znovu obnovené. V sádkové skulptuře *Through* (Skrz, 1990) toto tělo leží rozřezáno v půli, prázdná nádoba, dávno mrtvá a vyprázdněná, zatímco v jejím bronzu *Děloha* (1986) se orgán zdá být netknutý, dokonce nepřístupný. Smithová odráží tuto ambivalentní představu matky v jejím zobrazení dítěte. V jedné nepojmenované postavě z vosku s bílým pigmentem (1992) dívka dřepí, její submisivní hlava je skloněna, prodloužené paže natažené s dlaněmi vzhůru v gestu naléhavé prosby. Smithová také zobrazuje dítě stejně ponižené jako matku: v hrůzu nahánějící *Blood Pool* (Kaluži krve) [2] je zdeformované dítě ženského pohlaví položené v zárodečné pozici a jeho páteř tvoří dvojitá řada vytlačených kostí jako zubů. Je to, jako by se orální sadismus, evokovaný Pondickovou v *Ústech*, vrátil, aby nyní napadl dítě. Tak jak je často patrné u Bourgeoisové, i Smithová naznačuje útok na patriarchát, ale zatímco první si představuje muže zničeného, druhá se zaměřuje na ženu zneuctěnou a/nebo oplakávanou.

Truchlení jiného druhu je evokováno Robertem Goberem, který také odlévá části těla, jako mužské nohy a hýždě, do vosku a dalších materiálů a umísťuje je samotné na podlahu v úsporných prostorech s podivným dekorem. Často se zdá, že tyto části těla, téměř všechny mužské, jsou useknuty stěnou a oděny do bot, kalhot a spodků, jen aby se zdály ještě více odhalené. Ještě prapodivnější je, že jsou někdy tetovány hudebními linkami nebo posázeny svíčkami či okapy [3]. Stejně jako Bourgeoisová, Smithová a Pondicková i Gober zobrazuje tyto tělesné části, aby pochyboval o spletených vztazích mezi estetickým prožitkem, sexuální touhou a smrtí. Jeho umění se také zabývá pamětí a traumatem: „Většina mých soch,“ poznamenává, „jsou přepracované vzpomínky, zkombinované a přefiltrované mými současnými prožit-

ky.“ Jeho tabla často neevokují konkrétní událost jako spíš tápavé představy, a v tomto ohledu je Gober realističtější a méně doslovný než Smithová. Ostatně své instalace nazývá „přírodovědné dioramy o současných lidských bytostech“ – někdy mají oněch hyperreálnou až halucinogenní dimenzi takových výstavek. Stahují nás do nejednoznačného prostoru – tak jako ve snu – zdáme se být jak součástí scény, tak mimo ni – což znamená také neoboznačený čas – „vzpomínky přefiltrované mými současnými prožitky“.

▲ V tomto ohledu jsme jako nečekani voyeurůi zapomenutých událostí jakoby z našich životů. Výsledkem je poněkud zvláštní prostředí, který se zdá být minulý i současný, imaginární i skutečný.

Ale na rozdíl od Bourgeoisové, Smithové a Pondickové Gober předvádí dospělé touhy spíše než infantilní pudy. A to se zdá, že ve svém enigmatickém ženském prsem (1990), předkládá jen vzhledu jako část-objekt, se Gober ptá: „Co je sexuálním objektem a pro koho?“ A svým podivným hermafroditním torzem (1992) na jedné stranu kódovaným mužsky, na druhou žensky, jako by odpovídal: „Co je sexuálním subjektem a jak víme, kterým druhem?“ I když se Gober zpochybňuje původ touhy, zabývá se rovněž pocity ztráty. V důsledku přepracovává surrealistickou estetiku, která je orientována silně heterosexuálně, v umění melancholicky truchlím, zde lehce zabarveném homosexualitou – v umění ztráty a přetvá-

• v době AIDS. „Podle mne,“ poznamenal Gober v roce 1991, „a New York City smrt dočasně převzala vládu nad životem.“

## Degradované stavy

Když se díváme zpět na umění počátku devadesátých let a podíváme se nad tolika zpodobněními zničené psyché a zraněných těl, musíme si uvědomit, že to byl čas velké zloby a zoufalosti nad přetrvávající krizí spojenou s AIDS a nedostatečnou sociální péčí státu, nad útočnou chorobou a pronikavou chudobou. V tomto ponurém období mnozí umělci předváděli úpadek jako výraz protestu a odporu, často ve formě performance, videa a instalace. Tento úpadek měl obzvláště agresivní formu v díle Paula McCarthyho (naroz. 1945) a Mika Kelleyho (naroz. 1954) – oba umělci působili v Los Angeles a byli spojeni s takzvaným uměním performance ať už zaměřené na patos neúspěchu, jako u Bruce Naumana, nebo na patologii transgrese, jako u Chrisa Burdena. McCarthy a Kelley kombinují oba způsoby performance a dovádějí je do nových extrémů.

• V polovině šedesátých let, bez vědomí precedentu Yvesu Klein, Paul McCarthy zapálil svá plátna a nazval zuhelnatělé zbytky „černými malbami“. V raných sedmdesátých letech rozvinul tyto antiestetické akce v celé performance, v nichž se jeho tělo stávalo štětcem a potravinové produkty, jako například kečup, barvou. Ve svých portrétech umělce jako nemluvněte nebo šilence nebo obou. Ve svých následujících performancích (mnohé byly zachyceny na film nebo video) McCarthy útočil na konvenční postavy mužské autority s pomocí groteskní masky a bizarních kostýmů, někdy založených na bláznivých pop-kulturních ikonách. Některé z těchto postav hrály role a měly funkce jim naprosto cizí – v performanci *Mil-*

▲ 1980 ● 1984, 1987, 1987 ● 1974 ● 1980, 1987





3 • Robert Gober, *Bez názvu*, 1991

Dřevo, vosk, kůže, tkanina, 36,7 x 42, x 114,3 cm  
(v pozadí Les, stěnek na papíře)

1990-2003

často (1978) mužský protagonistu krvavě porodil panenku ze své hlavy jako nějaký hororový Zeus – zatímco ostatní (otcové, dědové, námořní kapitán, Alfred E. Newman z časopisu *Mad*) jsou vytlačeni za stereotyp do grotesknosti. McCarthy si rezervoval své nejhorší zesměšňování pro postavu umělce, zejména expresivního malíře, kterého zpodobnil jako monstrum úpadku.

V osmdesátých a devadesátých letech McCarthy často vystavoval rekvizity svých performancí jako instalace – takové věci jako nymfomaničtí zvířata, panenky, umělé tělesné části nalezené na ulici nebo v obchodech s veteši. Některé z těchto instalací se proměnily ve fantazie, které ukazovaly nemyslitelné akce, jako například přeřazení postav, které se nedaly nijak vymezit – staří a mládí, lidské a zvířecí, osoby a věci [4]. Podle jeho vlastního názoru používá své rekvizity tak, „jak by je použilo dítě, aby manipulovalo svět za pomoci hraček, aby vytvořilo nějakou představu“. Ale i když jsou komické, jsou tyto představy obvykle obscénní, temnější než jakýkoli precedent v americké gotice nebo fikci, protože McCarthy

znovu a znovu ukazuje jak přírodní, tak kulturní svět ve zmatku a všechny struktury identity – zejména rodiny – v rozpadu.

Mike Kelley je v některých bodech McCarthyho blízký, spolupracoval s ním na několika performancích a videích (jejich *Heidi* [1992], přetváří švýcarský rodinný „doják“ v americký domácí horor). Kelley také užívá karnevalového obrácení postav a převrácení rolí, ale způsobem, který je více specifický ve společenských odkazech a kulturních terétech. Často čerpá z aspektů římského katolicismu, dělnického dětství stejně jako svého rock'n'rollového subkulturního dospívání; a jako jeho dlouhodobí společníci John Miller (narozen 1954) a Jim Shaw (narozen 1952) je velice citlivý na spojení mezi sociálním útlakem a uměleckým povznesením, mezi hierarchiemi tříd a hodnotami v kultuře (Shaw například pořádal výstavy nalezených amatérských maleb a marginální díla umisťoval do významných galerií). Pokud McCarthy útočí na symbolický řád performancemi v duchu infantilní regrese, Kelley odhaluje tento řád jako již nalomený ve svých instalacích, které





4 - Paul McCarthy, *Rajčatové hlavy*, 1994

Sedesát dva objektů, laminát, uretan, guma, 213,3 x 139,7 x 111,7 cm

často stopují deviantní zájmy adolescentního muže. Kelley užívá této osoby, kterou nazývá „dysfunkčním dospělým“, aby dramatisoval nezdár (a nebo odmítání) akceptované socializace, a v tomto ohledu je více přitahován k „degradaci“ než ke grotesknosti. Jeho dílo ve skutečnosti upřednostňuje nalezené věci, které i když jsou znovu přijaty, nemohou být zcela obnoveny – ošoupaná plyšová zvířátka a špinavé přehozy z Armády spásy, věci, které již nikdo nepoužívá, natož směňuje, věci, které Kelley činí ještě ubožejšími jejich vzájemným srovnáváním a kombinacemi.

Pojem degradovaného nabyl na významu v umění a kritice raných devadesátých let. Podle kanonických definic psychoanalytičky Julie Kristevy je degradace psychicky nabitá substance, často představovaná, která existuje někde mezi subjektem (nebo osobou) a objektem (nebo věcí). Zároveň nám cizí a přitom blízká odhaluje křehkost našich hranic, rozlišení toho, co je vně a co vevnitř. Degradace je tedy situací, v níž má subjekt problémy, „kde se význam hroutí“ (Kristeva) – a tudíž přitahuje umělce jako Kelley, McCarthy a Miller, kteří ji často ztělesňují prostřednictvím sociálních zbytků a tělesných pozů-

statků (což je někdy totéž). Vskutku, umění počátku devadesátých let se často zdá být prostoupeno pokleslým a odmítnutým hlasem a rozptylem, špinou a hovny (nebo jeho náhražkami). Samozřejmě, to jsou stavy a substance odolávající společenskému řádu, ostatně Freud ve své knize *Civilizace a její nespokojenci* (1930) tvrdí, že civilizace je založena na potlačení nízkého tělesna, anální oblasti a ochranných smyslů. V tomto ohledu jako by se umění degradace snažilo obrátit tento první krok k civilizaci, odstranit potlačení a sublimaci zejména tím, že staví na odívání anální a fekální. Takový odpor je silným podproudem umění 20. století, od mlýnků na kávu Marcia Duchampa přes konzervy s výkaly Piera Manzoniho k zanechání tvorbě Kelleyho, McCarthyho a Millera, u nichž je často sebevdomá, a dokonce sebeparodická. „Promluvmě si o neposlušnosti“, píše se na jednom z podomácku vyrobených transparentů Kelleyho, který je ozdoben velkým obrazem nádoby na sušenky. „Sereme si do kalhot a jsme na to hrdí,“ hlásá další.

Tento odpor, ať už jakkoliv patetický, může být také perverzní, může překrucovat zákony pohlavních rozdílů, představovat návrat



1 Mike Kelley, *Dialog č. 1* (Úryvek z „*Teorie, Smetl, Plyšová zvířata, Kristus*“), 1991  
 dvě plyšová zvířátka a kazetový přehrávač, 30 x 118 x 108 cm

do análního vesmíru, kde jsou rozdily jako takové zastřené. To je prostý prostor, který umělci jako Kelley, McCarthy a Miller stavějí pro transgresivní hru. Například v *Dick/Jane* (Jeniček/Mařenka, 1991) Miller pomaloval blondátou modrookou panenku na hnědočerný papír a ji po krk do náhražky hoven. Znamé postavičky ze starých školních slabikářů Dick a Jane naučily několik generací amerických dětí číst – a chápat rozdily mezi pohlavími. V Millerově verzi je však Jane proměněna ve falickou sloučeninu a vnášena do hromady fekálií. Jako lomítko mezi jmény v názvu dělá je tu rozdíl mezi mužem a ženou smazán i podržen stejně jako rozdíl mezi bílým a černým. Tímto způsobem Miller vytváří anální svět, který testuje konvenční zásady tohoto rozdílu – sexuálního, rasového, symbolického a společenského.

Kelley často umísťuje svá stvoření do análního světa. „Všechno přepůjme a vytvoříme pole,“ říká Kelleyho zájček medvídkovi v *Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ* (Teorie, odpady, přečpaná zvířátka, Kristus) [5]. „takže už nebudou žádné rozdily.“ Stejně jako McCarthy a Miller i Kelley zkoumá tento prostor, kde se symboly mísí, kde „koncepty *faeces* (peněz, daru), *ditěte* a *penisu* jsou špatně rozeznatelné jeden od druhého“, jak napsal Freud

o análním stadiu. Tak jako ostatní tak Kelley nečiní proto, aby oslabil materiální nevyraznost, ale spíše aby narušil symbolické rozdily. *Lumpen*, německé slovo pro hadry, ze kterého máme *lumpenproletariát* („nejnižší ze všech, odpad všech tříd“, kteří tak zajímali Karla Marxe), je zásadním pojmem v Kelleyho slovníku, jakousi analogií degradace. A jeho umění je vskutku lumpen formami (mrňavá plyšová zvířátka seřítá do hrůzných mas, špinavé přehozy přes hnusné tvary), lumpen tématy (obrazy špíny a odpadků) a lumpen osoby (dysfunkční muži, kteří sestávají prapodivně pomůcky objednané z obskurních katalogů ve sklepích a dvorcích) – umění degradovaných věcí, které odolávají formálnímu tvarování, natož kulturní sublimaci nebo společenskému obnovení.

#### DALŠÍ LITERATURA

Russell Ferguson (ed.), Robert Gober, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1997

John Miller, *The Price Club*, Geneva/Dijon: JRP Editions, 2000

Mignon Nixon, „Dad Enough Mother“, *October*, no. 71, Winter 1996

Helaine Posner (ed.), *Corporate Politics*, Cambridge, Mass.: MIT List Visual Arts Center, 1992

Ralph Rugoff et al., Paul McCarthy, London: Phaidon Press, 1998

Linda Shearer (ed.), *Kiki Smith*, Groningen: Visceral Center for the Arts, 1997

Elizabeth Sussman et al., Mike Kelley: *Critical Texts*, New York: Whitney Museum of American Art, 1993



William Kentridge dokončuje sérii *Felix v exilu* a připojuje se k Raymondu Pettibonovi a jiným, kteří dokazují obnovenou důležitost kresby.

V renesanci rozdělilo umělecké sebevědomí výtvarná umění ve dvě, spojujíc každou polovinu s městem, které se zdálo představovat dílnu s nejintenzivnější tvorbou. Byly to Řím a Benátky; Řím jako centrum kresby (*disegno*) a Benátky jako centrum barvy (*colore*). Rafael a Michelangelo byli velkými příklady *disegna* – ve své tvorbě předvedli konceptuální sílu tohoto umění kontury a kompozice. V Benátkách byli čelnými představiteli *colore* Bellini, Giorgione, Tizian, Tintoretto a Veronese, jejichž velké oltářní obrazy a obrazové cykly ukazovaly, jak může malba rozpustit pevnost omítky a kamene, aby zaplnila interiér odhmotněnou září.

Francouzská Academie des Beaux-Arts renesanční rozdělení malby institucionalizovala v soutěži o prestižní Římskou cenu, která obnášela práci ve státě sponzorovaném ateliéru v Medicejském paláci v Římě. Cena vyžadovala mistrovské zvládnutí figurální kresby v „akademickém“ stylu nebo studie mužského aktu a figurální kompozice v komplexní historické malbě. Na konci 18. století tuto cenu získal například Jacques-Louis David (1748–1825) a krátce po něm J. A. D. Ingres (1780–1867). Privilegium *disegna* nebylo zpochybněno až do doby, kdy na scénu přišel Eugène Delacroix (1798–1863), nejen velký kolorista, ale také zapálený „orientalista“ s představivostí poháněnou vzory a paletou Středního východu: jeho mešitami, harémy, opiáty. Podpoření Delacroixovým úspěchem, krajináři, kteří se objevili v 70. letech 19. století a kteří měli vejít ve známost jako impresionisté, hledali efekty barvy v plenérové malbě, díky níž zjistili, že barva stínu vrženého zlatavým sluncem je ve skutečnosti fialová. Nanašeni komplementárních barev na povrch v krátkých, křehkých stopách rozpustilo malbu ve třpytu barevného světla. V osmdesátých letech měli Claude Monet a Auguste Renoir, vůdci impresionisté, starost o rozvolněnou linii a tudíž formu, což byl důsledek jejich zájmu o barvu. Vzestup neo-impresionismu v díle Georgette Seurata a Paula Signaka byl potvrzením obnovy práv kresby.

Rozpor mezi barvou a kresbou se zdál pokračovat až do 20. století, kdy avantgardní tvorbě začal dominovat kubismus se svou monochromní malbou (*chiaroscuro*); až Matisse jako první podnikl první vážný výpad ve jménu barvy. Ale jak ukázal Yve-Alain Bois, Matisse sám hovořil o „barvě designem“ nebo „barvě kresbou“, formulace, která bourá staletí staré rozlišení, které tvořilo

logiku obrazných umění. Když začal Mondrian kreslit barevnou linii a vinout zdobné lepící pásy, které objevil v New Yorku, do svých pozdních pláten *Newyorského* a *Vítězného bouření* woogie připojil se k Matissovi v implodování rozdílu mezi linií a barvou a objevil formu abstrakce, která syntetizovala opozici, jak se objevují ve vizuálním prožitku reality: barva v. kontura, postava v. pozadí; světlo v. stín atd.

• Snad nejspektakulárnější syntézy dosahly hlavní „obraz-malby“ Jacksona Pollocka vytvořené v roce 1950 a 1951 – obří plátna nenaplněná ničím jiným než mohutnou spleť kapání a té tekoucí barvy proplétající barevné linie tak, že nikdy nedovolily vystupit individuálnímu tvaru a vytvořit konturu. Efektem bylo, jak to vyjádřil kritik Michael Fried, ohraničení „ničeho kresby, v jejím smyslu, zraku.“ Znovu se tu tedy objevila čára jako malby materiál, součást malby, která byla schopna generovat prožitek světla a barvy, aniž by se vzdala své vlastní abstraktnosti.

Toto paradoxní využití linie (základního zdroje obzoru) ve službě abstrakce odráží vývoj dvou hlavních aspektů kresby ve 20. století. Jak tvrdí Benjamin Buchloh, kresba byla esencí ztvárněna buďto jako forma matrice, nebo jako forma grafému. V prvním případě šlo o zploštělé a abstrahované zobrazení prostoroového okolí, tak jako když kubistická mřížka zjednodušila geometrizovanou síť renesanční perspektivy, zobecňujíc ji v popis infrastrukturního tkaného plátna; v druhém o výrazovou značku, jako když abstrakční expresionismus využil tělesných stop nebo když Cy Twombly použil graffiti podobné čmárance, aby dosáhl indexního významu neuromotorických a psychosexuálních impulzů. Buchloh tvrdí, že pokud matricový model kresby sděluje abstraktní formu objektu, pak grafémový model předvádí abstraktní formu subjektu.

V šedesátých letech rozvinul Sol LeWitt druh nástěnné kresby, která opakovala Pollockův akt syntézy, když podobně rozpustila rozpoznatelnou formu do světelné matrice linie, která byla schopna poskytnout prožitek malby stejně jako světla. Ale LeWittovo dílo, které zrealizovali asistenti podle jeho formulačních instrukcí (například *Ten thousand one-inch long lines evenly spaced on each of six walls* [Deset tisíc palcových čar rovnoměrně rozmístěných na každé ze šesti zdí] (1)), je dokladem, že do řemesla vstupují industrializované a technologizované formy kresby jako komerční ztvárnění a počítačová grafika. Toto demonstrování zastaralosti kresby

pokračovalo v tvorbě pop-artových umělců Andyho Warhola a Roye Lichtensteina, v jejichž rukou byl kresbě pro změnu opět dán úkol spíše zobrazovat než abstrahovat. Ovšem industrializace a zbrzdění v prostředcích masové kultury, které kresbu využívaly v časopiseckých reklamách a komiksových vyprávěních, vytáhla graficky výraz ze sféry soukromého a expresivního, kam vždy patřela, a přinutila ji vstoupit do domény komerčního a veřejného.

Kalifornský umělec Raymond Pettibon (narozen 1957) si kresbu osvojil přesně v tomto průniku mezi veřejným a soukromým

tak, že ji situuje do kultury komiksového příběhu a „zinů“, které se vyvinuly na ruinách kontrakultury západního pobřeží pozdních šedesátých let. Založil svůj styl na lineárním zjednodušení, které si osvojil Francisco Goya a Honoré Daumier, aby své dílo zpřístupnili pro replikační techniky, jako je litografie. Pettibon zasazuje své umění do domény, z níž je individuální subjektivní život vyjmut a je nahrazen nejneosobnějšími stereotypizovanými karikaturami individuality. V sérii „zinů“ odehrávajících se v Gotham City se mužem obecně stává Batman. Síla masové-kulturní tvorby



1. Sol LeWitt, Nástěnná malba č. 150, Deset tisíc palcových čar pravidelně rozmístěných na každé ze šesti stěn, 1972 (detail)

Černá tužka, různé rozměry

1990-2000



působící v Pettibonově grafickém výrazu nejen ukazuje zplošťující charakter subjektivního života ve světě toho, co frankfurtská škola nazývá „průmysl vědomí“, ale také předvádí neprůhlednost forem sociální komunikace ve sféře vyvinuté konzumní kultury. Ale Pettibon pracuje také na tom, aby vzdal poctu svým modernistickým předchůdcům: od velkých kreslířů jako Henri Matisse po komerční stylisty jako Roy Lichtenstein. Jeho kresba *No Title (I think the pencil)* (Bez názvu [Myslím, že ta tužka]) [2] připomíná Lichtensteinovu imitaci sluchových vjemů v komiksovém sešitu: „BLAM, BRATATATATA! TAKA TAKA“; také omezuje kontury obrazu na neflektivní linie zmechanizovaného ilustrátora. Tato mechanická kvalita kresby, v tomto případě části lidského těla, ironicky odráží příslib výrazového gesta ztělesněného tužkou v ruce, stejně jako z ní vycházejícího „SNAP“ (PRÁSK).

Jihoafričtý umělec William Kentridge (narozen 1955) se v kresbě vydává jiným směrem – své obrazy vytváří uhlím, jehož minimální opravy a mazání jsou jednotlivě nafilmovány technikou zastavovaného snímání, díky níž se dokončená kresba jeví jako „animovaná“, když se spustí natočený záznam. Svět animovaného filmu (cartoons) není daleko od světa „zinů“, a tak Kentridgovo umění obývá sféru někde mezi subkulturním a masově-kulturním, která hraničí s Pettibonovou. Kentridgův svět animovaných filmů na sebe bere podobu serializovaného „příběhu“ o životě omezeného počtu postav: majitele dolu Soho Eksteina a jeho ženy a umělce Felixe Teitelbauma, který má erotický vztah s pani Eksteinovou. Ale Kentridgeův „příběh“ je také o formách, které používá, a odvažuje se zaměřovat na prostředky a možnosti kresby. To, že jsou tyto prostředky nyní ohrožené technologickou plynností, která z nich brzy udělá věc minulosti, je sdělováno mechanickými metamorfózami, které umožňuje animace. Ale je to právě tato plynlost, co dovoluje Kentridgeovi zobrazovat svůj vlastní proces, tak jako když pohyb stěračů napodobuje akci jeho vlastního vymazání nezbytného pro jeho tvorbu.

V díle *Felix v exilu* je Felix Teitelbaum v hotelu v Paříži a prohlíží si kufr plný kreseb, z nichž všechny představují zmasakrovaná těla černošských odpůrců, jak leží padlí v polích kolem Johannesburgu. Autorkou těchto kreseb je Nandi, černá zeměměřička, jejíž aktivity se zdají být forenzní, protože těla nezachycuje jen kresbou, ale také kolem nich kreslí červené kontury jako index toho, kde v polích padla. To je v historii kresby krok zpět, zpět k „mechanické“ značce, která není ničím jiným než mechanickou stopou objektu. Nandiny kresby také zachycují potůčky krve, které vytékají z ran na tělech, kapou a nevyhnutelně nám připomínají Pollockův vývoj linie jako ironickou ukázkou tradice grafému. Nandin optický instrument (teodolit) ji jako zeměměřičce dovoluje objektivizovat svůj pohled na zmražené lidské maso, které zaznamenává. Je to teodolit, který tvoří most mezi Felixem, jenž stojí ve svém hotelovém pokoji u zrcadla, aby se ohlídl [3], a Nandi, divající se na něj ze vzdálené Afriky, a který dovoluje Felixovi být svědkem Nandiny vraždy, když je – znovu kreslic – zastřelena [4]. Kentridge je přesvědčen, že subjektivita a extrémní formy emocí mohou vstoupit na pole masové kulturní zábavy, které jeho médium obývá, a vyvíjet se v jejím rámci.



2 • Raymond Pettibon. Bez názvu (*Myslím, že ta tužka*), 1985  
Tužka a tuž na papíře, 61 x 34,3 cm

Kentridgův přístup ke kresbě není ani matricový ani grafémový, ale je formou vymazání, v níž stopy vymazaných čar zůstávají na stránce a vytvářejí nepatrnou uhlovou mlhu. Tento druh lineárního vrstvení se nazývá *palimpsest* a vztahuje se k nejstarším formám lidské grafické činnosti. V paleolitických jeskyních, například v Ruffignacu, nacházíme zvířata překrývající jedno druhé, bízou překrývajícího skupinu mamutů. Palimpsest dělá pro čes to, co matrice udělala pro objekt a grafém pro subjekt: čini jej abstraktním. Spíše než vyprávění nebo historická kompozice se nám nabízí vymazání a vrstvení.

Pokud jsou indexní obrisy těl způsobem přiznání, že kresba vychází z módy, tak jako se ruční práce stává zastaralou zmechanizovanými grafickými formami, Kentridgova animační tvorba je meditací o osudu umění pod tlakem pokročilých technologií. Walter Benjamin píše, že různá umělecká média někdy čelila



3 • William Kentridge, *Falls v oaxtu, 1994 (detail)*  
Uhlí na papíře, 120 x 160 cm



4 • William Kentridge, *Falls v oaxtu, 1994 (detail)*  
Uhlí na papíře, 45 x 54 cm

1990-2003

realistickosti pod vlivem technologie tak, že se vrátila ke svým nejstarším dějinám, dějinám, které jsou vepsány v utopickém příslibu média samotného. V případě Kentridge je to vzpomnutí nejranějších forem filmu, ve kterém byly malé kresbičky nalepeny na bublinu zootropu nebo fenakistiskopu, což umožňovalo kolektivní prožití, a tím transformování soukromého konzumenta v kolektivní soubor obecnosti.

DALŠÍ LITERATURA:

- Benjamin M. D. Buchloh, „Raymond Pettibon: Return to Disorder and Configuration“, *October*, no. 92, Spring 2000
- Carolyn Christov-Bakargiev, *William Kentridge, Works*, Paris: Presses des Beaux Arts, 1998
- Rosalind Krauss, „The Rock: William Kentridge's Drawings for Projection“, *October*, no. 92, Spring 2000
- Raymond Pettibon, *Photo Lost Thick*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2002

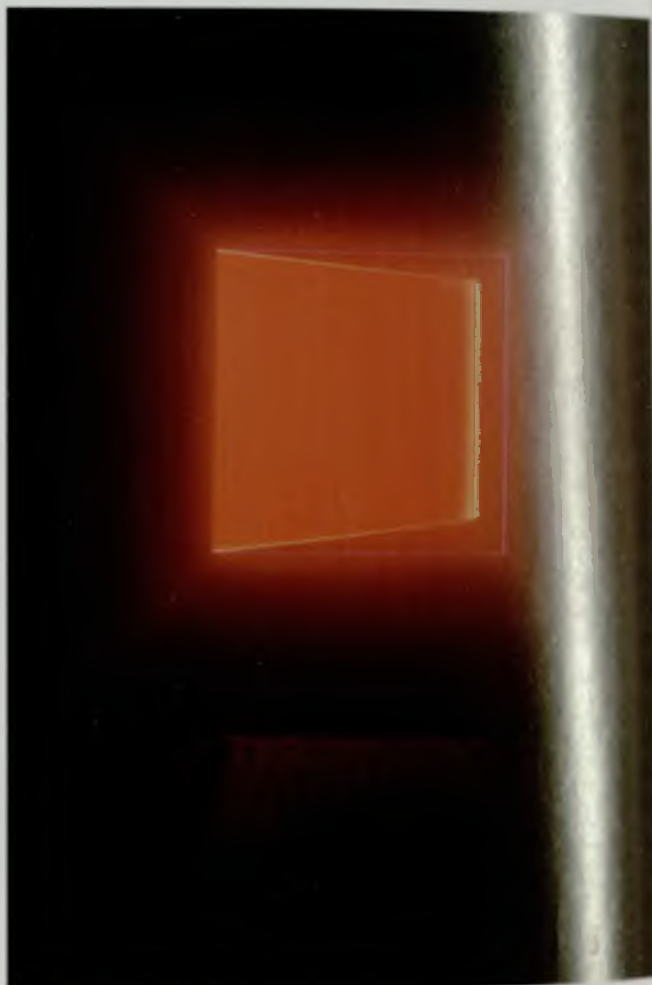


Výstava velkoformátových videoprojekcí Billa Violy vystřídá několik muzeí: promítaný obraz se stává všudypřítomným formátem v současném umění.

Vnímání v celé své komplexnosti je základním objektem filozofie fenomenologie a jako takové bylo zajímavé pro minimalistické umělce, například Roberta Morrisa, který „vytáhl vztahy z díla a učinil z nich funkce prostoru, světla a divákovy zorného pole“. Fenomenologie vrhá určitou pochybnost na ideální geometrické tvary jako krychle, koule a pravidelné mnohostěny, argumentujíc tím, že tělo diváka narušuje jeho zorné pole, a tak komplikuje jakékoli čtení těchto forem. „Ani ta nejstabilnější vlastnost, tvar, nezůstává konstantní,“ prohlásil Morris, „protože s každým pohybem divák neustále mění viditelný tvar díla.“ Tím, že stavěli zdánlivou variabilitu jednoduchých forem ve svých instalacích do popředí, vyslovili minimalisté myšlenku Marcela Duchampa, že je to divák, kdo dokončuje dílo.

### Umění sutury

Pokud minimalistické umění uznalo podmínku okolního prostoru i pozorujícího subjektu, učinilo tak pouze ve striktně fyzickém a vjemovém smyslu. Z tohoto důvodu byla jeho fenomenologická základna v sedmdesátých a osmdesátých letech některými umělci a kritiky zpochybněna – tvrdili, že prostor umění není nikdy neutrální a že divák bývá v abstraktním fenomenologickém smyslu mužský, bílý a heterosexuální. Tvůrci čerpající z teorii feministických, postkoloniálních a z teorii vztažených k homosexualitě podkopali tyto předpoklady a založili jiný druh diváctva; tato práce na zobrazení vis-à-vis identity měla podobu kritické manipulace daných obrazů, obvykle fotografií. Ale jiné přístupy – zejména performance, video a umění instalace – pokračovaly v otevírání se tělu a jeho prostoru, jak je uvedl minimalismus, a tak rozvíjely jeho fenomenologické zájmy. Performance a video zapojovaly diváka přímo, ale omezení uvedení prvního a závislost na monitoru druhého často udržovaly k divákovi odstup. Byla to instalace, která vše vsadila na prožitek diváka, a nikde to nebylo lépe patrné než v tvorbě Jamese Turrella (narozen 1943), jenž vystavuje rozsáhlá pole barevného světla [1]. Často jsou tato pole vytvořena malým otvorem ve stěně galerie, za níž je zešíkmená plocha, která je jasně osvětlená, ale jejíž pozice je právě díky tomu těžko určitelná. Turrellova instalace se zdá být prostorovým přetrvávajícím vjemem, působí jako fantomový tvar projektovaný činností naší sítnice a nervového systému spíše



1 • James Turrell, *Milk Run III (Ustálený postup III)*, 2002  
Světlo v prostoru

než fixní objekt sám o sobě. Místo reflexivních diváků a vymezeního prostoru minimalismu má takové umění tendenci vytvářet jakýsi povznášející prožitek, v němž je divák ohromen jevem, který zdánlivě sám promítá; mnozí diváci mají z tohoto plynoucího estetikismu radost; pro jiné však v sobě nese znepokojivou spojitost s osudujícími formami technologického spektaklu.

▲ Umělci instalace jako Turrell doplnili videoumělce, jako je Peter Campus a Bruce Nauman, kteří používali videokameru k tomu, aby

...diváka přímo do obalů díla, přičemž často směřovali čas  
 ...s časem videa pomocí jeho schopnosti okamžitého přenosu  
 ...přehráni. Na dalších umělcích jako Billu Violovi a Gary  
 ...bylo, aby zkombinovali různé efekty takového umění instala-  
 ...a videoartu s diváky vtahovanými do potměných prostor  
 ...ch zářivými projekcemi. Pobídnuti pokroky v promíta-  
 ...ch technologiích v osmdesátých letech, Viola a Hill překročili  
 ...eřítko videomonitoru – někdy vytvářeli promítací pole  
 ...muzejní zdi: vzniklý obrazový prostor byl nesmírný  
 ...emný, naprosto zprostředkovaný a přitom zdánlivě bez-  
 ... V jistém smyslu mají tyto videoprojekce, které také často  
 ...aru a zvuk, nádech jak stálosti velké malby, tak časovosti  
 ...o filmu. Toto přeformátování videa mění pojetí jeho pro-  
 ... jako diváka: prostor je doslova temný, nejasný, a divák  
 ... do pozice někde mezi kontemplací a úžasem. Ale feno-  
 ...ké účinky minimalistických instalací úplně nemizí;  
 ...myslu jsou zdůrazněny, ale způsobem, který často uvádí ve  
 ...lesné vnímání a technologickou mediaci.

...jejmé, lákavá zářivost a ohromnost projekcí byla spojena  
 ...woodských filmech, které také aktivují jiný druh projek-  
 ...cky nabitou identifikací diváků s postavami předkláda-  
 ...by vizuální modely nebo ideály ega. Filmová teorie  
 ...la prožitek takového filmu jako otázku projektivní iden-  
 ...omoci „sutury“, procesu, v němž je divák zapleten do  
 ...ilmové události prostřednictvím jeho spojení s úhlem  
 ...kamery; jak se kamera obrací na figuru ve svém zorném  
 ...divák si představuje, že sám vstupuje do pole vyprávění, a tak  
 ...je i k hercům a jejich posouvajícím se úhlům pohledu.  
 ...působem ve filmu psychologická projekce supluje také  
 ...u (obrazovou) projekci. Toto suplování, zdvojení je větší-  
 ...velkých videoinstalacích Violy, Hilla a jiných spíše přijímá-  
 ...potlačováno, protože i když jsou daleko méně narativní než  
 ...kamerou a příběhem diváka méně „saturují“, někdy jej více  
 ...ponořují v celkovém obrazově-zvukovém prostoru.  
 ...sou promítací plochy videa seřazeny v různých configura-  
 ...někdy diváka konfrontují a někdy jej obklopují – prostor se  
 ...ještě virtuálnější a médium méně konkrétnější než film.  
 ...jsou tyto efekty vytvářeny?

Ve svých videoinstalacích se Viola důsledně snaží zobrazit,  
 ...reprodukovat různé tělesné prožitky. Pokojné a rozruše-  
 ...stavy často kolidují v tom samém díle: v *The Sleep of Reason*  
 ... (Spánek rozumu, 1988) videomonitor ukazuje detail spící osoby;  
 ...nahoře, jakoby ve snovém záchvatu, místnost potměná a na stě-  
 ...se objeví obrazy násilí do hukotu, který místnost zaplní; poté  
 ...prostor vrátí do normálu. Navíc tyto tělesné stavy často evokují  
 ...extremní duševní rozpoležení: v *Reasons for Knocking at an Empty*  
 ... (Důvody pro kukaní u prázdného domu, 1982) monitor  
 ...ukazuje muže pravidelně uhozeného zezadu (opět za doprovodu  
 ...zvukových výbuchů), zatímco diváci sedí na dřevěné židli  
 ...a poslouchají ve sluchátkách brebentící hlasy vyprávět o hrozném  
 ...poranění hlavy. Navíc jsou tyto duševní stavy často analogiemi  
 ...duševních prožitků: v *Room for St. John of the Cross* (Pokoj pro

Sv. Jana od Kříže, 1982) jsou obrazy vrcholků hor doprovázeny  
 zvuky divoké bouře, zatímco jsou recitovány rozjiténé básně špa-  
 nělského mystika z 16. století. Znovu a znovu Viola dává do  
 popředí rituální přechody a vizionářské stavy: od křestního  
*Reflecting Pool* (Zrcadlící jezírko, 1977–1979), v němž muž skočí  
 nad jezírko, jen aby zmizel, přes *Nantes Triptych* (Nantský tri-  
 ptych, 1992), který vedle sebe klade mladou rodící ženu, oblečené-  
 ho muže zavěšeného pod vodou a starou umírající ženu po *The*  
*Crossing* (Přechod) [2], který ukazuje postavu pohlcenou ohněm  
 na jedné straně plátna a postavu zaplavenou vodou na straně  
 druhé. V jeho doposud nejpracovanějším díle *Going Forth by*  
*Day* (Jda vpřed za dne – název je odvozen z egyptské *Knihy mrt-  
 vých*) je divák obklopen pěti obrovskými videi promítanými zpomaleně.  
 Částečně inspirovány Giottovými freskami v kapli  
 Scrovegniů v Padově (kol. 1303–1305) jsou jednotlivé části této  
 „kinematické fresky“ nazvány: *Fire Birth* (Zrození ohně) – další  
 křest, zde ve vodách ohně a krve; *The Path* (Cesta) – průvod lidí  
 po lesní cestě; *Deluge* (Potopa) – zatopení čílnovního domu; *The*  
*Voyage* (Plavba) – umírání starého muže u teky; a *First Light*  
 (První světlo) – svědectví o osobě zachráněné vyčerpanými  
 záchranáři. The New York Times popsaly toto dílo jako „ambici-  
 ózní meditaci na epická témata lidské existence – individualita,  
 společnost, smrt a znovuzrození“. Tato ambice napovídá, proč  
 Viola pracuje na virtualizování svého prostoru a derealizaci svého



2 • Bill Viola, *Přechod*, 1996  
 Video a zvuková instalace v Grand Central Market, Los Angeles

1990–2003



## Spektakularizace umění

V devadesátých letech architektura a design nabyly v kultuře na důležitosti. Ačkoliv tato významnost pramenila z původních debat o postmodernismu, které se zaměřovaly na architekturu, byla potvrzena inflací designu a vystavování v mnoha aspektech spotřebního života – v módě a maloobchodě, v korporáčních značkách a urbanistickým rozvojem a tak dále. Tento ekonomický důraz na design a vystavování poznamenal jak kurátorské přístupy, tak muzejní architekturu: každá velká výstava jako by byla pojímána coby instalace sama o sobě a každé nové muzeum jako spektakulární *Gesamtkunstwerk* neboli „totální umělecké dílo“. Vezměme si dva významné příklady, Guggenheim Museum (1991–1997), navržené Frankem Gehrym v baskickém Bilbau, a Tate Modern (1995–2000) renovovanou Herzogem a de Meuronem na břehu Temže v Londýně. Obě budovy jsou turistickými lákadly. Tak jako další megamuzea, byly navrženy tak, aby pojaly rozšířené pole poválečného umění, ale jistým způsobem toto umění také trumfují: užívají jeho velké měřítko, které bylo dříve považováno za výzvu modernímu muzeu, coby záminku k nafouknutí současného muzea do gigantické prostoru, který může spolknout jakékoliv umění, natož diváka. Nový význam zaručovaný architekturou má částečně kompenzační dimenzi: v jistém smyslu je architekt-celebrita poslední postavou umělce-génia, starého mýtického tvůrce nadaného autoritativní vizi o světové působnosti, kterou my zbyli v masové společnosti nemůžeme vlastnit.

Ve své *Společnosti spektaklu* (1967) Guy Debord definuje spektakl jako „kapitál nahromaděný do takové míry, že se stává obrazem“. Tento proces je v posledních čtyřech desetiletích čím dál intenzivnější, až do té míry, že se konglomeráty médií komunikace a zábavy stávají dominantními ideologickými institucemi západní společnosti. Takto se důsledek Debordovy definice také stal pravdivým: spektakl je „obraz akumulovaný do takové míry, že se stává kapitálem“. To je logika mnoha muzeí a kulturních center, jak jsou navrhována společně se zábavními parky a sportovními komplexy, aby asistovala postindustriální nové úpravě starého industriálního velkoměsta – tedy aby byla bezpečná pro nakupování a zábavu, což často znamená vytěsnění dělnických a nezaměstnaných tříd a podporu „značkové hodnoty“ pro globalní korporace (včetně muzeí, jako je Guggenheimovo).

media: aby mohl docílit ahistorické vize duchovní transcendence. Od samého počátku byl videoart náchylný na technologický druh mysticismu (u Nama Jun Paika je to spíše s příchutí zen buddhismu, zde křesťanství). Samozřejmě, film již dlouho podobně inklinoval ke stále intenzivnějším efektům bezprostřednosti prostřednictvím stále propracovanějších forem mediace – a i nadále se o ně snaží. (Jak poznamenal Walter Benjamin před dlouhou dobou o filmu v esaji „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ (1936): „Nemechanický aspekt reality se tu stává nejvyšší umělostí; pohled na bezprostřední realitu se stal modrou květinou v krajíně technologie.“) Tak jako u Turrella – to,

▲ co v nás tato iluze vzbuzuje, řídí to, co k takovému dílu pociťujeme: pro mnohé je tento mystický prožitek opravdovým důkazem, jak daleko většího umění; pro jiné je to jen – mystifikace.

## Traumatická sublimace

Mnoho současného umění promítaného obrazu se odvolává na dvoufázový proces sublimace, jak jej probírá ve svém díle německý filozof Immanuel Kant: prvotní moment, v němž je divák téměř uchvácen, dokonce oťresen úctou vzbuzujícím obrazem, nebo zrakem, je následován druhým momentem, kdy podvědomí protestuje a intelektuálně jej kompenzuje, a pociťuje proto přívlastky, nezářky. Viola upřednostňuje tento druhý vykupitelský moment. Částečný seznam umělců, kteří se věnují videoovým a filmovým projekcím a upřednostňují první moment, by mohl zahrnovat Matthewa Buckinghama (narozen 1963), Janet Cardiffovou (narozena 1957), Stana Douglase (narozen 1960), Douglase Gorgona (narozen 1966), Pierra Huyghe (narozen 1962), Steva McQuena (narozen 1969), Tonyho Ourslera (narozen 1957), Paula Pfeiffera (narozen 1966), Pipilotti Ristová (narozena 1962), Rosemarie Trockelovou (narozena 1952) a Gillian Wearingovou. Někdy tyto umělci (kteří mají různou národnost, zájmy a ideály) promítají obrázky tak krásné, tak násilí. Například ve videodiptychu *Ever is Over* (Vždy je nadevěše, 1997) Pipilotti Ristová ukazuje voňavá pole žlutých a žlutých květů na jednom plátně a mladou ženu v modrých šatech, jak jde ulicí města a cestou vesele rozbíjí skla aut. Douglas Gordon se zase zaměřuje přísněji na traumatické; vlastně se zdá, že je posedlý štěpením různého druhu – magickým, formálním, tematickým a psychologickým. Často používá rozdělená plátna, aby na ně promítal apropriované filmy (libuje si v hollywoodských autorských filmech Alfreda Hitchcocka a Martina Scorseseho), někdy zrcadlí vybrané scény na dvou polovinách; ale obvykle používá tohoto prostředku, aby zdůraznil rozdělenou scénu. Jedna videoprojekce, *Confessions of a Justified Sinner* (Zpověď oprávněného hříšníka, 1996), obsahuje všechny tyto prvky: extrakty z filmu *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* jsou promítány na dvě plátna, jeden obraz je pozitivní, druhý negativní, jako by rozpolcená osobnost protagonisty pronikala vším, včetně tohoto zobrazení. Zdá se, že Gordon se identifikuje s rozdělením: *Monster* (Přítel, 1996–1997) zahrnuje dvojí autoportrét: s jednou fotografií obličeje bez výrazu a druhou s obličejem olepěným izolepou do groteskní masky. (Snad se zde jedná i o náboženskou rovinu, neboť Gordon vyrostl v Glasgow v kalvinistické rodině s manichejským chápáním dobra a zla ve světě.) Jeho nejslavnější dílo si přivlastnilo nejslavnější film o schizofrenii, *Psycho*; i když Gordon zpomaluje Hitchcockův film do hypnotické až katatonické rychlosti – odhad i název, *24 Hour Psycho* (24hodinové Psycho)[3].

Někdy Gordon přerušuje přivlastněné filmy způsobem, který vyvolává hysterický efekt záchvatovitých začátků a zastavení. Hysterie je společným zájmem několika z těchto umělců, zejména Martina Arnolda a Paula Pfeiffera, kteří také používají nahrávky (Arnold obvykle hollywoodské filmy, Pfeiffer současně

reklamní klipy), jež podrobují chorobným opakováním. Tyto zájmy ukazují na určité precedenty: jedním modelem (zejména pro Gordon) jsou filmy Andyho Warhola s jeho často fixní kamerou, prodlouženými záběry a rozdělenými plátny; dalším modelem jsou tzv. flicker-filmy, jejichž pionýrem byl Peter Kubelka ve Vídni a které oslovil Hollis Frampton, Paul Sharits a jiní v New Yorku v šedesátých a sedmdesátých letech. Poblikávající efekt je docílen rychlým promítáním střídajících se jasných okének filmu a okének neprůsvětlných; toto vizuální zadržávání dovoluje divákovi vidět jednotlivé celky, které tvoří filmové médium, v samé jeho projekci. Na jedné straně tento vizuální útok přerušuje jakoukoliv identifikaci založenou na skuteře; na straně druhé stimuluje nervový systém specifickým způsobem. Jak jasné světlo spouští sítnici a ta promítá jeho obraz na vizuální pole v podobě přetrvávajících vjemů v doplňkových barvách, začínou fialové obdélníčky tančit na černém poli, jak se promítání čirých okének přidává k prožitku okének temných; vše se tak zdá být vhnáno na pole plátna. Inspirováni modernistickými záměry a záměry média (například Sergejem Ejzenštejnem a Dziguem Vertovem), se tvůrci „flicker-filmů“ zajímali o odhalení nejen tělesných reflexů, ale také materiálnosti celuloidu, aparátu kamery a projektoru, prostoru promítání a tak dále. Někteří současní umělci tyto materiální zájmy dále rozvíjejí, většina však ne. Na rozdíl od svých modernistických předchůdců používají blikavé a příbuzné efekty k tomu, aby navodili prožitek tělesného šoku, traumata, rozované subjektivity. A na rozdíl od postmodernistických

předchůdců je zajímavá vytvoření obrazového prostoru psychologické intenzity spíše než kritické reflexe daných zobrazení.

### Film jako archiv

S nedávnými pokroky v obrazových technologiích také přichází ocenění zastaralých prostředků; obnovený zájem o „flicker-film“ je jedním z dokladů tohoto zájmu. Není to tak dávno, co byl film považován za médium budoucnosti; nyní se zdá být privilegovaným indexem nedávné minulosti (snad vejde do uměleckých muzeí, když se stane zastaralým jinde). Zejména raná kinematografie se objevila jako archiv historické zkušenosti, skladiště starých dojmů, osobních snů a společných nadějí a tímto způsobem s ní také nakládají Buckingham, Cardiff, Tacita Deanová (narozena 1965), Douglas, Huyghe, McQueen a jiní. „Jak v rámci prezentace, tak tématu mého díla,“ říká Stan Douglas (v poznámce, která by mohla reprezentovat i ostatní), „jsem se zabýval neuspěšnými utopiemi a překonanými technologiemi. Z velké části mi nejde o to, tyto minulé události oživit, ale znovu posoudit, porozumět, proč se tyto utopické momenty nenaplnily, jaké větší síly učinily z místního momentu menší moment: a co na něm bylo cenného – co by se dalo ještě dnes využít.“ Abychom uvedli jen jeden příklad tohoto kolektivního zájmu: *Overture (Předehra)* [4] je Douglasova filmová instalace, která kombinuje archivní nahrávku z Edison Company z roku 1899 a 1901 s audiotextem *Hledání ztraceného času* (1912–1913)

1990–2003



3-Douglas Gordon, 24hodinové Psycho, 1993

videoinstalace



4 • Stan Douglas, *Přechod*, 1988

Černobílý 16mm film se smyčkou a monooptickým soundtrackem, každá rotace 7 minut

Marcela Prousta. Starý film byl natočen kamerou umístěnou na lokomotivě vlaku projíždějícího kolem útesů a tunely Britské Kolumbie; Proust je meditací na stav polovědomí, který existuje mezi spánkem a probuzením se. Slyšíme šest ukávek z Prousta a tři sekce filmu (tunelové pasáže jsou prodlouženy), takže když nahrávka doběhne a začne se opakovat, doprovází ji jiný text způsobem, který testuje náš smysl pro opakování a rozdíly, paměť a potlačení. *Přechod* není jenom o přechodu ze spánku do bdělého stavu s jeho obnoveným vědomím, které je také návratem ke smrtelnosti, ale také o posunu v dominanci od jednoho narativního média (románu) ke druhému (film). Klade vedle sebe momenty zlomu – v subjektivním prožívání stejně jako v kulturní historii – kdy jiná verze sebe a společnosti je krátce zhlédnuta, ztracena a znovu zhlédnuta. „Zastaralé formy komunikace,” komentuje Douglas, „se stávají indexy pochopení světa pro nás ztraceného.” Znovu nabytí tyto formy znamená „oslovit moment, kdy se historie mohla dat tou či onou cestou. Žijeme v reziduu takových momentů a v dobrém i ve zlém není jejich potenciál úplně ztracen.”

Tímto způsobem současné projekce videí a filmu napovídají  
 ▲ o dialektice pokročilých a z módy vyšších technik, budoucnosti a minulosti v médiích. Na jednu stranu se zdá, že čím dál více současného umění se zdá být vypracovááno kinematickými prostředky, vývoj, jemuž napomáhá dostupnost digitálních kamer a editačních programů od poloviny devadesátých let (cesta prominentního umělce typu Matthewa Barneyho – od elaborovaných

instalaci-performanci k mamutímu filmovému cyklu *Crematorium* – je v tomto ohledu výmluvná). Na druhou stranu je tu kontrast, který komplikovat historii médií jako nikdy předtím, aby byly nalezeny nové cesty výrazu v překonaných modech. Proč ten obrat ke kinematickému v umění? Jedním z důvodů je bezpochyby čirá čitelnost filmů: „Zkousím užívat film jako společný jmenovatel,” poznamenal Douglas. „[Filmy] jsou ikonami společné měny.” Snad je to také tím, že tito umělci chápou toto médium jako nejlépe uzpůsobené k zacházení s fundamentálními transformacemi prožitku a subjektivity v současné společnosti – tedy prožitku, který je tak často odháněn obrazovými prostředky, a subjektivitě, která se naučila nepříteli přežít, ale i vzkvétat na technologických šocích.

#### BALÍŠ LITERATURA

Russell Ferguson et al., *Douglas Gordon*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999

Lynne M. Herbert et al., *James Turrell: Space and Light*. Houston: Contemporary Art Museum, 1990

Christie Sles et al., *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-1975*. New York: Whitney Museum of American Art, 2001

David Ross et al., *Bill Viola*. New York: Whitney Museum of American Art, 1998

Chris Townsend (ed.), *The Art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson, 2004

Scott Watson et al., *Stan Douglas*. London: Phaidon Press, 1998

Výstava zralého umění Andree Gurského v Muzeu moderního umění v New Yorku signalizuje novou dominanci piktorální fotografie vytvářené často digitálními prostředky.

Zdá se, že fotografie je digitálnímu obrazu vzdálená. Fotografie, s jejím chemickým záznamem plynulých přechodů kolního světla na chemicky upravovaném papíru, může být pat jako příklad analogického obrazu: fotografie jako fyzický tisk skutečné věci oproti digitálnímu obrazu jako manipulanu snímání informací skenované počítačem. Pomalu, ale stále jak digitální technologie pronikají fotografickou výrobu obrazu v různých médiích – a v některých případech ji plně nahradí. Mnozí umělci zkoumají nesnadné smíšení fotografického a digitálního – Jeff Wall (narozen 1946) a Andreas Gursky jsou z nich nejvýznačnější – a někdy tak činí způsoby, které využívají vědomí týkající se fyzického statusu, či dokonce ontologické podstaty výsledného obrazu. Alespoň doposud zůstávají rysy tak dlouho spojované s fotografií – monokulární perspektiva, realistický detail a především dokumentární vztáznost – pro nás dostatečně přirozené, takže jakékoliv digitální pozměnění vnímáme jako ušivé, ale to se nejspíš brzy změní. (Samozřejmě, že existují i jiné druhy digitálního umění, stejně jako různé experimenty webového nebo internetového umění, ale praktické požadavky takových děl, natož kritické prostředky jejich hodnocení ještě nezmění i to se nejspíš brzy změní.)

### Estetiz jednoty

Přední desetiletí bylo svědkem transformace obrazové technologie tak dramatické, jako byly změny zaznamenané v debatách o fotografii na přelomu dvacátých a třicátých let a v různých populárních projevech na přelomu padesátých a šedesátých let. Jak Wall poznamenal již v roce 1989: „Historické vědomí média [fotografie] se mění“ – spíše než přímou „zprávou bez kódu“ (jak ji Roland Barthes definoval ve „Fotografické zprávě“ [1961]) je možná fotografie „prošpikována“ komplikovanými kódy různého druhu (včetně „kódu“ v počítačovém slova smyslu). Tento nový status fotografie nejen že splňuje podmínku její předpokládané vztáznosti, ale také poopravuje její užití v umění. Vezměme si fotokoláž a fotomontáž: užití těchto prostředků v modernismu bylo rozličné, ale všechny jejich efekt závisel na explicitní juxtapozici odkazujících fotografií, ať už byly esteticky podvatné jako v dadaismu, psychicky nabitě jako v surrealismu nebo politicky

agitační jako v konstruktivismu (a vlastně i většině dadaismu). Nicméně u digitální manipulace – tedy obrazů pořízených digitálním fotoaparátem nebo fotografických negativů naskenovaných do digitálních souborů, které mohou být upraveny nebo úplně pozměněny, takže výsledně jsou vytištěny úplně nové negativy – je změněna nejen stará logika dokumentární fotografie, ale také montáže. Proporce mohou být nastaveny, perspektiva upravena, barvy změněny (Gursky například tyto změny provádí naprosto rutinně); a tím mohou být syntetizovány nové obrazy. V tomto procesu se montáž stává nejen skrytou, ale také vnitřní danému obrazu, téměř skutečnou: digitální kompozit – spíše bezešvé spojení než fyzický střih, spíše tvarování než sestřih – existuje někde na pomezí fotografického dokumentu a elektronické skládačky.

Stejně jak digitální fotografie signalizuje technologické pokroky, v rukou umělců jako je Wall a Gursky také často evokuje historické umění (podobná dialektika je činná v umění zahrnujícím promítané obrazy). Úplně vzdáleno svému často velkému měřítku a někdy explicitním odkazům, toto umění má sklon k obrazové kompozici, až narativním tématům způsobem, které je spojuje s figurativní malbou nebo klasickou kinematografií spíše než s nemanipulovanou, přímou fotografií. Pokud byl piktorální obraz pod palbou v pokročilém umění po minimalismu (zejména v procesním umění, body artu a umění instalace) – zejména protože se zdálo, že přislubuje virtuální prostor, který by mohlo soukromé vědomí nebo jednotný subjekt obývat – nyní se triumfálně vrací v digitální fotografii (a většině ostatního umění). Navíc, jestliže „piktorialismus“ dominoval malbě a fotografii před moderním uměním, nyní se zdá, že bude suverénně vládnout i po něm. To vedlo některé kritiky, aby Gurskyho a Walla odsoudili jako konzervativní, ale mohou být chápáni také tak, že odkrývají semioticky hybridní a časově heterogenní typ obrazu, který byl všudypřítomný před nástupem abstraktního umění a přímé fotografie – že odkrývají (jak to vyjádřil kurátor Peter Galassi tváří v tvář Gurskymu) „dlouhou tradici plynulé proľhanosti“.

Wall je explicitní v rekonstruující dimenzi svého díla. Podle něj se avantgardní estetika fragmentu – koláže nebo montáže – stala takměř bezmyšlenkovitou, stejně jako výsada poskytovaná jakémukoliv průlomem v dějinách umění; podle Walla to znamená nelegitimní oslavu diskontinuity, která přehlíží větší kontinuitu, „a to





1 • Jeff Wall, Vypravěč, 1988

Barevný diapozitiv v lightboxu, 229 x 437 cm

kapitalismu samotného". „Rétorika kritiky musela z obrazového učinit ‚jiné‘, obviňuje; ‚tato pravda byla totalizována a transformována v to, co [Theodor] Adorno nazýval ‚identitou‘. Já s touto identitou zápasím.“ Podle tohoto argumentu je nyní fragmentace uměleckého díla i divákova subjektu normativní, „naši ortodoxní formou kulturní srozumitelnosti“, způsobem, který činí návrat jednotného obrazu a ústředního diváka kritickým, „transgresí instituce transgrese“ (Wall).

Pro některé kritiky je Wallův argument sofistika, ale to není to, nebo ne přesně, co Wall ve svých velkoformátových barevných diapozitivech umístěných do světelných boxů předvádí. I když jejich formát napodobuje reklamní výstavní plochy, jeho obrazy často připomínají historickou malbu a někdy jsou komponovány způsobem, který specificky připomíná neoklasicistní tableau – tedy naaranžovanou skupinku namalovaných figur zachycených v signifikantních pózách nebo ve významném momentu. *Diatrise* (Invektiva, 1985), která ukazuje dvě matky na podpoře, jednu s dítětem u prsu, ve vágním terénu dělnického sídliště, je vypočítána tak, aby rezonovala – jak v rozdílech, tak v podobnosti – s takovými malbami starých mistrů, jako je *Krajina s Diogenem* (1648) Nicolase Poussina. A *Zničený pokoj* (1978), který ukazuje násilné rozbití zjevně bytu prostitutky, s oblečením poházeným po pokoji a rozpáranou matrací, má připomínat *Sanlanapalovu smrt* (1827) Eugèna Delacroixe, jeho romantickou (respektive orientalistickou) vizi vyplenění celého harému. Ale Wall svůj umělekohistorický pohled zaměřuje nejen na tradiční malbu, ale i na modernistickou malbu v jejím zrodu. Jak napsal kritik Thierry de

Duve: „Je to jako by Wall došel zpět na rozcestí v dějinách, k momentu, kdy kolem Maneta malba začala zaznamenávat lok z fotografie; a jako by se pak vydal po cestě, kterou se stala modernistická malba, a inkarnoval malíře moderního života do role fotografa.“ Timto způsobem, stejně jako se snaží znovu vyprat „malířství moderního života“ do současné fotografie, chce Wall také znovu užít její společenskou kritiku – aby odhalil nové mýty kapitalistické společnosti, tak jak to Manet dělal s mýty starými, a zároveň je vystavil. Wall Maneta několikrát citoval. *Žena u lékárníka* (1980–1981), představující dvě bohaté osoby usazené u sebe na koktejlového večírku, aktualizuje dostaveníčko buržoazního páru vyobrazeného v Manetově *V zimní zahradě* (1876) a *Vypravěč* [1] přesunuje jeho slavnou *Snidani v trávě* (1865) do pustiny pod dálničním mostem, kde Wall nahrazuje Manetovy pařížské bohémy kanadskými bezdomovci z jeho rodného Vancouveru.

Pro některé kritiky jsou jednoty tohoto umění násilně prohledávané je problematický nedostatek důslednosti, pastiš odkazů. Jak se zdá, Wall sleduje oba efekty: vytvořit obrazový řád, který odráží (a komentuje) společenský řád, a připomenout, že oba se rozpadají, přičemž obrazový řád jako symptom řádu společenského. Toto je hlavní ponaučení, které si bere z Maneta, jenž podle Walla zdědil tradiční malbu (opět tableau), která byla v krizi, krizi, kterou rozšíření fotografie jenom prohloubilo. To, co se kdysi v tradiční malbě zdálo organické a vyrovnané, se stalo mechanistické a fragmentované u Maneta, který odporoval „ersatz jednotě“ současných salonních obrazů tím, co Wall nazval „negativní, téměř



...monetizující sjednocení obrazu kolem ruiny, či dokonce mrt-  
 ...konceptu obrazu". Walls se snaží získat zpět a rozvinout tuto  
 ...tektiku „jednoty a fragmentace“ („cítím, že mé dílo je vlastně  
 ...klasické, tak groteskní“) a učinit z ní nástroj „profánních ilu-  
 ...staci“ jeho vlastního společenského světa.

### Dobrátní prostory

... Taylorová-Woodová (narozena 1967), jejíž tvorba zahrnuje  
 ...vukové instalace a velkoformátové fotografie, v některých  
 ...středích také cituje historickou malbu; například *Wrecked*  
 ... (1996), je současnou verzí *Poslední večeře* Leonarda da  
 ...vich. „Tyto aluze a citace jsou sebedisciplinou, kterou vkládám  
 ... své historie,“ poznamenala Taylorová-Woodová; ale tak jako  
 ...Walls, i zde jsou patrné společenské vhledy. Její cyklus *Pět revo-  
 ...lních sekund* (1995–1998) kupříkladu představuje panoramatic-

...ký vlys povětšinou znuděných subjektů v povětšinou bohatých  
 domovech, které spojují jen občasné akty nebo gesta násilí. Tak  
 jako mnoho jejích kolegů, kteří užívají promítaný obraz,  
 i Taylorovou-Woodovou zajímají extrémní stavy (to napovídají již  
 názvy): „Zajímá mě, jak osobně, tak společensky, rozklizení  
 rámce.“ Ve své sérii *Soliloquy* (Samomluva/Monolog) [2] předsta-  
 vuje velkoformátové portréty postav s menšími panoramaty růz-  
 ných scén pod nimi podle modelu renesančního oltáře s predelou.  
 Zde je formát starých mistrů, vytvořený tak, aby vyjádřil dva  
 různé řády světa (nebeský a pozemský) ve scénách ze života svět-  
 ců, aktualizován, aby vyjádřil dva různé řády zkušenosti, objektiv-  
 ní a subjektivní, veřejný a soukromý, snad i vědomý a nevědomý.

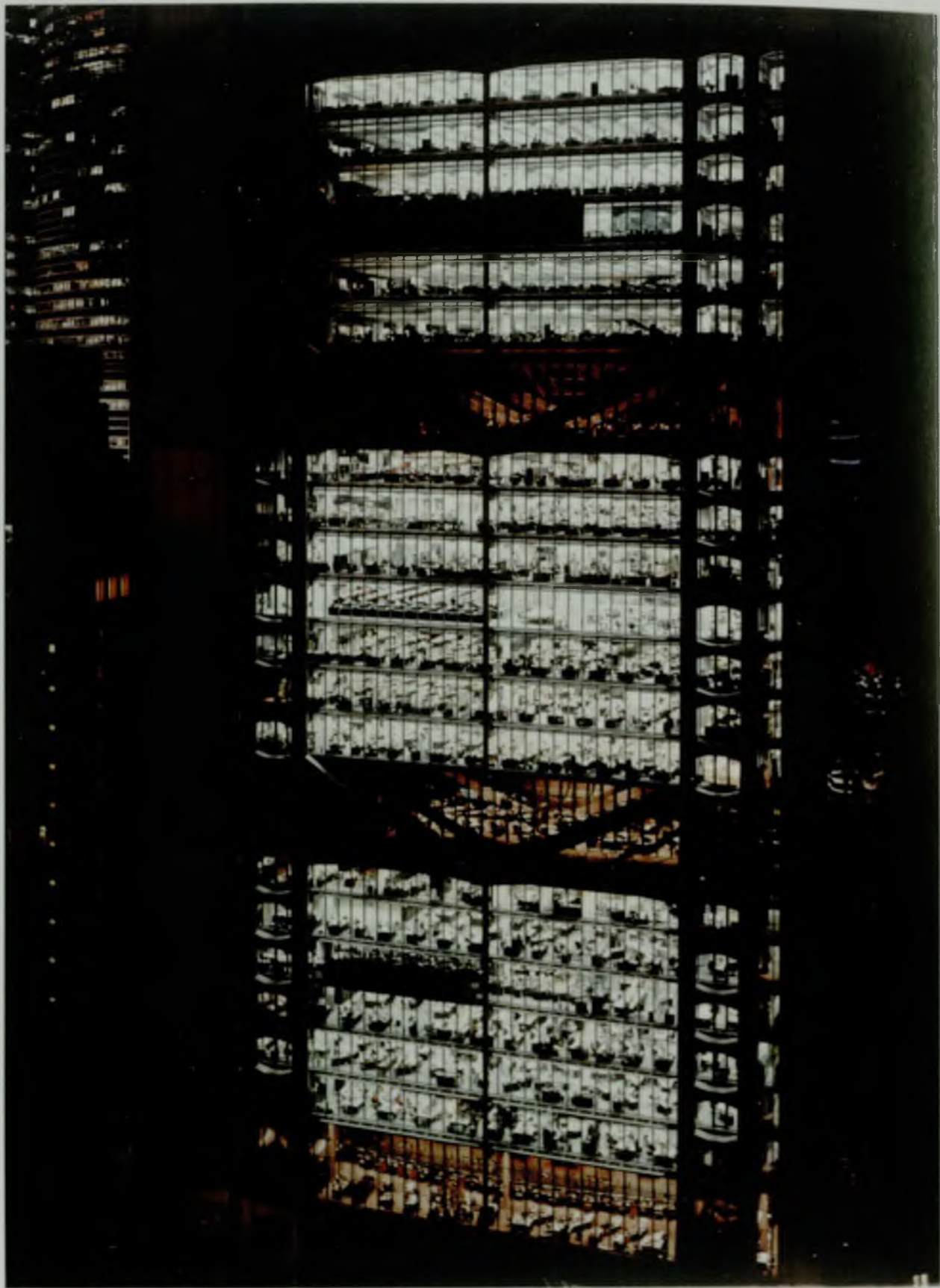
- ▲ Ovlivněna Jamesem Colemanem, Taylorová-Woodová čerpá z kinematografických i divadelních precedentů a živých obrazů stejně jako z malby a fotografie a tak jako její kolegové (například
- Tacita Dean) se pohybuje sem a tam mezi médii v pokusu „nabí-



2 • Sam Taylorová-Woodová, *Soliloquy I* (Samomluva/Monolog I), 1996  
 Čtyři barevné tisk (zaněmrodina), 211 x 257 cm



1990-2003



3 • Andreas Gursky, *Hong Kong and Shanghai Bank*, 1994  
Chromogenický barevný tisk, 226 x 176

impulz' významů". Andreas Gursky je daleko více zaměřen na tradice fotografie; ale i on vytváří jakýsi druh obrazového napětí, kde způsobené zčásti digitální montáží. Na počátku osmdesátých let Gursky studoval – spolu s Thomasem Struthem, Thomasem Schifem a Candidou Höferovou – u Hilly a Bernda Becherových na akademii umění v Düsseldorfu, kde byl vyškolen v typickém becherovském přístupu: vyfotografovat samotný předmět tak univerzálně a objektivně, jak je to jen možné, obvykle černobíle; pak sestavit výsledky typologicky, obvykle v maticích nebo sériích. Gurskyho rané fotografie členů ochranky a nedělních činností adaptovaly tyto principy. Nicméně na rozdíl od Becherových Gursky pracoval v barvě (toto je první generace německých fotografů, kteří barvu široce užívali) a záhy začal experimentovat také s digitálním spojováním (nejdříve aby vytvořil elegantní urbánní panoramata). V devadesátých letech již byla většina jeho tisků velkoformátových a piktorálních, i když jej nikdy nezajímaly kunstatorní aluze tak jako Walla (kterého nicméně v tomto období mohla být důležitý vliv). Gursky příležitostně vytváří „romanticizující“ krajiny (např. *Aletschský ledovec* [1993]), ale jeho primární zájem leží v jiném druhu současné „sublimace“ – v intenzivním prostoru detailní spotřební výroby (*Siemens* [1991]), zuřivé finanční burzy (*Tokyo Stock Exchange* [Tokijská burza, 1990]), spektakulární profesionálních sportů (*EM, Arena, Amsterdam I* [2000]), subkultury mladých (*Květnový den IV* [2000]), nepřiměřeného vystavování produktů (*99 centů* [1999]) a jiných „hyperprostorech“, které jsou charakteristické pro globální kapitalismus jak z hlediska práce, tak zábavy [3].

Mnohé z těchto prostor jsou spektakulární už samy o sobě, a lidé a produkty naaranžovanými do totálního designu nebo jako „masové ornamenty“ (abychom použili termín kritika Siegfrieda Kracauera, který na tento jev v industriální kultuře poprvé upozornil); přitom Gursky také manipuluje své panoramatické obrazy, aby ještě více zvýšil fotogenické vzory forem a barev. Někdy se zdá, že jeho digitální „natahování“ fotografie – spojené obrazy se dvěma nebo třemi perspektivami a podobně – je hlavně touhou zobrazit prostor, který zrak ani žádné jiné zobrazení tak neobsáhne, aby testoval naši „kognitivní mapu“ postmoderního světa (abychom si vypůjčili termín od kritika Fredrica Jamesona). Například *Salerno* (1990) je velkoformátové panorama barevně kódovaných vozů, kontejnerů, jeřábů a nákladních lodí, „druhá přirozenost“ komerční distribuce, která zahltila prázdnou krajinu tohoto přístavu u Středozemního moře, a stále je to čirý fragment současné sítě lodní dopravy, liné prostory, které Gursky zobrazuje, se zdají takměř abstraktní (makadam v *Schipol* [1994], skladiště firmy *Toys "R" Us* [1999], říční břehy v *Rhine II* [1999] a tak dále); svědčí o deterritorializaci prostoru, která je charakteristická pro pokročilý kapitalismus, odhalení, které Gursky podtrhává další digitální editací.

Pro Jamesona je delirantní prostor typickým atributem postmoderní kultury a jeho primárním příkladem jsou obří atria hotelů John Portmann, které se Gursky pokoušel zobrazit opět pomocí digitální editace více než jedenkrát. V *Times Square* (1997) napří-

klad nastříhal dva pohledy na takové atrium viděné z protilehlých směrů na jedné ose, aby vyjádřil jeho závratnou velikost. Opět jedním ze zájmů Gurskyho fotografie je sama schopnost zobrazení postfordovského řádu, kde je kapitál zdánlivě v neustálém proudě a kde se zdá, že architektura a urbánní prostory jsou zahlceny obrazy – kde je vlastně „fotografická tvář“ moderního světa, popisovaná Kracauerem v roce 1928, překonána „komunikačním signifikantem“ postmoderního světa, v němž je často těžké rozlišit média a prostředí. Snad tento svět nemůže být zobrazen starými prostředky malby a fotografie, které mají stále tendenci svého diváka časově situovat do jednoho místa. Snad je toho možné docílit tímto druhem „počítačového vidění“, kterého Gursky a jiní docílují – přesně proto, že se zdá, že toto vidění překonává lidskou perspektivu, jakékoliv fyzické umístění. Ale je tu nebezpečí, že takové vidění by také mohlo tento svět učinit skutečným, dokonce krásným nebo opět sublimním, to vše fetišistickým způsobem, který se plně blíží vzezření obrazu, ale jinak zatemňuje skutečnost práce. (Zde opakují slavnou kritiku Waltera Benjamina na adresu fotografů Nové věčnosti, jako je Albert Renger-Patzsch, z roku ▲ 1931 – že zkrášluje industriální svět.) Jinými slovy, tyto krásné obrazy nám mohou pomoci smířit se se světem bez kvalit, kde lidský subjekt má málo prostoru. V tomto smyslu se zdá, že Gursky příliš účelově odnímá to, co Wall příliš rychle obnovuje – autoritu jednotné subjektivity.

#### DALŠÍ LITERATURA

- Hubertus von Amelnson (ed.), *Photography After Photography*, Amsterdam: G&B Arts, 1996  
 Michael Bracovelli et al., *Tom Taylor Wood*, London: Hayward Gallery, a Göttingen: Steidl, 2002  
 Thierry de Duve et al., *Jeff Wall*, London: Phaidon Press, 1996  
 Peter Galassi, *Andreas Gursky*, New York: Museum of Modern Art, 2001



# 2003

Benátské bienále dokládá neformální a diskurzivní povahu většiny současné umělecké tvorby a kurátorské činnosti – například výstavami „Utopia Station“ a „Zone of Urgency“. (Stanice utopie a Zóna naléhavosti)

Za posledních deset let jste v galerii mohli narazit na jedno z následujících: místnost prázdnou až na kopy identických cukrátek zabalených do svitivých obalů, cukrátko bylo volně k odebrání. Nebo na prostor výstavy, kde byl vyložen obsah kanceláře spolu s pár kelimky thajského jídla nabízeného návštěvníkům, kteří byli možná natolik zmateni, že se pozdrželi, pojedli a popovídali si. Nebo na aranžmá abstraktních nástěnek, kreslicích stolů a diskuzních pultíků, z nichž některé měly vztah k hráčům nedávne

minulosti (jako třeba k Robertu McNamarovi, ministru obrany a prezidentů Kennedyho a Johnsona), jako by se právě natáčel nějaký dokument nebo právě odešel dějepisný seminář [1]. Nebo jako oltářík, na provizorní oltářík, památník nebo kiosku sestavený z papíru, kartonu a izolepy a naplněný, jako domácí studovna, různými obrazy a texty věnovanými určitému umělci, spisovateli nebo filozofovi (například Pietu Mondrianovi, Raymondu Carverovi nebo Georgesu Batailleovi) [2]. Taková díla, která existují někde na pomezí

1990-2003



1 • Liam Gillick, *McNamara*, 1994

Bronvega Algor TVC 11R, 35mm film, přeneseno do správného formátu, Florence Knoll sídli špovinný, kopy různých pracovních verzí filmu McNamara, různé rozměry

▲ 1987

● 1989

▲ 1915, 1917, 1936, 1944



2 • Thomas Hirschhorn, *Otáť Raymonda Carvera, 1996–1999*  
 instalace v Galerii medi v The Galleries v Moon, Philadelphia

1990–2003

záležitostné instalace, obskurní performance a soukromého archivu můžeme nalézt i v neumeleckých prostorech, kde mohou být z estetického pohledu ještě nečitelnější; nicméně je můžeme považovat za indikátory charakteristického obratu v současném umění. Ve hře tu jsou, v prvních dvou příkladech – dílech Američana kubinského původu Felixe Gonzalese-Torrese a Thajce Rirkrita Dissanajiji – pojetí umění jako efemérní obětiny, pochybného daru; a v druhých dvou případech – dílech Angličana Liama Gillicka (naroz. 1964) a Švýcara Thomase Hirschhorna (naroz. 1957) – pojetí umění jako neformálního zkoumání specifických postav nebo událostí v historii nebo politice, beletrii nebo filozofii. Je tu také utopická dimenze v prvním přístupu a archivní impulz v druhém.

Tento způsob práce zahrnuje další významné tvůrce, jako jsou Mexičan Gabriel Orozco, Skot Douglas Gordon a Francouzi Pierre Huyghe, Phillipe Parreno (naroz. 1964) a Dominique Gonzalezová-Foersterová (naroz. 1965). Američani Renée Greenová, Mark Dion a Sam Durantová a Angličanka Tacita Deanová. Čerpají ze široké škály uměleckých precedentů, jako jsou performativní objekty hnutí Fluxus, chudé materiály arte povera a site-specific strategie institučních kritiků, jako Marcel Broodthaers, Michael Asher a Hans Haacke. Přitom současná

generace také přetváří známé prostředky ready made, spolupráce a instalace. Někteří z těchto umělců například nakládají s televizními programy a hollywoodským filmem jako s nalezenými obrazy: ve *Třetí vzpomínce* (2000) Huyghe přetočil části Al Pacinova filmu *Dog Day Afternoon* z roku 1975 s živým protagonistou (zdráhavým bankovním lupičem) obsazeným do hlavní role (3), a Gordon drastickým způsobem adaptoval dvojici Hitchcockových filmů. Pro Gordona jsou tato díla „časovými ready made“, danými vyprávěními k zakomponování do velkoformátových projekcí obrazů (všudypřítomnému médiu v současném umění), zatímco francouzský kritik Nicolas Bourriaud zahrnuje taková díla do rubriky „postprodukce“. Tento termín podtrhává druhotnou manipulaci (střih, zvláštní efekty a podobně), která je v tomto umění téměř tak výrazná jako ve filmu; také naznačuje pozměněné postavení uměleckého „díla“ v informační době. Ať už se na tento věk (pokud vůbec existuje jako jasně odlišená epocha) díváme jakkoliv, „informace“ se často jeví jako druh nejzákladnějšího ready made, jako data, která musí být znovu zpracována a poslána dál, a někteří z těchto umělců podle toho pracují – „zinventarizují a vyberou, užijí a stáhnou“ (Bourriaud), zrevidují nejen nalezené obrazy a texty, ale také dané formy vystavování a distribuce.





3 • Pierre Huyghe, *Tři vzpomínka*, 1990

Dvalet obrazovka: Beta Digital, 4 minuty 46 sekund

Jedním z důsledků tohoto způsobu práce je „promiskuita spolupráce“ (Gordon), v níž jsou postmodernistické komplikace umělecké originality a autorství dohnány do krajnosti. Vezmeme si kolaborativní dílo jako *No Ghost Just a Shell* (Žádný duch, jen skořápka) vedené Huygchem a Parrenem. Poté, co se dozvěděli, že japonská animační společnost chce prodat některé ze svých menších postavíček, zakoupili jednu takovou, dívku jménem „AnnLee“, a vyzvali ostatní umělce, aby ji zapojili do svého vlastního díla. Zde se umělecké dílo stává „tetězcem“ děl: pro Huyghe a Parrena je *No Ghost Just a Shell* „dynamickou strukturou, která vytváří formy, jež jsou její součástí“; je také „příběhem o komunitě, která se najde v obraze“. Anebo si vezmeme další skupinový projekt, který také adaptuje ready made produkt za nezvyklým účelem. Zde Gonzalezová-Foersterová, Gillick, Tiravanija a jini popisují, jak si upravit rakev z levného nábytku z IKEA; dílo se nazývá *How to Kill Yourself Anywhere in the World for Under \$399* (Jak se zabit kdekoli na světě do 399 dolarů).

Tradice ready made objektů, od Marcela Duchampa po

masové kultury nebo obojího; v těchto příkladech se jizlivost říká také globálního kapitalismu. Nicméně převažující sensibilita nového díla má tendenci být expanzivní, dokonce hravá – opět nabídka dalším lidem a/nebo otevření se dalším diskurzům. Někdy je také šířen laskavý obraz globalizace (mezinárodní spolupráce umělců zde nachází svůj nezbytný předpoklad) a opět jsou zde i utopické momenty: například Tiravanija vede „masový, uměle řízený prostor“, nazvaný „The Land“, na thajském venkově, který je navržen jako komuna pro „společenskou angažovanost“. O něco skromněji se tito umělci snaží podněcovat pasivní diváky k vytváření dočasných komunit aktivních diskutujících. V tomto ohledu Hirschhorn, který kdysi pracoval v komunistické komunitě grafických designérů, spatřuje ve svých provizorních strukturách vyzvaných umělcům, spisovatelům a filozofům jakýsi druh národní pedagogiky, a mají trochu nádech agitačních kiosků konstruktivisty Gustava Klutsise stejně jako obsesních konstrukcí dadaistů

• Kurta Schwitterse. Těmito díly se Hirschhorn snaží „distribuat myšlenky“, „vyzařovat energii“ a „uvolňovat aktivitu“ najednou nechce jen obeznámit své publikum s alternativní veřejnou kultu-

...ale také tento vztah nabit afektem. Jiné osobnosti, které jsou podobným vědci nebo architekti (jako Belgičan Carsten Höller [naroz. 1961] a Ital Stefano Boeri [naroz. 1956]), adaptují model kolaborativního průzkumu a experimentu, který je bližší vědecké laboratoři nebo designérské firmě než tradičnímu uměleckému ateliéru. „Beru slovo ‚atelier‘ [studio] doslovně,“ poznamenává Orozco, „ne jako prostor produkce, ale jako čas poznání“.

„Promiskuita spolupráce“ také znamená promiskuitu instalací: je standardní formát a výstava běžné médium většiny současných umění. (Do jisté míry je tato tendence podporována důležitými velkými výstavami v uměleckém světě: máme bienále a trienále v Benátkách, Sao Paulu, Istanbulu, Johannesburgu, Gwangju, Soulu, Yalobu a j. Často jsou celé výstavy vydávány napospas nepořádek přímým, nejčastěji juxtapozicím projektů fotografií a textů, obrazů a objektů, videí a pláten – a občas je efekt spíše chaotický než komunikativní; v těchto případech je čitelnost obětována bez větších zisků novým druhům gramotnosti. Nicméně diskurzivnost a společenská otázkovitost jsou ústředními otázkami nových děl, jak při jejich tvorbě, tak i jejich vnímání. „Diskuze se stala důležitým momentem v konstituci projektu,“ poznamenává Huyghe, zatímco Tiravanija přitahuje s umění coby „místo společenského styku“ k venkovskému tanzu nebo tanečnímu parketu.

### Interaktivní estetika

V této době megavýstav umělci často suplují kurátory. „Jsem vedoucím týmu, trenérem, producentem, organizátorem, zástupcem, roztlakávačkou, hostitelem na večírku, kapitánem lodi,“ poznamenává Orozco, „zkratka aktivista, aktivátor a inkubátor.“ Tento vzestup umělce jako kurátora je doplněn vzestupem kurátora jako umělce; maistrové velkých výstav se za poslední desetiletí stali velice prominentními. Často tyto dvě skupiny sdílejí modely práce stejně jako slovník. Například Tiravanija, Orozco a jiní umělci před několika lety začali hovořit o projektech jako o „platformách“ a „stanovištích- stanicích (stations)“, jako o „místech, která se uspořádají a poté zase rozptýlí“, aby podtrhli přirozené komunity, které se snažili vytvářet. V roce 2002 byl kurátorem „Documenta 11“ Nigerijec Okwui Enwezor (naroz. 1963), který vedl mezinárodní tým a výstavu koncipoval jako několik „platform“ diskuze, rozptýlených po celém světě, týkajících se takových témat, jako „Nerealizovaná demokracie“, „Procesy pravdy a usmíření“, „Kreolita a kreolizace“ a „Čtyři africká velkoměsta“; vlastní výstava v německém Kasselu byla jen závěrečnou „platformou“. A v roce 2003 Benátské bienále, jehož hlavním kurátorem byl Ital Francesco Bonami (naroz. 1955), přineslo takové oddíly jako „Utopia Station“ (Stanice utopie) a „Zone of Urgency“ (Zóna naléhavosti), které byly dobrým příkladem neformální diskurzivní havosti, které byly dobrým příkladem neformální diskurzivní havosti, které byly dobrým příkladem neformální diskurzivní havosti. Stejně většina současné umělecké tvorby a kurátorské činnosti. Stejně jako „kiosk“, i termíny „platforma“ a „stanoviště- stanice“ evokují starou modernistickou ambici modernizovat kulturu v souladu s industriální společností (El Lissitzkij mluvil o svém *proun designu* jako o „stanicích na cestě mezi uměním a architekturou“).

Přitom tyto termíny také evokují elektronickou síť a mnozí umělci a kurátoři opravdu užívají internetovou rétoriku „interaktivity“, i když prostředky za tímto účelem používané jsou daleko nekonzistentnější a bezprostřednější než jakýkoliv chat na webu.

Spolu s důrazem na diskurzivitu a společenskost je také často vyjadřován zájem o etické a každodenní umění je „způsobem prozkoumání jiných možností výměny“ (Huyghe), modelem „dobrého žití“ (Tiravanija), způsobem, jak „být spolu v každodennosti“ (Orozco). „Od nynějška,“ vyhlásuje Bourriaud, „je skupina postavena proti mase, sousedskost proti propagandě, ložtech proti hightech a taktilní proti vizuálnímu. A navíc se každodenní stává daleko plodnějším terénem než pop kultura.“ Možnosti takové interaktivní estetiky se zdají dostatečně jasné, ale i zde jsou problémy. Někdy je radikální politika umění přičítána vachriston analogii mezi otevřeným dílem a otevřenou společností, jako by nepravdělná forma mohla evokovat demokratickou komunitu nebo nehierarchická instalace předvádět rovnostářský svět. Hirschhorn spatřuje ve svých projektech „nikdy-ukončení stavování“, zatímco Tiravanija odmítá „potřebu stanoviti moment, kdy je všechno dokončeno“. Ale jednou ze služeb, které může umění poskytnout, je zastavit se, zaujmout stanovisko, v konkrétním rejstříku, který kupí estetické, kognitivní, kritické. Navíc, bavit se ve společnosti může být situací, které je záhodno čelit, spíše než ji oslavovat v umění – situace, kterou je záhodno přemýšlet ve formě za účelem reflexe a odporu (jak se o to pokoušeli někteří modernističtí malíři). Zmiňovaní umělci často citují situacionistický jako model kritiky, ale situacionisté si nade vše cenili přímou interakci a pečlivě organizace.

„Otázka,“ jak zmiňuje Huyghe, „není ani tak ‚co?‘ jako ‚komu?‘ Tedy otázka adresáta.“ Bourriaud také vidí v umění „souboj jednání, které mají být reaktivovány divákem manipulacími“. V mnohém je tento přístup odkazem duchampovské provokace, ale kdy je taková „reaktivace“ příliš velkým břemenem pro diváka? Tak jako u předchozích pokusů zahrnout diváky přímo (jako u některého konceptuálního umění) je tu nebezpečí neúčinnosti, když může samotná umělecká jako hlavní postavu a primárního interpreta díla. Musíme uznat, že někdy „smrt autora“ znamená „smrti čtenáře“, jak Roland Barthes předpokládal ve stejnojmenném esej z roku 1968, ale spíše smrti diváka. A pak, kdy umění nezabírávalo diskurzivitu a společenskost, minimálně od renesance? Takovým sdružováním můžeme riskovat podivnou situaci: nemotorné diskuze a interakce. Spolupráce je také mnohdy považována za dobrou věc o sobě. „Spolupráce je odpovědí,“ popsal „hořový“ kurátor Hans Ulrich Obrist také, „ale co je otázkou“.

Možná je to tak, že diskurzivita a společenskost jsou dnes v umění dávány do popředí, protože chybí v jiných sférách (alespoň ve Spojených státech), a to může být možná příčinou pro etické a každodenní je to jako by sama idea komunity na sebe vzala utopický nádech. Dokonce ani umělečtí diváci nemohou být bráni za dno, ale musí být pokaždé vyvoláváni, což může být jedním z důvodů, proč současné výstavy někdy vypadají jako doučování ze společnosti („pouďte si s námi hrát, porádit si, učt se“). Ale pokud je par-



tipicace ohrožena v jiných oblastech života, její upřednostňování v umění musí fungovat částečně jako kompenzační náhrada. V jedné chvíli to Bourriaud téměř naznačuje: „Poskytováním služeb umělci zaplňují trhliny ve společenské vazbě.“ A nejpravdivější je ve svých nejtemnějších chvílích: „Společnost spektaklu je tedy následována společností výjimečného, v níž každý nachází iluzi interaktivní demokracie ve více či méně zkrácených komunikačních kanálech.“ Zdá se, že situace v globálním uměleckém světě není o nic lepší.

## Archivní impulz

Ale i zde nacházíme nadějná znamení, nejen v utopických aspiracích tohoto umění, ale i v jeho archivním impulzu, který může být považován za nevyslovené paradigma současné tvorby. Tento impulz, který má precedenty v poválečném umění, se projevuje vůlí učinit historickou informaci, často ztracenou, marginální, nebo potlačenou, fyzickou a prostorovou, vskutku interaktivní, obvykle pomocí nalezených obrazů, objektů a textů naaranžovaných v instalacích. Tak jako jakýkoliv archiv, materiály tohoto umění jsou nalezené, ale také vykonstruované, veřejné, ale také soukromé, faktické, ale také fiktivní, a často jsou shromážděny prostě pro nějakou příležitost. Často se v takovýchto dílech také projevuje jakýsi druh archivní architektury, konceptuální matrice citací a juxtapozic. Hirschhorn mluví o svých procesech jako o „rozvětvení“ a většina jeho umění se opravdu rozvíjí jako strom, nebo spíše jako chalupy nebo „oddenek“ (*rhizome* – termín převzatý od filozofa Gillesa Deleuze, který používají i jiní, jako Gillick a Durant). Snad je to tak, že život jakéhokoliv archivu je záležitostí mutativního růstu tohoto druhu pomocí spojení a odpojení, které toto umění také odhaluje. „Prostor laboratoře, skladiště, ateliéru, ano,“ poznamenává Hirschhorn, „chci tyto formy ve svém umění užít, abych vytvořil prostor pro pohyb a nekonečnost myšlení...“

Archivní impulz je silný u Tacity Deanové, která pracuje v mnoha médiích – fotografii, kresbě, zvuku, ale primárně v krátkém filmu a videích doprovázených texty, které nazývá „poznámkami stranou“. Deanová je přitahována k lidem, věcem a místům, které se nějakým způsobem ztratili, byli zatlačeni do ústraní nebo někde prostě zůstali. Typické pro ni je, že začne s nějakou takovou událostí a stopuje ji, jak se rozrůstá a rozvíjí do archivu jakoby bez cizího přičinění. Vezměme si *Girl Stowaway* (Černá pasažerka, 1994) osmiminutový šestnáctimilimetrový film kombinující barevné a černobílé médium s vyprávěčskými poznámkami. V něm Deanová naráží na fotografii mladé černé pasažerky Jean Jeinnie, která roku 1928 proklouzla na palubu lodi *Herzogin Cecilie*, která se plavila z Austrálie do Anglie. O několik let později byla loď dotazena do Starehole Bay na jižním pobřeží Devonu, kde se rozpadla.

Archiv *Girl Stowaway* je složen z pletiva náhod. Nejprve Deanová ztratí fotografii v tašce, která je z Heathrow omylem poslána do Dublinu jako další „černý pasažer“. Poté, jak pátrá po Jean Jeinnie, slyší ozvěnu jejího jména všude kolem – od autorky

Jean Genet po píseň Davida Bowieho *Jean Genie*. Pak, když Deanová dorazí do Starehole Bay, aby pátrala po osudu lodi, je na útesech nad přístavem zavražděna dívka přesně tu noc, kterou tam Deanová stráví. *Girl Stowaway* je tedy archivem, který v sobě zahrnuje umělkyni coby archivářku. „Ona cestovala z Portu Lincolnu do Falmouthu,“ píše Deanová. „Její cesta měla začátek a konec a existuje jako zaznamenaný časový průběh. Moje vlastní cesta nesleduje žádné takové lineární vyprávění. Začala ve chvíli, kdy jsem našla tu fotografii, ale od té doby meandruje skrze nezmapovaný průzkum a k žádnému evidentnímu cíli. Stala se cestou do historie podél linie, která rozděluje fakt a fikci, a podobá se spíše cestě podsvětím náhodných zásahů a epických setkání nelidského místa, které poznávám. Můj příběh je o náhodách a o tom, co je přivoláváno a co ne.“ Tímto způsobem je archivní dílo také alegorií archivní práce.

V dalším filmovo-textovém díle Dean vypráví příběh jiné ztracené a nalezené postavy. V roce 1968 jistý Donald Crowhurst, neúspěšný obchodník z Teignmouth, pobřežního městečka v Anglii, hladového po turistech, byl dohnán k účasti na závodu *Golden Globe Race*, aby jako první sólově a nonstop přeplachtl kolem světa. Ale ani námořník, ani loď, trimaran pokřtěný *Teignmouth Electron*, nebyli na cestu připraveni a Crowhurst záhy ztratil odvahu: zfalšoval lodní deník a přerušil veškerý rádiový kontakt. Začal trpět časovým šílenstvím, jeho zápisy v lodním deníku jsou nerozumitelné a přechází v soukromé rozmluvy o bohu a vesmíru. Crowhurst nakonec skočil přes palubu se svým chronometrem asi pět stovek mil od pobřeží Británie.

Deanová s touto událostí zachází nepřimo ve třech krátkých filmech. První dva *Zmizení na moři I a II* (1996, 1997) byly natočeny na dvou majácích: v prvním filmu, natočeném poblíž Berwicku, se obrazy majákových žárovek střídají s prázdnými obrazy horizontu, zatímco se pomalu stmívá; ve druhém, natočeném v Northumberlandu, poskytuje kamera, připevněná na majákové zařízení, plynulé panorama moře bez lidského života. Ve třetím filmu, *Teignmouth Electron* (2000) Deanová cestuje do Cayman Brac v Karibiku, aby zdokumentovala zbytky trimaranu. Vypadá „jako nádrž nebo mrtvola zvířete nebo vnější kostra opni vyhynulé bytosti,“ píše. „Ať už je to jakkoliv, je v nesouladu s jeho funkcí, zapomenut jeho generací a opuštěn svou dobou.“ V tomto rozšířeném díle je „Crowhurst“ termínem, který implikuje osamitost v archivu, který odhaluje ambiciózní město, nelegitimní zvyk, metafyzickou mořskou nemoc a tajemný zbytek.

A Deanová nechává tento archiv rozvíjet se dále. Na Cayman Brac narazí na další rozpadající se strukturu, přezdívanou místními „Bublinový dům“ [4], a zdokumentuje její coby „dokonalého společníka“ *Teignmouth Electron* v dalším krátkém filmu a textu (1999). Projektovaný jedním Francouzem, který byl uvěřen za zpronevěru, byl dům „vizi dokonalého protihurikánového příbytku, tvarem připomínajícím vajíčko odolný proti větru, extravagantní a odvážný, s jeho širokouhlými okny s výhledem na moře“. Nikdy nedokončený a dávno opuštěný, tu nyní sedí a rozpadá se „jako prohlášení z jiné doby“. „Mám ráda tyto podivné mono-



4 • Tereza Deanová, *Bublinový dum*, 1999

Barva fotografie, 99 x 147 cm

lity, které sedí v takovém ne-místě," poznamenává Deanová o této další „neúspěšné futuristické vizi“, kterou získala zpět jako archivní objekt, plně si vědoma toho, že „ne-místo“ je doslovným významem „utopie“ a že vyvolává také „ne-čas“. V tomto smyslu všechny její objekty slouží jako archy nejistých časovosti, v nichž tady a teď dříve funguje jako jádro mezi nedokončenou minulostí a znovuotevřenou budoucností. A v tom spočívá nejmimořádnější aspekt takového archivního umění: jeho touha změnit neúspěšné vize minulosti ve scénáře alternativní budoucnosti – zkrátka proměnit ne-místo archivních zbytků v ne-místo utopické možnosti.

#### DALŠÍ LITERATURA:

- Claire Bishop, „Architecture and Political Aesthetics“, *October*, no. 110, 799-800  
 Laurence Bessé et al., *Tereza Dean: 7 Works*, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2003  
 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, New York: Lubco & Sternberg, 2002  
*Relational Aesthetics*, *Opus*: Les Presses du Réel, 2008  
 Okwui Enwezor (ed.), *Documenta 11: Platform 8*, Kassel: Kulturamt Kassel, 2002  
 Tom McDonough, „No Object“, *October*, no. 110, 268-274  
 Hans Ulrich Obrist, *Encyclopedia of Utopia*, Milano: Edizioni Charta, 2003



kulat

ý stůl



# Dilema současného umění

**RK:** Dva hesla o umění 20. století jsme strukturovali prostřednictvím analytických hledisek, které má každý z nás tendenci upřednostňovat: Halův pohled je psychoanalytický; Benjaminův společensko-historický; Yve-Alainův formalistní a strukturalistický; a můj pohled je poststrukturalistický. Jedním z možných způsobů, jak se dívat na vývoj poválečného umění, je zvážit, co se dělo s těmito metodologickými nástroji – jak jejich význam rostl nebo klesal.

**YAB:** Žádný z nás není oddán jediné metodě.

**MF:** Ano, moje oddanost psychoanalýze není tak silná, jak namalujete; často mne umění zavedlo metodologicky někam úplně jinam. Ale vaše otázka je spíše o osudu jednotlivých metod v poválečném umění a kritice. Na tento účet lze říci, že co se týče psychoanalýzy, surrealistický zájem o nevědomí pokračuje po druhé světové válce, ale spíše v rejstříku soukromého než politického. Mnoho umělců od abstraktního expresionismu po skupinu Cobra se pokouší otevřít toto soukromé nevědomí více kolektivní dimenzi; je tu například obrat od freudovského zaměření se na touhu k jungovskému zájmu o archetypy. Ale tato snaha je zčásti pozastavena, alespoň ve Spojených státech, vzestupem psychologie *ego* a dostavuje se i jiná reakce. Averse vůči soukromému *ego* coby zdroji umělecké tvorby je hmatatelná v okolí Johna Cage, Roberta Rauschenberga a Jaspера Johnse a po minimalisty: do různé míry se všichni snaží depsychologizovat umění a tváří v tvář patetickým dílům v padesátých letech se dá pochopit proč.

Jednou z ironií minimalismu je, že navzdory tomu, že učinil umění veřejnějším ve významu, objektivnějším v jeho situaci, také dává zpět do hry subjekt v jeho fenomenologické formě jako součást prostoru. A protože postminimalisté jako Eva Hesseová tento obecný subjekt dále komplikují a odhalují, že je různě poznamenán představami, touhou a smrtí, psychoanalýza se opět vrací. To je explicitní v sedmdesátých letech, kdy feministické umělkyně a teoretičky zkoumaly, jak je subjekt rozpolcen pohlavním rozdílem a jak takový rozdíl ovlivňuje tvorbu i vnímání umění. Psychoanalýza je pro mnohé feministky extrémně plodná, i když kritizují její

postuláty, a totéž platí pro některé homosexuální umělce a teoretiky stejně jako některé postkoloniální kritiky.

V abstraktnější rovině psychoanalýza poskytla vhled do uměleckých forem, které jiné modely tak dobře nezachytí – například opakující se představy „částí-objektů“ od Duchampa přes Johnse, Louise Bourgeoisovou, Hesseovou a Yayoi Kusamaovou po mnohé dnešní umělce. Nicméně psychoanalýza není v poválečném období trvale důležitá: její přítomnost sílí a slabne v závislosti na tom, jak se objevují a mizí otázky subjektivity a sexuality.

**YAB:** Poválečný osud metodologických nástrojů formalismu a strukturalismu je zčásti probíráán v mém úvodu. Tam sleduji transformaci morfologického pojetí formalismu (à la Roger Fry v předválečném období, ale revidovaném Clementem Greenbergem v poválečné éře) v pojetí strukturalistické a poté transformaci strukturalistické pozice do pozice „poststrukturalistické“, kterou zase ve svém úvodu vysvětluje Rosalind. Zabývá se tím, jak mnoho umělců v polovině sedmdesátých a na počátku osmdesátých let našli v „poststrukturalismu“ mocného teoretického spojence, který jim pomohl vypořádat se s otázkami v jejich vlastní tvorbě. (Mimochodem, pokud stejně jako u „postmodernismu“ uvádím „poststrukturalismus“ v uvozovkách, je to proto, že pokud vím, autoři takto zařazování tento termín nikdy sami neužili.) Zde chci zdůraznit, že strukturalismus také zanechal stopu v umělecké tvorbě šedesátých let. Víme, že mnozí umělci v New Yorku četli Rolanda Barthesa a Clauda Lévi-Strausse (jejich knihy byly například v knihovně Roberta Smithsona), a snad ještě důležitější je, že četli i francouzský nový román (například Alaina Robbe-Grilleta), který byl psán ve strukturalistickém kontextu (Barthes byl největším zastáncem Robbe-Grilletových raných románů). V mnohých ohledech byl antisubjektivismus, který je nezbytným prvkem strukturalismu, paralelní s depsychologizující tendencí – o které teprve mluvil Hal – mnohých umělců, kteří se stavěli do opozice k patosu abstraktního expresionismu v USA a informelu v Evropě. Antikompoziční impuls, který charakterizuje tolik umění,

kteřé bylo vytvořeno od poloviny padesátých let minimalismem – seriální přístup, zájem o indexní procedury, monochrom, mřížka, ▲ náhoda atd. – jde ruku v ruce s revoltou strukturalismu proti existencialismu.

To nás přivádí k další metodologii, kterou zmiňoval Hal a která se v našem oficiálním kvartetu neobjevuje: fenomenologii. Je velice zajímavé, že *Fenomenologie vnímání* Maurice Merleau-Pontyho se stala povinnou četbou pro mnohé americké umělce (například ● Roberta Morrise) stejně jako kritiky (například Michaela Frieda) krátce poté, co byla v roce 1962 vydána v angličtině. Merleau-Pontyho teoretický vývoj byl identický se Sartrem a jeho existencialismem (základním textem pro oba bylo filozofické dílo Edmunda Husserla), ale Sartre měl pro umělce omezenou přitažlivost (zejména v Evropě a jen na krátkou dobu). Říkám si, jestli to nebylo tím, že na rozdíl od Merleau-Pontyho, který psal krásně o Ferdinandu de Saussurovi, Sartre zůstal vůči strukturalismu nepřátelský (nemluvě o jeho rozpačitém postoji k psychoanalýze). Jinými slovy Sartre i nadále postuloval „svobodný subjekt“, a tak částečně zůstal věznem klasické filozofie vědomí zděděné po Descartesovi. Zůstal mimo obraz co se týče toho, s čím se potýkali mnozí umělci po abstraktním ■ expresionismu (jeho oblíbeným americkým umělcem byl Harold Rosenberg, který se identifikoval s „patetickou“ formulací estetiky abstraktního expresionismu). Na rozdíl od něj Merleau-Ponty, i když měl malou znalost umělecké avantgardy své doby (jeho nejlepší stránky jsou o Cézannovi), se dotýkal bodů, které rezonovaly se zájmy umělců šedesátých let.

**RK:** Hale, když jsme s Yve-Alainem připravovali výstavu „L'Informe: Mode d'Emploi“ v Centre Pompidou v roce 1996, zdůraznili jsme práce zabývající se „beztvarým“ ve velké škále umělecké tvorby od Duchampa po Mika Kelleyho; abychom pochopili tuto beztvarost, bylo pro nás důležité zabývat se problémem „desublimace“ a psychoanalýza byla pro toto zkoumání ještě stále svěží, stále nutná.

**YAB:** Je to otázka různého užití stejného modelu. To je také něco, co jsme se naučili od Georgese Bataille, od kterého jsme si vypůjčili antikoncept *informe* nebo „beztvarého“. Bataille nesouhlasil s literárním způsobem, kterým užíval psychoanalýzu ● ve svém surrealismu André Breton, jenž redukoval Freudův dynamický diskurz na studnici mýtů a symbolů. Podle Bataille se symboly a mýty měly napadat; byly iluzemi – na straně dominantní ideologie zobrazení, a psychoanalýza byla způsobem, jak je rozpitvat a nechat je vyprchat. Jeho dílo nás nutilo znovu se zamyslet nad tím, jaké aspekty psychoanalýzy mohou promlouvat k umělecké tvorbě, která nás zajímala, jak by mohla být užitá ke konfiguraci různé konstelace objektů a konceptů, kterými se nezabývaly jiné interpretace – částečně proto, že byly součástí operace desublimace. Možná to je úkolem každého z nás v této knize: navrhnout různé druhy rekonfigurací.

U Bataille může být stejný model použit konzervativním způsobem nebo revolučním způsobem (hádám, že takto bychom tento formát dnes užili); to je příznačné pro jeho díla zabývající se nejen psychoanalýzou, ale i marxismem, Nietzsche, de Sadem a téměř každým filozofickým systémem nebo modelem, kterým se zabýval. A to je myslím spojeno s naším přístupem zde. Například Hal napsal na začátku osmdesátých let esej, ve kterém zdůrazňoval, ▲ že existují dva druhy „postmodernismu“ v umění, autoritativní a progresivní, a podobným způsobem psal i o rozcházejících se odkazech ruského konstruktivismu a minimalismu. To jde ruku v ruce s tím, co jsem zmiňoval o dvou druzích formalismu, morfologickém a strukturálním.

**HF:** „Desublimace“ je možná způsob, jak zkoumat sociální dějiny umění v poválečném období. Útok na zhmotněné formy a kodifikované významy à la Bataille je jednou verzí procesu, ale také je tu příznak „represivní desublimace“ v marxistickém smyslu Herberta Marcuse. Jaké jsou společenské dopady, když jsou umělecké formy a kulturní instituce desublimovány – tedy když jsou rozštěpeny libidinózními energiemi? Ne vždy je to osvobozující událost: také může otevřít sféru depolitizovanému přeměrování touhy „kulturním průmyslem“.

**BB:** Jak rozvádím ve svém úvodu, dialektika sublimace a desublimace hraje v dějinách poválečného umění nesmírně důležitou roli. Možná je to jedna z ústředních dynamik tohoto období, rozhodně důležitější než v dějinách předválečných avantgard. Různými teoretiky je různě definována – jako avantgardní strategie násilné změny, jako strategie kulturního průmyslu, aby docílila včlenění a poddanosti. Jednou z os, na které je tato dialektika v poválečném období rozehrávána nejprogramověji, daleko programověji než kdy předtím, je vztah neoavantgardy k neustále se rozšiřujícímu aparátu kulturně-průmyslové dominance: jako v padesátých letech ● například v kontextu Independent Group v Anglii nebo v rámci raných pop-artových aktivit ve Spojených státech se apropriační obrazů a struktur industriální produkce stala jednou z metod, kterou se umělci pokoušeli posunout se mezi zkrachovalý model avantgardních aspirací a nově vznikající aparát, jehož totalitářský potenciál nemusel být zprvu viditelný. Desublimace v Anglii posloužila jako radikální strategie jak popularizovat kulturní tvorbu a jak uznat podmínky kolektivní masově-kulturní zkušenosti coby vládoucí. Desublimace Andyho Warhola oproti tomu operovala více s projektem konečné antinacice jakýchkoli politických a kulturních aspirací, které ještě umělci bezprostředně po válce mohli chovat.

Ačkoliv to může znít schematicky, moje vlastní práce je metodicky situována mezi dva texty: jeden z roku 1947, *Dialektika osvícenství* Theodora Adorna a Maxe Horkheimera, zejména kapitolu o „Kulturním průmyslu“, a druhý z roku 1967, *Společnost spektaklu* Guye Deborda. Čím více o těchto textech přemýšlím,



...více mi připadá, že historizují posledních padesát let umělecké produkce, protože ukazují, jak jsou autonomní prostory kulturního zobrazení – prostory subverze, odporu, kritiky, utopických aspirací – postupně erodovány, asimilovány nebo prostě anihilovány.

O tom též svědčí poválečná transformace liberálních demokracií ve Spojených státech a v Evropě: z mého pohledu se nejenže naplnila prognóza Adorna a Horkheimera z roku 1947, ale naplnila se i daleko více nihilistická prognóza Deborda z roku 1967 – ba co víc, byla překonána. Poválečná situace může být popřána jako negativní teleologie: plynulé rozebrání autonomní tvorby, prostorů, sfér kultury a neutuchající zintenzivňování asimilace a homogenizace až k bodu, kde jsme dnes svědky toho, co Debord nazýval „integrováním spektaklem“. V jaké situaci to zanechává uměleckou tvorbu dneška a jak ji my, historikové umění a kritikové, můžeme uchopit? Existují stále místa mimo tento homogenizovaný aparát? Anebo musíme připustit, že mnozí umělci mimo něj situováni být nechtějí?

**HF:** Jste spokojen s definitivností tohoto vyprávění?

**YAB:** Je to hrozná diagnóza (koneckonců Debord spáchal sebevraždu), ale myslím, že ji do jisté míry všichni sdílíme.

**HF:** Ano, ale pokud plně souhlasíme s Adornem a/nebo Debordem, sotva lze ještě něco říci.

**BB:** Svě poslední prohlášení beru vážně: Nevyvozují z toho závěr, že každý umělec či umělkyně v současnosti definuje svou práci jako nerozlučně integrovanou a afirmativní. Umělecká schopnost reflexe pozice, jakou má umělecké dílo v širším systému nekonečně diferenciováných zobrazení (móda, reklama, zářivka atd.), může stále existovat, jakož i schopnost rozeznat jeho náchylnost k integraci do podskupin ideologické kontroly. A přitom pokud existují umělecké přístupy, které stojí mimo tento proces homogenizace, nejsem příliš přesvědčen o tom, že mohou přizít a že my kritikové a historikové jsme schopni je podporovat a udržet je dostatečným způsobem, abychom předešli jejich neprosté marginalizaci.

**HF:** Podívejme se zpět na několik posledních desetiletí na případy, kdy byly předloženy alternativy. Poukázání na některé „nedokončené projekty“ nám také může ukázat cestu vpřed.

**BB:** Ano, například jaké místo má neoavantgardní tvorba v současnosti v porovnání s tím, které měla například v roce 1968? Anebo v sedmdesátých letech, kdy relativní autonomie takové tvorby hrála roli v liberálně buržoazní veřejné sféře jako prostor odlišných prožitků a subjektivity? Tehdy byla podporována, nebo alespoň brána vážně, státem, muzei a univerzitami. V osmdesátých letech byla umělecká tvorba zahrnuta do širší tvorby kulturního průmyslu, kde nyní funguje jako tvorba komodit, investiční portfolio a zábava. Vezměme si v tomto ohledu Matthewa Barneyho: ještě více než Jeff Koons vyjádřil –

tedy využil – tyto tendence. V tomto smyslu je pro mne prototalitním umělcem, malým americkým Richardem Wagnerem, který mytizuje katastrofickou situaci existence v pozdním kapitalismu.

**HF:** Opět, nemůžeme zkomplikovat adornovskou pozici, že totalitní kulturní sféra jednoduše pokračuje v americkém kulturním průmyslu a že tento průmysl naprosto pohtil umění?

**YAB:** Po 1968 tu byly energické projevy umělecké svobody – a předtím také...

**BB:** Samozřejmě, v poválečných Spojených státech existuje důležitá umělecká kultura – od abstraktního expresionismu přes pop-art a minimalismus alespoň ke konceptualismu. To se musí vzít v potaz. Jak to bylo možné? Protože Spojené státy byly liberální demokracií na nejvyšší úrovni diferenciaci. Ale ničím víc.

**HF:** Jiné možnosti se také otevřely v jiných částech zeměkoule, zejména v různých setkáních s různými modernismy. Například Yve-Alain popisuje rozvoj konstruktivismu mezi neokonkretisty v Brazílii stejně jako pollockovské performance umělců skupiny Gutai v Japonsku. Tato tvorba sama o sobě komplikuje starý příběh o jednoduchém posunu z Evropy do Severní Ameriky, nebo ještě úžeji, z Paříže do New Yorku. Jde o alternativní vyprávění kulturní *différance* – avantgardní tvorby v jiných časoprostorech.

**YAB:** Zpočátku se toto obvyklé paradigma příliš nemění: alespoň dvě dekády tyto avantgardní aktivity na různých kontinentech samy sebe definují ve vztahu ke starým centrům. Například Brazílci stále vzhlížejí k Paříži a pro Gutai je vše New York, a zejména Pollock, kterého interpretovali pomocí fotografií Hanse Namutha. Až později, až když mají historii své vlastní tvorby, se vzdají soutěžení se starým centrem. V tomto ohledu je rok 1968 velice důležitým datem: vidíme nezvyklou internacionalizaci nejen politické revolty, ale i uměleckého dění, s občanskými nepokoji po celé Evropě, ve Státech i jinde (Pražské jaro a jeho potlačení Sovětským Svazem; chicagský sjezd demokratů a následující násilné nepokoje a tak dále), vše v kontextu vietnamské války. Ta byla silným politickým sjednocovatelem progresivní mysli po celém světě, na to nezapomínejme; a jisté aspekty současné situace nám toto období připomínají – zejména to, jak Bushova administrativa sjednotila většinu světa proti americkému imperialismu. Ještě se samozřejmě uvidí, zda tento „negativní internacionalismus“ bude mít nějaké přímé důsledky v kulturní sféře.

**HF:** Ale i daleko před rokem 1968 bylo poválečné období svědkem vzkříšení některých hnutí – jako dada, surrealismu a konstruktivismu\* – která byla ve svých ambicích zprvu • internacionální. Bauhaus samotný měl po druhé světové válce několik druhých životů na různých místech po světě. To se dále

komplikuje odstředivým pohybem vycházejícím z Paříže a New Yorku. Například Cobra iniciuje částečný posun z Paříže do jiných evropských velkoměst; a později, abychom si uvedli další příklad, vzniká arte povera v Itálii. Takže tu máme nově koncipovanou Evropu, relativizaci Paříže coby uměleckého hlavního města, která je jemná, ale důležitá. Taky tu máme nově koncipované Spojené státy s podobným relativizováním New Yorku, zejména umělci v Kalifornii s jejich beatnickými performancemi a asamblážemi v San Francisku a Los Angeles a později je tu kalifornský pop-art a také abstrakce.

**BB:** Ano, pak se ale vrátíme do současnosti a co vidíme? Podívejte se na Michaela Ashera působícího v Los Angeles, mnohými způsoby nejradičtější postavu institucionální kritiky od konce šedesátých let: jeho dílo je nyní zanedbáváno; radikalita jeho nesouhlasu se zdá být zapomenuta. Je jasné, že komplexnost Asherova díla staví nepřekonatelné překážky jeho přijetí v současných parametrech uměleckého světa, nyní více než kdy jindy. Tak jak tomu u společenského potlačení bývá, způsob, jakým se na dílo reaguje, je jednoduše jej vyhladit z historické paměti a izolovat jeho tvůrce coby outsidera. A Daniel Buren, další radikální umělec institucionální kritiky, je pandánem na evropské straně, jenže Buren se dobrovolně přeměnil v afirmativního státního umělce, aby se vyhnul osudu, který potkal Ashera.

**HF:** Ještě jednou, copak se vaše vyprávění nedá zkomplikovat? Nese v sobě teleologii, která je zjednodušující, vskutku poráženecká.

**RK:** Možná že jiné vyprávění pomůže, i když samo o sobě nemusí být o nic méně hrozné. Podle mne postmodernismus, chápaný prizmatem poststrukturalismu, představoval velkou kritiku esencialistického myšlení – toho, co je dané kategorii nebo činnosti vlastní. Anihiloval myšlenku téhož a zahájil obzvláště silný útok na myšlenku média (to je explicitní v eseji Jacquesa Derridy „Zákon žánru“). Takže médium se ocitlo pod intenzivním útokem nejsosťovanějších myslitelů šedesátých a sedmdesátých let a tato kritika se spojila s podobným útokem konceptuálního umění na specifičnost média v umění (že malba je jen o formách malby atd.); to bylo pro změnu v té době podpořeno přijetím Duchampa, jenž jen podtrhl konceptualistické opovržení médiem. A pak na pole estetické tvorby vstoupilo video, což také narušilo myšlenku média (je velice těžké najít specifičnost videa). Takže poststrukturalismus, konceptuální umění, přijetí Duchampa a videoart společně koncept média doslova roztrhaly na kusy.

Problém je v tom, že toto rozcupování se poté stalo jakousi oficiální pozicí (všudypřítomnost umění instalace je jedním ze znaků tohoto stavu věcí) a nyní je mezi umělci a kritiky chápáno jako dané. A pokud coby kritik mám nějakou zodpovědnost, oddělím se od tohoto útoku na médium a budu mluvit o jeho

důležitosti, tedy o pokračování modernismu. Nevím, zda mi v tom poststrukturalismus nějak pomůže, a tak nevím, zda si mohu udržet svou předchozí oddanost této metodologii.

**HF:** To je zvláštní pozice pro autorku „Sculpture in the Expanded Field“ (Socha v rozšířeném poli) – kromě jiných esejů, které teoretizovaly intermediální a interdisciplinární dimenze postmodernismu. Co máte na mysli „médiem“ nyní? Jistě ne médium jako specifičnost v greenbergovském smyslu.

**RK:** Ne, mám na mysli technický podklad díla. Nemusí to být tradiční podložka – jako plátno, které nese olejomalbu, nebo kovová armatura, která podpírá modelovanou sošku. Médium dává základ umělecké tvorbě a dodává jí pravidla. Může to být komplikované, i když to vypadá jednoduše; dobrým příkladem je to, jak Ed Ruscha užívá automobilu jako jakéhosi média – je důslednou podporou jeho díla. Jeho raná kniha fotografií *Dvacet šest benzinových pump* (1962) dokumentuje řadu benzinových stanic na jeho cestě z Oklahoma City do Los Angeles a zpět; tato myšlenka mu dala návod, jak knihu vyrobit. Opět, médium je tu souborem pravidel, který inspiruje tvorbu, ale také ji omezuje a vrací autora k uvažování o pravidlech jako takových.

**HF:** Toto pojetí média se mi stále zdá být poněkud svévolné, téměř nezávislé na historických motivacích, natož na společenské konvenci. V tomto ohledu není jasné, nakolik by mohlo být korektivem relativistického stavu současného umění. Médium je přece určité společenskou smlouvou s divákem stejně jako je soukromým protokolem pro vytváření formy.

**RK:** Někdy se pouze zdá být svévolným. Například Ruscha v jedné fázi svého díla mohl použít téměř cokoliv jako prostředek pro barvu – borůvkový extrakt, čokoládovou polevu, vazelinu, kaviár. S touto jedlou směsí udělal portfolio tisků (vlastně je to řada zašpiněných papírů) nazvané „Stains“ (Skrvny), a tyto práce se připojily k historii skvrnové malby – od Pollocka přes Helen Frankenthalerovou a color-field malbu. Od svévolného jej to dostalo zpět do dějin nedávného umění.

**YAB:** Pokud vám rozumím, je to otázka ani ne tak materiálnosti média jako konceptu média. Médium může fluktuovat od jedné série děl ke druhé, ale umělec musí mít soubor pravidel práce.

**RK:** Myšlenka koherentního souboru pravidel znamená, že struktura díla bude opakovatelná, že bude vytvářet analogie média samého.

**HF:** Teď vaše definice média zní jak svévolně, tak formalistně.

**RK:** Bez logiky média hrozí, že umění poklesne v kýč. Pozornost vůči médiu je jedním ze způsobů, jak se modernismus pokoušel bránit kýči.

**HF:** Tak to se nám už opravdu vrací Greenberg.



**YAB:** Jako koncept se kýč zdá být velice zastaralý – byl nahrazen spektaklem.

**RK:** Vůbec si nemyslím, že je zastaralý. Kýč je cosi umělé, a to vidíme všude. Na druhou stranu Greenberg kýč zavrhl všeobecně, a jak jinde uvedl Yve-Alain, některá kýčovitá tvorba, jako Fontanovo užití keramiky nebo Fautrierovo užití barvy na sebe berou předpoklad, že „pokročilé“ umění jako kubistické kompozice nebo elegantní monochromy jsou výrazem dobrého vkusu. Pozdní malby Francise Picabii jsou dalším příkladem v mobilizaci kýče. A jak můžeme mluvit o umělci, jako je Jeff Koons, bez odvolání se na koncept kýče?

**BB:** Nesouhlasím s mnohým, co jste teď řekla. Rád bych podpořil váš požadavek pokračování modernismu – spíše než se dívat zpět na jeho zánik s melancholií – ale to, jestli se dá udržet, není otázkou voluntaristických rozhodnutí v kulturní sféře. To, čeho se má esteticky dosáhnout, není otázkou kontroly kritiků nebo historiků nebo dokonce umělců, pokud se nemá umělecká tvorba stát jen jakousi rezervací, prostorem sebeochrany. A i v tom jsou problémy. Dá se říci, že Brice Marden, například, nebo Gerhard Richter zachovávají výjimečný prostor pro malbu relativně důvěryhodným způsobem, tak jako to činí Richard Serra se skulpturou. Ale ve chvíli, kdy tuto pozici formalizují, hraničí s konzervativní pozicí, která odporuje jejich prvotnímu záměru. A tak se nabízí otázka, zda je záhodno modernismus uchovávat, i kdyby to bylo možné.

**HF:** Taky nejsem spokojen s tímto příběhem modernismu a média jako specifičnosti následované postmédijním stavem, který je poté jaksi kompenzován návratem k médiu, i když jen v rozšířeném smyslu. V poválečném období došlo ke školicím zlomům, které nemohou být tak snadno překonány. Jedna z transformací je spojena se ztrátou napětí mezi avantgardou a kýčem, na kterém Rosalind stále trvá. Mnozí umělci – pravděpodobně všichni do padesátky – předpokládají, že tato dialektika je už překonána, že nyní musí pracovat se stavem spektaklu. To neznámá, že před ním kapitulují, i když vidíme i extravagantní příklady jeho přijetí. (Spektákl je logikou samotnou v díle Matthewa Barneyho, jeho „médiem“, chcete-li, a podle mnohých jej obrací ve svůj prospěch.) Někteří umělci také nalézají produktivní zlomy v tomto stavu; není to tak božešvé, jak říká Benjamin.

**BB:** Dejte nám nějaký příklad.

**YAB:** Dříve tu byl Warhol. To je jeden z důvodů, proč se stal tak důležitým pro následující umělce: pochopili, jak pracoval se spektaklem.

**BB:** Ano, byl věštcem toho, co mělo přijít.

**HF:** Doufám, že tím nechcete říct, že Warhol byl *pouhým* agentem spektaklu. Když si vezmeme jen jednu ukázkou z jeho díla, existuje

snad kritičtější expozé temné stránky spektaklu než jeho obrazy konzumní „smrti Ameriky“ z roku 1963 – vraky aut a oběti botulismu? Nebo další příklad, již zmiňované Ruschovy fotoknihy ze šedesátých let: nevidím je jako afirmaci automobilové krajiny – krajiny s komoditami (jak je často uváděno); ukazují její nulový aspekt nebo dokumentují její prostor jako realitu sestávající ze souřadnic nebo obojí. Dalším příkladem je Dan Graham, který se také stal důležitým pro mladší umělce: jeho *Domovy pro Ameriku* (1966–1967), například, indikují, nakořím sériová logika minimalismu a pop-artu působila v kapitalistické společnosti jako takové, zejména v rozvoji řadových domků na předměstí. Zde, v podobnosti výrobní logiky mezi avantgardním uměním a kapitalistickým rozvojem, byl Graham schopen poukázat na možnost jak kritického vhledu, tak umělecké inovace. A mohli bychom tu citovat mnohé další příklady – například v hnutí Fluxus\* a také v dílech bližších současnosti. Cindy Shermanová vytváří své umění z ambivalentní hry s restriktivními typy žen nabízených spektaklem. Mike Kelley zase z fascinovaného zkoumání nezvládnutelných subkultur „dysfunkčních dospělých“, které spektakl nemůže vždy skrýt. A ve svých naslých instalacích kýčovitých předmětů, fanouškovských fotografií a alobalu Thomas Hirschhorn dělá vše, co může, aby (ve skvělé citaci Marxe) „životní hmotné podmínky opět roztačil“ tím, že „jim zahraje jejich vlastní melodii.“ A tak dále. Takže nemůžeme tvrdit, že umělci problém nedagnostikovali a nevytvořili díla, která by je oslovovala.

**YAB:** Snad se podmínky znovu změnila a místo polární opozice à la Adorno mezi rezistentním vysokým uměním a masově-kulturním pólím se obojí stalo – v kontextu globálních médií – kousky v planetární síti. Paradigma již není odpor versus rozpad: odpor se okamžitě rozpadne v novou situaci. Mladí umělci nemají kvůli tomu sebevražedné tendence (s tím souhlasím); chtějí s tím něco udělat.

**BB:** Jistě, umělci tak rozlišují jako Allan Sekula, Mark Lombardi a Hirschhorn uchopují situaci umělecké tvorby pod nadvládou prudce expandující formy pozdně kapitalistického a korporáčního imperialismu, nyní obecně identifikovaného neškodným neutrálním a nic neřikajícím termínem „globalizace“. Všichni z nich uspěli ve vyslovení faktu, že ideologie národního státu a tradiční modely konvenční konstrukce identity již nejsou dostupné relevantní kulturní tvorbě, protože internacionalizace korporáční kultury by netoužila po ničem jiném než ústupu kultury do mýtických modelů kompenzačních forem identity. Zároveň si však tyto umělci stanovili jako jednu z priorit *probit* se velice komplikovanými sítěmi politických, ideologických a ekonomických průsečíků, které tvoří údajně osvobozující formy globalizace. Tím dosahují kritické analýzy jevů, které jsou obecně prezentovány médiem, ale také organizátory a funkcionáři, jako emancipační a téměř utopické úspěchy.

Ale globalizace je jen jedním z hnacích faktorů. Existují tu minimálně dva další. Jedním z nich je technologický vývoj, který umělcům, historikům a kritikům předkládá dnes takové problémy, jaké nikdo z nás v šedesátých nebo sedmdesátých letech nepředpokládal. Druhý faktor je složitější a je těžké nemluvit o něm konspiračně: zdá se, že konstrukt opoziční sféry umělců a intelektuálů byl eliminován; určitě se tak děje ve sféře kulturní produkce. Tato tvorba je nyní homogenizována jako ekonomické pole investic a spekulace. Rozpor mezi umělci a intelektuály na jedné straně a kapitalistickou produkcí na straně druhé byl anihilován nebo postupně vymizel. Dnes jsme v takové politické a ideologické situaci, která, ač ještě není úplně totalitní, poukazuje na eliminaci rozporů a konfliktů, a to vede k nezbytné potřebě nově promyslet, čím může kulturní tvorba být v totalizujících podmínkách plně pokročilé kapitalistické organizace.

**HF:** Poválečná akcelerace nových technologií byla zřejmá již na počátku šedesátých let a byla pojmenována nejen mediálními guru, jako Marshall McLuhan, ale také umělci minimalismu, pop artu a jiných hnutí. Tito umělci zacházeli s novými a/nebo neuměleckými materiály a technologiemi (např. plexisklo

- ▲ u Donalda Judda, fluorescenční světla u Dana Flavina, sitotisková seriálnost u Warhola) ve formátech sochařství a malby, aby zaznamenali jejich dopad. Tyto příklady (a to nemluvíme o videu) napovídají, že „nová média“ mají v poválečném umění složitou historii – vlastně celá historie je plná „nových médií“. Takže, jsou dopady „nových médií“ opravdu dnes tak totální? Například, neexistuje zde dialektika, ať už se zdá jakkoliv nevýrazná, pomocí níž „nová média“ také vytvářejí zastaralé formy jako vedlejší produkt – zastaralé formy, které potom stojí jako šířky překonané nebo potlačené estetiky a společenského prožitku, které mohou současní umělci získat zpět kriticky? Souběžně s přijetím „nových médií“ tu je odhalení
- vytlačených modů, které mohou být vytěženy jako archiv minulých subjektivit a společenství.

Přiznávám, že tyto pokusy otevřít kulturní historii pomocí starých médií jsou skromné a jistě se zdají být přemoženy institucionální pozorností věnované „novým médiím“. Zde mám na mysli taková technofilní fantastická díla jako nedávné videoinstalace Billa Violy, který, jak se zdá, se pokouší přijít s tím, co Walter Benjamin jednou nazval, ve třicátých letech ve spojitosti s filmem, „modrou květinou v zemi technologie“ – tedy efekt spirituální bezprostřednosti skrze intenzivní zprostředkování. Tento efekt je jakousi technosublimací, která uchvacuje tělo a prostor, ale která dnes jde za pouhé rozptýlení (Benjaminova starost ve třicátých letech) k naprostému ponoření. Pohlcující, dokonce fascinující prožitek se zdá být vytoženým efektem většiny dnešního umění (vidíte to i ve většině digitální fotografie) a je velice oblíbený, částečně proto, že estetizuje, nebo „zumělečtuje“ již známý prožitek – extázi vytvářenou mediální kulturou obecně. V tomto

umění dostaneme záplavu speciálních efektů spolu s nadhodnotou estetiky. Nicméně jsou tu i umělci, kteří nastiňují jiný projekt, opět jakousi archeologii zastaralých forem, a kupodivu tak činí i ve filmu, teď, když už film není médiem budoucnosti, nebo dokonce přítomnosti, a je již dotčen archaismem...

**BB:** Umělci jako?

▲ **HF:** Stan Douglas, Tacita Deanová, Matthew Buckingham, abychom vyjmenovali alespoň některé.

● **RK:** Dalším umělcem, který se zabývá zastaralým, je William Kentridge.

■ **HF:** Ano. A jedním z důvodů, proč je James Coleman tak zájmový pro mladší umělce, je, že soustavně zkoumal sociální prostory zastaralých médií. Můžeme se dohadovat, že oddělenost těchto prostor je iluzivní, že kulturní průmysl je tu vždy, aby je znovu kolonizoval, ale neměli bychom říkat, že ani nikdy neexistovaly.

**BB:** Toto zotavení jsme viděli už u surrealismu a reklamy.

**HF:** Naprosto, ale neměli bychom tuto dialektiku prohlášení za navždy vyloučenou.

**YAB:** Zastaralé je odolné jen do určitého bodu a jen na určitý čas. Udivilo mne, když jsem slyšel, že radikální filmařky Jean-Marie Straubová a Danièle Huilletová odmítají video a DVD: chtějí, aby jejich filmy byly pouze promítány na plátno. Jak dlouho mohou tuto pozici udržet a nebýt zapomenuty? V tomto ohledu jsou ekvivalentem Ashera v oblasti filmu.

**RK:** Ale přitom zastaralé funguje tak, že nové technologie – možná dokonce DVD – selžou, nebo budou alespoň překonány, takže se stanou zastaralými. Co bude dělat Coleman, například, když Kodak přestane vyrábět promítačky? Stávají se zastaralými digitálními projektory a PowerPointem.

**YAB:** Digitalizace obrazu bude esperantem globalizace. Tento formát se stává uniformním na úrovni produkce i distribuce. Mladí umělci se s tímto rámcem chtějí vypořádat.

**BB:** Když se na moment vrátím k Billu Violovi a Jamesi Collemanovi: odhalují dvě tendence, které jsou komplikovány ve svém vzájemném vztahu. Jednou je intenzifikace touhy po mytu – to je tajemství Violaova úspěchu. Je úspěšný v naplňování technologického zobrazení novými mytologickými obrazy, dokonce náboženským prožitkem...

**HF:** Tento druh kultovního znovuokouzlení prostřednictvím nových médií vidíme všude. Benjamin v této manipulované bezprostřednosti viděl fašistickou dimenzi, a to je možná stále přesné.

**RK:** Viola vytváří videomonitor jako černou skříňku, miněnou coby analogie divákovy vlastní hlavy: psychického prostoru vyjádřeného



fyzickým okolím. Jak je jednou fyzický prostor tímto způsobem konvertován na psychický prostor (všimněte si, že neříkám fenomenologický prostor), veškerá spojení jeho uměleckých prostředků s realitou se vytratí.

**MF:** Ano, je to „faux-fenomenologický“ prožitek, prožitek přepracovaný, nám navrácený ve velice zprostředkovaném způsobu – jako bezprostřední, spirituální, absolutní.

**KK:** V tomto ohledu je koncept kýchce opět relevantní.

**BB:** To je zálužná tendence. V opozici k ní Coleman úspěšně svádí dohromady dvě věci, které se zdánlivě vylučují – a to mnemonickou dimenzi umění a technologický formát zobrazení. V současnosti je to výjimečně důležité; ale jak jsme právě poznamenali, potenciál napojení se na mnemonické skrze zastaralé je extrémně křehký. V mnemonickém je více vnitřního odporu než v zastaralém: obé je velice nejisté. Víme, že mnemonická dimenze v umění (modernismu vlastní od Baudelaira) je náchylnější k fetišizaci a spektakularizaci jak to dostatečně dokládají díla třeba Anselma Kiefera. Na jednu stranu je snaha udržet nebo rekonstruovat schopnost pamatovat si, myslet historicky, jedním z mála aktů, které mohou čelit téměř totalitnímu napřívání univerzálních zákonů spotřeby. Na stranu druhou, jak dokazují umělci jako Viola nebo Barney, estetická schopnost konstruovat paměťové obrazy pro nenasytnou poptávku aparátu, kterému naprosto chybí schopnost pamatovat si a historicky reflektovat, a činit tak formou resuscitování mýtu, je v současném uměleckém světě téměř jistou cestou k úspěchu.

**MF:** Je tu i další nebezpečí. Mnemonické se lehce zvrhne v uctívání, tedy v nárok na monumentalizaci historického, a dnes je často monumentalizovaným traumatické. Hlavním příkladem je zde, mezi nespočtem dalších, návrh na nové World Trade Center Daniela Libeskinda s jeho obří vzpomínkovou rezervací a chromnou skleněnou věží: historické trauma je zde učiněno nejen monumentálním, ale i spektakulárním a triumfálním. Paradoxně pak nemusí být rozpor mezi zaslepující fixací na historické trauma a kulturním průmyslem, který vytváří historickou ztrátu paměti coby předpoklad neustálé spotřeby (vedle památníku budou obvyklé prodejny Gap, Starbucks atd.) Tato situace je v příkrém rozporu s utopickou dimenzí tolika modernistického umění a architektury raného 20. století, které také zažilo velké trauma: zdá se, že žijeme v kultuře fixované na hrozné minulosti, ne v kultuře žádostivé proměněných budoucnosti. Z mého pohledu jsou její politické dopady katastrofální: žijeme v represivním strachu z antidemokratického vydírání („11. září“, „válka s terorismem“ atd.)

**KK:** V devadesátých letech se otázka traumatu stává jakýmsi druhem intelektuální módy. V zásadě jde o opětovné vložení subjektu do diskurzů historie a kultury. Diskurz traumatu účinně rekonstruuje subjekt – i když jde o jaksi nepřítomný subjekt,

samozřejmě nevědomý si traumatické události. Tento způsob privilegování subjektu zase zapadá do rekonstrukce biografického subjektu – tento projekt je z poststrukturalistického pohledu velice podezřelý.

**MF:** Přitom v jistém smyslu poststrukturalistická kritika biografického subjektu pokračuje v psychoanalytickém chápání traumatizovaného subjektu, i když je v ní, z jiného úhlu, zároveň kompenzován. Nemyslím si, že tyto dva diskurzy jsou natolik v opozici, jak tvrdíte: oba stojí na uklouznutích a zhrouceních – na aporiích – způsobem, který připomíná další současnou verzi sublimace.

**BB:** Proč ale trvat na poststrukturalistické kritice subjektu, teď a natož tehdy? Copak se neukázalo, že taková kritika zabraňuje nejen reflexi historických základů poválečné kultury, ale také pochopení jejich traumatických okolností?

**YAB:** Co tím myslíte? Jak by například Michel Foucault měl zabraňovat takovému pochopení?

**BB:** Pokud vím, Foucault tyto okolnosti poválečné kultury nerefletoval stejným způsobem, jako to činil například Adorno od čtyřicátých let. Adornova kritika je vždy zaměřená jak na kulturní tvorbu, tak subjekt v evropské a americké společnosti po holocaustu.

**YAB:** Foucaultova kritika subjektivitu neimplikuje žádné oddělení od historických okolností. Byl politicky velice angažován, jak víte, zejména v období, kdy psal *Dohlížej a trestej* a zaobíral se povahou moci. A skrze tuto politickou angažovanost, zejména na straně vězňů bojujících za svá práva, se stal velice pozorný vůči způsobu, kterým je kolektivní paměť – zejména to, co nazývá „populární paměť“ – násilně mazáno státem a médii. To je asi důvod, proč se, narozdíl od Adorna, zdráhal vyčlenit holocaust jako jakýsi druh absolutní hranice zla. A to je také pravděpodobně důvod, který mu zabránil, narozdíl od Adorna, být hluchý vůči studentskému povstání v roce 1968.

**MF:** Souhlasím, ale poststrukturalistická kritika subjektu byla zpochybněna i jinými způsoby. Zdálo se, že se zabývá jen určitým druhem subjektu: to byla kritika iniciovaná feministickou teorií a pokročilým postkoloniálním diskurzem. Oba proudy tvrdily, že mnohé skupiny ještě nedosáhly na privilegia, která chtěla poststrukturalistická kritika zpochybňovat nebo se jich úplně zbavit. Proč kritizovat subjektivitu, tvrdily tyto skupiny, když nám byla odepřena vůbec?

**BB:** To je velice důležitý argument.

**MF:** Ano, a další problém poststrukturalistické kritiky subjektu spočívá v tom, že se někdy proměňuje v klišé o konstrukci subjektu – že jsme všichni utvořeni, od hlavy k patě, společensky – a tato reduktivní verze poststrukturalistické kritiky nebyla

dostatečně odolná konzumnímu modelování subjektu: že můžeme být plynule vytvořeni a přetvořeni i v pojmech nového oblečení, aut a tradiční kuchyně – a také umění. Pro mnohé lidi není „postmodernismus“ moc víc než s dobou jdoucí vědomá konzumnost.

**BB:** Například přijetí Cindy Shermanové by této interpretaci napovídalo.

**HF:** Jak to vidím já, zájem o traumatický subjekt v devadesátých letech – subjekt fixovaný traumatem, uvízlý v degradaci – byl částečně reakcí na tuto konzumní verzi konstruovaného subjektu. Zpochybňoval myšlenku, že si můžeme jen tak plynout coby kombinace různých znaků a komodit. Takže diskurz traumatu, ať už se může zdát jakkoliv reduktivní dnes a jakkoliv byl neradostný tehdy, má určité opodstatnění, dokonce jistou politiku, a Cindy Shermanová v něm byla také důležitá (není to tak, že by byla vůči přijetí svého díla slepá).

**BB:** Váš první argument týkající se postkoloniální obezřetnosti vůči poststrukturální kritice nabízí cestu zpět k otázce globalizace. Byl zde pokus otevřít zaměření tvorby a institucí v západní Evropě a Spojených státech – dát najevo, že kulturní reprezentace může být také politickou reprezentací. Umělecký svět s takměř misionářskou vervou reagoval na aspiraci, že všechny kultury, všechny země, v jakémkoliv stadiu, mohou mít přístup k současné umělecké tvorbě. To je politicky pokrokové, dokonce radikální, ale je to také naivní a někdy problematické, protože jedním problémem v globalizaci kultury je neschopnost rozpoznat dialektiku šíření – že v tomto šíření je inherentně obsažena možnost nových forem komodifikace a překážek stejně jako nových forem sebekonstituování a sebereprezentace. Tento rozpor není dobře pochopen v horlivé globalizaci současných kurátorských projektů.

● **HF:** Abychom byli konkrétnější, můžeme se podívat, co se událo mezi momentem výstavy „Les Magiciens de la Terre“ v Centre Pompidou v roce 1989 a současným rozkvětem mezinárodních bienále, u nichž se zdá, že formáty děl jsou jak poměrně omezené, tak obecně dostupné (významné modely zahrnují instalační umění, promítaný obraz nebo video, velké obrazové fotografie nebo fotografické sekvence, chat-roomy naplněné všemi možnými texty, dokumenty, obrazy...). „Magiciens“ byl rozhodný pokus otevřít centrum periferiím, i když přišel v době, kdy již nebylo možné tyto dva prostory stavět do takové opozice. Byla zde velká rozmanitost děl a soustředěná pozornost na místní tradice. To bylo nedávno, v roce 1989, a přitom dnešní mezinárodní výstavy – Documenta, bienále v Benátkách, Johannesburgu, Gwangju, Istanbulu a tak dále – jsou velice rozdílné.

**YAB:** Model „Les Magiciens de la Terre“ se příliš neodlišoval od jakékoliv koloniální výstavy. Věci se dnes mají jinak, částečně proto, že trh je dvousměrný. Díla přicházejí z jižní Afriky, například,

ale částečně jde i umělecký svět tam a jeho síť mohou zachytit cokoliv. Již to není exotismus; je to sycení tržní sítě.

**BB:** Kurátoři jako Okwui Enwezor by mohli říci, že se na tento jev díváme jen z hegemonické západní perspektivy a že nevnímáme, že vývoj kulturních aktivit v těchto zemích má nesmírné důsledky pro tvůrce stejně jako příjemce. Vytvářejí se tu formy zobrazování, komunikace a vzájemných souvislostí, které by bez globalizace kulturní tvorby nemusely být tak snadno vytvořeny.

**YAB:** V jižní Africe nastalo od pádu apartheidu velké vzrůstání umělecké tvorby a alternativních prostorů umění se vyvíjelo jako hub po dešti. Stejně je to s počtem umělců.

**BB:** My ale v této chvíli nevíme, zda kvantitativní nárůst je žádoucím účinkem sám o sobě. Z pohledu uměleckého světa, který je zahlcenější než kdy předtím, poznamenaný nezvyklou nadprodukcí, nemusí být prosté zmnožení umělecké tvorby a alternativních prostor žádoucí, pokud není spojeno s vlastním programem nových forem politického vyjádření skrze kulturní prostředky.

**YAB:** Je příliš brzy na to, abychom to mohli posoudit. Ale můžeme nyní říci, že v důsledku globalizace je tu nezvykle závratné zrychlení umělecké produkce a její recepce v mnoha zemích.

**RR:** Jedno možné pozitivum globalizace je internacionalismus uměleckého světa. To bylo velice důležité v raných aspiracích avantgardy – aby se odklonila od nacionalistické kultury a posunula se do řady mezinárodních spojení.

**HF:** Ale, jak jsme o tom diskutovali u prvního kulatého stolu, tato aspirace byla často vedena vírou v socialistickou revoluci. Jaké společenské projekty vedou tento současný internacionalismus?

**BB:** Korporační kultura.

**HF:** Dobře, jaké další sociální projekty? Existují protisily vůči korporální kultuře, americkému impériu, i když v tomto momentě se zdají být poněkud romantické (jak jsou vyjádřeny například Tonim Negri a Michaelem Hardtem). Ale nikdo z nás není v pozici komentovat to, jaké projekty mohou právě nyní vznikat na první části zeměkoule. Je tu například velký zájem o současné umění v Číně: jaké postavení, jakou roli na sebe může vzít mezinárodní? Anebo umění vytvářené na indickém subkontinentě, které má svou vlastní moderní historii národních forem a mezinárodních reakcí? Anebo současný islám? A tak dále. Postkoloniální diskurz nám dává některé konceptuální prostředky, kterými můžeme uchopit tato uskupení – hybridní prostory a složité časovosti – ale jak může být tato tvorba propojena s tou nám známější, způsobem, který není ani restriktivně konkrétní ani zjednodušeně syntetický?

To otevírá otázku, se kterou jsme se ještě nevyrovnali, ale kterou jde ke kořenům nejen našeho vlastního dvojího postavení coby historiků moderního umění a kritiků současného umění, ale také



... poslední části této knihy. Existují věrohodné způsoby jak vyložit dnes již nesčetné přístupy současného umění za posledních minimálně dvacet let? Nepoukazují na toto časové období jen tak pro nic za nic: v posledních několika letech se dva hlavní modely, které jsme užívali k formulování různých aspektů poválečného umění staly dysfunkčními. Myslím tím na jedné straně model modernismu založeného na specifičnosti média a zpochybněného interdisciplinárním postmodernismem a na straně druhé model historické avantgardy (tedy té kritické vůči buržoazním institucím umění, jako byly dada a konstruktivismus) a neoavantgardy, která tuto kritiku rozpracovávala (o obou modelech jsme diskutovali u našeho prvního kulatého stolu). Dnes se rekurzivní strategie „neo“ zdá být tak umírněná, jako se odporující logika „post“ zdá být unavená: žádná nepostačuje jako silné paradigma pro uměleckou nebo kulturní tvorbu a žádný jiný model na jejich místě nestojí; nebo, jinak řečeno, soutěží spolu mnoho místních modelů, ale žádný z nich si nemůže dělat naděje na to, že by se stal paradigmatickým. A měli bychom také poznamenat, že metodám, které jsme tu probírali – psychoanalýze, z marxismu vycházející sociální historii, strukturalismu a poststrukturalismu – se sotva daří. Z mnoha důvodů je tato situace dobrá: dovoluje uměleckou svobodu a kritickou rozmanitost. Ale naše paradigma žádného paradigmatu také navádí k naprosté lhostejnosti, stagnační nesouměřitelnosti a konzumně-turistické kultuře uměleckého vzorkování – a konec konců je tato posthistorická lhostejnost v současném umění nějakým výrazným zlepšením starého historizujícího determinismu modernistického umění à la Greenberg a spol? A pak také musíme posoudit tento problém společně s otázkou po narativnosti v umění v globálním kontextu.

Tento problém není abstraktní: je tu v muzejních galeriích (ale, a to je zajímavé, ne v aukčních síních). Je zřejmý z rostoucího počtu muzeí zasvěcených jednomu umělci nebo jednomu období – třeba: Beacon, svatyně minimalismu a postminimalismu, je jen jedním z příkladů. Je také zřejmý z tematiky „smíchej a spoj“, například v Tate Modern, kde jsou díla z celého století přispívána v ikonografických skupinách, jako „Akt/Akce/Tělo“ nebo „Žátiš/Objekt/Skutečnost“. A tento pocit *post-histoire* je dnes paradoxně společným institucionálním efektem: bloumáme muzejními prostory jakoby po konci času.

■ Pověštinou si účastníci současného uměleckého světa (a to zahrnuje i nás) nevyvinuli systematické chápání toho, jak tento kultury integrální prvek buržoazní veřejné sféry (zastupované institucí avantgardy stejně jako institucí muzea) nenávratně zmizel. Byl nahrazen sociálními a institucionálními formacemi, pro něž nejenže prozatím nemáme koncepty ani termíny, ale jejichž *modus operandi* pro většinu z nás zůstává hluboce nejasný a nepochopitelný. Například máme více umělců, galerií, a pořadatelů výstav, než kdy předtím v poválečném období, a přitom žádný z nich nepracuje způsobem srovnatelným s tím,

jak věci fungovaly od čtyřicátých do devadesátých let. Všude kolem nás vznikají čím dál větší a navzdory impozantní muzejní budovy a instituce, ale jejich společenská funkce, kdysi srovnatelná se sférou veřejného vzdělání nebo univerzity, například, se stala naprosto nejasnou. Tyto nové funkce se pohybují od banky – která ochraňuje, když ne zlatý standard, tak alespoň kvalitu a záruku hodnoty pro investory a spekulanty na uměleckém trhu – až po kongregační prostor, navíc poloveřejný, v němž se odehrávají rituály, které slibují kompenzovat, pokud ne vyhladit, vlastní ztrátu našeho smyslu po kdysi dané touze a požadavku politického a společenského sebeurčení.

**YAB:** Ale copak si nemůžeme říci, že současná amnézie nás z velké části motivovala k napsání této knihy? Nemyslím, že bychom si měli namlouvat, že změníme globální kolonizaci kulturní sféry spektaklem, ale myslím si, že bychom neměli ani kňourat. Konec konců, spojila nás touha po znovurozdání karet, nejen po navštívení kanonických momentů modernismu a „postmodernismu“, ale také po záchraně mnohých aspektů kulturní produkce tohoto století před zapomením, aspektů, které byly buďto ignorovány nebo úmyslně potlačeny. Tím jsme, myslím, předložili daleko komplexnější obraz než byl ten, který předkládali nám, když jsme byli studenti. Kdo ví, třeba bude mít nějaký osvobozující účinek.





ČÍSLA V SMENA značí odkaz na jiný termín ve slovníčku

### afirmativní kultura

Pojem afirmativní kultury byl poprvé použit filozofem Herbertem Marcusem v jeho esejí „O afirmativním charakteru kultury“, v němž uváděl, že kulturní produkce ze své podstaty podporuje stávající politické, ekonomické a ideologické společenské struktury svou od zrodu legitimizující povahou. To znamená, že kulturní produkce nejen poskytuje podle všeho přesvědčivé důkazy o sociální a subjektivní autonomii jakémukoliv danému politickému systému, ale také umožňuje nesouhlas a změnu, protože dosvědčuje *status quo* jako oprávněný a produktivní svou vlastní existencí; nebo, jak kdysi řekl T. W. Adorno, „kultura svou pouhou existencí nedovoluje společenskopolitickou změnu, kterou přislíbují“. Umělci, zejména od šedesátých let, se pokoušeli překonat Marcuseův pesimistický závěr (zastoupený nejlépe obecnou afirmací Andyho Warhola) a reagovali rozmanitou kritikou a nesouhlasem. A vlastně se dá říci, že dočasná úspěchy takových přístupů, jako je kritika institucí sedmdesátých let, formalistické intervence let osmdesátých a gay aktivismus let devadesátých, dokazují, že formy kulturní opozice jsou schopny úspěšně pozvednout veřejné a politické povědomí. To ale neznamená, že kontinuální rozšiřování arzenálu na druhé straně barikády, které transformuje kulturní opozici v pouhé tržiště – a muzejní – zboží, nepředstavuje permanentní výzvu umělcům a nevyžaduje od nich neustálou změnu strategií.

### alexandrianismus

Avantgarda za svého života zaujímal různá pozice: byla v opozici k akademickému umění, zapojila se do politické kritiky, obrátila se dovnitř ke svým daným materiálům nebo naopak ven k masové kultuře a tak dále. Ale to, co měly všechny tyto pozice společné, byl imperativ *pokroku* – „udržet kulturu v pohybu“, jak napsal Clement Greenberg v esejí „Avantgarda a kvě“ (1939), „během ideologického zmatku a násilí“ (povšimněte si data vydání eseye – na pokraji druhé světové války). Paradoxně však ve společnosti, která se přetváří nebo je rozbouraná, tedy když jsou zpochybňovány „pravdy“ tradice, může „kulturní tvorbu ovládnout „nehybný alexandrianismus“, „akademismus, v němž opravdové důležité otázky zůstávají nedotčeny, protože v sobě zahrnují kontroverzi, a v němž se tvořivá činnost snižuje na virtuozitu v malých formálních detailech, protože všechny velké otázky byly zodpovězeny precedencem starých mistrů“. Podle Greenberga se avantgarda poprvé objevila v polovině 19. století, aby vyvolala na soubor tento zatuchlý stav věci; ale takovýto alexandrianismus je sice jednorázovou záležitostí. Iluze velkého hnutí, která zakrývá realitu tyranské stagnace, může být pravidlem spíše než výjimkou v kapitalistické společnosti; a pokud tak tomu je – pokud problém alexandrianismu nezmišel – pak nezmišela ani potřeba avantgardy.

### alogismus

Tento termín, vytvořený Kazimírem Malevičem kolem let 1913–1914, se vztahuje k jeho souboru děl, která vznikla ve stejné době, kdy přetvářel idiom synetického kubismu do svého vlastního druhu abstrakce, suprematismu, který světlo světa spatřil v roce 1915. Malevič na svých alogických plátnech překrýval figury, které spolu nesouvisely, zobrazoval je, jako by byly ilustrovány ve slovníku, a radikálně je stavěl do kontrastu co do měřítka, jako by nemohly patřit do té samé scény – tím se snažil o vytvoření obrazového ekvivalentu „transracionalní“ (nebo zaumné) poezie, jakou vytvářeli jeho přátelé Alexej Kručonych a Velemir Chlebnikov.

### anomie/anomický

Tento termín, poprvé definovaný Émilem Durkheimem v roce 1894, byl obecně užíván v sociální historii a teorii k popsání určitých historických formací společenské deregulace, období, v nichž byly fundamentální smlouvy společenské etiky, které tradičně regulovaly interakci mezi subjekty a mezi subjektem a státem, zrušeny. V současnosti bychom mohli typické příklady růstu sociální

anomie nalézt v obecných postojích kapitalistického neoliberalismu, který systematicky odstraňuje fundamentální společenské instituce jako vzdělání, zdravotnickou péči a elementární politické procesy účasti a zastupování (např. odbory). Přeneseme-li tento termín do estetických a uměnovědných debat, pak označuje pracovní podmínky kulturních tvůrců, pro něž jsou utopické avantgardní aspirace nebo jen touha po minimu sociopolitické relevance mrtvé. Nepřítomnost sociopolitických dimenzí v umělecké tvorbě nevyhnutelně vede k anomickému stavu v kultuře obecně (např. Jeff Koons, Matthew Barney), kde neoliberální principy spekulace a investičních možností, hnané příslibem maximalizace zisku, vládnou politice umělců, sběratelů stejně jako institucí. Kultura v podmínkách anomie získává přinejlepším znaky SIMULAKRA legitimizace a prestiže, a v nejhorším případě znaky uzavřeného systému specializované investiční expertízy.

### aporie/ aporetický

Termíny aporie a aporetický pocházejí z filozofie a rétoriky a popisují to, co se zdá být takměř neoddlitelně nezbytnou podmínkou uměleckého díla: to, že vytváří téměř vnitřně nerozlišitelné struktury paradoxního rozporu. Například že je zároveň zobrazující a přítom na sebe odkazující; že si nárokuje autonomní status a přitom je naprosto podrobena ideologickým zájmům; že si nárokuje svobodu od instrumentalizace a přitom je determinováno masově-kulturním rámcem a silnými ekonomickými zájmy – to jsou jen některé ze zřejmějších případů uměleckých aporií v současnosti. Jemnější aporetickou strukturu by mohlo být tvrzení estetického, že je všeobecně čitelné a přitom je vždy omezeno na privilegované situace interpretace a přijetí. Apletická je také touha uměleckého díla rozšířit řady svých diváků za účelem šíření kritické reflexe, aby nakonec skončilo v masově-kulturních formacích dychtivé negenerující kultury spektaklu. A tak můžeme tvrdit, že aporetické se ve skutečnosti stalo *jedním* ze základních technických tropů estetického v současné době. Zůstává nejasné, zda je reaktivní – v tom smyslu, že každé umělecké dílo musí čelit neřešitelným rozporům – nebo zda je proaktivní v tom smyslu, že je přesné toto funkcí uměleckého díla, aby podvracelo a implodovalo danosti a jistoty v behaviorálních a perceptivních strukturách vědního dne tím, že je bude konfrontovat a nepřetržitou palbou neřešitelných rozporů.

### art autre

Ve významu „jiné umění“, nebo doslovněji „umění, které je jiné“, byl tento výraz poprvé použit v roce 1952 francouzským kritikem Michélem Tapié, aby spojil umění Jeana Dubuffeta, Jeana Fautriera a Wolse (který zemřel v roce 1951), stejně jako jejich imitátorů a eklektického kompendia umělců abstraktního expresionismu či neosurrealismu pod jednotným transparentem. Tapié jej záhy nahradil termínem, který měl poněkud trvalejší úspěch, *art informel* (i když Dubuffet a Fautrier tento očernili stejně jako *art autre*). Viz INFORMEL

### atavismus

Z latinského výrazu pro „pra-prarodiče“, „atavismus“ označuje tendenci připomínat, v daném znaku, předka staršího než rodič. V 19. století, většinou pod vlivem rasové biologie, atavismus nabyl patologického zabarvení, takže tato podobnost měla označovat návrat k nemocnému stavu, který ustal o generaci či dvě dříve. V tomto užití má tento termín vedlejší význam regrese do primitivního nebo degenerovaného stavu, dvojsmyslně fyzického, psychologického, nebo obojího, a tato negativní konotace má stále dozvuky v umělecko-kritickém a kulturním diskurzu.

### biografismus

V sedmdesátých letech, s ústupem modernismu, začala formální logika abstraktního umění blednout a dávala prostor novému přesvědčení, že význam avantgardních děl je možno najít v umělcově životě, pro nějž mohlo dílo sloužit jako emblém. V tomto období byl biografismus vystaven zuřivě kritice, jako třeba v esejí Rolanda Barthesa „Smrt autora“ (1968) a bojovném

„Co na tom sejde, kdo mluví?“ Michela Foucaulta („Co je to autor?“ [1969]). Po Freudových dílech *Leonardo da Vinci* a *Vzpomínka na jeho dětství* (1910) začali historikové umění a kritici pátrat v biografických informacích po symptomatických detailech, které by jim pomohly dílo „rozluštit“. Picassův zvyk signovat malby a kresby nejen svým jménem, ale také přesným datem, a dokonce hodinou jejich zhotovení, dodával této myšlence na vážnosti. Jaume Sabartés, Picassův sekretář, předpokládal, že když budeme sledovat tuto stopu, „záhy objevíme v jeho dílech jeho duchovní nestálost, osudové okamžiky, uspokojení a trápení, jeho radosti a potěšení, bolest vytrpěnou v určitý den nebo v určitý čas daného roku“.

### **calligramme/kalligram/kaligramatický**

V roce 1918 Guillaume Apollinaire publikoval svazek svých *calligrammes*, které složil, zatímco byl izolován v zákopech během první světové války. *Calligrammes* jsou básně sestavené tak, že slova na sebe vezmou tvar věci v básni zmiňované. Jedním z příkladů je „Il pleut“ (prší) s písmeny sestupujícími vertikálně v imitaci deště; dalším je „Vázanka a hodinky“ s oběma předměty vypořádanými slovy básně. Podobné kombinace jazyka a obrazu jako v kubistické koláži nebo malbách Jaspiera Johnse a Edwarda Ruschy jsou proto nazývány „kaligramatickými“.

### **décollage**

*Décollage* byla předpovězena spisovatelem, pozdním surrealistou, Léem Mailetem, který v roce 1936 naznačil, že v budoucnosti bude proces koláže přenesen z malého měřítka a intimní sbírky nalezených a nalepených zbytků každodennosti (např. Kurt Schwitters) prostřednictvím agresivní expanze do velkoformátových rámců reklamních billboardů, které tehdy stále více zabíraly kdysi veřejné urbánní prostory. Tato Mailetova předpověď se naplnila až v poválečné Paříži v tvorbě skupiny mladých umělců, kteří byli stejně rozčarováni jak ze surrealismu, tak z *art brut* neboli *ART AUTRE*. Jacques de la Villeglé a Raymond Hains iniciovali *décollage* v roce 1946 tak, že sbírali potrhané billboardy a přenášeli jejich zbytky do obrazového formátu, přičemž svou práci prohlašovali za úmyslný akt spolupráce s anonymními vandaly, kteří se stavěli proti moci produktové propagandy. Tato spolupracující dimenze stejně jako naprostá náhodná povaha nalezených lacerací byly důležitými aspekty tohoto procesu. *Décollage* se postavila do komplexního dialogického vztahu ke kultu Pollockova *malířského allover* tím, že ji nahradila *allover strukturou textuality*. Byla to také první poválečná aktivita, která přenesla uměleckou tvorbu do průsečíku urbánního architektonického prostoru, reklamy a podmínek textuality a čtení v nově vznikajícím režimu pokročilých forem spotřební kultury.

### **deduktivní struktura**

Kubistická souřadnicová síť/mřížka je prvním příkladem tohoto druhu malířské kompozice, která měla později ve 20. století zahrnovat malby Franka Stelly. Odvozena od tvaru plátna a opakující jeho vertikální a horizontální okraje v řadě paralelních linií je mřížka příkladem kresby, která nevymezuje zobrazující objekt, ale zrcadlí povrch, na který má být nakreslen, „nezobrazuje“ nic než povrch samotný. Stella toto „zrcadlení“ ještě zdůraznil tím, že maloval své obrazy do excentrických tvarů jako V nebo U. S jeho kresbou, paralelní k hranám plátna, aby vytvořila sérii soustředných pruhů, tu nejenže nebylo pochyb, že to, co je zobrazováno, je tvar sám, ale nebyla tu také žádná možnost číst „hloubku“ nebo iluzionistický prostor v povrchu, který byl natažený jako na bubnu neustálým zobrazováním sebe samého. Krtik Michael Fried tuto proceduru nazval „deduktivní strukturou“.

### **desublimace**

Koncept desublimace figuruje rozporuplným způsobem v kritice a psychoanalyticky ovlivněné historii umění. Coby zjevná reakce na Freudův model *SUBLIMACE*, předpokladu jakéhokoliv druhu kulturní produkce, tento kontramodel popisuje zejména společenské podmínky, které mají schopnost subjektu sublimovat libidinózní požadavky a diferencovat prožitek v čím dál komplexnějších formách společenských vztahů, vědomosti a produkce. Adomova kritika „desublimace“ poslouchání hudby, povstávající z technologií hudební reprodukce, jako je rádio nebo gramofon, slouží za dobrý příklad. Zde je desublimace identifikována jako

společensky a historicky determinující faktor kulturního úpadku způsobeného masově-kulturními formacemi. Ale ve své opoziční definici na sebe desublimace vztala význam strategie, která upřednostňuje konfliktní impulzy v estetickém objektu samotném. Společenskému prosazování sublimace je oponováno estetickými gesty, procesy nebo materiály, které diskreditují sublimační funkci díla vysokého umění. Desublimace je rozehrána v dialektice vysoké umění versus masová kultura, patrně po celé 20. století jako kontrastotožnění se s technologiemi masové kultury za účelem znehodnocení falešné autonomie nároků, kterými modernismus podpiral své mýty. Zároveň tato antipodní gesta podtrhují to, že všechny akty sublimace jsou vždy akty libidinózního potlačení a že umělecké dílo je jediným místem, kde se tyto rozpory ukáží důrazným dovoláváním se somatického původu umělecké tvorby.

### **diachronický/diachronní**

Tento termín, odvozený z řeckého jazyka, existoval již před tím, než je poprvé použil švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure ve svém *Kurzu obecné lingvistiky*, publikovaném posmrtně v roce 1916, kde jej postavil do přímého kontrastu k *SYNCHRONNÍMU*. Ve významu „trvajících v čase“ popisuje jakýkoliv proces, který je nahlížen z hlediska jeho historického vývoje. Diachronní studium jazyka se zabývá výlučně jeho evolucí (například přechodem ze staroangličtiny do současné angličtiny).

### **dialogismus/dialogický**

Dílo Michaela Bachtina se do světa strukturalismu dostalo v šedesátých letech, když skupina východoevropanů – mezi nimi Cvetan Todorov a Julia Kristeva – emigrovala do Francie a přinesla s sebou znalost ruského lingvistického díla, které bylo předtím na Západě neznámé. *Román jako dialog* (1984) a *Problémy Dostojevského poetiky* (1929) byly důležitými zdroji Bachtinova pojetí dialogismu – dialogického principu. Dostojevského romány, jak Bachtin zjistil, jsou polyfonické, což znamená, že tu existuje „pluralita nezávislých a nesmíšených hlasů a vědomí“. „To, co se v jeho díle odvíjí,“ píše Bachtin, „není mnohost postav a osudů v jednom objektivním světě, osvíceném autorovými vědomími; spíše je to pluralita vědomí, s rovnými právy a každé se sází na svůj vlastní svět, které se kombinují, ale nespojují v jednotu události“. Konvenční román, jemuž je tato technika protikladem, se pokouší syntetizovat tyto hlasy ve vizi jediného vědomí – autorova – a tak utváří monologický svět. Dialogický princip přenáší Bachtinovo chápání jazykového výroku, který byl strukturalismem vyobrazen jako kódovaná zpráva poslaná mezi odesílatelem a příjemcem. Místo toho Bachtinův dialogismus předpokládá, že jakákoliv takováto zpráva by vztala v potaz pozici příjemce, a tudíž byla touto pozicí ovlivněna: obracejíc se na ni, vyvracejíc ji, uklidňujíc ji, svádějíc ji.

### **durée**

Francouzský filozof Henri Bergson, jehož dílo bylo vysoce hodnoceno italskými futuristy, dával do opozice „objektivní čas“ a „subjektivní čas“, který nazývá *durée* (trvání). Zatímco „objektivní čas“ je přestrojeným prostorem, jak se říká Bergson domníval (a odtud prostorové prostředky k jeho měření nebo zobrazení: hodiny, ručička), subjektivní čas prožitku plyne nedělitelně a jeho intenzivní chápání je jedním z prostředků, kterým lidské vědomí přistupuje ke své ústřední jednotě. Bergsonovy názory, velice vlivné v prvním a druhém desetiletí (v roce 1927 mu byla udělena Nobelova cena za literaturu), byly později zahrnuty psychoanalýzou, pro niž je lidská psyché polem rozděleným konfliktními silami, ale od šedesátých let se opět stávaly obecně uznávanými, do velké míry díky dílu francouzského filozofa Gillesa Deleuze.

### **entropie**

Zákon entropie, který je druhým zákonem termodynamiky, odvětví fyziky ze 19. století, předpokládá nevyhnutelný zánik energie v jakémkoliv daném systému, a tudíž i nezvratné rozpuštění jakékoliv organizace a návrat ke stavu nediferencovanosti. Koncept entropie měl okamžitý a obrovský dopad na lidovou představivost, zejména proto, že příklad, který si Sadi Carnot, jeden z jeho tvůrců, zvolil, byl fakt, že naše sluneční soustava nevyhnutelně vychladne. Záhy byl importován do mnoha vědomostních oblastí, nejen do tradičních přírodních věd, ale i do humanitních oborů, a přitahoval



zájem autorů tak rozdílných, jako byli Sigmund Freud v psychologii, Claude Lévi-Strauss v antropologii a Umberto Eco v estetice. I když způsob, kterým se slova stávají klišé a postupně ztrácejí svůj význam – téma nesmírně důležité pro modernistické spisovatele počínaje Stéphanem Mallarméem – může být charakterizován jako entropický proces, je to až adopce konceptu entropie teoretiky informace Claudem Shannonem a Norbertem Wienerem v pozdních čtyřicátých letech, která jej přímo aplikuje na oblast komunikace. Podle jejich definice čím méně informačního obsahu zpráva nese, tím je entropičtější: kdoby byl například každý americký prezident zavražděn, ohlášení smrti by bylo vysoce entropické; naopak, jelikož americký prezident je jen zřídka zavražděn, vražda Johna F. Kennedyho měla pro média výjimečnou informační hodnotu. Dokud si Robert Smithson v šedesátých letech entropii nevybral coby své hlavní motto, byla vnímána jako jakási temná zlověstnost. Fascinován silou a nevyhnutelností entropie v jakémkoli procesu, Smithson ji vnímal pozitivně, jako by kritizovala lidstvo a jeho předstírání, že je jedinou univerzální podmínkou všech věcí a tvorů.

### epistemologie

Tento termín, odvozený z řeckých slov *epistémé* (věda, vědění) a *logos* (studium, diskurz), zprvu znamenal teorii poznání nebo vědy. Na počátku 20. století však zásadní krize v základech matematiky a fyziky vedla k epistemologickým zkoumáním – tedy kritické analýze obecných principů a metod vědy – v oblasti čisté logiky, což je proud, který stále dominuje v anglosaské epistemologii. Další trend, působilý zejména ve Francii bezprostředně v poválečném období (Gaston Bachelard, Alexandre Koyre a Georges Canguilhem) a ve Spojených státech reprezentovaný Thomasem Kuhnem, se zaměřil na formování vědeckých disciplín a interní evoluci vědeckých teorií. A z tohoto odvětví epistemologie odvozuje Michel Foucault svůj termín epistémy v *Rádu věcí* coby specifický způsob, kterým je vědění vyjadřováno v různých vědách, nebo spíše diskurzivních tvorbách, v určitých specifických obdobích, které determinují, co je v dané době myslitelné. Zatímco historický posun z jedné epistémy do druhé je vždy poznamenán zlomem, každá epistéma je charakterizována specifickým ukupením několika dominantních diskurzů, které všechny podléhají témuž soudržnému modelu. V *Rádu věcí* Foucault identifikoval a rozebral tři po sobě následující epistémy západního myšlení: epistému renesanční, která byla poseda lá podobností, epistému klasického období, pro niž bylo zásadní zobrazení, a epistému modernity, která s sebou přinesla zrod humanitních věd.

### faktura

Tento termín označuje výrazný posun v hodnocení řemeslné schopnosti a uměleckých dovedností v provedení malby nebo sochy. *Faktura* hrála velkou roli v posuzování malířských technik do konce 19. století (již Seurat se tomu postavil svou mechanickou fakturou v divizionismu), ne-li do počátku 20. století. Její postavení coby kritéria estetického soudu zmizelo s nástupem kolážové estetiky v kubismu. Ale i v čase své platnosti prošla *faktura* dramatickými změnami: od pojetí malby jako aktu manuální bravury a ukázky virtuozity a dovedností po modernistické trvání na téměř molekulární jasnosti v provedení každého detailu a transparentnosti procesů tvorby a umístění (což začalo u Cézanna a kulminovalo v kubismu). S nástupem kolážové estetiky se z malby stal objekt spíše než substrát iluzionistických a perspektivních konvencí a do té míry, do jaké aspirovala stát se objektem soudobosti, podrobovala se estetice, která napodobovala výrobu a industriální montáž – a zostuzovala údajně svatý prostor řemeslné malby. Takže *faktura* nyní znamenala stupeň, do jakého malířský nebo sochařský předmět stavěl do popředí svůj status a podmínku toho, že byl vyroben, a to sebezpytným odhalováním principů svého vlastního vytvoření a procesů své výroby (spíše než předstíráním, že se objevil z transcendentální inspirace nebo nadpřirozeného talentu). Umělec, který podtrhuje *fakturu*, tak demytizuje tvůrčí proces a umělecký objekt sám natolik, nakolik *faktura* činí objekt samotný průhledně nahodilým spíše než autonomním, natož transcendentálním.

### fallogocentrismus

Tento feministický výraz komplikuje koncept LOGOCENTRISMU, rozvinutého filozofem Jacquesem Derridou, konceptem „fal“ rozvinutým psychoanalytikem

Jacquesem Lacanem. Pokud „logocentrismus“ označuje neustálé privilegium, kterého se v západní kultuře dostává řeči, „sebepřítomnosti“ mluveného slova (tak jako u Slova neboli *logu* Božího), pak předpona „fal“ napovídá, že toto privilegium je podporováno symbolickou mocí připisovanou v té samé tradici falu coby hlavnímu signifikantu veškerého rozdílu – hlavnímu proto, že označuje fundamentální rozdíl ze všech nejdůležitější, rozdíl mezi pohlavími. Pro feministické umělkyně a teoretičky je toto privilegium ideologií, ať už je jakkoliv vžitě, subjektu a kulturním formacím; může být podrobeno radikální dekonstrukci.

### fenomenologie

V šedesátých letech překlad *Fenomenologie vnímání* (1945) zpřístupnil tvorbu Maurice Merleau-Pontyho anglicky mluvícím umělcům a vyvolal kolektivní meditaci o způsobu, jakým prostorové souřadnice vidění determinují význam objektů. Jelikož je tělo jednotlivce prožíváno v jeho orientaci v prostoru – jeho hlava nahoře, chodidla dole, jeho přední část fundamentálně odlišná od zadní, kterou ani nevidí – toto tělo provádí „preobjektivní“ význam, který určuje, jaké tvary jednotlivců musí tvořit. Preobjektivní význam je ovšem jiným způsobem, jak nazvat abstrakci; a tak byla fenomenologie chápána jako podpora myšlenky abstraktního umění.

### fetiš/fetišismus

V antropologickém slova smyslu je fetiš jakýkoliv objekt obdařený kultovní hodnotou nebo autonomní mocí, často zkonstruovanou coby magickou nebo božskou, kterou, vzato racionálně, nemá. Termín, který má složitou etymologii – původně byl užíván portugalskými a nizozemskými obchodníky k označení věcí, které africké kmény vyňaly z obchodování (podle Evropanů iracionálně) – fetiš začal označovat nejnižší formu spirituality v různých popisích náboženství (např. u Hegela); tedy představoval pověřčivou vulgaritu pouhé věci, která je považována za svatou entitu. Tento pojem fetiš – předmětu nadhodnoceného svými tvůrci způsobem, že jsou jim ovládáni – Karel Marx a Sigmund Freud užíli v kritickém smyslu. Ve slavné pasáži z *Kapitálu* (první díl, 1867) Marx tvrdí, že dělní práce v kapitalistické výrobě vede k tomu, že zapomínáme, jak jsou komodity vyráběny, s tím výsledkem, že to vede k jejich „fetišizaci“ – dáváme jim magickou moc. A o několik desetiletí později Freud uvedl, že veškerý erotický život zahrnuje nějaký fetišismus, nabytí neživých objektů libidinózní energií. Zkrátka jak Marx, tak Freud naznačovali, že my osvícení moderní lidé jsme také někdy fetišisty. Ve všech třech definicích – antropologické, marxistické, freudovské – se fetišismus stal ústředním konceptem kulturní kritiky. Je také polyvalentní kategorií objektu, které se modernisté znovu a znovu dovolávají, aby otestovali dané parametry – kulturní, ekonomické a sexuální – uměleckého díla.

### foném

Foném je nejmenší samostatná jednotka vyslovované řeči, atom jazyka. Fonémy jsou hlasovými zvuky, které nemohou být rozloženy na menší jednotky. Přidech na hláskách p, t, k v angličtině například není fonémem, protože nemá rozlišující funkci. Tentýž zvuk na počátku slova „hair“ je fonémem, protože rozlišuje toto slovo od slova „heir“, v němž chybí.

### Gesamtkunstwerk

Německý termín, který lze přeložit jako „dokonalé umělecké dílo“, byl užit hudebním skladatelem Richardem Wagnerem k označení estetické ambice svých velkých oper – zahrnout všechna umění do jednoho hudebního divadla, vyvolat takový estetický prožitek, který by byl svou silou ne-li spasný, pak přinejmenším rituální. Poté však pojem začal žít svým vlastním životem (v jistém smyslu začal být uměleckým FETISEM), záhy se stal ústředním pro většinu projektů, které si nárokovaly transcendentální nebo totální dimenzi umění včetně různých umění nominovaných na hlavní formu, která do sebe měla pojímat všechny ostatní. A tak například v secesi to byl design, který fungoval jako tento dominantní termín; v hnutí De Stijl to byl malovaný panel; v Bauhausu to byla budova (na obálce základního programu Bauhausu byl otištěn dřevofez gotické katedrály, která v alegorické mluvě zastřešovala všechna ostatní umění a řemesla). A právě proto, že zahrnoval všechna umění, stal se *Gesamtkunstwerk* nepřítelem dalšího imperativu modernismu,

„specifičnosti média“, která definovala každé umění v rozdílnosti vůči ostatním. I když se dnes pojem *Gesamtkunstwerk* může zdát archaický, nevymizel: znovuzrodil se v happeninzích a jiných performancích po druhé světové válce, žil ve spektaklech nového realismu a pop-artu a našel obrodu i v mnohém instalačním umění dneška.

### Gestalt psychologie

Vznikající ve třicátých letech, v dílech Wolfganga Köhlera a Kurta Koffky, Gestalt psychologie se zrodila z vyvrácení behaviorismu, který byl tehdy panující teorií lidského mentálního vývoje. Behaviorismus vykresloval lidské a zvířecí chování jako sérii naučených automatických reakcí na opakované stimuly (tak jako zvonek, který doprovázel krmení, vyvolá u psa slinění [stimul/reakce], i když jej žádné krmení nedoprovází). Tento pohled na lidskou existenci jako naprosto pasivní, co hůř, naprosto otevřenou ničemnému tréninku, znepokojoval gestaltisty, kteří se snažili teoretizovat činnost probíhající v lidském subjektu – aktivitu nezbytnou k pochopení a tvůrčí reakci na okolí. Zaměřující se na perceptivní aparát, kterým je obdařen každý lidský subjekt, gestaltisté odmítali pouhý empiristický pohled na vnímání, podle něhož lidské oko utváří obraz světa pasivním zvnitřněním vizuálních stimulů, které dopadají na sítnicové pole. Místo toho tvrdili, že lidský pozorovatel od narození ovládá toto pole vytvářením dedukcí, v nichž se prvky sítnicového vzoru spojují a vytvářejí „figuru“ a vše okolo figury pak tvoří „pozadí“. Tato aktivně konstituovaná „figura“ byla nazývána *gestalt* (neboli tvar), což dodatečně znamená sílu spolu souviset, pro niž měli gestaltisté termín „*praegnantz*“. Vzhledem k období, kdy se Gestalt psychologie vyvíjela, je jasné, že vzestup fašismu přidal tomuto učení na urgentnost.

### grafém

V běžném významu je grafém nejmenší jednotkou psaného projevu, prvkem psaní, který nemůže být rozložen na menší významové jednotky. Ještě než může něco znamenat, každý lineární depozit se vztahuje k jinému světu kresby nebo významu, ať už je to dřevěná linka mechanického kresliče, nebo následující tah ilustrátora kreslených seriálů, nebo uculující se kontura reklamního ilustrátora. Tato asociativní identifikace je dílem grafému, nebo psané značky, z níž je utvářena veškerá kresba.

### hegelianismus

Tato zkratka má signalizovat některé z myšlenek Georga Wilhelma Friedricha Hegela (1770–1831), největšího filozofa počátku 19. století, které se však ukázaly jako aktuální pro mnohé umělce a kritiky o století později. Podle Hegela se historie odvíjí v dialektických stadiích skrze protiklady, v plynutí *thesis*, *antithesis* a *synthesis* k sebeuvědomění si *Geist* (Mysli nebo Ducha). Podle Hegela se všechny aspekty společnosti a kultury podílejí na tomto pochodu Ducha ke svobodě a mají být hodnoceny podle toho, jak přispívají k jeho vývoji. V tomto schématu tedy existuje přirozená hierarchie umění – od nejmateriálnějších k nejspirituálnějších, od architektury přes sochařství a malbu (stejně založené a kultivované) k poezii a hudbě, které všechny kulminují v čiré reflexi filozofie. Tento idealismus, s příslibem uměleckého zdokonalení a kulturního pokroku, ovlivnil mnohé modernisty, zejména abstraktní malíře jako Kazimíra Maleviče a Pieta Mondriana, kteří měli transcendentální aspirace.

### hegemonie/hegemonický

Tento termín, který se objevuje v díle jak Lenina, tak Mao Ce-tunga, je nejčastěji spojován s myšlením italského marxisty Antonia Gramsciho. Ve svých *Sešitech z vězení*, které psal, když byl vězněn fašisty, Gramsci tvrdí, že moderní moc není limitována přímým politickým vládnutím, ale že působí také prostřednictvím nepřímého systému společenských institucí a kulturních diskurzů, které prosazují ideologii vládnoucí třídy jako přirozenou, normální, rozumnou a každodenní. Takováto diskurzivní moc se může zdát o něco mimější než přímé podrobení, ale je také rafinovanější a opozice na ni musí být podle toho připravena: „revoluce“ tedy spočívá nejen v získání kontroly nad politikou a ekonomikou, ale také v transformaci forem vědomí a prožívání. V této redefinici politiky jako boje o hegemonii umění a kultura nabývají na důležitosti; nejsou již chápány jako „nadstavbové“ efekty samotné ekonomie. Tato revize

implikuje – někdy romanticky – že politická změna může být provedena kritickými intervencemi do umění a kultury.

### hermeneutika

Odvozena z řeckého slova znamenajícího „interpretovat“, hermeneutika se vztahovala na první exegezi Bible, která byla považována za historicky sedimentovaný text, jenž se nedá číst přímo. Hermeneutika tak začala označovat jakoukoliv metodu interpretace, která se snaží nalézt význam textu mimo něj samotný. Německému filozofovi Wilhelmu Diltheyovi z konce 19. století vedla me za první zkoumání vztahu mezi historií coby akademickou disciplínou a hermeneutikou. Dilthey tvrdil, že mezi humanitními vědami, jejichž fakta mohou být uchopena pouze interpretací, a přírodními vědami, jejichž fakta mohou být empiricky verifikována, existuje radikální rozdíl, a stavěl se tak v přímé opozici k pozitivistickému názoru, podle něhož byla ideálním modelem vědění fyzika. Diltheyho zkoumání historie, jeho analýza toho, jak jsou fakta považována za historická a jak jsou kauzálně spojována, jej vedla k formě toho, co nazýval „hermeneutickým kruhem“: abychom mohli interpretovat dokument, potřebujeme nejdříve chápat nejen jeho celek, ale i kulturu, divo, které patří (nebo žánr, jehož je ukázkou, nebo záměr autora), ale přitom musíme chápatí tohoto širšího kontextu závisí na znalosti podobných dokumentů.

### ideograf

Odmítán většinou současných lingvistů, kteří jej shledávají nedostačujícím, vznikl tento termín v 19. století, kdy popisoval symbol, který přímo zobrazoval myšlenku spíše než její pojmenování (čínské znaky a egyptské hieroglyfy byly dlouho považovány za čiré ideografy nebo ideogramy, nebo dokonce pictogramy, ale nyní již víme, že jejich složité útvary zahrnují zdaleka více než tento pouhý zobrazující proces). Slovo ideograf si přivlastnil Barnett Newman v roce 1947 jako prostředek, který měl osvětlit významový modus, který chtěl pro a jeho umělci kolegové jako Mark Rothko a Clyfford Still zahrnout do svého umění. V opozici k modelu, který přinesl surrealismus (a jeho symbolické vyjádření odvozené z Freuda), a abstrakce (kterou odmítal jako formalistní cvičení, se Newman uchýlil k umění indiánů ze Severozápadního pobřeží, které charakterizoval jako „ideografické obrazy“. Jelikož pro umělce kmene Kwakiutl napsal Newman, „byl tvar živou věcí, prostředkem pro abstraktní myšlenkový proces, nosičem těch děsivých pocitů, které pociťoval v hrůze z neznámého“. Ačkoliv termín ideograf používali někteří kritikové v psaní o pseudoglyfických tvůrčích, které plnily plátna jeho přítele Adolpha Gottlieba do poloviny padesátých let, z Newmanova slovníku zmizel téměř hned, co jej tento umělec přestavil. Newman nejen že si uvědomil, že vskutku ideografický modus komunikace by vyžadoval vytvoření kódu sdíleného tvůrci a příjemci zprávy, ale v roce 1947 si již ani nepřál ve svém umění zobrazovat „čiré myšlenky“, ani se nedomníval, že by to bylo možné.

### ikonický

Americký filozof Charles Sanders Peirce, který usiloval o analýzu činnosti znaků, pociťoval potřebu rozdělit záplavu znaků do zvládnutelného počtu průběžných typů. Tři druhy, které vydělit pro tuto potřebu, byly: symboly, ikony a indexy. Tvrdil, že každý z těchto typů má jiný vztah ke svému referentu (věci, kterou zastupoval), symboly mají podle něj čistě konvenční (tedy dohodnutý) vztah – dokladem toho by mohla být slova jazyka; indexy na druhou stranu mají kauzální vztah, protože jsou stopami příčiny, tak jako stopy v písku nebo zlámané větve v lese jsou stopami tvora, který tudy prošel; třetí vztah ikony není ani kauzální, ani konvenční, ale je založen na podobnosti; vypadá jako referent buďto sdílením jeho tvaru (tak jako mapa), nebo vyjadřováním jeho tvaru (tak jako je tomu u fotografie). Problémem této úhledné sémiologie (nebo studia typů znaků) je to, že znaky jsou spíše smíšené než čisté: fotografie jsou jak ikonami, tak indexy; a zájmena jsou jak symboly, tak indexy (referent zájmena „já“ je způsoben zdrojem výroku – mluvčím – v toku řeči).

### ikonografie

Tento přístup ke studiu obrazů a objektů se zaměřuje na otázku významu (více než na, dejme tomu, otázku formy, stylu atp.) a často odkazuje na zdrojové texty mimo samotné umělecké dílo. Termín je nejčastěji spojován



se jménem původně německého historika umění Erwina Panofského (1892–1968), který navrhl ikonografii coby základní operaci dějin umění záhy po svém odchodu z nacistického Německa do Spojených států na počátku třicátých let. (V těchto počátečních letech akademické disciplíny ikonografie nabízela výhodu techniky, která mohla být vyučována a reprodukována – profesionalizována.) Panofsky navrhl tři úrovně významu v umění: „primární nebo přirozený námět“, který lze uchopit „preikonografickým popisem“ díla; „sekundární nebo konvenční námět“, který lze vztáhnout na známá témata v kultuře obecně (v tomto spočívá skutečná ikonografie), a „vlastní význam nebo obsah“, který zahrnuje „základní postoj národa nebo doby, třídy, náboženského nebo filozofického přesvědčení – vztahující se k jedné osobnosti a vyjádřený v jednom díle“ (Panofsky nazývá tuto úroveň, která připomíná pojem *KUNSTWOLLEN*, „ikonologii“). Ikonografická analýza se hodí na starověké, středověké a renesanční umění a architekturu, které byly ovlivněny klasickou mytologií a křesťanským učením, spíše než na moderní tvorbu, která často zpochybňovala presumpci ilustrování vztahu mezi obrazem a textem různými způsoby (např. prostřednictvím abstrakce, náhody, nalezenými nebo ready made předměty).

### **informe**

Georges Bataille, oponent André Bretona coby vůdce surrealistické skupiny umělců a spisovatelů, vytvořil ve dvacátých a třicátých letech svůj vlastní časopis s názvem *Documents*. Tento časopis publikoval slovník definic pro termíny jako „slína“, „oko“ a *informe* (neboli beztvář). *Informe*, napsal, nemůže mít definici; mohlo mít jen úkol, protože jeho prací je zničit svět klasifikací „deklarováním“ jazyka nebo jej svrhnout. Tímto způsobem, tvrdil, by slova již nic nepřipomínala, ale beztvář by operovala jako pavouk nebo slína. Alberto Giacometti, který tvořil v modu beztvárnosti, zamířil rozdíly mezi mužským a ženským (na čemž stojí koncept rodu) v dílech jako *Zavěšený míč*.

### **informel**

Když v roce 1962 francouzský spisovatel Jean Paulhan publikoval svou knihu *Art informel*, obrat, který poprvé užil Michel Tapié o desetiletí dříve, nezískal na jasnosti. Tou dobou označoval postkubistické obrazové (nebo nakonec sochařské) mody, ve kterých figura, abstraktní nebo ne, nebyla snadno čitelná, ale spíše se vyjevila ze směsice gest nebo akumulace hmoty ve vědomí diváka. Většina malířů, kteří byli s tímto označením spokojeni, je také nazývána **ABSTISTÉ**.

### **intertext**

V definici **DIALOGISMU** je uvedeno, jak Bachtinův koncept dialogu modifikoval obraz strukturalistického výroku, aby ukázal, jak je odesílatelova zpráva vždy ovlivněna představenou příjemcovou reakcí. Další modifikace tohoto diagramu se týká kanálu vysílání a přijímání, který strukturalisté nazvali „kontaktem“, jako by to byl telegrafní drát otevřený výrokem. Bachtin tento kanál přejmenoval na „intertext“, protože to není neutrální spojení „kontaktu“, ale svět asociovaných vztahů, které si odesílatel sám dešifruje.

### **izotropní**

Užíván ve fyzice, tento termín znamená „vykazující stejné fyzikální vlastnosti ve všech směrech“. Těleso čiré vody je například izotropní. Tento pojem byl často užíván modernistickými architekty od dvacátých let, aby vyjádřili svou koncepci prostoru jako nehierarchického a svou touhu vytvářet budovy, které by neměly žádné centrum, žádný privilegovaný bod (často kreslili v izometrických projekcích, způsobu ztvárnění, v němž jsou všechny tři směry prostoru stejně perspektivně zkrácené). Tento termín byl také používán v souvislosti s *allover drip paintings* Jacksona Pollocka.

### **jinakost**

Etymologicky je „jinakost“ stavem „byti jiným“, což bylo dlouhodobým cílem mnoha modernistů (vezměme si třeba slavné prohlášení mladého francouzského básníka Arthura Rimbauda z roku 1871: „Je est un autre“). Často byla tato jinakost promítána na vzdálené kultury; nejznámějším případem je tu Paul Gauguin, který cestoval na Tahiti, hledaje nejen nový způsob tvorby, ale i živo-

ta. Ale bylo ji možné najít i na místech bližších domovu – v tradicích, lidovém umění, rolnické kultuře a tak dále. Někdy byla tato jinakost nahlížena i intimněji, když ne podivněji, v nevědomí – jinakost obskurních snů a mlhavých tužeb zkoumaná surrealisty, především Maxem Ernstem. Zkrátka mnozí modernisté usilovali o jinakost pro její rušivý potenciál, ale nikdy nebyla napevno lokalizována. V důsledku feministické teorie a postkoloniálního diskurzu tento termín získal znovu svou valenci, v níž je jinakost privilegována jako pozice radikální kritiky dominantní kultury – toho, co nemůže být myšleno či uchopeno či vůbec dovoleno – spíše než jako místo romantického úniku z ní.

### **kondenzace**

Tento termín zavedl Sigmund Freud ve své interpretaci snů, ale vztahuje se i na základní proces nevědomí obecně, když jedna myšlenka – obraz a/nebo slovo – začne reprezentovat několikánásobné významy za pomoci asociace. Tato myšlenka přitáhne různé linie asociovaných významů, „zkondenzuje“ je, a tak na sebe vezme zvláštní intenzitu (stejně jako určitou nesrozumitelnost). V tomto světle můžeme porozumět její funkci ve snech, jejichž „zjevný obsah“ (vyprávění, které vidíme) je koncentrovanější a zmatenější než „latentní význam“ (smysl, který můžeme dešifrovat); kondenzace ale může hrát roli ve formaci symptomů, které mohou zkombinovat různé touhy do jednoho rysu nebo akce. Do jisté míry, v níž jsou obrazy analogické snům nebo symptomům, má „kondenzace“ určitou užitnou hodnotu i v umělecké kritice. Jejím doplňkovým procesem v psychoanalýze je **PŘESUNUTÍ** jako fundamentální proces nevědomí a její paralelou v lingvistice je metafora jako vrstvení asociovaných významů. (viz **METONYMIE**)

### **konkrétní poezie**

Coby historický termín označuje konkrétní poezie poválečné znovuzkříšení a akademizaci lingvistických a poetických experimentů radikální avantgardy prvního a druhého desetiletí 20. století v kontextu ruského futurismu a tvorby mezinárodního dadaismu v Berlíně, Curychu, Hannoveru a Paříži. Pokud se dadaističtí malíři a básníci (jako Hugo Ball a Raoul Hausmann) zabývali radikální opozicí vůči tradičnímu malířskému a poetickému jazyku (např. berlínská zvuková poezie jako výsměch německému kultu básníka Rainera Marii Rilkeho nebo německému expresionismu), ruští a sovětská zvuková básníci (např. **ZAUMná** poezie Velemíra Chlebnikova) vyvinuli teoretické porozumění poetickým procesům a funkcím, které odpovídalo novým teoretickým analýzám lingvistických funkcí v ruském a sovětském formalismu. Konkrétní básníci poválečného období se obvykle objevili v oblastech, které byly vzdáleny kataklyzmatu druhé světové války (nebo před ním chráněny), což bylo privilegium, ale zároveň i nevýhoda vzhledem k naivitě znovuoobjevení těchto avantgardních projektů. Rané vzniklé konkrétní poezie tak nacházíme v kontextu Latinské Ameriky a Švýcarska ve čtyřicátých letech, a to často v tandemu s akademizací abstrakce (například v případě Eugena Gomringera a Maxe Billa). Zde oslava nově objevené hravé bezvýznamnosti a typografických her nahrazuje jak politickou, tak grafickou a sémiologickou radikální původních tvůrců.

### **Kunstwollen**

Jako koncept rozvinutý vídeňským historikem umění Aloisem Rieglem je *Kunstwollen* nejčastěji překládáno jako „vůle po umění“ nebo „umělecká vůle“ a po Hegelově vzoru předpokládá, že určitá vůle po formě, zároveň spirituální a estetická ve své povaze, prostupuje veškerými aspekty dané kultury a/nebo daného období – od „nízkých“ řemesel, jako jsou textilie (Riegl pracoval jako kurátor v rakouském Muzeu užitého umění), po „vysoká“ umění, jako je závěsná malba. Na rozdíl od Hegela však Riegl tvrdil, že by žádná z těchto forem či epoch neměla být snižována a jeho vlastní práce se soustředila na dlouhou přehlíženou tvorbu a období, jako byly barokní skupinové portréty a „pozdní římské umělecké řemeslo“. V opozici k teoriím Gottfrieda Sempera (1803–1879), který vyzdvihoval pozitivní roli materiálů, techniky a funkcí, idealismus *Kunstwollen* – implikace, že vůle po formě prostupuje všemi produkty daného období – byl přitažlivý pro některé umělce raného 20. století, zejména těch spojených s vídeňskou secesí, jejíž motto shrnovalo myšlenku *Kunstwollen*: „Každé době její umění, umění jeho svobodu.“

## Kýč

Kýč je formou předstírání, zakrývání povahy materiálu, ze kterého je objekt vyroben, formou, která je většinou výsledkem průmyslové výroby. Když například zlatník již nezpracovává kov ručně do extruzí a reliéfu, které jeho technika naznačují, a kov je pouze protlačen tvarem vystříženým v prostřihovadle, tyto formy již nerespektují přirozený odpor kovu na tlak, ale napodobují jiné vzory jako například florální motivy žlábků iónského sloupu. Tomuto „opičení“ se začalo říkat kýč a Clement Greenberg je ve svém esejí „Avantgarda a kýč“ (1939) nazval přirozeným nepřitelem avantgardy. O něco násilnější definici navrhl Milan Kundera ve svém románu *Nesnesitelná lehkost bytí*, když mluvil o kýčovitě transformaci nechutě do univerzálního souhlasu, a tudíž zakrývání přítomnosti hovna v lidském životě. Kýč je tedy bezduché přijetí klíše jako obrany před tíhou lidské skutečnosti. Kvůli této obraně, píše, „lidská existence ztrácí své rozměry a stává se nesnesitelně lehkou“.

## logocentrismus/logocentrický

Ve své doktorské disertaci, vydané jako *Řeč a jazyk* (1973), se francouzský filozof Jacques Derrida zabýval teorií jazyka Edmunda Husserla, který vyzdvihoval řeč nad všechny druhotné přenosy významu jako například psaní, nebo dokonce paměť. Husserl trval na tom, že význam musí být pro mluvčího bezprostřední, rezonující jeho mozkiem, když jej vytváří a vyslovuje. Všechny druhotné formy vrážejí do této bezprostřednosti klín: buďto nutí význam přijít až po jeho zrodu – časový odstup, který Derrida nazval „deferral“ – nebo zkreslují význam tím, že se od něj odliší. Derridův název této dvojí zraedy je *differance* (vyslovováno s „a“, aby byla psaná forma nutná pro jeho rozlišení). Husserlovo odmítnutí psaní ve jménu řeči nebo *logu* (zde ve významu „živoucí přítomnost“ slova) Derrida nazval logocentristem, ideologií *logu* a zavržením GRAFEMU.

## matrix

Gestalt nebo figura závisí ve své jasnosti na svém pozadí. Toto rozlišení s sebou nese předpoklad, že každá figura je oddělená jak od svého souseda, tak od prostoru, v němž existuje. Přemýšlejte o tomto řádu vizuálního, francouzský filozof Jean-Francois Lyotard zkonstruoval třetí možnost, kterou nazval „matrix“, aby popsal prostorovost, která není konzistentní se systémem souřadnic vnějšího prostoru a z níž jsou intervaly a rozdíly, které čini externí svět rozpoznatelný, vyloučeny. Tak jako u Freudova pojetí nevědomí matrix v sobě obsahuje nekompatibilní figury, které všechny obývají totéž místo v tentýž čas, zápasí spolu a s vědomou zkušeností. Matrix by tak mohl být dalším zosobněním Batailleova konceptu *informe* neboli beztvareho.

## metonymie/metonymický

Řečnická figura, jejímž prostřednictvím je koncept vyjádřen pomocí termínu odkazujícího na další koncept, který je s ním existenciálně spojen. Nejčastější formou metonymie je synekdocha, v níž část představuje celek, nebo celek část (jako například ve větě „Čína prohrává“, která znamená „Čínský fotbalový tým prohrává“). Byl to ruský lingvista Roman Jakobson, kdo učinil z metonymie jednu ze dvou hlavních os jazyka (tou druhou je metafora), kterou spojil s de Saussurovou opozicí SYNTAGMATU a PARADIGMATU stejně jako s Freudovou opozicí PRESUNUTI a KONDENZACE. I když později připustil, že hranice mezi metonymií a metaforou je někdy tenká, Jakobson se k těmto dvěma konceptům vracel v celé své tvorbě, která se zabývala širokým spektrem jevů (například identifikoval surrealismus s metaforou a kubistickou či dadaistickou koláží s metonymií). Jeho nejexplicitnější rozpracování opozice mezi těmito dvěma osami vidíme v jeho studii afázie (neschopnosti jazykově komunikovat), v níž rozlišuje mezi dvěma problémy: pacient s poruchou metonymické funkce nemůže kombinovat jazykové termíny a konstruovat výroky, zatímco pacient s poruchou metaforické funkce neumí vybírat mezi slovy ani vidět vztah mezi homonymy či synonymy.

## mimeze/mimetický

Mimesis, řecké slovo pro „imitaci“ (napodobení), vychází z předpokladu, že imitující kopie musí reprodukovat jeden a nebo jednoduchý předmět, který tu byl před ní, který je pak duplikován imitací. Ve svém důležitém esejí „The Double Session“ (1981) Jacques Derrida zpochybňuje tento tradiční koncept

zobrazení jako imitace tím, že představuje snovou hříčku Stéphana Mallarmého nazvanou „Mimika“, v níž je „falešné zdání přítomnosti“ užíváno k tomu, aby odkazovalo na mimovo představení myšlenek, které odkazují na nemožný objekt jako třeba „umírala smíchy“: běžný výraz, který pojmenovává něco nemožného. Tímto způsobem mim nejen imituje, ale spíše něco imituje. Jak to vyjadřuje Mallarmé: „Scéna ilustruje pouze představu, nikoli skutečný čin v nešťastném, leč posvátném svazku mezi touhou a naplněním, spáchaním činu a vzpomínkou na něj: chvíli se předchází, chvíli si připomíná, v budoucnosti, v minulosti, ve falešném zdání přítomnosti.“

## objet trouve

Spolu s ready made, konstrukcí a asambláží představuje *objet trouve* „nalezený předmět“, kritickou alternativu k tradiční skulptuře založené na ideálním modelování lidské postavy. Tak jak jej praktikovali surrealisté jako André Breton a Salvador Dalí, nalezený předmět je nejnásze definován v rozlišení k ready made, který je mu charakterem nejbližší. Poprvé navržen Marcellem Duchampem je ready made běžný předmět průmyslové výroby – kolo, satén na láhve, pisoár – který svým umístěním do kontextu umění zpochybňuje základní předpoklady o umění a umělci; ready made byvá anonymní, oddělený od subjektivity a sexuality, buďto s malými, nebo žádnými stopami po lidské práci. Tak tomu ale není u nalezeného předmětu, alespoň u surrealistů, kteří byli přitahováni starými a prapodivnými věcmi, často nalezenými ve veteránových nebo na bleších trzích, které promlouvaly k potlačované touze v umění a/nebo překonaly modus výroby ve společnosti jako takové. Jedním z takových objektů, které kupí oba druhy enigmatického impulzu, byl „střešic“ (česky) který Breton jednoho dne našel na bleším trhu na předměstí Paříže (tuto přírodu popisuje v *Šílené lásce* [1937]). Lžice, dřevěný předmět selského původu s malou vyřezanou botkou na jednom konci, byla z módy vyšlou věcí, kterou Breton považoval za znamení minulé touhy a budoucí lásky.

## odcizení

Tento termín pochází z ruské formalistické teorie literatury a stal se zásadním konceptem v tvorbě a teorii divadla Bertolta Brechta. Ruští formalisté považovali *ostranenie* (prostředky a procesy „odcizování“) za jeden z podstatných úkolů estetických činností. Cílem umělého odcizení bylo primárně upozornit diváka/čtenáře na jiné vnímání světa, narušit mechanické opakování každodenního jazyka a obnovit smysly tím, že budou odcizeny konvenční zobrazení. Ale odcizení také znamená upozornit diváka/čtenáře na formální pomůcky a materiální prostředky jazyka jako nedílné prvky v procesu tvorby významu. Ty, řídicí se svými vlastními principy a vnitřní logikou, mohou také překonat tradičnější prvky významu, jako jsou vyprávění, sémantika nebo odkazy ve světě věcí. Brechtova *teorie nebo efekty odcizení* přenášejí tento koncept z jazykové analýzy do sociálních a politických situací subjektu. V celé své tvorbě se Brecht pokoušel definovat účast diváků jako aktivní transformaci tělesných a kognitivních a behaviorálních struktur, které se staly *naturalizovanými*, jak je později popsal Roland Barthes, a které jsou pro diváka neviditelné. Takové odcizení u Brechta tedy znamená ve skutečnosti přesný opak *alienace*, protože je jedním z úkolů *tohoto odcizení* je právě oživení subjektu v chápání sociálního a politického determinismu, který se najednou zdá být „vyrobený“ spíše než daný „osudem“, a tudíž podporuje diváka Brechtovy hry vzít záležitost politické změny přímo do svých rukou.

## Oidipovský komplex

Jako základní koncept ve freudovské psychoanalýze je Oidipový komplex silně tužeb, strachů a zákazů, které uchvacují psychologický život dítěte mužského i ženského pohlaví. Pojmenovaný podle Sofoklovy tragédie *Oidipus Král*, komplex zahrnuje sexuální touhu po rodiči druhého pohlaví a přání smrti pro rodiče stejného pohlaví. Komplex je nejintenzivnější mezi třetím a pátým rokem života, ale vrací se po období sexuální latence, v pubertě, kdy je většinou vyřešen výběrem sexuálního objektu mimo rodinu (i když tento výběr může být pouze komplexem v přestrojení – tedy muž, který hledá svou matku, žena svého otce). Podle Freuda je syn donucen Oidipův komplex opustit kvůli často doslovné nebo figurativní kastraci, která mu hrozí od otce. Dceři takováto hrozba nehrozí, a tak pro dívku podle Freuda komplex tak jasně nekončí. Jak



se dá předpokládat, tento pojem zajímal surrealisty a i nadále provokuje feministické umělkyně a teoretičky.

### ontologie/ontologický

Odvodena z řeckých slov *ontos* („bytí“) a *logos* (studium, diskurz), ontologie je termín, který vznikl v 17. století a označuje tu část filozofie, která se vztahuje k „bytí jako bytí“ neboli k „esenci bytí“ a která byla nejdůležitější součástí metafyziky od Aristotela. Adjektivum „ontologický“ tedy znamená „ten, který se zabývá esencí“. Koncepce historie každého umění coby hledání své esence, je jí pojímal Clement Greenberg, je jak TELEOLOGICKÝM, tak ontologickým argumentem.

### paradigma/paradigmatický

I když Ferdinand de Saussure užil pouze přídavného jména „paradigmatický“, pozice paradigmatu a SYNTAGMATU je ústřední pro jeho lingvistiku a potažmo pro SEMIOLOGII stejně jako strukturalismus. Poté, co dokázal, že v jazyce je všechno založeno na vztazích, Saussure rozlišuje mezi dvěma druhy vztahů: syntagmatické vztahy se týkají spojení samostatných jazykových jednotek, což vede k výsledným prvkům diskurzu (slovo „přečetl“ je syntagmatem dvou sémantických jednotek „pře“ a „četl“; ve větě jako „Bůh je dobrý“ je syntagma vytvořeno ze tří jednotek); paradigmatické vztahy se týkají asociací, které jsou uskutečňeny *in absentia* mezi jednotlivými jednotkami syntagmatu a jinými jednotkami patřícími do stejného systému. Například slovo „revoluce“ nevědomě evokuje spoustu dalších slov: revoluční a revolucionizovat, ale také kroužení, rotaci, otočení, reorganizaci stejně jako evoluci, nebo dokonce jiná slova končící na -ce či slova začínající na re-. Skupina těchto možných asociací, které jsou řízeny specifickými pravidly (fonetickými a/nebo sémantickými), ale jejichž počet je neurčitý a které se mohou objevit v jakémkoliv pořádku (na rozdíl od řady jednotek v syntagmatu), se nazývá paradigma. V posledních letech tento termín nabyl nového významu na poli historie věd, kam jej uvedl Thomas Kuhn ve *Struktuře vědeckých revolucí*. Téměř synonymum pro Foucaultův koncept *epistémy*, paradigma označuje intelektuální horizont vědy během určitého období a determinuje hranici, za níž nemůže jít, pokud se fundamentálně nezmění její principy a metody (newtonské paradigma fyziky bylo například definitivně nahrazeno einsteinovským).

### performativní/performativita

Ve své knize *How to Do Things with Words* (Jak dělat se slovy věci) britský filozof John Langshaw Austin (1911–1960) rozděluje jazyk do dvou modů: konstatativního a performativního; první popisuje věci, které strukturální lingvista Emile Benveniste nazval „vyprávěním“ (to, co užívá třetí osobu a historický minulý čas); druhý věci realizuje – tak, jako když soudce řekne: „Odsuzuji vás na pět let vězení,“ nebo když člověk řekne „ano“ (při svatebním obřadu) nebo „slíbují“ – Benveniste to nazývá „diskurzem“ (který užívá zájmena první a druhé osoby a přítomný čas).

### polysémie/ polysémický/polysémantický

Mnohoznačnost slova (a potažmo jiného druhu znaků, včetně vizuálních) znamená, že slovo má několik odlišných významů. Polysémie často nahrazuje *nejednoznačnost*, jejíž konotace nejasnosti nesdílí. Slova, která jsou polysémická, je daleko více, než jsme si obvykle vědomi (tak je tomu alespoň, když otevřete slovník), což je fakt, na němž stojí většina slovních hříček.

### postkoloniální diskurz

Tato interdisciplinární forma kritiky si za cíl dává dekonstrukci koloniálního odkazu zakořeněného v západním zobrazovacím systému, verbálním, vizuálním a jiných. Ve svých teoretických zdrojích je eklektický, čerpá z marxistických a freudovských metod, zejména jak byly využity Michelelem Foucaultem, Jacquesem Derridou a Jacquesem Lacanem; rozvádí také módy myšlení, které jsou svým založením antropocentričtější, například „subalterní studia“ v Indii a „kulturní studia“ ve Velké Británii. I když se postkoloniální diskurz pracovává kulturně-politickými rezidui kolonialismu, také se snaží vyrovnat se současnosti, ve které již staré milníky koloniálního světa – centra a periferie, metropole a provincie na glóbu rozděleném na první, druhý a třetí svět –

nejdou tak relevantní. Postkoloniální diskurz byl uveden v život Edwardem Saidem a jeho *Orientalismem* (1978), kritikou „imaginárního zeměpisu“ Blízkého východu a rozvinut Gayatri Spivak a Homi Bhabhou mezi jinými.

### pozitivismus

Poprvé tento termín použil francouzský filozof Auguste Comte (1798–1857) ve spojení „pozitivní filozofie“, kterým chtěl charakterizovat svou doktrínu coby radikální opozici k metafyzice. Místo toho, aby se pokoušela objevit podstatu věcí, filozofie by měla zahrnout všechny apriorní principy a hledat a poskytnout systematickou syntézu všech pozorovatelných (nebo pozitivních) faktů. Založena na smyslovém prožitku, Comteova empirická teorie vědění zdůrazňovala, že v principu neexistuje žádný rozdíl mezi metodami společenských a fyzikálních věd, myšlenka, které přímo odporoval Wilhelm Dilthey se svým konceptem HERMENEUTICKÉHO kruhu. Ačkoliv filozofové a matematici Vídeňského kroužku, seskupeného kolem Rudolfa Carnapa (1891–1970) a Otto Neuratha (1882–1945), bezprostředně následující Ludwiga Wittgensteina, dali Comteho argumentu pevnější filozofický podklad svým logickým pozitivismem, obecně byly principy pozitivismu odsouzeny většinou myslitelů – a zcela jistě historiků umění – kterých si pisatelé této knihy cení.

### přesunutí

Podle Freuda je „přesunutí“ doplňkem KONDENZACE v psychoanalýze, základním procesem fungujícím ve snech nebo SNOVÉ PRÁCI. Spíše než vrstvení významů ve vertikálních (nebo metaforických) asociacích jako v kondenzaci označuje přesunutí pohyb významů v horizontálním (nebo METONYMICKÉM) spojení. V případě přesunutí tedy jedna myšlenka – slovo a/nebo obraz vybavený mentální nebo emocionální energií nebo významem – předá část tohoto náboje sousední myšlence, která jako u kondenzace získá na intenzitě a současně i na nejasnosti. Také přesunutí – stejně jako kondenzace – často pracuje na vytváření symptomů a jiných nevědomých produkcí a může být opatrně aplikováno v interpretaci umění – co se týče nevědomých procesů zahrnutých jak v tvorbě, tak v dívání se na dílo.

### referent

Ve strukturalistické lingvistice je důležité rozlišit mezi myšlenkou, na kterou znak odkazuje, a objektem, který pojmenovává. To proto, jak uvádí její zakladatel, Ferdinand de Saussure, že „význam je opozitní, relativní a negativní“. To znamená, že význam se formuje kolem opozic, které strukturalisté nazývají „binaritami“ nebo „PARADIGMATY“, kde význam něčeho závisí na rozdílu od toho, čím není; „vysoký“ se například diferencuje od „nízkého“ nebo „černé“ od „bílého“. Referent je tedy tímto „relativním a negativním“ výsledkem opozice – ne objekt, ale koncept.

### sémiologie/sémiotika

Ve svém *Kurzu obecné lingvistiky*, posmrtně vydaném v roce 1916, Ferdinand de Saussure předvídal vznik „vědy, která studuje život znaků ve společnosti“, kterou nazval sémiologií (z řeckého slova *semeion*, znak). Měla „ukazovat, čím je znak tvořen, jakými zákony se řídí“ a tyto zákony měly být aplikovatelné na lingvistiku, která by byla její součástí coby věda jednoho znakového systému, jazyka. Zhruba ve stejné době nezávisle na Saussurovi americký filozof Charles Sanders Peirce vyvinul svou vlastní vědu zabývající se znaky a nazval ji sémiotikou. „Sémiologie“ a „sémiotika“ jsou často zaměňovány, i když mezi Saussurovým a Peircovým pojetím jsou zásadní rozdíly. Paradoxně, i když Saussure zdůrazňoval, že lingvistika je pouze součástí budoucí sémiologie, byl privilegovanou, tato disciplína se v poválečném období, kdy došlo k jejímu rozvoji, utvářela právě podle jazykovědy, a to až do té míry, že strukturalistický autor Roland Barthes došel ve svých *Prvcích sémiologie* (1964) k obrácení Saussurova výroku a prohlásil, že sémiologie vlastně závisí na jazykovědě. Toto tvrzení zase vedlo Jacquesa Derrida ke kritice sémiologie coby LOGOCENTRICKÉ disciplíny. Naproti tomu Peircova sémiotika, která povětšinou spočívá na TAXONOMII znaků podle jejich způsobu odkazování, zůstává závislá na lingvistickém modelu. Peirce rozlišuje tři kategorie znaku: *symbol*, u něhož je vztah mezi znakiem a jeho referentem náhodný; *index*, u něhož je vztah determinován

blízkostí nebo spoluúčastí (stopa v písku je *indexovým znakem* chodidla, kouř je *indexovým znakem* ohně atp.); *ikonu*, u níž je vztah charakterizován podobností (malovaný portrét). Tyto kategorie jsou poněkud propustné (například fotografie je jak indexem, tak ikonou), a i když většina jazykových znaků jsou symboly, některé druhy slov jsou indexovými znaky (význam těchto slov, nazývaných *deiktika*, se mění podle kontextu: „já“, „ty“, „nyní“, „zde“ atd.), zatímco jiné, jako onomatopoeické výrazy (bučení krávy, kokrhání kohouta), jsou ikonickými znaky.

### signifié/signifiant

Ve snaze podtrhnout nemateriálnost referentu Saussure rozdělil znak na dvě části: na konceptuální doménu označovaného (signifié), tedy významovou složku, a na materiální doménu označujícího (signifiant), tedy složku grafickou nebo zvukovou.

### simulakrum/a

Simulakrum, termín pocházející ze starověké filozofie, je zobrazením, které není nezbytně spojeno se skutečným předmětem ve světě. Coby kopie bez „originálu“ – v podvojném významu jak fyzického referentu, tak první verze – simulakrum je často užíváno v kulturní kritice k popisu postavení obrazu ve společnosti SPEKTAKLU, ve společnosti masmediálního konzumu. Simulakrum je také užíváno v poststrukturalistické teorii ke zpochybnění platonického řádu zobrazení, který posuzuje mezi „dobrymi“ a „špatnými“ kopiemi podle jejich relativní pravdivosti nebo zjevné podobnosti modelům ve světě (nebo podle Platóna za světem). Takové pochybnosti nacházíme v umění 20. století, například ve fantazijních malbách Reného Magritta a v sériových sitotiscích Andyho Warhola – obrazech, které ač se zdají být zobrazení, ruší nároky na pravdivost většiny zobrazení. Vlastně se dá říci, že simulakrum je zásadním konceptem pro pochopení surrealismu i pop-artu, jak dokládají mnohé důležité texty, jejichž autory jsou Gilles Deleuze, Michel Foucault, Roland Barthes a Jean Baudrillard.

### snová práce

V psychoanalýze tento termín zahrnuje operace snu, kdy tento transformuje své různé materiály (tělesné stimuly během spánku, stopy událostí uplynulého dne, staré vzpomínky atd.) do vizuálního vyprávění. Dva zásadní úkony jsou KONDENZACE S PŘESUNUTÍ; ale i dva další mechanismy jsou důležité: „zvážení zobrazitelnosti“ a „druhotná revize“. První mechanismus vybírá snové myšlenky, které mohou být ztvárněny obrazy a zformátuje je (jakoby) podle toho. Druhý mechanismus pak naaranžuje tyto snové obrazy tak, aby mohly tvořit scénář dostatečně plynulý na uvedení snu jako takového. V jistém smyslu obě tyto operace – „zobrazitelnost“ a „revize“ – již připomínají uměleckou práci, takže se může zdát, že mohou být přímo užity v záležitostech umění. Ale tato blízkost je také nebezpečím: malba, která si bere sen jako model – dejme tomu implicitně u Paula Gauguina nebo u mladého Jacksona Pollocka a explicitně u některých surrealistů – riskuje reduktivní kruhovost, kdy malba ilustruje sen a ten pak poskytuje klíč jejímu smyslu.

### spektákl

Termín, který se objevil v kritických debatách radikálního evropského hnutí Situacionistické internacionály (1957–1972), je užíván k signalizování nového stádia pokročilého kapitalismu zjevného zejména v rekonstrukčním období po druhé světové válce, v němž spotřeba, volný čas a obraz (nebo SIMULAKRUM) začínají být pro ekonomii společenského a politického života daleko důležitější. Pro hlavního představitele situacionismu Guye Deborda je „spektákl“ terémem nových forem moci, ale tím pádem i nových strategií subverze, které se situacionisté snažili jak teoretizovat, tak praktikovat. Zaujat marxistickými pojmy „FETIŠISMU“ a „zhmotnění“ Debord ve svém textu *Společnost spektáklů* (1967) tvrdí, že komodita a obraz se staly strukturálně jedním („spektákl je kapitálem,“ jak pravi jeho slavný výrok, „akumulovaným až do bodu, kde se stává obrazem“), což znamená kvalitativní skok v řízení, takový skok, který prostřednictvím spotřeby činí své subjekty politicky pasivními a společensky izolovanými. Situacionistickou nadějí je, že pokud moc bude přetrvávat ve spektáklů, budeme se jí tam moci i postavit.

### sublimace

V psychoanalýze zůstává sublimace těžko postižitelným konceptem, nikdy nebyla přesně definována Freudem ani žádným z jeho následníků. Týká se odvrácení instinktů od sexuálních na nesexuální cíle; tyto pudy jsou tak „sublimovány“ – zároveň pročištěny a odvedeny – za účelem dosažení cílů, které jsou výše hodnoceny, nebo jsou alespoň méně rušivé než sexuální aktivita ve společnosti obecně: cíle intelektuální a umělecké (tyto podtrhoval Freud, ale také právní, sportovní, zábavní a tak dále. Energie pro tuto práci zůstává sexuální, ale její cíle jsou společenské; dá se říci, že podle Freuda není civilizace bez sublimace (nemluvě o potlačení). Nicméně neexistuje pevná hranice mezi erotickým a estetickým a někteří umělci ve 20. století – nejslavněji Duchamp – na toto překrývání rádi poukazovali. Jiní umělci (například jiní dadaisté) se snažili agresivněji obrátit proces sublimace, rozbit estetické formy a otevřít je kontradikčním energiím – strategie, která je někdy označována jako „DESUBLIMACE“.

### symbolické

Tento termín má specifický význam v psychoanalytickém myšlení Jacquesa Lacana, který musí být odlišen od jeho obvyklého významu. V jeho kontroverzní teorii „symbolické“ představuje všechny projevy psyché, které jsou strukturovány jako jazyk, ne jako obrazy (tuto oblast nazývá „obrazný“; takové projevy zahrnují zčásti sny a symptomy (viz KONDENZACE A PŘESUNUTÍ). Vlastně se dá říci, že Lacan reinterpretoval Freudovo pojetí nevědomí pomocí strukturalistické lingvistiky Ferdinanda de Saussura a Romana Jakobsona (ani jednoho z nich Freud nemohl znát). Zároveň Lacan prostřednictvím terminu „symbolické“ sděluje, že tyto jazykové operace nevědomí fungují i ve společenském řádu obecně (zde byl ovlivněn svým současníkem, antropologem Claude Lévi-Straussem): lidský subjekt je do společnosti ponořen jako do jazyka, a naopak. V tomto smyslu „symbolické“ také znamená celý systém identifikací a zákazů – zákonů – které si musí každý z nás osvojit, aby se stal funkcí společenským tvorem. Podle Lacana jsou naše těžkosti s tímto řádem často vyjadřovány neurózami; jakékoli přímé popření tohoto řádu se rovná psychóze. Ať už je tento model jakkoliv podnětný pro některé umělce a mnohé teoretiky, může také promítat hluboce konzervativní postoj ke společenskému řádu, který se zde jeví jako absolutní.

### synekdocha

Řeč je chápána buďto doslovně, nebo obrazně, literární a řečnické figury se odchylovaly od doslovných jmen k obrazným vztahům věcí. V *Nové vědě* (1726) se italský filozof Giambattista Vico podivoval nad tím, jak může být poznání získáno, pokud nebylo člověku vyjeveno Bohem. Představuje si jeskynního člověka, předpokládal, že jediným způsobem, jak pochopit neznámé, je srovnat je se známým, což v případě jeskynního divocha bylo jeho vlastní tělo. Slyší-li divoch hrom, přirovná jej k tomu, co zná, a rozhodne, že je to silný hlas, tento akt přirovnání je základem poetické formy metafory. Dále se divoch podívuje nad příčinou a představuje si velké tělo, které tento hlas vydává, myslí tím Boha, pojem příčiny je základem pro METONYMIU. Nakonec se divoch zamyslí nad tím, proč by Bůh měl vydávat takový hluk, a rozhodne, že to musí být tím, že se hněvá, podle Vika důvod nebo konceptuální základ poetické formy synekdochy. Nepřekvapí nás, že Vico tento postup od neznámého ke známému nazval „poetickým poznáním“. Poetické poznání zase strukturuje významnou studii Michela Foucaulta, *Řád věcí* (1970), která se zabývá obdobími západního historického vývoje, jež identifikuje jako epistemy. Renesance si podle něj představuje poznání založené na podobnosti neboli metafoře. 17. a 18. století, které nazývá klasickým obdobím, si je představují jako identitu a rozdíl neboli metonymii; zatímco 19. století, během něhož se zrodily moderní disciplíny, si je představuje jako analogii a sled, neboli synekdochu.

### synchronické

Vzhledem k tomu, že zakladatel strukturalistické lingvistiky Ferdinand de Saussure studoval komparativní dějiny jazyka, uvědomoval si, že aby mohl zkoumat základní strukturu jazyka (alespoň tu, která je společná všem indoevropským jazykům), musí ignorovat historický vývoj a studovat průřez jazyka v daném momentu, minulém nebo současném, tak jako se biolog dívá na tkáň



pod mikroskopem, aby mohl studovat buněčnou strukturu. Tento hypotetický průřez se nazývá synchronický, protože všechny prvky jsou v něm časově zmrazeny. Protikladem synchronního v Saussurově terminologii je DIACHRONNÍ.

### synkretismus

Odvozen z řeckého slova znamenajícího „sjednocení všech Kréťanů“, tento termín byl poprvé použit, aby charakterizoval dílo Prokluse (410–485 n. l.), posledního velkého filozofa starověkého Řecka, který se pokoušel o syntézu všech minulých filozofií a vědeckých doktrín. I když zprvu neměl tento termín žádné negativní konotace, a i dnes jej můžeme používat v pozitivním slova smyslu, je dnes tento výraz nejčastěji užíván k popsání nesoudržné kombinace odporujících si doktrín nebo systémů.

### syntagma/syntagmatický

Poprvé definováno Ferdinandem de Saussurem coby jeden z nejdůležitějších prvků jazyka, je syntagma sled minimálně dvou sémantických jednotek v mluvené řeči, které nemohou být nahrazeny nebo jejichž pořadí nemůže být změněno, aniž by se změnil význam nebo čitelnost výroku. Syntagmy mohou být slova („přečetl“ se skládá ze dvou jednotek), fráze („lidský život“) nebo celé věty („Bůh je dobrý“). Syntagmatické vztahy, které jsou v opozici k PARADIGMATICKÝM, byly pro Saussura, jehož primárním zájmem byl jazyk jako společenský fakt, obzvláště důležité v tom, že rozdíl mezi kolektivním a individuálním užitím jazyka je v nich těžko rozlišitelný. V případech hovorových syntagmat je to jednoduché (patří do obecného užití, a tudíž nemohou být pozměněna), ale utváření nových slov (neologismů) je také řízeno pravidly přenesenými tradicí, a tudíž obecným užitím. Po Saussurovi to byl Roman Jakobson, který vztáhl METONYMIÍ a metaforu, které považoval za dvě hlavní osy jazyka, na saussurovské koncepty syntagmatických a paradigmatických vztahů.

### tašismus

Evropská tlumená verze abstraktního expresionismu, tašismus (z francouzského slova *tache* znamenajícího „skvrnu“, „cákanec“ nebo „šmouhu“) je také někdy nazýván „lyrickou abstrakcí“. Tašistická díla se od svých americkými protějšky liší především skromným měřítkem a poleháváním se na figurativní tradici krajiny. I když se někteří tašisté zajímali o automatickou techniku Jacksona Pollocka, jejich umění zůstalo vysoce komponované, a tudíž závislé na kubistické koncepci obrazu coby harmonického celku. Viz INFORMEL.

### taxonomie

Tento pojem je odvozen z řeckého slova *taxis* znamenajícího „uspořádání“. Taxonomie je praktikování principu klasifikace nebo uspořádání. Když v 18. století švédský botanik Linnaeus nakreslil graf jako způsob rozřídění živých tvorů do řádů, na jednu stranu dal velké kategorie (jako „zvíře“), které nazval *genus*, a ty menší (jako „kočka“, „pes“ atd.) umístil podél horizontální osy a nazval je *species*. Takový graf je taxonomií.

### telos/teleologie/ teleologický

Telos znamená v řečtině „cíl“ nebo „záměr“ a *teleologie* původně označovala studium konečnosti. První hlavní teleologický argument, který z pravidelnosti přírodních operací vyvozoval, že všechny věci mají ve vesmíru účel, byl vypracován ve středověku a sloužil jako důkaz boží existence. V osvicenství pak byl neochvějně vyvrácen nejdříve Davidem Humeem v jeho *Dialogues Concerning Natural Religion* (1779) a poté Immanuelem Kantem v jeho *Kritice čistého rozumu* (1781). Dnes je slovo teleologie užíváno k charakterizování jakékoliv teorie, která předpokládá nebo předpovídá, že proces má konec (ve smyslu jak zakončení, tak účelu), nebo retroaktivně interpretuje proces coby směřující k nějakému konci/účelu. Darwinova teorie evoluce, i když byla církví zpočátku napadána, je dnes považována za teleologickou, stejně jako Marxovo pojetí historie.

### tropus

Tropus je literární figura – slovo, fráze nebo výraz, který je užíván obrazně – obvykle za řečnickým účelem. „Poetické poznání“ Giambattisty Vika (viz SYNEKDOCHA) závisí na obrazném potenciálu jazyka, na jeho odchýlení se od

doslovného k řadě srovnání a kontrastů. Toto odchýlení je příkladem „tropu“, z nichž nejčastějším je metafora.

### zaum

*Zaum* je zkratka ruského slova *zaumnoe* (transracionální), termínu, který vymysleli v roce 1913 futuristé Alexej Kručenik a Velemír Chlebnikov, aby popsali novou poetickou řeč, kterou právě vynalézali a která byla plná nových nesmyslných slov a nezobrazujících zvuků nebo, ve své psané formě, skupin písmen. Tvrdíce, že svět jako takový přímo ovlivňuje naše smysly a má význam nezávisle na přiřazeném významu, se *zaumnici* snažili obejít racionální užití jazyka a podtrhnout fonetickou materiálnost lingvistických výroků.

## OBECNÉ: PŘEHLEDY A PRAMENY

- Michael Archer**, *Art Since 1960* (London and New York: Thames & Hudson, 1997)
- Herschel Chipp**, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (Berkeley: University of California Press, 1968)
- Francis Francina, Jonathan Harris (ed.)**, *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts* (London: Phaidon Press, 1992)
- Charles Harrison, Paul Wood (ed.)**, *Art in Theory, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* (Cambridge: Blackwell, 2003)
- David Joselit**, *American Art Since 1945* (London: Thames & Hudson, 2003)
- Miroslav Lamač**, *Mýšlenky moderních malbů: od Gézanna po Dalího*, přel. Jitka Hamzová, Ladislav Novák (Praha: Odeon 1989)
- Edward Lucie-Smith**, *Artoday: současné světové umění*, přel. Jana Šolpérová, Zbyněk Heřmánek (Praha: Slovart, 1996)
- Christopher Phillips**, *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940* (New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989)
- Alex Potts**, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist* (New Haven and London: Yale University Press, 2000)
- Anne Rorimer**, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (London: Thames & Hudson, 2001)
- Kristin Stiles, Peter Selz (ed.)**, *Theories and Documents of Contemporary Art* (Berkeley: University of California Press, 1996)
- Ingo F. Walther (ed.)**, *Umění 20. století*, přel. Blanka Pscheidtová, Jindřich Schvrppl (Praha: Slovart, 2004)
- Paul Wood et al.**, *Modernism in Dispute: Art Since the Forties* (New Haven and London: Yale University Press, 1993)
- Paul Wood et al.**, *Realism, Rationalism, Surrealism: Art Between the Wars* (New Haven and London: Yale University Press, 1993)

## OBECNÉ: AVANTGARDA, MODERNISMUS, POSTMODERNISMUS

- Serge Guilbaut, Benjamin H. D. Buchloh, David Solkin (ed.)**, *Modernism and Modernity* (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983)
- Peter Bürger**, *Theory of the Avant-Garde* (1974), přel. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984)
- Douglas Crimp**, „Pictures“, *October*, č. 8, jaro 1979
- Hal Foster (ed.)**, *Discussions in Contemporary Culture* (Seattle: Bay Press, 1987)
- Hal Foster (ed.)**, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983)
- Clement Greenberg**, „Avantgarda a kyč“, přel. Tomáš Pospyszyl, *Labyrint revue*, roč. 2000, č. 7–8
- Serge Guilbaut (ed.)**, *Reconstructing Modernism* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990)
- Andreas Huyssen**, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986)
- Rosalind Krauss**, „A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition“ (London: Thames & Hudson, 1990)
- Craig Owens**, „The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism“, *October*, č. 12 a 13, jaro, léto 1980
- Brian Wallis (ed.)**, *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1994)

## OBECNÉ: TEORIE A METODOLOGIE

- Frederick Antal**, *Classicism and Romanticism* (London: Routledge & Kegan Paul, 1966)
- Roland Barthes**, *Critical Essays*, přel. Richard Howard (Evanston: Northwestern University Press, 1972)
- Roland Barthes**, *Image, Music, Text*, přel. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977)
- Roland Barthes**, *Mytologie*, (1957), (výbor) přel. Josef Fuika (Praha: Dokořán, 2004)
- Leo Bersani**, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art* (New York: Columbia University Press, 1986)
- T. J. Clark**, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (London: Thames & Hudson, 1984)
- Thomas Crow**, *Painters and Public Life in 18th-Century Paris* (New Haven and London: Yale University Press, 1985)
- Thomas Crow**, *The Intelligence of Art* (Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1999)
- Jacques Derrida**, *Gramatologie*, přel. Martin Kanovsky (Bratislava: Archa, 1999)
- Jacques Derrida**, „Parergon“, *The Truth in Painting*, přel. Geoff Bennington (Chicago and London: University of Chicago Press, 1987)
- Jacques Derrida**, „The Double Session“, *Dissemination*, přel. Barbara Johnson (Chicago and London: University of Chicago Press, 1981)
- Michel Foucault**, *Archeologie vědění*, přel. Čestmír Paikán (Praha: Hermann&synové, 2002)
- Michel Foucault**, „Co je autor?“, *Diskurs, autor, genealogie*, přel. Petr Horák (Praha: Svoboda, 1994)
- Sigmund Freud**, *Art and Literature*, přel. James Strachey (London: Penguin, 1985)
- Sigmund Freud**, *O člověku a kultuře*, přel. Ludvík Hošek a Jiří Pechar (Praha: Odeon, 1990)
- Frédric Jameson**, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton: Princeton University Press, 1972)
- Sarah Kofman**, *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetics*, přel. Winifred Woodhull (New York: Columbia University Press, 1988)
- Jean Laplanche, J.-B. Pontalis**, *The Language of Psychoanalysis*, přel. Donald Nicholson-Smith (New York: W. W. Norton, 1973)
- Thomas Levin**, „Walter Benjamin and the Theory of Art History“, *October*, č. 47, zima 1988

- Jacqueline Rose**, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986)
- Nicos Hadjinicolaou**, *Art History and Class Struggle* (London: Pluto Press, 1978)
- Arnold Hauser**, *The Social History of Art* (1951), 4 sv. (London: Routledge, 1999)
- Fredric Jameson (ed.)**, *Aesthetics and Politics* (London: New Left Books, 1977)
- Francis Klingender**, *Art and the Industrial Revolution* (1947) (London: Paladin Press, 1975)
- Ferdinand de Saussure**, *Kurs obecné lingvistiky*, přel. František Čermák (Praha: Academia, 1990)
- Meyer Schapiro**, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society, Selected Papers*, sv. 4 (New York: George Braziller, 1994)

## MATISSE A FAUVISMUS

- Alfred H. Barr, Jr.**, *Matisse: His Art and His Public* (New York: Museum of Modern Art, 1935)
- Roger Benjamin**, *Matisse's „Notes of a Painter“: Criticism, Theory, and Context, 1891–1908* (New York: JMI Research Press, 1987)
- Yve-Alain Bois**, „Matisse and Arche-drawing“, *Painting as Model* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997)
- John Elderfield**, „Describing Matisse“, *Henri Matisse: A Retrospective* (New York: Museum of Modern Art, 1992)
- John Elderfield**, *The „Wild Beasts“: Fauvism and its Affinities* (New York: Museum of Modern Art, 1976)
- Jack D. Flam, (ed.)**, *Matisse on Art* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980)
- Jack D. Flam**, *Matisse: The Man and His Art, 1869–1918* (Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 1988)
- Vlastimil Fiala**, *Henri Matisse*, (Praha: Odeon, 1967)
- Judi Freeman (ed.)**, *The Fauve Landscape* (New York: Abbeville Press, 1990)
- Lawrence Gowing**, *Matisse* (London: Thames & Hudson, 1976)
- James D. Herbert**, *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics* (New Haven and London: Yale University Press, 1992)
- John Klein**, *Matisse Portraits* (New Haven and London: Yale University Press, 2001)
- Henri Matisse**, *Pozdní texty*, ed. Stanislav Kolibal, přel. Jitka Hamzová (Praha: Arbor vitae, 1980)
- Henri Matisse**, *Umění rovnováhy*, ed. Vlastimil Fiala, přel. Jarmila Fialová a Kamila Jiroušková (Praha: Československý spisovatel, 1961)
- John O'Brian**, *Ruthless Hedonism: The American Reception of Matisse* (Chicago and London: Chicago University Press, 1999)
- Jan Spurný**, *Fauvismus*, (Praha: NČSVU, 1966)

## PRIMITIVISMUS

- James Clifford**, „Histories of the Tribal and the Modern“, *The Predicament of Culture* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988)
- Hal Foster**, „The „Primitive“ Unconscious of Modern Art“, *October*, č. 34, podzim 1985
- Jack D. Flam (ed.)**, *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003)
- Robert Goldberg**, *Primitivism in Modern Art* (1938) (New York: Vintage Books, 1967)
- William Rubin (ed.)**, „Primitivism“ in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (New York: Museum of Modern Art, 1984)

## EXPRESSIONISMUS

- Aesthetics and Politics: Debates between Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno* (London: New Left Review Books, 1977)
- Stephanie Barron**, *German Expressionism: Art and Society* (New York: Rizzoli, 1997)
- Donald Gordon**, *Expressionism: Art and Idea* (New Haven and London: Yale, 1987)
- Donald Gordon**, „On the Origin of the Word „Expressionism““, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 29, 1966
- Charles Haxthausen**, „A New Beauty: Ernst Ludwig Kirchner's Images of Berlin“, in *Charles Haxthausen a Heidrun Suhr (ed.)*, *Berlin: Culture and Metropolis* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990)
- Yule Heibel**, „They danced on Volcanoes: Kandinsky's Breakthrough to Abstraction, the German Avant-Garde and the Eve of the First World War“, *Art History*, 12, zám 1989
- Siegfried Kracauer**, *From Caligula to Hitler: A Psychological History of German Film* (Princeton: Princeton University Press, 1947)
- Vasilij Kandinskij**, *O duchovnosti v umění*, přel. Anita Pešánová (Praha: Triáda, 1998)
- Wassily Kandinsky a Franz Marc (ed.)**, *The Blue Rider Almanac* (London: Thames & Hudson, 1974)
- Carolyn Lanchner (ed.)**, *Paul Klee* (New York: Museum of Modern Art, 1987)
- Jill Lloyd**, *German Expressionism: Primitivism and Modernity* (New Haven and London: Yale University Press, 1991)
- Rose-Carol Washon Long**, *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism* (New York: Macmillan International, 1993)
- Joan Weinstein**, *The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918–1919* (Chicago: University of Chicago Press, 1990)
- O. K. Werckmeister**, *The Making of Paul Klee's Career 1914–1920* (Chicago and London: Chicago University Press, 1988)
- Norbert Wolf**, *Expressionismus*, přel. Vladimír Čadský (Praha: Slovart, 2005)

## KUBISMUS A PICASSO

- Alfred H. Barr, Jr.**, *Cubism and Abstract Art* (New York: Museum of Modern Art, 1936)
- Yve-Alain Bois**, „Kahnweiler's Lesson“, *Painting as Model* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990)
- Yve-Alain Bois**, „The Semiology of Cubism“, in Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque*:



A Symposium (New York: Museum of Modern Art, 1992)

Georges Braque. *Zápisky a rozhovory*, přel. Jitka Hamzová, (Praha: Arbor vitae, Maur, 1998)

Elke Linda Buchholzová, Beate Zimmermannová. *Pablo Picasso: život a dílo*, přel. Jana Solpérová (Praha: Slovart, 2006)

David Cottington. *Cubism in the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris 1905–1914* (New Haven and London: Yale University Press, 1998)

Lisa Fiorman. *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000)

Edward Fry. *Cubism* (London: Thames & Hudson, 1966)

Jane Ganteführer-Trierová. *Kubismus*, přel. Vladimír Čadský (Praha: Slovart, 2005)

John Goding. *Cubism: A History and an Analysis, 1907–1914* (New York: G. Wittenborn, 1959)

Christopher Green. *Juan Gris* (New Haven and London: Yale University Press, 1992)

Christopher Green (ed.). *Picasso's Les Femmes d'Alger* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)

Clement Greenberg. "The Pasted Paper Revolution" (1958), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1 a 4, ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1986 and 1993)

Daniel-Henry Kahnweiler. *The Rise of Cubism*, přel. Henry Aronson (New York: Wittenborn, Schultz, 1949)

Vincenc Kramář. *Kubismus*, (Brno: Moravsko-slezská revue, 1921)

Rosalind Krauss. "In the Name of Picasso", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985)

Rosalind Krauss. "Re-Presenting Picasso", *Art in America*, vol. 87, č. 10, prosinec 1980

Rosalind Krauss. "The Motivation of the Sign", in Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium* (New York: Museum of Modern Art, 1992)

Rosalind Krauss. *The Picasso Papers* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1998)

Miroslav Lamač. *Georges Braque*, (Praha: Odeon, 1983)

Fernand Léger. *Functions of Painting*, ed. Edward Fry (London: Thames & Hudson, 1973)

Patricia Leighton. *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897–1914* (Princeton: Princeton University Press, 1989)

Liliane Meffre. "Carl Einstein et Daniel-Henry Kahnweiler: leur conception du cubisme", *Umění* 2001, č. 2

Roland Penrose. *Picasso: Jeho život a dílo*, přel. Libuše Kovářová (Praha: Odeon, 1971)

Marilyn McCully (ed.). *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences* (Princeton: Princeton University Press, 1982)

John Nash. "Pygmalion and Medusa: An essay on Picasso's *Les Femmes d'Alger*", *Umění*, č. 1, 2004

Christine Poggi. *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage* (New Haven and London: Yale University Press, 1992)

Robert Rosenblum. *Cubism and Twentieth-Century Art* (New York: Harry N. Abrams, 1960, přeprac. 1977)

William Rubin. "Cezannism and the Beginnings of Cubism", *Cezanne: The Late Work* (New York: Museum of Modern Art, 1977)

William Rubin. "From Narrative to Iconic: The Baked Allegory in Bread and Fruitdish on a Table and the Role of *Les Femmes d'Alger*", *Art Bulletin*, vol. 65, prosinec 1983

William Rubin. "Pablo and Georges and Leo and Bill", *Art in America*, vol. 67, březev-duben 1979

William Rubin. *Picasso and Braque: Pioneering Cubism* (New York: Museum of Modern Art, 1989)

## FUTURISMUS

Germano Celant. *Futurism and the International Avant-Garde* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1980)

Anne Coffin Hanson. *The Futurist Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1983)

Pontus Hulten (ed.). *Futurism and Futurisms* (New York: Abbeville Press; and London: Thames & Hudson, 1986)

Dušan Konečný. *Futurismus*, (Praha: Odeon, 1974)

Marianne W. Martin. *Futurist Art and Theory 1909–1915* (Oxford: Clarendon Press, 1988)

Marjorie Perloff. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 1986)

Apollonio Umbro (ed.). *Futurist Manifestoes* (London: Thames & Hudson, 1973)

## DADA

Dawn Ades (ed.). *Dada and Surrealism Reviewed* (London: Arts Council of Great Britain, 1978)

Hugo Ball. *Flight Out of Time: A Dada Diary* (New York: Viking Press, 1974)

William Camfield. *Francis Picabia: His Art, Life, and Times* (Princeton: Princeton University Press, 1979)

Brigid Doherty. *Montage: The Body and the Work of Art in Dada, Brecht, and Benjamin* (Berkeley: University of California Press, 2004)

John Elderfield. *Kurt Schwitters* (London: Thames & Hudson, 1985)

Dietmar Elger. *Dadaismus*, přel. Jana Novotná (Praha: Slovart, 2004)

Maud Lavin. *Cut with the Kitchen Knife: The Warner Photomontages of Hannah Hoch* (New Haven and London: Yale University Press, 1993)

Robert Motherwell. *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York: Wittenborn, Schultz, 1961)

Francis Naumann. *New York Dada, 1915–1923* (New York: Abrams, 1994)

Anson Rabinbach. *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment* (Berkeley: University of California Press, 1997)

Hans Richter. *Dada: Art and Anti-Art* (New York: McGraw-Hill, 1965)

William S. Rubin. *Dada, Surrealism, and Their Heritage* (New York: Museum of Modern Art, 1968)

Richard Sheppard. *Modernism—Dada—Postmodernism* (Chicago: Northwestern University Press, 1999)

## DUCHAMP

Jindřich Chaloupecký. *Utlit umělců: duchampovské meditace* (Praha: Torst, 1998)

David Joselit. *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910–1914* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998)

Rudolf Kuenzli, Francis M. Naumann (ed.). *Marcel Duchamp: Artist of the Century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989)

Jiří Padrta. "Marcel Duchamp", ed. Zdeněk Prímus, *Umění* č. 3, 1999

Robert Label. *Marcel Duchamp*, přel. George Heard Hamilton (New York: Grove Press, 1959)

Molly Nesbit. *The Common Sense* (London: Black Dog Publishing, 2001)

Arturo Schwarz. *Complete Works of Marcel Duchamp* (New York: Delano Greenridge Editions, 2000)

## MONDRIAN A DE STIJL

Carel Blotkamp. *Mondrian: The Art of Destruction* (New York: Harry N. Abrams, 1994)

Carel Blotkamp et al. *De Stijl: The Formative Years* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986)

Harry Cooper. *Mondrian: The Transatlantic Paintings* (Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums, 2001)

Vilém Flusser. "Mondrian aneb zrození strukturalismu", *Výtvarné umění*, č. 3–4, 1996

Joop Joosten. "Mondrian: Between Cubism and Abstraction", *Piet Mondrian Centennial Exhibition* (New York: Guggenheim, 1971)

Annette Michelson. "De Stijl, Its Other Face: Abstraction and Cacophony, Or What Was the Matter with Hegel?", *October*, č. 22, podzim 1982

Piet Mondrian. *Lidem budoucnosti: studie k neoplasticismu*, ed. Tomáš Daňková, přel. Vladimira Daňková, Petr Rezek, a Jesse Ultzen (Praha: Triáda, 2002)

Piet Mondrian. *The New Art—The New Life: The Collected Works of Piet Mondrian*, ed. a přel. Harry Holtzman a Martin S. James (Boston: G. K. Hall and Co., 1986)

Nancy Troy. *The De Stijl Environment* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983)

## RUSKÁ AVANTGARDA, SUPREMATISMUS A KONSTRUKTIVISMUS

Troels Andersen. *Malevich* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970)

Richard Andrews, Milena Kalinowska (ed.). *Art into Life: Russian Constructivism 1914–32* (Seattle: Henry Art Gallery; and New York: Rizzoli, 1990)

Stephen Bann (ed.). *The Tradition of Constructivism* (London: Thames & Hudson, 1974)

Yve-Alain Bois. "El Lissitzky: Radical Reversibility", *Art in America*, vol. 76, č. 4, duben 1988

John Bowlt (ed.). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*

(London: Thames & Hudson, 1988)

Benjamin H. D. Buchloh. "Cold War Constructivism" in Serge Gubaut (ed.), *Reconstructing Modernism* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990)

Benjamin H. D. Buchloh. "From Faktura to Factography", *October*, č. 30, podzim 1984

Magdalena Dabrowski, Leah Dickerman, Peter Galassi, Aleksandr Rodchenko (New York: Museum of Modern Art, 1998)

Charlotte Douglas. "Birth of a 'Royal Infant': Malevich and 'Victory Over the Sun'", *Art in America*, vol. 62, č. 2, březev-duben 1974

Matthew Drut (ed.). *Kazimir Malevich: Suprematism* (New York: Guggenheim Museum, 2003)

Hal Foster. "Some Uses and Abuses of Russian Constructivism", *Art into Life: Russian Constructivism, 1914–1932* (Seattle: Henry Art Gallery; and New York: Rizzoli, 1990)

Hubertus Gassner. "Analytical Sequences", in David Elliot (ed.), *Rodchenko and the Arts of Revolutionary Russia* (New York: Pantheon, 1979)

Hubertus Gassner. "John Heartfield in the USSR", *John Heartfield* (New York: Museum of Modern Art, 1992)

Hubertus Gassner. "The Constructivists: Modernism on the Way to Modernization", *The Great Utopia* (New York: Guggenheim Museum, 1992)

Tomáš Glanc. *Videníje ruských avangardov*, (Praha: Karolinum, 1999)

Lubomír Linhart. *Alexandr Rodčenko* (Praha: SNKLU, 1964)

El Lissitzky. *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, ed. Sophie Lissitzky-Kuppers (London: Thames & Hudson, 1988)

Christina Lodder. *Russian Constructivism* (New Haven and London: Yale University Press, 1983)

Christina Lodder. "Seeing Red: Lissitzky's Abstract Cabinet and the Ideology of Display", *Umění* 1999, č. 6

Kazimir Malevič. *Suprematické zrcadlo*, ed. a přel. Tomáš Glanc (Praha: Brody, 1997)

Jiří Padrta. *Kazimir Malevič a suprematismus*, ed. František Šmejkal (Praha: Torst, 1996)

Križtina Passuth. "Von einer nationalen Stimme zur internationalen Autorität: Die Entwicklung der ungarischen Zeitschrift MA vom 1918 bis 1925", *Umění* 2003, č. 3

Nancy Perloff, Brian Reed (ed.). *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2003)

Margit Rowell. "Vladimir Tatlin: Form/Faktura", *October*, č. 7, zima 1978

Margit Rowell, Deborah Wye (ed.). *The Russian Avant-Garde Book 1910–1934* (New York: Museum of Modern Art, 2002)

Marganta Tupitsyn. "From the Politics of Montage to the Montage of Politics: Soviet Practice, 1919 through 1937", in Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and Modern Life, 1919–1942* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992)

Marganta Tupitsyn et al. *El Lissitzky—Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration* (New Haven and London: Yale University Press, 1999)

Larisa Zhadova. *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910–1930* (New York: Thames & Hudson, 1982)

Larisa Zhadova (ed.). *Tatlin* (New York: Rizzoli, 1988)

## PURISMUS, PRECISIONISMUS, NEUE SACHLICHKEIT A NÁVRAT K ŘÁDU

Gottfried Boehm, Ulrich Mosch, Katharina Schmidt (ed.). *Canto d'Amore: Classicism in Modern Art and Music, 1914–1945* (Basel: Kunstmuseum, 1996)

Benjamin H. D. Buchloh. "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting", *October*, č. 16, jaro 1981

Carol S. Eiel. *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris 1918–1925* (Los Angeles: Los Angeles County

- Museum of Art: and New York: Abrams, 2001)
- Romy Golan**, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars* (New Haven and London: Yale University Press, 1995)
- Christopher Green**, *Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916–1928* (New Haven and London: Yale University Press, 1987)
- Jeffrey Herf**, *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990)
- Anton Kaes, Martin Jay, Edward Dimendberg (ed.)**, *Weimar Republic Sourcebook* (Berkeley: University of California Press, 1994)
- Nina Rosenblatt**, „Empathy and Anaesthesia: On the Origins of a French Machine Aesthetic“, *Grey Room*, č. 2, zima 2001
- Dagmar Moravcová**, *Výmarská republika: problémy demokracie v Německu 1918–1932* (Praha: Karolinum, 2006)
- Kenneth Silver**, *Esprit de Corps* (Princeton: Princeton University Press, 1989)
- Terry Smith**, *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America* (Chicago: University of Chicago Press, 1993)
- BAUHAUS**
- Bauhaus Výmar – evropská avantgarda 1919–1925*, katalog výstavy (Weimar: Kunstsammlungen zu Weimar, Praha: České muzeum výtvarných umění, 1997)
- Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius**, *Bauhaus 1919–1928* (New York: Museum of Modern Art, 1938)
- Magdalena Drosteová**, *Bauhaus: 1919–1933: reforma a avantgarda*, přel. Michaela Váhová (Praha: Slovart, Taschen, 2007)
- Éva Forgács**, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics* (Budapest: Central European University Press, 1995)
- Mary Emma Harris**, *The Arts at Black Mountain College* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987)
- Margret Kentgens-Craig**, *The Bauhaus and America: First Contacts 1919–1936*, přel. Lynette Widder (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999)
- László Moholy-Nagy**, *An Anthology*, ed. Richard Kostelanetz (New York: De Capo Press, 1970)
- László Moholy-Nagy**, *Od materiálu k architektuře*, přel. Anita Pelánová (Praha: Triáda, 2002)
- László Moholy-Nagy**, *Painting, Photography, Film* (1927), přel. Janet Seigman (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989)
- László Moholy-Nagy**, *The New Vision* (New York: Wittenborn, Schultz, 1947)
- Frank Whitford**, *Bauhaus* (New York: Thames & Hudson, 1984)
- Frank Whitford (ed.)**, *The Bauhaus: Masters and Students by Themselves* (Woodstock, N.Y.: The Overlook Press, 1992)
- Hana Wingler**, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969)
- SURREALISMUS**
- Dawn Ades (ed.)**, *Dada and Surrealism Reviewed* (London: Arts Council of Great Britain, 1978)
- Anna Balakian**, *Surrealism: The Road to the Absolute* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988)
- Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss**, *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997)
- André Breton**, *Co je surrealismus?: Tři přednášky* (Brno: Joža Jicha, 1937)
- André Breton**, *Manifesty surrealismu*, přel. Jiří Pechar a Dagmar Stenová (Praha: Herrmann & synové, 2005)
- André Breton**, *Sňatá láska*, přel. Stella Pavlovská (Praha: Dauphin, 1996)
- André Breton**, „Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality“, *October*, č. 69, léto 1994
- André Breton**, *Nadja*, přel. Jarmila Fielová (Praha: Dauphin, 1996)
- William Camfield**, *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism* (Mnichov: Prestel, 1993)
- Mary Ann Caws (ed.)**, *Surrealist Painters and Poets: An Anthology* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001)
- Jacqueline Chenieux-Gendron**, *Surrealism* (New York: Columbia University Press, 1990)
- Vratislav Effenberger (ed.)**, *Výtvarné projevy surrealismu*, přel. Vratislav Effenberger, Jindřich Kurz (Praha: Odeon, 1989)
- Hal Foster**, *Compulsive Beauty* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993)
- Michel Foucault**, *This is Not a Pipe* (Berkeley: University of California Press, 1982)
- Denis Hollier**, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, přel. Betsy Wing (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989)
- Denis Hollier**, *Absent Without Leave: French Literature Under the Threat of War*, přel. Catherine Porter (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997)
- Petr Král**, *Fotografie v surrealismu* (Praha: Torst, 1994)
- Rosalind Krauss**, *The Optical Unconscious* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993)
- Rosalind Krauss, Jane Livingston**, *L'Amour fou: Surrealism and Photography* (New York: Abbeville Press, 1986)
- Jennifer Mundy (ed.)**, *Surrealism: Desire Unbound* (London: Tate Publishing, 2001)
- Maurice Nadeau**, *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, přel. Zbyněk Hevlíček (Olomouc: Voltoha, 1994)
- Alena Nádvořníková**, *K surrealismu*, (Praha: Torst, 1998)
- MEXIČTÍ MURALISTÉ**
- Alejandro Anreus**, *Orocco in Gringoland: The Years in New York* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001)
- Jacqueline Barnitz**, *Twentieth-Century Art of Latin America* (Austin, Texas: University of Texas Press, 2001)
- Linda Downs**, *Diego Rivera: A Retrospective* (New York and London: Founders Society, Detroit Institute of Arts in association with W. W. Norton & Company, 1986)
- Desmond Rochfort**, *Mexican Muralists* (London: Laurence King Publishing, 1993)
- Antonio Rodríguez**, *A History of Mexican Mural Painting* (London: Thames & Hudson, 1969)
- David Alfaro Siqueiros (1896–1974): Malby, kresby, grafiky*, katalog výstavy, úv. staté Teresa (ita) Conde, Alberto Híjar (Praha: Národní galerie, 1985)
- SOCIALISTICKÝ REALISMUS**
- Agitace ke štěstí: Sovětské umění stalinské éry*, katalog výstavy, přel. Tomáš Glanc, Jiří Strábnický (Praha: Galerie Rudolfinum, 1994)
- Matthew Cullerne Bown**, *Socialist Realist Painting* (London and New Haven: Yale University Press, 1998)
- Leah Dickerman**, „Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography“, *October*, č. 93, léto 2000
- David Elliott (ed.)**, *Engineers of the Human Soul: Soviet Socialist Realist Painting 1930s–1960s* (Oxford: Museum of Modern Art, 1992)
- Hans Guenther (ed.)**, *The Culture of the Stalin Period* (New York and London: St. Martin's Press, 1984)
- Thomas Lahusen, Evgeny Dobrenko (ed.)**, *Socialist Realism without Shores* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1997)
- Brandon Taylor**, „Photo Power: Painting and Iconicity in the First Five Year Plan“, in Dawn Ades a Tim Benton (ed.), *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939–1945* (London: Thames & Hudson, 1995)
- Andrej Ždanov**, „O nejpokrokovější literatuře světa. Řeč na I. vesvazovém sjezdu spisovatelů r. 1934“, *O umění*, přel. J. Kujbeš a j. (Praha: Orbis, 1950)
- HARLEMSKÁ RENESANCE**
- M. S. Campbell et al.**, *Harlem Renaissance: Art of Black America* (New York: Studio Museum in Harlem and Harry N. Abrams, 1987)
- David C. Driskell**, *Two Centuries of Black American Art* (New York: Alfred A. Knopf and Los Angeles County Museum of Art, 1978)
- Alain Locke (ed.)**, *The New Negro: An Interpretation* (první vyd. 1925; New York: Atheneum, 1968)
- Guy C. McElroy, Richard J. Powell, Sharon F. Patton**, *African-American Artists 1880–1920: Selections from the Evans-Tibbs Collection* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1989)
- James A. Porter**, *Modern Negro Art* (první vyd. 1943; Washington, D.C.: Howard University Press, 1992)
- Joanna Skipworth (ed.)**, *Rhapsodies in Black: Art of the Harlem Renaissance* (London: Hayward Gallery, 1997)
- ABSTRAKTNÍ EXPRESIONISMUS**
- David Anfam (ed.)**, *Mark Rothko: The Works on Canvas, catalogue raisonné* (New Haven and London: Yale University Press, 1998)
- T. J. Clark**, „The Unhappy Consciousness“ a „In Defense of Abstract Expressionism“, *Foreword to the Idea* (New Haven and London: Yale University Press, 1999)
- Francis Francina (ed.)**, *Pollock and After: The Critical Debate* (New York: Harper & Row, 1988)
- Serge Gullbaut**, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago: University of Chicago Press, 1983) (český překlad Martin Pokorný, in *Literní noviny* [Přiloha Konservy], č. 24, 27, 29, 1996)
- Barbara Hessová**, *Abstraktní expresionismus*, přel. Jitka Khouřková (Praha: Slovart, Taschen, 2003)
- Stanislav Kolibal (ed.)**, *Barnett Newman: umělec – kritik*, přel. Ladislav Nagy a Stanislav Kolibal (Praha: Arbor vitae, 2003)
- Michael Leja**, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven and London: Yale University Press, 1993)
- Barnett Newman**, *Selected Writings and Interviews*, ed. John O'Neill (Berkeley: University of California Press, 1992)
- Francis O'Connor, Eugene Thaw (ed.)**, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works* (New Haven and London: Yale University Press, 1977)
- Ad Reinhardt**, *Art as Art: Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose (Berkeley: University of California Press, 1991)
- Ad Reinhardt**, „Umění-jako-umění“, přel. Miroslav Petříček, *Výtvarné umění*, č. 2, 1992
- Harold Rosenberg**, *The Tradition of the New* (New York: Horizon Press, 1959)
- Irving Sandler**, *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting* (London: Pall Mall, 1971)
- David Shapiro, Cecile Shapiro**, *Abstract Expressionism: A Critical Record* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990)
- Kirk Varnedoe, Pepe Karmel**, *Jackson Pollock* (New York: Museum of Modern Art, 1998)
- DUBUFFFET, FAUTRIER, KLEIN A NOUVEAU RÉALISME**
- Jean-Paul Ameline**, *Les Nouveaux Réalistes* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1992)
- Benjamin H. D. Buchloh**, „From Detail to Fragment: Décollage/Affichiste“, *Décollage: Les Affichistes* (New York and Paris: Virginia Zabreske Gallery, 1990)
- Curtis L. Carter, Karen L. Butler (ed.)**, *Jean Fautrier* (New Haven and London: Yale University Press, 2002)
- Bernadette Contensou (ed.)**, 1960. *Les Nouveaux Réalistes* (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986)
- Hubert Damisch**, „The Real Robinson“, *October*, č. 85, léto 1998
- Jean Dubuffet**, katalog výstavy (Praha: Národní galerie, 1993)
- Jean Dubuffet**, *Dusvá kultura*, přel. Ladislav Šary (Praha: Herrmann & synové, 1998)
- Jean Dubuffet**, *Prospectus et tous écrits suivants*, 4 sv., ed. Hubert Damisch (Paris: Gallimard, 1967–91) a „Notes for the well read“ (1945), přel. in Mildred Gilmcher, *Jean Dubuffet: Towards an Alternative Reality* (New York: Pace Publications and Abbeville Press, 1987)
- Catherine Francblin**, *Les Nouveaux Réalistes* (Paris: Editions du Regard, 1997)
- Jan Kříž**, *Jean Dubuffet*, (Praha: Odson, 1989)
- Rachel Perry**, „Jean Fautrier's Jolies Juives“, *October*, č. 108, jaro 2004
- Francis Ponge**, *L'Atelier contemporain* (Paris: Gallimard, 1977)



Jean-Paul Sartre, „Fingers and Non-Fingers“, translated in Werner Haftmann (ed.), *Wols* (New York: Harry N. Abrams, 1965)

#### RAUSCHENBERG, JOHNS A DALŠÍ

Russell Ferguson (ed.), *Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955–62* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1993)

Walter Hopps, Susan Davidson et al., *Robert Rauschenberg: A Retrospective* (New York: Guggenheim Museum, 1997)

Walter Hopps, *Robert Rauschenberg: The Early 1950s* (Houston: Menil Collection, 1991)

Jasper Johns, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews* (New York: Museum of Modern Art/Harry N. Abrams, 1996)

Branden Joseph (ed.), *Random Order* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003)

Branden Joseph (ed.), *Robert Rauschenberg, October Files 4* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002)

Fred Orton, *Figuring Jasper Johns* (Cambridge: Harvard University Press, 1994)

Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (London, Oxford, and New York: Oxford University Press, 1972)

Mark Varndoe, *Jasper Johns: A Retrospective* (New York: Museum of Modern Art, 1996)

#### FONTANA, MANZONI A ARTE POVERA

Yve-Alain Bois, „Fontana's Base Materialism“, *Art in America*, vol. 77, č. 4, duben 1989

Germano Celant, *Arte Povera* (Milan: Gabriele Mazzotta; New York: Praeger; London: Studio Vista, 1969)

Germano Celant, *The Knot: Arte Povera* (New York: P.S.1; Turin: Umberto Allemandi, 1985)

Germano Celant (ed.), *Piero Manzoni* (London: Serpentine Gallery, 1998)

Carolyn Christov-Bakargiev (ed.), *Arte Povera* (London: Phaidon Press, 1999)

Richard Flood, Frances Morris (ed.), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962–1972* (Minneapolis: Walker Art Gallery; London: Tate Gallery, 2002)

Jaleh Mansoor, „Piero Manzoni: 'We Want to Organicize Disintegration'“, *October*, č. 95, zima 2001

Jon Thompson (ed.), *Gravity and Grace: Arte povera/Post Minimalism* (London: Hayward Gallery, 1993)

Anthony White, „Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch“, *Grey Room*, č. 5, podzim 2001

Sarah Whitfield, *Lucio Fontana* (London: Hayward Gallery, 1999)

#### SITUACIONISMUS

Iwona Blazwick (ed.), *An Endless Adventure—An Endless Passion—An Endless Banquet: A Situationist Scrapbook* (London: Verso, 1989)

Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (1967), přel. Donald Nicholson-Smith (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002)

Ken Knabb (ed.), *Situationist International Anthology* (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981)

Thomas F. McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002)

Elisabeth Sussman (ed.), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957–1972* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989)

#### POP

Lawrence Alloway, *American Pop Art* (New York: Collier Books, 1974)

Yve-Alain Bois, *Edward Ruscha, Romance with Liquids* (New York: Gagosian Gallery, 1993)

Thomas Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent* (New York: Abrams, 1996)

Hal Foster, Mark Francis, *Pop Art* (London: Phaidon Press, 2005)

Lucy Lippard, *Pop Art* (London: Thames & Hudson, 1966)

Klaus Honnert, *Andy Warhol (1928–1987): umění jako byznys*, přel. Jerošev Duda (Bratislava: Slovart, 1992)

Klaus Honnert, *Pop-art*, přel. Jana Novotná (Praha: Slovart, 2004)

Marco Livingstone, *Pop Art: A Continuing History* (London: Thames & Hudson, 2000)

Michael Lobel, *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art* (New Haven: Yale University Press, 2002)

Steven Henry Madoff, *Pop Art: A Critical History* (Berkeley: University of California Press, 1997)

Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol: A Retrospective* (New York: Museum of Modern Art, 1989)

Annette Michelson, *Andy Warhol, October Files 2* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001)

David Robbins (ed.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990)

Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002)

John Russell, Suzi Gablik, *Pop Art Redefined* (New York: Praeger, 1989)

Paul Taylor, *Post-Pop Art* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989)

Cecile Whiting, *A Taste for Pop: Pop Art, Gender, and Consumer Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)

#### CAGE, KAPROW A FLUXUS

Elizabeth Armstrong, *In the Spirit of Fluxus* (Minneapolis: Walker Art Center, 1993)

Benjamin H. D. Buchloh, Judith Rodenbeck (ed.), *Experiments in the Everyday: Allan Kaprow and Robert Watts—Events, Objects, Documents* (New York: Wallach Gallery, Columbia University, 1999)

John Cage, *Silence* (Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1993)

*Fluxus: ze sbírky Marie a Milana Knížkových*, katalog výstavy (Praha: České muzeum výtvarných umění, 1995)

Jon Hendricks (ed.), *Fluxus Codex* (Detroit: Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 1988)

Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings* (New York: Abrams, 1966)

Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley: University of California Press, 1983)

Allan Kaprow, „Uvahy Allana Kaprowa o environmentu“, zape Jacques Douqny, přel. Jarmila Letáková, *Ateliér*, č. 10, 1993

Liz Koz, „Post-Cagean Aesthetics and the 'Event' Score“, *October*, č. 95, zima 2001

*Otevřená forma - Forme ouverte - Open Form: John Cage, François Morellet, Milan Gyngar*, katalog

výstavy, (Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1993)

#### POVÁLEČNÉ NĚMECKÉ UMĚNÍ

Georg Baselitz, Eugen Schönebeck, *Pandämonium Manifestoes*, ukázky v anglickém překladu in Andreas Papadakis (ed.), *German Art Now*, sv. 5, č. 9–10, 1989

Joseph Beuys, *Where Would I Have Got If I Had Been Intelligent!* (New York: Dia Center for the Arts, 1994)

Benjamin H. D. Buchloh, *Gerhard Richter, 18 Oktober 1977* (London: Institute of Contemporary Arts, 1989)

Benjamin H. D. Buchloh, „Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive“, *October*, č. 88, jaro 1999

Benjamin H. D. Buchloh, „Joseph Beuys at the Guggenheim“, *October*, č. 12, jaro 1980

Stefan Germer, „Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Baselitz, Kiefer, Immendorf und Richter“, in Julia Bernard (ed.), *Germaniana: Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer* (Cologne: Oktagon Verlag, 1999)

Siegfried Gohr, „In the Absence of Heroes: The Early Work of Georg Baselitz“, *Artforum*, sv. 20, č. 10, léto 1982

Tom Holert, „Bei Sich, über allem: Der symptomatische Baselitz“, *Texte zur Kunst*, sv. 3, č. 9, březen 1993

Andreas Huyssen, „Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth“, *October*, č. 48, jaro 1989

Meda Mládková, Thomas M. Messer, Christoph Schreier, *Joseph Beuys: 1921–1986* (Praha: Museum Kampa - Nadace Jana a Medy Mládkových, 2006)

Kevin Power, „Existential Ornament“, in Maria Corral (ed.), *Georg Baselitz* (Madrid: Fundacion Caja de Pensiones, 1990)

Hellevi Rebmannová, *Nevdělání sovkupura: o Josephu Beuysov, přel. Petr Jochmann* (Olomouc: Votobia, 1998)

Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting: Writings 1960–1993* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995)

Margit Rowell, Sigmar Polke, *Works on Paper, 1963–1974* (New York: Museum of Modern Art, 1999)

*Rozhovory s Beuysem*, přel. Eva Zajíčková, (Olomouc: Votobia, 1999)

Tomáš Strauss, „Baselitz a malířství německé tradice“, *Výtvarné umění*, č. 2, 1991

#### MINIMALISMUS, POSTMINIMALISMUS A POVÁLEČNÉ SOCHAŘSTVÍ

Carl André a Hollis Frampton, *12 Dialogues, 1962–1963* (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981)

Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York: E.P. Dutton, 1968)

Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and the 1960s* (New York: Harper & Row, 1989)

Hal Foster (ed.), *Richard Serra, October Files 1* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000)

Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2004)

Donald Judd, *Donald Judd, Complete Writings, 1959–1975* (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975)

Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (New York: Viking Press, 1977)

Rosalind Krauss, *The Sculpture of David Smith: A Catalogue Raisonné* (New York: Garland Publishing, 1977)

Lucy Lippard, *Eva Hesse* (New York: Da Capo Press, 1992)

Daniel Marzona, *Minimalismus*, přel. Marta Ševčíková (Praha: Slovart, 2005)

James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, (New Haven and London: Yale University Press, 2001)

Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993)

Mignon Nixon (ed.), *Eva Hesse, October Files 3* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002)

Ciara Weyergraf-Serra, Martha Buskirk (ed.), *The Destruction of Tilted Arc: Documents* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991)

#### \*EARTHWORKS, PROCESUÁLNÍ UMĚNÍ A ENTROPIE

Thomas Crow, *Gordon Matta Clark* (London: Phaidon Press, 2003)

Robert Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981)

Pamela Lee, *Chronophobia* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004)

Pamela Lee, *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000)

Ann Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003)

Jennifer L. Roberts, *Mirror-travels: Robert Smithson and History* (New Haven: Yale University Press, 2004)

Robert Smithson, *The Collected Writings*, ed. Jack Flann (Berkeley: University of California Press, 1996)

Robert Smithson, rozhovor, zapsal P. C., přel. Josef Hlaváček, *Ateliér*, č. 11, 1993

Eugenie Tsai (ed.), *Robert Smithson* (Berkeley: University of California Press, 2004)

#### KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ

Alexander Alberro, Blake Stimson (ed.), *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003)

Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962–69: From an Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions“, *October*, č. 55, zima 1990

Ann Goldstein (ed.), *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1995)

Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After: Collected Writing 1966–1990* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991)

Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966–1972* (Berkeley: University of California Press, 1973)

Ursula Meyer, *Conceptual Art* (New York: Dutton, 1972)  
Kynaston McShine, *Information* (New York: MoMA, 1970)  
Anne Ronimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (New York: Thames & Hudson, 2001)  
Blake Stimson, Alexander Alberro (ed.), *Conceptual Art: An Anthology of Critical Writings and Documents* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000)

#### INSTALACE, INSTITUCIONALNI KRITIKA A SITE-SPECIFICITY

Michael Asher, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979* (Ithaca: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983)  
Reiner Borgemeister, „Signature u Marcela Broodthaers“ přel. Justin L'Anson Sparks, *Vývěrné umění*, č. 3, 1992  
Marcel Broodthaers, *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987)  
Daniel Buren, *Daniel Buren: Les Couleurs, Sculptures, Les Formes, Peintures* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1981)  
Victor Burgin, „(Dis)sonant Aesthetics“, *Studio International*, sv. 178, č. 915, říjen 1999  
Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996)  
Dan Graham, *Two Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999)  
Dan Graham, *Video, Architecture, Television: Writings on Video and Video Works, 1970-1978* (Ithaca: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1979)  
Hans Haacke, *Unfinished Business* (Cambridge, Mass.: 1986)  
Jurgen Harten, „Marcel Broodthaers“ přel. Justin L'Anson Sparks, *Vývěrné umění*, č. 3, 1992  
Rosalkind Krauss, „The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum“ *October*, č. 54, podzim 1990  
Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002)  
Jennifer Licht, *Spaces* (New York: Museum of Modern Art, 1989)  
Jean-François Lyotard, *Čo melovať? Anny Arakawa Buren* přel. Lucia Mikulová a Mien Pelekis (Bratislava: Petrus, 2000)  
Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999)  
Birgit Peizer, Mark Francis, Beatriz Colomina, *Dan Graham* (London: Phaidon Press, 2001)  
Erica Sudeburg (ed.), *Space, Site, Intervention: Studying Installation Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000)  
Marsha Tucker, *Anti-Illusion: Procedures/Materials* (New York: Whitney Museum of American Art, 1981)  
Fred Wilson, *Aftering the Museum* (Baltimore: Museum of Contemporary Art, 1994)

#### PERFORMANCE A BODY ART

Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1993)  
RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (London and New York: Thames & Hudson, 2001)  
Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998)  
Paul Schimmel, Russell Ferguson (ed.), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, New York, 1998)  
Amelia Jones, Andrew Stephenson (ed.), *Performing the Body/Performing the Text* (London and New York: Routledge, 1999)  
Kristine Stiles, „Uncomplicated Joy: International Art Actions“ in Paul Schimmel and Russell Ferguson (ed.), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979* (London: Thames & Hudson, 1998)  
Frazer Ward, „Some Relations Between Conceptual and Performance Art“, *Art Journal*, sv. 68, č. 4, zima 1997  
Anne Wagner, „Performance, Video, and the Rhetoric of Presence“, *October*, č. 91, zima 2000

#### FEMINISMUS, POSTKOLONIALNI UMĚNÍ A IDENTITY ART

Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994)  
Homi K. Bhabha, „Tam, kde (přetváří) kultura“, přel. Martina Pachmanová, *Labyrint revue*, č. 9-10, roč. 2001  
Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990)  
Judy Chicago, *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist* (New York: Viking, 1998)  
Douglas Crimp (ed.), *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988)  
Douglas Crimp, Adam Rolston (ed.), *AIDS (DE)MOGRAPHY* (Seattle: Bay Press, 1990)  
Joanna Frueh, Cassandra L. Langer, Arlene Raven (ed.), *New Feminist Art Criticism: Art, Identity, Action* (New York: HarperCollins, 1994)  
Coco Fusco, *The Bodies That Were Not Ours* (New York: Routledge, 2001)  
Thelma Golden, *Back Matter: Representations of Masculinity in Contemporary Art* (New York: Whitney Museum of American Art, 1994)  
Uta Grosenicková, „Tělo v umění 20. a 21. století“, přel. Xana Klapáková (Praha: Slovart, 2004)  
Stuart Hall, Mark Sealy, *Different: Contemporary Photography and Black Identity* (London: Phaidon Press, 2001)  
Zdeňka Kalnická, *Tělo oto. Rozofa, umění, feminismus* (Olomouc: Votobia, 2005)  
Mary Kelly, *Imaging Desire* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997)  
Lucy R. Lippard, *Get the Message? A Decade of Social Change* (New York: Dutton, 1984)  
Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan: Selected Essays in Feminist Art* (New York: New Press, 1985)  
Jean-Hubert Martin et al., *Les Magiciens de la terre* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1985)  
Kobena Mercer, *It's a Come to the Jungle: New Positions in Cultural Studies* (New York: Routledge, 1994)  
Linda Nochlin, *Women, Art and Power: And Other Essays* (New York: Harper & Row, 1988), and

London: Thames & Hudson, 1989)  
Martina Pachmanová (ed.), *Nevdělání žena: antologie současného amerického umění o feminizmu, dějinách a vztazích*, přel. Martina Pachmanová a Luca Vidmar (Praha: One Woman Press, 2002)  
Martina Pachmanová, *Věrnost v pohybu: hovory o feminizmu, dějinách a vztazích* (Praha: One Woman Press, 2001)  
Roszika Parker, Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1975-85* (London: Pandora, 1987)  
Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art* (New York: Routledge, 1988)  
Helaine Posner (ed.), *Corporal Politics* (Cambridge, Mass.: MIT List Visual Arts Center, 1992)  
Catherine de Zegher (ed.), *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th-Century Art* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994)

#### FOTOGRAFIE, FILM, VIDEO A PROMITANÝ OBRAZ

Dawn Ades, *Photomontage* (London: Thames & Hudson, 1978)  
Carol Armstrong, *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, Grove Press, 1959)  
Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art* (London: D. Dobson, 1962)  
André Bazin, *What is Cinema?*, sv. 1, přel. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967)  
Roland Barthes, „The Photographic Message“ a „The Rhetoric of the Image“, *Image/Music/Text* (New York: Hill and Wang, 1977)  
Roland Barthes, „Rétorika obrazu“, in Karel Čeřal (ed.), *Co je to fotografie?*, přel. Eva Křimánková et al. (Praha: Hermann & synové, 2004)  
Roland Barthes, *Světelná komora: poznámka k fotografii*, přel. Miroslav Peňhák (Praha: Fra. 2, 1988)  
John Berger, *Another Way of Telling* (New York: Pantheon, 1982)  
Stan Brakhage, *The Essential Brakhage* (Kingston, N.Y.: McPherson & Company, 2001)  
Benjamin H. D. Buchloh, „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“, *Artforum*, sv. 21, č. 1, září 1982  
Noel Burch, *Theory of Film Practice*, přel. Helen R. Lane (New York: Praeger, 1973)  
Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1971)  
Karel Čeřal (ed.), *Co je to fotografie?*, přel. Eva Křimánková et al. (Praha: Hermann & synové, 2004)  
Mary Ann Doane, „Information, Crisis, Catastrophe“ in Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism* (Bloomington: Indiana University Press, 1990)  
Sergej Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory* (San Diego: Harvest Books, 1998)  
Sergej Michajlovič Eizenštejn, *Kamerou, tužkou i perem*, přel. Jiří Tauer (Praha: Orbis, 1981)  
Klaus Honnert, Gabriele Honnert-Harting (ed.), *Van Körpern und anderen Dingen: deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert*, katalog výstavy, doplněný o český text (Praha: Galerie der Hauptstadt Prag, 2003)  
Robert Hirsch, *Seizing the Light: A History of Photography* (Boston: McGraw-Hill, 2000)  
Chresee Nee, *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-1977* (New York: Whitney Museum of American Art, 2001)  
Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter* (Stanford: Stanford University Press, 1999)  
Elizabeth Ann McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris 1848-1871* (New Haven and London: Yale University Press, 1994)  
Beaumont Newhall, *The History of Photography From 1839 to the Present* (Boston: Little, Brown, and Company, 1999)  
Erwin Panofsky, „Style and Medium in the Motion Pictures“ (1974), in Gerald Messer and Marshall Cohen (ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (London: Oxford University Press, 1974)  
Christopher Phillips, *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1989)  
Neomi Rosenblum, *A World History of Photography* (New York: Abbeville Press, 1984)  
„Round Table: Independence in the Cinema“, *October*, č. 91, zima 2000  
„Round Table: The Projected Image in Contemporary Art“, *October*, č. 104, jaro 2003  
Allen Sekula, „O vynálezu fotografického vyznamu“, in Karel Čeřal (ed.), *Co je to fotografie?*, přel. Eva Křimánková et al. (Praha: Hermann & synové, 2004)  
Allen Sekula, „The Traffic in Photographs“, *Art Journal*, sv. 41, č. 1, jaro 1981  
P. Adams Sitney, *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature* (New York: Columbia University Press, 1990)  
P. Adams Sitney, *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (New York: New York University Press, 1978)  
P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000* (Oxford: Oxford University Press, 2002)  
Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991)  
Susan Sontagová, *O fotografii*, přel. Pavel Vančát (Praha: Litomyšlská Passka, Brno: Benet & Pincus, 2002)  
John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1988)  
Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and Modern Life: 1919-1942* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992)  
Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography* (New Haven and London: Leister's World Books, 1980)  
Malcolm Turvey, „Jean Epstein's Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye“, *October*, č. 63, zima 1998  
Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (Berkeley: University of California Press, 1984)  
Jonathan Walley, „The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Swiss and Seventies Avant-Garde Film“, *October*, č. 103, zima 2003



# vybrané webové stránky

V seznamu je zachycen malý výběr z mnoha webových stránek věnovaných modernímu a současnému umění. Zájemce o další studium na nich najde odkazy k dalším souvisejícím stránkám

## OBECNÉ INFORMACE, VÝZKUMNÉ PORTÁLY, ODKAZY

- <http://americanhistory.si.edu/archives/ac-1.htm> ve Spojených státech nejrozsáhlejší pramen primárních dokumentů o vizuálním umění.
- <http://www.artarchiv.cz/> Archiv výtvarného umění, dokumenty o českém a slovenském výtvarném umění
- <http://artcyclopedia.com> odkazy k webovým stránkám umělců a hnutí
- <http://the-artists.org> odkazy k uměleckým dílům, esejím, životům umělců, portrétům a webovým stránkám a muzeím
- <http://wilcomb.sbc.edu/ARTH20thcentury.html> odkazy k uměleckým dílům, esejím, životům umělců a webovým stránkám a muzeím
- <http://www.abcgallery.com> „Olga's Gallery“ – stručné dějiny hnutí, životy umělců, obrazy uměleckých děl a množství odkazů k dalším webovým stránkám
- <http://www.artic.edu/webpages/arth/research.html>
- <http://www.art-online.com> odkazy k současným uměleckým galeriím, knihovněm a obrazovým bankám
- [http://www.bc.edu/bc\\_org/svp/cas/fnar/links/art\\_19th20th.html](http://www.bc.edu/bc_org/svp/cas/fnar/links/art_19th20th.html) řada odkazů na stránky podle hnutí, období a umělců
- <http://www.bosestate.edu/art/artinflux/intro.html> řada odkazů na stránky věnované teoriím, teoretikům, metodologiím, umělcům, uměleckým skupinám a muzeím
- <http://www.huntfor.com/arthistory> odkazy podle umělců a hnutí

## OBRAZOVÉ BANKY

- <http://www.guggenheimcollection.org> vizuální archiv sbírek Guggenheim
- <http://www.photo.mn.fr> vizuální archiv francouzských národních sbírek moderního a současného umění
- <http://www.videomuseum.fr> vizuální archiv moderního a současného umění včetně ovych médií (viz také nžje „Muzea a umělecké instituce“)

## MUZEJA A UMĚLECKÉ INSTITUCE

- <http://www.artic.edu> Art Institute of Chicago
- <http://www.cnac-gp.fr/> Centres Georges Pompidou, Paříž
- <http://www.documenta.de> Documenta
- <http://www.guggenheim.org> Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- <http://www.metmuseum.org/> Metropolitan Museum of Art, New York
- <http://www.mcachicago.org/> Museum of Contemporary Art, Chicago
- <http://www.ngprague.cz/> Národní galerie, Praha
- <http://www.moma.org> Museum of Modern Art, New York
- <http://www.nga.gov/home.htm> National Gallery of Art, Washington, D.C.

- <http://www.sfmoma.org> San Francisco Museum of Modern Art
- <http://www.stedelijk.nl/> Stedelijk Museum, Amsterdam
- <http://www.tate.org.uk> Tate
- <http://www.upm.cz/> Uměleckoprůmyslové museum, Praha
- <http://www.whitney.org> Whitney Museum of American Art (viz také výše „Všeobecné informace, výzkumné portály, odkazy“)

## WEBOVÉ STRÁNKY UMĚLCŮ A HNUTÍ

- <http://www.artsmia.org/modernism> „Milestones in Modernism 1880–1940“ – stručné dějiny a obrazy podle hnutí
- <http://www.iniva.org/harlem/> Institute of International Visual Arts – Harlem Renaissance archive
- <http://www.lib.uiowa.edu/dada/index.html> International Dada archive
- <http://www.moma.org/bucke/> Museum of Modern Art, New York –Die Brucka archive
- <http://www.okeeffemuseum.org/index1.html> Georgia O'Keeffe Museum
- <http://www.tamu.edu/moc/picasso> Online Picasso Project – rozsáhlý archiv děl uspořádaný chronologicky
- <http://www.usc.edu/dept/architecture/slide/babcock> erchv kubismu (viz také výše „Všeobecné informace, výzkumné portály, odkazy“)

## ONLINE SLOVNÍKY

- <http://www.artlex.com> slovník základních termínů
- <http://www.arts.ouc.bc.ca/line/glossary/glosshome.html> „Words of Art“ slovník termínů
- <http://www.groveart.com> směřovací slovník umění a umělců, přes 45 000 hesel z výtvarného umění, dekoračního umění a architektury, na slovních se podílí přes 6 000 odborníků z různých zemí; více než 130 000 obrázků uměleckých děl, odkazy na světová muzea a galerie (licencovaný zdroj)
- <http://www.sca-art.com/> Lexikon českých výtvarníků

## ONLINE ČASOPISY A VYDAVATELSTVÍ

- <http://mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?id=18&ittype=4> časopis October – vybrané články ze starších čísel
- <http://www.artforum.com> magazín Artforum – vybrané články ze starších čísel, odkazy ke galeriím moderního a současného umění
- <http://www.caareviews.org> College Art Association – rozsáhlý archiv recenzí knih a katalogů
- <http://www.cia.edu/administrative/academicaffairs/library/cal.asp> rozsáhlý přehled katalogů výstav moderního a současného umění
- <http://www.divus.cz/umelec/> časopis Umělec
- <http://www.intimate.cz/umeni/> časopis Umění, texty vybraných článků
- <http://www.themeshudson.co.uk> řada knih o moderním a současném umění, odkazy k souvisejícím stránkám
- <http://www.uchicago.edu/research/jml-crit-inq/> časopis Critical Inquiry – vybrané články ze starších čísel, odkazy na stránky s výtvarnou kritikou

# obrazová dokumentace

Rozměry jsou uvedeny v centimetrech a palcích v pořadí výška, šířka a hloubka, není-li uvedeno jinak

- str. 5 (vlevo)** Ilmat Ludwig Kirchner, *Ulles, Dražďany*, 1908. Olej na plátně, 150,5 x 200 (59 1/4 x 78 3/4). Museum of Modern Art, New York. © Dr. Wolfgang & Ingeborg Henze-Kettner, Wichterich/Bern; (střed) Franz Marc, *Čas od zvěřel*, 1913. Olej na plátně, 194,3 x 291,6 (76 3/8 x 113). Kunstmuseum, Basel; (vpravo) Kazimir Malevič, *Válečník z první díve*, 1914. Olej a koláž na plátně, 53,6 x 44,8 (21 1/2 x 17 3/4). Museum of Modern Art, New York; (střed) Gustav Klutza, *Spirita plán našich velkých projektů*, 1930. Fotomontáž. Ruská státní knihovna, Moskva; (střed) Paul Bloessel, *Impatens (Gaulin)*, *Beatamine*, *Springkraut*, 1927. Zvláštní procesem stoučením stříbra. Leskavé svitání Galena Wilde, Kolín nad Rýnem; (vpravo) Barbara Hepworth, *Velký a malý*, ver. 1934. Mramor, 23 x 37 x 18 (9 x 14 x 7). The Pier Gallery Collection, Stromness. © Bowness, Hepworth Estate; **str. 7 (vlevo)** Wolfgang Paalen, *Cal de Pleure*, 1938. Olej na plátně, 97 x 130 (38 1/4 x 51 1/4). Soukromá sbírka, Leskavé svitání Paalen Archiv, Berlín; (střed) Franz Kline, *Kardinál*, 1950. 197 x 144 (77 1/2 x 56 3/4). Soukromá sbírka. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; (vpravo) Ellsworth Kelly, *Bany* pro velkou stěnu, 1951. Olej na plátně, montováno na 64 spojovaných desekách 243,8 x 243,8 (96 x 96). Museum of Modern Art, New York. © Ellsworth Kelly; **str. 8 (vlevo)** Moma Loui, *Bata Kappa*, 1961. Umění pryskyřice na papíru, 262,3 x 429,4 (103 3/4 x 173). National Gallery of Art, Washington, D.C. © 1961 Moma Loui; (střed) Merio Merz, *Objekt Cache Tot*, 1968–77. Kovové svitání, stálo, svorky, železo, neron, 186 x 365 (72 7/8 x 143 3/8). Leskavé svitání Artovo Merz, Turín; (vpravo) Bernd a Hilla Becher, *8 pohledů na dům*, 1962–71. Černobílá fotografie. Leskavé svitání Sonnatberg Gallery, New York; **str. 9 (vlevo)** Chris Burden, *Zvěřel*, 1974. Performance, Venice, California. Leskavé svitání autor; (střed) Laura Annson, *performance United States*, 1978–82. Leskavé svitání Carol St. Communications; (vpravo) Rachel Whiteread, *Išba názvu Dům*,

- 1993. Znění. Commissioned by Artangel. Sponsored by Beck's Foto Sue Ormer. Leskavé svitání Rachel Whiteread a Gagosian Gallery, Londýn; **str. 10** Vasilj Kandinskij, *zvláštní studie pro Altmann Blaus Reiter*, 1911. Akvarel, tuš a tužka, 27,6 x 21,9 (10 7/8 x 8 5/8). Städtische Galerie im Lenbachhaus, Mnichov. © ADAQP, Paříž a DACS, Londýn 2004; **str. 11** Marcel Duchamp, *Šestnáct mř*, 1942. Instalace na výstavě „First Papers of Surrealism“, kurátoři Marcel Duchamp a André Breton pro Coordinating Council of French Relief Societies, New York, October 14 – November 7, 1942. Zvláštní, zlatobné stříbro, 19,4 x 25,4 (7 3/4 x 10). Philadelphia Museum of Art, Dr. Jacqueline, Paul a Peter Matisee na památku malířky Assisiny Duchamp. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; **Úvod 1: 1** • Museum Folliwang, Essen; 2. Museum of Modern Art, New York. © DACS 2004; 3. Collection William Rubin, Bronxville, New York. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 4. Galena Kriehner, Amsterdam. © Karel Appel Foundation/DACS, Londýn 2004; 5. Leskavé svitání Ydesse Handless Art Foundation, Toronto; 6. © DACS, Londýn/VAGA, New York 2004; 7. © Lee Miller Archives, Chiddingfold, England, 2004. All rights reserved; **Úvod 2: 1** • Photo Akademie der Künste der DDR, Berlín. © The Heartfield Community of Herz/VG Bild-Kunst, Bonn a DACS, Londýn 2004; 2. In: Symon Bojko, *New Graphic Designs in Revolutionary Russia*, Lund Humphries, Londýn, 1972. Leskavé svitání; © DACS 2004; 4. Marthe Roeder, © Marthe Roeder, 1969–72. Leskavé svitání autor a Gorney Bravin & Lee, New York; 5. Photo Dave Morgan, Londýn. Leskavé svitání Lison Gallery, Londýn; 6. Leskavé svitání autor. © DACS 2004; 7. Photo Reiner Rutenbeck, Leskavé svitání Konrad Fischer Galerie. © Gerhard Richter; **Úvod 3: 1** • Kunstmuseum, Basel; Dr. Raoul La Roche, 1952. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 2. Musée Picasso, Paříž. © Succession Picasso/DACS 2004; 3. Pablo Picasso, Museum of Modern Art, New York. Dr. autor. © Succession Picasso/DACS 2004; 4. Heaga Gemeentemuseum. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com;

- 5. Soukromá sbírka. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; **Úvod 4: 1** • Städtische Kunsthalle, Düsseldorf. Photo © Giesen. © DACS 2004; 2. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3. Museum of Contemporary Art, Chicago, der Susan a Lewis Manlow. © Estate of Robert Smithson/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 4. © autor; 5. © 1981 by The University of Chicago; © 1981 by Continuum; 6. Leskavé svitání autor a Metro Pictures; **1900: 1** • Photo Dr F. Stoedter; 4 • Leopold Museum, Vídeň; 5 • Photo Jörg STR. Aers Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz; 2 • Ins & B. Gerald Cantor Collection, Beverly Hills, California; 3 • Museum of Modern Art, New York. Little STR. Odkaz Photo Sochi Sunami. © Succession H. Matisee/DACS 2004; 4 • Museum of Modern Art, New York. Dr. Stephen C. Clark. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 5 • Museum of Modern Art, New York. Dr. Mrs. Simon Guggenheim Fund. © Succession H. Matisee/DACS 2004; 6 • Museum of Modern Art, New York. Dr. Mrs. Simon Guggenheim Fund. © Succession H. Matisee/DACS 2004; 7 • Museum of Modern Art, New York. Dr. Mrs. Simon Guggenheim Fund. © Succession H. Matisee/DACS 2004; 8 • Museum of Modern Art, New York. Dr. Mrs. Simon Guggenheim Fund. © Succession H. Matisee/DACS 2004; 9 • Museum of Modern Art, New York. Dr. Mrs. Simon Guggenheim Fund. © Succession H. Matisee/DACS 2004; 10 • Baltimore Museum of Art, The Cone Collection. © Succession H. Matisee/DACS 2004; 1903: 1 • Soukromá sbírka. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 2 • Soukromá sbírka; 3 • Abright Knox Art Gallery, Buffalo, New York; A. Conger Goodyear Collection, 1965; 4 • Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. © Dr. Wolfgang & Ingeborg Henze-Kettner, Wichterich/Bern; 5 • The Baltimore Museum of Art, The Cone Collection, formed by Dr. Claribel Cone a Miss Etta Cone. ©

Succession H. Matisse/DACS 2004; 1906: 1 • Musée d'Orsay, Paříž. © Succession H. Matisse/DACS 2004; box Roger Fry, *Autoportrét*, 1918. Otaj na plátně, 79,8 x 59,3 (31 1/4 x 23 3/4). By permission of the Provost & Fellows of King's College, Cambridge Photo Fine Art Photography; 2 • San Francisco Museum of Modern Art. Odkaz: Elias S. Heas. © 2004 Succession H. Matisse/DACS 2004; 3 • Statens Museum for Kunst, Kodaň, J. Rump Collection. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 4 • National Gallery of Art, Washington D.C. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 5 • The Barnes Foundation, Menon, Pennsylvania / The Bridgman Art Library, Londýn. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 1907: 1 • Museum of Modern Art, New York, Lilla STR. Odkaz. © Succession Pissarro/DACS 2004; 2 • Metropolitan Museum of Art, Odkaz Gertrude Stein, 1940. © Succession Pissarro/DACS 2004; 3 • Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basel. © Succession Pissarro/DACS 2004; 4 • Photographed for Gaeffl Burgess, 1908. 5 • Musée Pissarro, Paříž. © Succession Pissarro/DACS 2004; 6 • Sergej Prokudin-Gorskij in: *The Wolf Man & Sigmund Freud*, ed. Munk Gardiner, Hogarth Press, 1972, str. 174. 7 • Ermitáž, Sankt Peterburg. © Succession Pissarro/DACS 2004; 1908: 1 • Städtische Galerie in Lenbachhaus, Mnichov. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 2 • Städtische Galerie in Lenbachhaus, Mnichov. GMS 153. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Museum of Modern Art, New York. © Dr. Wolfgang & Ingeborg Herz-Kettner, Wobtrach/Bern; 4 • Kunstmuseum, Basel; 5 • Wyndham Lewis a the Estate of the late Mrs G. A. Wyndham Lewis a lastuvým evaným Wyndham Lewis Memorial Trust (registrovaná charita), 1909; 2 • Civic Gallery of Art Moderne, Milán. © DACS 2004; 3 • Abright Knox Art Gallery, Buffalo, New York, Odkaz A. Conger Goodyear a Dar George F. Goodyear, 1964. © DACS 2004; 4 • Museum of Modern Art, New York. Zlatino prsteničkém Lilla STR. Odkaz, box Edward Muybridge, *Fáze pohybu cvičejícího koně*, 1884-5. Světlořad, Étienne Jules Marey, *Průřez chůzí*, c. 1884. (Geometrická chronografie (z původní fotografie) C. J. de France Archives, Paříž); 5 • Peggy Guggenheim Collection, Heratý; 6 • Methil Collection, Milán. © DACS 2004; 7 • Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rim. Isabelle Pakuzner de Chiriko Donation. © DACS 2004; 8 • Pinacoteca di Brera, Milán. Photo © Sica. Fiorucci/Leslie v rámci the Marino Bari a Att. Cultural 1990. © DACS 2004; 1910: 1 • Ermitáž, Sankt Peterburg. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 2 • Ermitáž, Sankt Peterburg. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 3 • Ermitáž, Sankt Peterburg. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 4 • St. Louis Art Museum, Dar M & Mrs Joseph Pulitzer. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 5 • Ermitáž, Sankt Peterburg. © Succession H. Matisse/DACS 2004; 6 • Musée de Grenoble. Dar autor jménem rodiny. © Succession H. Matisse/DACS 2004; Pablo Picasso, *Apollinaire dlešně (Zdravý Apollinaire)*, 1916. Tuška na papíře, 48,8 x 30,5 (19 1/8 x 12). © Succession Pissarro/DACS 2004; 1911: 1 • Art Institute of Chicago. Dar Mrs. Gilbert W. Chapman památkou Charles E. Goodspeed. © Succession Pissarro/DACS 2004; 2 • Kunsthaus, Basilej. Donation Raoul La Roche. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Museum of Modern Art, New York, Nelson A. Rockefeller Bequest. © Succession Pissarro/DACS 2004; 4 • Museum of Modern Art, New York, Nelson A. Rockefeller Bequest. © Succession Pissarro/DACS 2004; 5 • Musée Pissarro, Paříž. Photo © RMN - R. G. Ojeda. © Succession Pissarro/DACS 2004; 1912: 1 • Soukromá sbírka. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 2 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. Dar Henri Laugier. © Succession Pissarro/DACS 2004; 3 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. Dar Henri Laugier. © Succession Pissarro/DACS 2004; 4 • Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis. University Purchase, Kende Sale Fund, 1948. © Succession Pissarro/DACS 2004; 5 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. Dar Henri Laugier. © Succession Pissarro/DACS 2004; 6 • Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio. © Succession Pissarro/DACS 2004; 7 • Photo Pablo Picasso. © Succession Pissarro/DACS 2004; 8 • Guillaume Apollinaire, *La Cravate et la Montre*, 1914. From *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre*, 1913-16, *Parti Océan*. Paříž: Éditions Gallimard, 1925. 1913: 1 • Soukromá sbírka. © DACS 2004; 2 • Národní galerie, Praha. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Philadelphia Museum of Art, The Louise a Walter Arenberg Collection. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 4 • Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hor@hcrinternational.com; 5 • © L & M Services B.V. Amsterdam 20040801; 6 • © L & M Services B.V. Amsterdam 20040801; 7 • © L & M Services B.V. Amsterdam 20040801; 8 • Muzeum chudobních a hudebních umělců, Sankt Peterburg, 1914; 1 • Philadelphia Museum of Art, The Louise a Walter Arenberg Collection. © Succession Marcel

Duchamp/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 2 • Okolnosti neznámé. © DACS 2004; 3 • Státní archiv pro film, fotografii a zvuk, Sankt Peterburg. © DACS 2004; 4 • Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 5 • Photo Tate, Londýn 2004. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 1915: 1 • Museum of Modern Art, New York; 3 • Ruská státní muzeum, Sankt Peterburg; 4 • Stedelijk Museum, Amsterdam; 5 • Museum of Modern Art, New York; 1916a: 2 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Soukromá sbírka. © DACS 2004; 4 • Kunstmuseum, Bern, Paul Klee Stiftung. © DACS 2004; 5 • Collection The Israel Museum, Jerusalem, Dar Fena a Gershom Scholem, John a Paul Herring, Jo Carole a Ronald Lauder. Foto Collection The Israel Museum / by David Harris. © DACS 2004; 1916b: 1 • Metropolitan Museum of Art, New York. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 2 • Museum of Modern Art, New York. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 3 • Museum of Modern Art, New York. Přetisková se svolením Joanne T. Stechen; 4 • Museum of Modern Art, New York. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 5 • © 1971 Aperture Foundation Inc., Paul Stra Archive; 6 • Philadelphia Museum of Art, The Alfred Stieglitz Collection. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 1917: 1 • Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, The Netherlands. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hor@hcrinternational.com; 3 • Gemeentemuseum Den Haag. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hor@hcrinternational.com; 4 • Stedelijk Museum, Amsterdam. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hor@hcrinternational.com; 5 • in: *L'Architecture Vivante*, Autumn 1924. The British Architectural Library, RBA. © DACS 2004; 1918: 1 • Philadelphia Museum of Art, Walter a Louise Arenberg Collection. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 2 • Museum of Modern Art, New York. Odkaz Katherine S. Dreier. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Museum of Modern Art, New York. © DACS 2004; 4 • Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut. Dar Katherine S. Dreier. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 5 • Soukromá sbírka, Paříž. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004. © Man Ray Trust/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; box Man Ray, *Prose Selky*, c. 1920-1. Zlatinová stříbrná, 21 x 17,3 (8 1/4 x 6 3/4). Philadelphia Museum of Art, The Samuel S. White 3rd a Vera White Collection. © Man Ray Trust/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 1919: 1 • Musée Pissarro, Paříž. © Succession Pissarro/DACS 2004; box Pablo Picasso, *Portrét Sergeje Dajagina a Alfredu Satgiberga*, 1919. Uhel a černá tuška, 66 x 55 (25 1/2 x 21 3/4). Musée Pissarro, Paříž. © Succession Pissarro/DACS 2004; 2 • Soukromá sbírka. © Succession Pissarro/DACS 2004; 3 • © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 4 • Musée Pissarro, Paříž. © Succession Pissarro/DACS 2004; 5 • Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut. Dar Collection Société Anonyme; 1920: 2 • Staatliche Museen, Berlin. © DACS 2004; 3 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 4 • Photo Akademie der Künste der DDR, Berlin. Grosz © DACS, 2004. Heartfield © The Heartfield Community of Hers/VG Bild-Kunst, Bonn a DACS, Londýn 2004; 5 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 6 • Akademie der Kunst, Berlin. © The Heartfield Community of Hers/VG Bild-Kunst, Bonn a DACS, Londýn 2004; 7 • Ruská státní knihovna, Moskva; 1921: 1 • Národní muzeum, Stockholm. © DACS 2004; 4 • Museum of Modern Art, New York. © DACS 2004; 5 • Archiv A. Rodčanka a V. Štěpánova, Moskva. © DACS 2004; 1922: 1 • © DACS 2004; 2 • Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum, Bern (inv. G62). © DACS 2004; 3 • Soukromá sbírka. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 4 • Sammlung Pinxhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg; 5 • Lindy a Edwin Bergman Collection. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 1923: 2 • Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin. © DACS 2004; 3 • President and Fellows, Harvard College, Harvard University Art Museums. Dar Sibyl Moholy-Nagy. © DACS 2004; 4 • Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin. © DACS 2004; 5 • © Dr. Franz Siodtner, Düsseldorf; 6 • Barry Friedman Ltd, New York; 7 • Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin. Brat © DACS 2004; 1924: 1 • Photo Per-Aars Alsten, Moderna Museet, Stockholm. © DACS 2004; 2 • Museum of Modern Art, New York. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Museum of Modern Art, New York, Anonymní dar. © Salvador Dalí, Gate Salvador Dalí Foundation, DACS, Londýn 2004;

4 • Collection Jose Mugarb. © Successo Miro - ADAGP, Paříž, DACS, Londýn 2004; 5 • © Man Ray Trust/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; box Man Ray, obětky *La Révolution Soudaise*, Černobílá fotografie. © Man Ray Trust/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 6 • © Man Ray Trust/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 7 • Soukromá sbírka, Paříž. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 1925a: 1 • © FLC/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 2 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. Photo © CNAC/MNAM. Dar RMN. © Jacques-Louis David. © FLC/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Museum of Modern Art, New York. Mrs Simon Guggenheim Fund, 1942. © ADA. Paříž a DACS, Londýn 2004; 4 • Museum of Modern Art, New York. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 5 • Lager © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 7 • © DACS 2004; 1925b: 1 • Nationalgalerie, Berlin. © DACS 2004; 2 • Kunststiftung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. © DACS 2004; 3 • Soukromá sbírka. © Christian Schad Stiftung Aechaffenburg/VG Bild-Kunst, Bonn a DACS, Londýn 2004; 4 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © DACS 2004; 5 • Museum of Modern Art, New York, Purchase 49.52. © DACS 2004; 1926: 1 • Ronald S. Lauder. © DACS 2004; 2 • Bibliothek Hannover, Archiv Schwitters. © DACS 2004; 3 • Städt. ev. Abbe Museum, Eindhoven, Nizozemsko. © DACS 2004; 4 • Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven, Nizozemsko. © DACS 2004; 5 • © DACS 2004; 1927a: 1 • Los Angeles County Museum of Art, zakoupeno z prostředků poskytnutých the Mr a Mrs Walter Harrison Collection. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 2 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Theodor S. Ka. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 1927b: 1 • Philadelphia Museum of Art. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 2 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 4 • National Gallery of Art, Washington D.C. Na památku manželů a Isakou, Taft Schreyer, Rita Schreyer, 1989. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 5 • The Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 6 • Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis. University Purchase, Boby Fund, 1952. box Alfred B. The Development of Abstract Art. chart přpravován pro výstavu *Cubism an Abstract Art* pro Museum of Modern Art, New York; 1936: 2 • The Newark Museum, New York; 3 • Whitney Museum of American Art, New York; 4 • Museum of Modern Art, New York; 5 • Whitney Museum of American Art, New York, Purchase 81.1; 6 • Estate of Stuart Davis/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 7 • Metropolitan Museum of Art, New York, Alfred Stieglitz Collection 1989 (89.278.1). © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 1938: 1 • © DACS 2004; 3 • Kunsthalle Wolfgang Welter, Bremen; 4 • Sprengel Museum, Hannover. © DACS 2004; 5 • Muzeum Sztuki, Łódź, Polsko. Foto Mariusz Lukawski; 6 • Muzeum Sztuki, Łódź, Polsko. Foto Piotr Tomczyk; 1929: 2 • Foto © The Lane Collection; 3 • Kunstbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin; 5 • © Albert Renger-Patzsch Archiv, München; Jürgen Wilda, Köln nad Rynem/VG Bild-Kunst, Bonn a DACS, Londýn 2004; 6 • Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin. © DACS 2004; 7 • Lastuvé svobodní Galerie Wilda, Köln nad Rynem; 1900a: 1 • Sammlung Ann und Jürgen Wilda, Zúrich, Köln/Zülpich; Estate Germaine Krull, Museum Folliwing, Fotografische Sammlung, Essen; 2 • Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire; 3 • Museum Folliwing, Essen; 4 • Museum für Moderne Kunst, Frankfurt nad Mohanem; © 1989 Freund/Agency Nine Berlinow; 5 • Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire; 1900b: 1 • Museum of Modern Art, New York. Zakoupeno © Succession Miro, DACS, 2004; 2 • Alberto Giacometti Foundation, Curych. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Soukromá sbírka, Paříž. © Man Ray Trust/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 4 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. ESTATE BRASSA - R.M.N. - © CNAC/MNAM. Dar RMN. Jacques Fauché; 5 • Maroulen Collection, Paříž. © Salvador Dalí, Gate Salvador Dalí Foundation, DACS, Londýn 2004; 1931: 1 • Collection Lucien Treillard, Paříž. © Man Ray Trust/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Photo Per-Aars Alsten, Moderna Museet, Stockholm. © DACS 2004; 4 • National Gallery of Art, Washington, D.C. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 5 • Collection Robert Lehman, Washington, D.C. © The Joseph a Robert Cornell Memorial Foundation/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 1933: 1 • © DACS 2004; 2 • Foto Bob Schickwijk, Mexico City. © 2004 Banco de México, Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust, Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Dal. Cuauhtémoc 06060, México, D.F.; 3 • Syndikat mezdových věstí a techniky, Mexico City. Lastuvé svobodní Laurencia STR, Hubert, Mediator



Wasserman. © DACS 2004; 4 • © 2004 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No.2, Del Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F. 1934a: 1 • © DACS 2004; 2 • Historická muzeum, Moskva. © DACS 2004; 3 • Trefjakovská galerie, Moskva. © DACS 2004; 4 • Trefjakovská galerie, Moskva. 1934b: 1 • P re Lachaise Cemetery, Paříž. František Staud/www.phototravels.net. © Tate, Londýn 2004; 2 • Birmingham Museums & Art Gallery. © Tate, Londýn 2004; 3 • Photo Tate, Londýn 2004. Photo David Quinn; 4 • Photo Tate, Londýn 2004. Reprodukce se svolením Henry Matisse Foundation. 5 • The Pier Gallery Collection, Stromness. © Bristow, Hepworth Estate. 1935: 1 • Museum of Modern Art, New York. Mr. a Mrs. John Spencer Fund. © DACS 2004; 2 • Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August S. Archw., Köln/VG Bild-Kunst, Bonn a DACS, Londýn 2004; 3 • Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August S. Archw., Köln/VG Bild-Kunst, Bonn a DACS, Londýn 2004; 6 • Philadelphia Museum of Art, Walter a Louise Arenberg Collection. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004. 1936: 1 • Laskavé svolení Dorothea Langs Collection, Oakland Museum of California; 2 • Library of Congress, Washington, D.C., LC-USF342-T01 008057; 3 • Library of Congress, Washington, D.C., LC-USZ62-103008; 4 • Archives Photographiques, Paříž; 5 • Library of Congress, Washington, D.C., LC-USZ62-34372. 1937a: 1 • Foto Bilderchiv Prussischer Kulturbesitz, Berlín; 2 • The Merrill C. Berman Collection. © Schwinsky Family; 3 • Nonmark, Kunstpartiet Art, Breker Museum/Merco-VG; 5 • Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Stálá zapůjčka z Museo Nacional del Prado, Madrid. © Succession Picasso/DACS 2004; 1937b: 1 • Photo Tate, Londýn 2004. © Angela Verren-Taunt 2004. All rights reserved. DACS; 2 • Hamburg Kunsthalle/bpk, Berlín. Foto Elke Walford. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Felix Witzinger, Switzerland/The Bridgeman Art Library, Londýn; 1942a: 1 • Soukromá sbírka, Laskavé svolení Paalen archw., Berlín; 2 • Estate of William Bazotea, Collection Mary Jane Kamrowski, Pollock. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 3 • Byvalá sbírka Simone Colinet, Paříž. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 4 • The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 5 • Collection Seattle Art Museum. Dar Mr a Mrs Bagley Wright. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004. 1942b: 2 • Morton Rumann Collection, Chicago. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 4 • Laskavé svolení Mrs Frederick Kessler, New York; 5 • Philadelphia Museum of Art, Dar Jacqueline, Paul a Peter Matassa na památku matky Alexy Duchamp. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004. 1943: 1 • Collection Schomburg Center for Research in Black Culture, The NY Public Library, The Astor, Lenox a Tilden Foundations, New York. Laskavé svolení V. W. Fuller Trust; 2 • © Donna Mustarden VarrZee; 3 • The Gallery of Art, Howard University, Washington D.C. Laskavé svolení Aaron a Alta Sawyer Douglas Foundation; 4 • National Museum of American Art, Smithsonian Institution. Zakoupeno pomocí prostředků Mrs N. H. Green, Dr R. Harlan a Francis Muirgrave. © Los Malou Jones Pierre Noel Trust; 5 • The Metropolitan Museum of Art, Arthur Hoppock Ham Fund, 1942, 42 187. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 6 • The Estate of Reginald Lewis. Laskavé svolení Jerry Fine Arts, Newark, New Jersey. Photo Frank Stewart; 7 • The Gallery of Art, Howard University, Washington D.C. © DACS, Londýn/VAGA, New York 2004. 1944a: 1 • Soukromá sbírka. Photo Institut Collecte Nederland. © 2004 Mondriaan/Holtzman Trust. c/o hor@international.com; 2 • Soukromá sbírka, Basilej. © 2004 Mondriaan/Holtzman Trust. c/o hor@international.com; 3 • Philips Collection, Washington D.C. © 2004 Mondriaan/Holtzman Trust. c/o hor@international.com; 4 • Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. © 2004 Mondriaan/Holtzman Trust. c/o hor@international.com; 5 • Museum of Modern Art, New York. Anonymous dar. © 2004 Mondriaan/Holtzman Trust. c/o hor@international.com. 1944b: 1 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © Succession H. Matassa/DACS 2004; 2 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © Succession H. Matassa/DACS 2004; 3 • UCLA Art Galleries, LA. © Succession H. Matassa/DACS 2004; 4 • Soukromá sbírka. © Succession Picasso/DACS 2004; 5 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 6 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 7 • Soukromá sbírka. © DACS 2004. 1945: 1 • Indiana University Art Museum, Bloomington, Indiana. Foto Michael Greenough, Kevin

Montague, IUAM #69.151. © Estate of David Smith/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 2 • Museum of Modern Art, New York. Mrs Solomon Guggenheim Fund. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Musée Picasso, Paříž. Photo © RMN Béatrice Hatala. © Succession Picasso/DACS 2004; 4 • Soukromá sbírka. Foto David Smith. © Estate of David Smith/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 5 • Soukromá sbírka. Photo Robert Lorenzon. © Estate of David Smith/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 6 • Foto Shigeo Anzai. © Sir Anthony Caro; 7 • Whitney Museum of American Art, New York. Dar Albert A. List Family 70.1579a–b. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004. 1946: 1 • Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 2 • The Menil Collection, Houston; 3 • Galerie Limmer, Fribourg en Bregoug. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 4 • Musée d'Art Moderne de la Ville de Paříž. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 5 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. Foto Jacques Faujour. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004. 1947a: 1 • © DACS 2004; 2 • © The Josef a Ann Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn a DACS, Londýn 2004; 3 • Foto Tim Nighawaser. © The Josef a Ann Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn a DACS, Londýn 2004; 1947b: 1 • Nina Leen/Getty Images; 2 • Art Institute of Chicago, Mary a Earle Ludgin Collection. © William de Kooning Revocable Trust/ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 3 • Soukromá sbírka. © Dedalus Foundation, Inc./VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 4 • Museum of Modern Art, New York. Odkaz Mrs Mark Rothko prostřednictvím The Mark Rothko Foundation Inc 428.81. © 1998 Kate Rothko Pluzel & Christopher Rothko/DACS 2004; 5 • Soukromá sbírka. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004. 1949: 1 • Museum of Modern Art, New York. Sidney and Harriet Janis Collection Fund (výměnou). Photo Scala, Florence/The Museum of Modern Art, New York. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 2 • Photo Tate, Londýn 2004. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 3 • Photo Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 4 • Museum of Modern Art, New York. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 5 • Metropolitan Museum of Art, George A. Hearn Fund, 1957 (57.92). © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 1961: 1 • Museum of Modern Art, New York. Laskavé svolení The Barnett Newman Foundation. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 2 • Museum of Modern Art, New York. Laskavé svolení The Barnett Newman Foundation. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 3 • Laskavé svolení The Barnett Newman Foundation. Photo Hans Namuth. © Hans Namuth Ltd. Pollock. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 4 • Laskavé svolení The Barnett Newman Foundation. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 5 • Collector of David Geffen, Los Angeles. Laskavé svolení The Barnett Newman Foundation. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004. 1963: 1 • San Francisco Museum of Modern Art, zakoupeno díky dani Phyllis Weiss. © Robert Rauchenberg/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 2 • Sbírk autor. © Robert Rauchenberg/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 3 • Soukromá sbírka. © Ellsworth Kelly; 4 • Museum of Modern Art, New York. © Ellsworth Kelly; 5 • Mexi Collection, Berlín. 1965a: 1 • Foto Hans Namuth. © Hans Namuth Ltd. Pollock. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 2 • Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, Kobe. Laskavé svolení Matsumoto Co. Ltd; 3 • Laskavé svolení Matsumoto Co. Ltd; 4 • © Melkio Murakami; 5 • Phyllis Guy Brett. © Cultural Association 'The World of Lygia Clark'. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 6 • Clark Family Collection. Photo Marcelo Correa. Laskavé svolení Cultural Association 'The World of Lygia Clark'. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 7 • Clark Family Collection. Photo Marcelo Correa. Laskavé svolení Cultural Association 'The World of Lygia Clark'. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004. 1965b: 1 • Photo Galerie Denise René, Paříž; 2 • Photo Tate, Londýn 2004. Dilo Nauma Gabo. © Nina Williams; 3 • Soukromá sbírka. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 5 • Sbírk autor. Photo Clay Perry. 1956: 1 • Photo Tate, Londýn 2004. © Eduardo Paolozzi 2004. All rights reserved. DACS; 2 • Soukromá sbírka. © Richard Hamilton 2004. All rights reserved. DACS; 3 • © The Estate of Nigel Henderson, laskavé svolení Mayor Gallery, Londýn; 4 • © The Estate of Nigel Henderson, laskavé svolení Mayor Gallery, Londýn; 5 • Laskavé svolení Richard Hamilton. © Richard Hamilton 2004. All rights reserved, DACS; 6 • Kunsthalle, Tübingen. Prof. Dr. Georg Zundel Collection. © Richard Hamilton 2004. All rights reserved, DACS; 1957a: 1 • Musée National d'Art Moderne, Paříž, Centres Georges Pompidou, Paříž. Jom © Asger Jorn/DACS 2004; 2 • Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Cabinet d'Art Graphique. Photo A. Plasson. © Alice Dabard, 2004; 3 • Instalace v Historisch Museum, Amsterdam. Foto Richard Kassewitz. © documenta Archiv; 4 • Laskavé svolení Archivio Galizia, Turín; 5 • Laskavé svolení Archivio Galizia, Turín; 6 • Collection Pierre Alschinsky, Bougival. Foto André Moran, Paříž. © Asger Jorn/DACS 2004; 7 • Collection Pierre Alschinsky,

Bougival. Photo André Moran, Paříž. © Asger Jorn/DACS 2004; 1957b: 1 • Photo Tate, Londýn 2004. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 2 • Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, Museum Purchase. Sid W. Richardson Foundation Endowment Fund. © Agnes Martin; 3 • The Greenwich Collection Ltd. © Robert Ryman; 4 • Stedelijk Museum, Amsterdam. © Robert Ryman, 1958; 1 • Museum of Modern Art, New York. Dar Mr & Mrs Robert C. Scull. Photo Scala, Florence/Museum of Modern Art, New York 2003. © Jasper Johns/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 2 • Museum of Modern Art, New York. Dar Philip Johnson in honour of Alfred Barr. © Jasper Johns/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 3 • Sbírk autor. © Jasper Johns/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 4 • Whitney Museum of American Art, New York. Dar Mr a Mrs Eugene M. Schwartz. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 5 • Menil Foundation Collection, Houston. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004. 1959a: 1 • Galerie Bruno Bischoffberger, Curych. © Fondazione Lucio Fontana, Milán; 2 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © Fondazione Lucio Fontana, Milán; 3 • Soukromá sbírka, Milán. © Fondazione Lucio Fontana, Milán; 4 • Archivio Opera Piero Manzoni, Milán. © DACS 2004; 5 • Heming Kunstmuseum, Dänemark. © DACS 2004. 1959b: 1 • Photo Charles Brittin. © The Wallace Berman Estate; 2 • Foto DITÉte laskavé svolení Bruce Corner. Museum of Modern Art, New York. dar Philip Johnson; 3 • Foto © MUMOK, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Vídeň; 4 • Museum Moderner Kunst, Vídeň. © Nancy Reddin Kierholz; 5 • Museum Ludwig, Köln nad Rýnem. © Nancy Reddin Kierholz; 1960a: 1 • Soukromá sbírka. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 2 • Kunsthau Zürich. Alberto Giacometti Foundation. © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 3 • Zakoupeno s pomocí prostředků Coffin Fine Arts Trust, Nathan Emory Coffin Collection of the Des Moines Art Center, 1980. Foto Michael Tropes, Chicago. © Estate of Francis Bacon 2004. All rights reserved, DACS; 4 • Hirschhorn Museum a Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Dar Joseph H. Hirschhorn, 1966. © Willem de Kooning Revocable Trust/ARS, NY a DACS, Londýn 2004. 1960d: 1 • Laskavé svolení Michel Brodovitch; 2 • Laskavé svolení Laurence Miller Gallery, New York. © Helen Levitt; 3 • Laskavé svolení Baudou Lebon, Paříž; 4 • © Weages (Arthur Fellg)/International Centre of Photography/Getty Images; 5 • Museum of Modern Art, New York. © 1971 The Estate of Diane Arbus; 6 • Laskavé svolení Pace/MacGill Gallery, New York. © Robert Frank. 1960e: 1 • Foto © David Garry, 1963. © DACS 2004; 2 • Photo Jean Dominique Lajoux. Copyright Christo 1962; 3 • Foto André Moran. Sbírk Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž; 4 • © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; Hains © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004; 6 • Museum of Modern Art, New York. Photo Scala, Florence. The Museum of Modern Art, New York 2003. © DACS 2004; 6 • © ADAGP, Paříž a DACS, Londýn 2004. 1960b: 1 • Yale University Art Gallery, New Haven. Odkaz Richard Brown Baker. © ARS, NY a DACS, Londýn 2004; 2 • The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © 1959 Morris Louis; 3 • National Gallery of Art, Washington, D.C., Dar Marcella Louisa Brenner. © 1981 Morris Louis; 4 • Des Moines Art Center, zakoupeno pomocí prostředků Coffin Fine Arts Trust, Nathan Emory Coffin Collection of the Des Moines Art Center, 1974. © Kenneth Nola/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 5 • Sbírk autor, zapůjčeno National Gallery of Art, Washington D.C. © Helen Frankenthaler, 1960d: 1 • Soukromá sbírka. © The Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2004; 2 • Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. © The Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2004; 3 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © James Rosenquist/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 4 • The Eli a Edythe L. Broad Collection. © Ed Ruscha; 5 • Whitney Museum of American Art, New York, zakoupeno s pomocí prostředků Mrs Percy Ure Purchase Fund 85.41. © Ed Ruscha; 6 • Soukromá sbírka. © The Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2004, 1961: 1 • Foto © Robert R. McElroy/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. © Class Oldenberg a Coosje van Bruggen; 2 • Research Library, Getty Research Institute, Los Angeles (980083). Photo © Robert R. McElroy/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004; 3 • Laskavé svolení Research Library, Getty Research Institute, Los Angeles (980083). Foto © Sol Goldberg; 4 • Foto Martha Holmes. © Class Oldenberg a Coosje van Bruggen; 5 • Whitney Museum of American Art, New York. Dar k 50 výročí Mr a Mrs Victor W. Ganz 79.83a–b. Photo Jerry L. Thompson, New York. © Class Oldenberg a Coosje van Bruggen; 1962a: 1 • Laskavé svolení Gilbert a Lila Siverman Fluxus Collection, Detroit. Photo George Maciunas; 2 • Laskavé svolení autor; 3a • Photo © dpa. © Nam June Paik; 3b • Laskavé svolení Museum Wiesbaden. © Nam



June Paik. 4 • Laskavé svolení Gilbert a Life Silverman Fluxus Collection, Detroit. Photo George Macunas. 5 • Laskavé svolení Gilbert a Life Silverman Fluxus Collection, Detroit. Photo Paul Silverman. 6 • Laskavé svolení Robert Watts Studio Archive, New York. Photo Larry Mier. 7 • Laskavé svolení Gilbert a Life Silverman Fluxus Collection, Detroit. Photo R. H. Henleigh; 8 • Laskavé svolení Gilbert a Life Silverman Fluxus Collection, Detroit. Foto R. H. Henleigh. 1962b: 1 • Laskavé svolení Galene Kranzinger, Vídeň. 2 • Laskavé svolení Hermann Nitsch. Foto L. Hoffenreich. © DACs 2004. 3 • Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. © autor. 4 • Autor. 5 • Laskavé svolení autor. Photo Werner Schütz. © DACs 2004. 1962c: 1 • Photo Cathy Carver © De Art Foundation. Estate of Dan Flavin. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 2 • Byside Saatchi Collection, Londýn. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 3 • Laskavé svolení Paula Cooper Gallery, New York. © Carl Arie/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. 4 • Photo Tate, Londýn 2004. © Carl Arie/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. 5 • © Sol LeWitt. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 6 • Collection Neuse Museum Werner. © Sol LeWitt. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 1963: 1 • Museum Ludwig, Koln nad Rýnem. © Georg Baselitz; 2 • Verlag Cösching und Springer, Bern-Berlin. © DACs 2004; 3 • Sammlung Ludwig, Museum moderní umění, Vídeň. © Georg Baselitz; 1964a: 1 • Foto Heinrich Hebezahl. © DACs 2004. 2 • Foto Heinrich Hebezahl. © DACs 2004. 3 • Museum Schloss Moyla, Bedburg-Hau. Collection van der Grinten. MSM 03087. © DACs 2004. 4 • Foto Walter Klein, Düsseldorf. Museum Schloss Moyla, Bedburg-Hau. © DACs 2004. 5 • Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. © DACs 2004. 1964b: 1 • Dia Art Foundation, New York. The Menil Collection, Houston. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 2 • Photo Tate, Londýn 2004. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 3 • The Menil Collection, Houston. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 4 • © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 1965: 1 • Art © Judd Foundation. Licensed by VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. 2 • © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 3 • © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 1966a: 1 • Collection Hirshhorn Museum a Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., Joseph H. Hirshhorn Purchase Fund, Holena Purchase Fund, a Museum Purchase, 1993. Laskavé svolení Sperone Westwater, New York. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 2 • Collection Jasper Johns, New York. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACs, Londýn 2004. 3 • Philadelphia Museum of Art. Dar the Cassara Foundation. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACs, Londýn 2004. 4 • Philadelphia Museum of Art. Dar Cassara Foundation. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACs, Londýn 2004. 1966b: 1 • Museum of Modern Art, New York. Photo © Estate of Peter Moore/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. © Louise Bourgeois/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. 2 • Laskavé svolení Chem & Read, New York. Foto Rafael Lobito. © Louise Bourgeois/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. 3 • Laskavé svolení autor. 4 • National Gallery of Australia, Canberra. © The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Curych a Londýn. 5 • Daros Collection, Sycarcho. © The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Curych a Londýn. 1967a: 1 • © Estate of Robert Smithson/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. 2 • Collection of Quentin Vasser, Laskavé svolení Sperone Westwater, New York. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 3 • Laskavé svolení Gagosian Gallery, Londýn. © Ed Ruscha. 4 • Soukromá sbírka. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 5 • Laskavé svolení the Estate of Gordon Matta-Clark a David Zwerner, New York. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 1967b: 1 • Laskavé svolení Archivio Merz, Turín. 2 • Photo Claudio Abete. Laskavé svolení autor. 3 • © autor. 4 • Instalace 12 Piedi v Centre Georges Pompidou, Paříž. 1972. Photo © Giorgio Colombo, Milán. 5 • Laskavé svolení autor. 6 • Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino - Fondazione De' Formis. Laskavé svolení Fondazione Tonino Museri - Archivio Fotografico, Turín. 7 • Photo autor. 8 • Collection Annemarie Sautreau Boethi. Paříž. © DACs 2004. 1967c: 1 • No 58005/1-4, Collection Manfred West. Stiftung für Konkrete Kunst, Reutlingen, Německo. Laskavé svolení Fran ois Morelet. © ADAGP, Paříž a DACs, Londýn 2004. 2 • Photo Moderna Museet, Stockholm. © ADAGP, Paříž a DACs, Londýn 2004. 3 • Soukromá sbírka. Foto Andre Moran. © ADAGP, Paříž a DACs, Londýn 2004. 4 • © Photo CNAC/MNAM Des RMN. 5 • © D.B. © ADAGP, Paříž a DACs, Londýn 2004. 1968a: 1 • Laskavé svolení Sonnabend Gallery, New York. 2 • Laskavé svolení Sonnabend Gallery, New York. 3 • Laskavé svolení autor a Merian Goodman Gallery, New York.

4 • Museum of Modern Art, New York. The Fellows of Photography Fund. © DACs 2004. 5 • © DACs 2004; 6 • Laskavé svolení Monika Sprueth Gallery/Philomene Magers. © DACs, Londýn 2004. 1968b: 1 • Laskavé svolení Gagosian Gallery, Londýn. © Ed Ruscha; 2 • Museum Ludwig, Koln nad Rýnem. Laskavé svolení Rheinisches Bildarchiv Koln nad Rýnem. © Sol LeWitt. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004; 3 • Museum of Modern Art, New York. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 4 • Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004; 5 • © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 6 • Laskavé svolení Lesson Gallery, Londýn. 7 • Collection Van Abbe Museum, Eindhoven, The Netherlands. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004; 8 • Laskavé svolení John Baldessani. 1969: 1 • Formerly Saatchi Collection, Londýn. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004; 2 • Laskavé svolení autor. Photo © Estate of Peter Moore/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. 3 • Museum of Modern Art, New York. Laskavé svolení autor. Photo © Estate of Peter Moore/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. 4 • Art Institute of Chicago, původní dary Arthur Keating a Mr. a Mrs. Edward Morris. © The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Curych a Londýn. 1970: 1 • Photo © Estate of Peter Moore/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. 2 • Kresba Lawrence Kenry. Laskavé svolení autor. 2 • Photo Frank Thomas. Laskavé svolení autor. 2 • Photo Frank Thomas. Laskavé svolení autor; 3 • Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Panza Collection). Laskavé svolení autor. Photo © Estate of Peter Moore/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. 4 • © Estate of Robert Smithson/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. 1971: 1 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. Laskavé svolení autor. © DACs 2004. 2 • © D.B. © ADAGP, Paříž a DACs, Londýn 2004. 3 • Collection Daled, Brussels. Laskavé svolení autor. © DACs 2004. 1972a: 1 • Collection Benjamin Katz. © DACs 2004; 1 • Collection Benjamin Katz. © DACs 2004. 2 • Collection Anne-Marie a Stéphane Rona. © DACs 2004. 3 • Galene Michael Werner, Koln nad Rýnem. © DACs 2004. 4 • Ruth Kaiser, Laskavé svolení Johannes Caddens. © DACs 2004. 5 • Municipal Van Abbe Museum, Eindhoven. © DACs 2004. 6 • © DACs 2004. 7 • © DACs 2004. 1972b: 1 • Museum Ludwig, Koln. Laskavé svolení Rheinisches Bildarchiv, Koln (Koln nad Rýnem). 2 • Laskavé svolení autor. © DACs 2004. 3 • Art Institute of Chicago, Barbara Neff Smith Memorial Fund, Barbara Neff Smith & Solomon H. Smith Purchase Fund, 1977 800a-h. Laskavé svolení Sperone Westwater, New York. 4 • Laskavé svolení autor. © DACs 2004. 5 • Collection Kunstmuseum, Bonn. © DACs 2004. 6 • Collection Spack, Koln nad Rýnem. Copyright autor. 1973: 1 • Photo © Estate of Peter Moore/VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. © Nam June Paik. 2 • Laskavé svolení Electronic Arts Intermix (EAI), New York. 3 • Laskavé svolení Electronic Arts Intermix (EAI), New York. 4 • © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 5 • Laskavé svolení Electronic Arts Intermix (EAI), New York. 1974: 1 • Photo Erro. Collection autor. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 2 • Photo by Minoru Nizuma. © Yoko Ono. 3 • Photo Bill Beckley. Laskavé svolení autor. 3 • Photo Bill Beckley. Laskavé svolení autor. 4 • Photo Kathy Dillon. Laskavé svolení autor. 5 • Laskavé svolení autor. 6 • San Francisco Museum of Modern Art. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 1975: 1 • © Judd Chicago 1972. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 2 • Philip Morris Companies, Inc. Faith Ringgold © 1980. 3 • The Brooklyn Museum of Art. Dar The Elizabeth A. Sackler Foundation. Photo © Donald Woodman. © Judd Chicago 1979. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 4 • Foto David Reynolds. Laskavé svolení autor. 5 • Laskavé svolení the Estate of Ana Mendieta a Galene Letong, New York. 6 • Arts Council of Great Britain. Laskavé svolení autor. 1976: 1 • Photo E. Lee White. NYC, 1978. Laskavé svolení autor a The Kitchen, New York. 2 • Photo © Christopher Reunis/Robert Harding. 3 • Státní sbírka Chínai Foundation, Marfa, Texas. Photo Florian Holzhner. Art © Judd Foundation. Licensed by VAGA, New York/DACS, Londýn 2004. 1977: 1 • Laskavé svolení autor. 2 • Laskavé svolení autor a Metro Pictures. 3 • Laskavé svolení autor a Metro Pictures. 4 • Laskavé svolení autor a Metro Pictures. 5 • Laskavé svolení Tódesse Handelex Art Foundation, Toronto. 1980: 1 • Laskavé svolení autor a Gorney Bravin a Lee, New York. © Sarah Charlesworth. 1978. 2 • Laskavé svolení Barbara Gladstone Gallery, New York. 2 • Laskavé svolení Barbara Gladstone Gallery, New York. 2 • Laskavé svolení Barbara Gladstone Gallery, New York. 3 • Laskavé svolení autor. 4 • Laskavé svolení Sean Kelly Gallery, New York. 1984a: 1 • Laskavé svolení autor. 2 • © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 2 • © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 3 • Sbírkai autor. Fred Lonider, Visual Arts Department, University of California, San Diego. 3 • Sbírkai autor.

Fred Lonider, Visual Arts Department, University of California, San Diego. 4 • Laskavé svolení autor a Gorney Bravin & Lee, New York. © Martha Rosler, 1987-72. 5 • Laskavé svolení autor a Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, CA. 6 • © Martha Rosler, 1974-5. Laskavé svolení autor a Gorney Bravin & Lee, New York; 6 • © Martha Rosler, 1974-5. Laskavé svolení autor a Gorney Bravin & Lee, New York. 1984b: 1 • Collection Meri Barbara Schwartz. Foto laskavé svolení Gagosian Gallery, New York. 2 • Photo Jenny Holzer. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 3 • Laskavé svolení Canal St. Communicators. 1986. 1 • © Jeff Koons; 2 • Laskavé svolení autor a Jay Jopling/White Cube (Londýn). © autor; 3 • Laskavé svolení autor. 4 • Laskavé svolení autor. 5 • © Barbara Bloom, 1989. Laskavé svolení Gorney Bravin & Lee, New York. 1987: 1 • Laskavé svolení Group Material. 2 • Collection of Ulrich a Hernet Meyer. Photo James Dee. © DACs, Londýn/VAGA, New York 2004. 3 • © Krzysztof Wodiczko. Laskavé svolení Galene Letong, New York. 4 • The New York Public Library. box Richard Serra. Titled Art, 1981 (destroyed). Cor-ten steel, 365.8 x 365.7 x 6.4 x 144 x 142.5 x 2.1). Federal Plaza, New York. Photo Ann Chavest. Paříž. 5 • Werner a Elaine Dannheisser Foundation, New York. © The Felix Gonzalez-Torres Foundation. Laskavé svolení Area Rosen Gallery, New York. 6 • The Werner a Elaine Dannheisser Foundation, New York. Dlouhodobé zápůjčka z Museum of Modern Art, New York. © The Felix Gonzalez Torres Foundation. Laskavé svolení Area Rosen Gallery, New York. 7 • Photo Museum of Art. Laskavé svolení autor. 1988: 1 • Museum of Modern Art, New York. Photo Axel Schneider. François Truffaut a Mohenem. © Gerhard Richter. 2 • Museum of Modern Art, New York. Photo Fredrich Rosenstel, Koln nad Rýnem. © Gerhard Richter. 3 • Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. © Gerhard Richter. 4 • Laskavé svolení autor. 1989: 1 • Laskavé svolení autor. 2 • Photo Dewoud Bay. Laskavé svolení autor. 3 • Tifon/Anna Kuatera Gallery, New York. 3 • Laskavé svolení autor. Tifon Gallery, New York. 4 • Laskavé svolení Marian Goodman Gallery, New York; 5 • Laskavé svolení Gavin Brown's Enterprise, New York. 1992: 1 • Laskavé svolení Documents Arzois. © DACs 2004. 2 • Laskavé svolení autor a Metro Pictures Gallery, New York. 3 • Laskavé svolení Galene Em Fontana, Milán. Foto Roberto Marosi, Milán. 4 • Laskavé svolení autor. Foto Hans Momtman; 4 • Foto laskavé svolení De Vrieshal. Midland, American Fine Arts, Co., New York a Tanya Bonakdar Gallery, New York. 1993a: 1 • Collection Alexina Duchamps, France. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paříž a DACs, Londýn 2004. 2 • Laskavé svolení autor. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 3 • Laskavé svolení James Coleman a Merian Goodman Gallery, New York. © James Coleman. 4 • Laskavé svolení autor a Metro Pictures Gallery, New York. 5 • Laskavé svolení autor a Metro Pictures Gallery, New York. 1993b: 1 • Soukromá sbírka. Laskavé svolení Paula Cooper Gallery, New York. 2 • Art Council of England, Londýn. Foto Edward Woodman. Laskavé svolení autor a Jay Jopling/White Cube (Londýn). © autor. 3 • Laskavé svolení autor. 4 • Commissioned by Artangel. Sponsored by Beck a. Laskavé svolení Rachel Whiteread a Gagosian Gallery, Londýn. Foto Sue Ormer, 1993c: 1 • Laskavé svolení Paula Cooper Gallery, New York. 2 • Laskavé svolení autor a STR STR O W. Gallery, N.Y. 3 • Laskavé svolení Sean Kelly Gallery, New York. 4 • Fotografie. © Rotimi Fani Kayode/Autograph ABP. 6 • Laskavé svolení Stephen Friedman Gallery, Londýn. 6 • Laskavé svolení autor a Brent Sikkema. 7 • Laskavé svolení autor a Hauser & Wirth. Foto laskavé svolení Gagosian Gallery, New York. 8 • © 2004 Glenn Ligon. 1994a: 1 • Laskavé svolení Sonnabend Gallery, New York. 2 • Sbírkai autor. Photo Ellen Page Wilson. Laskavé svolení Pace Wilderstein, New York. © Kiki Smith. 3 • Laskavé svolení autor a Martha Marks Gallery. Foto K. Ignatidis pro Jeu de Paume. 4 • Laskavé svolení autor. 5 • Soukromá sbírka. Laskavé svolení Jablonna Galena, Koln nad Rýnem. Foto Nic Terwiggemh, Düsseldorf. 1994b: 1 • Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © Sol LeWitt. © ARS, NY a DACs, Londýn 2004. 2 • Laskavé svolení Regen Projects, Los Angeles. 3 • Laskavé svolení autor. 4 • Laskavé svolení autor. 1998: 1 • Photo Florian Holzhner. © James Turrell. 2 • Laskavé svolení autor. Photo © 1997 Fotoworks Benny Chen. 3 • Laskavé svolení Lesson Gallery, Londýn. 4 • Laskavé svolení David Zwerner, New York. 1999: 1 • Laskavé svolení autor a Merian Goodman Gallery, New York. 2 • Laskavé svolení autor a Jay Jopling/White Cube (Londýn). © autor. 3 • Collection autor. Laskavé svolení Monika Sprueth Gallery/Philomene Magers. © DACs, Londýn 2004. 2003: 1 • Laskavé svolení autor a Corv-Mora, Londýn. 2 • Laskavé svolení autor a Stephen Friedman Gallery, Londýn. 3 • Laskavé svolení Merian Goodman Gallery, New York. 4 • Laskavé svolení autor. Frith Street Gallery, Londýn a Merian Goodman Gallery, New York. a Paříž



Každou vytištěnou stránku označují  
obrazy

Poslední futuristická výstava  
bratrů 127, 130, 131-3, 132  
časopis 163, 164, 529  
galerie 142-5, 220  
Bott, Berenice 426, 431  
organizace, umění 618  
Bramm, Marina 566, 568  
Abstract Artists Association 289, 398  
abstraction-creation 287, 289,  
300, 398  
abstrakce 28, 31, 34, 39, 53, 85-9, 95,  
118-24, 119-24, 125, 128, 130-4,  
133-4, 137-8, 141, 145-7, 148-53,  
148-9, 151-3, 163-4, 168, 171,  
178-9, 178-9, 187, 199, 201, 211,  
223, 266-70, 286-9, 287-9, 308-12,  
309-12, 319-20, 323, 326, 333-4,  
337, 346-7, 347, 348-54, 351-9,  
355-9, 362-7, 362-4, 367, 368-72,  
376-8, 380-3, 398-43, 399, 401-3,  
404-6, 409-10, 409-10, 412-14,  
118, 121, 124, 136-8, 139-44,  
439-41, 443-4, 447-9, 475, 478,  
481, 500-4, 515-20, 517-20, 527,  
554, 557-9, 558, 570, 596, 603, 636,  
644, 650, 653, 681-2, 685, 687  
Abstrakce a empatie (Abstraktion und  
Einfühlung) 85-9, 223, 267  
abstraktní expresionismus 17, 244,  
258, 293, 296, 299, 306, 320-3, 326,  
345, 348-54, 348, 355-9, 351-6,  
358-9, 362-7, 362-4, 367, 368,  
370-5, 373, 391, 397, 404, 407, 421,  
424, 439-43, 439, 445-8, 450, 455,  
457, 461, 477, 492-3, 506, 518, 521,  
529, 535, 556, 565, 671-3, 681, 689  
Accardi, Vito 562, 564, 566-8, 567,  
568, 576, 577, 636  
action painting 350, 354, 368-70, 372,  
374-5, 395, 424, 439, 465-7, 535  
ACT UP 605-10  
Adams, Ansel 278-9  
Adams, Dennis 607  
Adams, Henry 222  
Adorno, Theodor W. 25, 29-31, 129,  
244, 247, 320, 322, 326, 390, 411,  
413, 417, 431, 485, 571, 583, 615,  
660, 672-3, 675, 677, 681, 683  
afáze 36, 686  
afirmativní kultura 26, 327, 434, 681  
afričké umění 16, 37, 65-7, 79-84, 81,  
85, 106, 116-17, 118, 126, 145,  
216-17, 245, 247, 267, 274, 302,  
305, 307  
afroamerické umění 302-7, 303-7,  
571, 572, 619-20, 620, 626, 639-44,  
639-44  
Agam, Yacov 379, 381-2  
Agee, James 426, 428  
agitprop 134, 260, 488, 594, 605-11,  
605-8, 666  
Abern, John 606  
AChRR 173, 261-3, 265  
AIDS 18, 327, 605-11, 624, 645-6  
akcionismus, videální 464-9, 465,  
467-9, 565  
aktivistické umění 605-11  
Albers, Anni 299, 344, 346  
Albers, Josef 187, 299, 343-7, 345,  
347, 377, 380, 398, 630  
Aleksandry, Pierre 391  
Alexandrianismus 29, 681  
Alloupy, Lawrence 385-6, 390, 439,  
444, 472  
alternativní prentory 560-4, 570-2,  
576-9, 577  
Althaus, Louis 29, 347, 571, 630

American Artists' Congress 293-4  
Americký modernismus, raný 142-7,  
220-5, 328  
Američtí regionálisté 258, 349  
Amour fou, L' (Breton) 192-4,  
193, 250  
analytický kubismus 23, 34, 106-11,  
108-11, 112, 148, 160, 163, 165, 199,  
205, 222, 286-7, 364  
Anderson, Laurie 598-9, 599  
Andre, Carl 178, 409-10, 470-4, 473,  
492, 494, 521, 523, 529, 536, 548,  
555, 635  
anomie 681  
Anselmo, Giovanni 512-13, 513  
Ant Farm 561  
Antal, Frederick 22  
antropologické modely 624-9, 625-6,  
628-9, viz též etnografie  
anestetika, antiúmení 25, 138,  
168-73, 246-7, 384, 449, 467,  
533, 683  
antiúlonismus 33, 61, 335, 357, 470,  
493, 534-7  
antimpresionismus 70, 261  
antilexikální/antisemantický jazyk  
35-6, 95-6, 127, 130-4, 136, 170-2,  
171, 209, 689  
antimodernismus 55, 96-7, 134,  
160-5, 198, 202-7, 223, 260-5,  
281-5, 299, 313, 319, 411, 509,  
511-12, 525-6, 532, 552, 583, 596-9,  
611  
Antin, David 561, 592  
antiradikalismus 53, 96, 515,  
596-9  
Antoni, Janine 635  
Apoinaire, Guillaume 66, 78, 95, 100,  
106-7, 107, 112, 114, 116, 117, 122,  
141, 160, 214, 682  
apotropajismus 82, 104  
Appel, Karel 17, 17, 391, 421  
Aracne, Rashed 617  
Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)  
171, 172, 241, 243, 325, 429  
arbitrární 35-7, 45, 96, 112-14, 119,  
127, 133, 149, 156, 177, 187, 227,  
230-1, 289, 535, 586, 688, viz též  
lingvistická znak, jazykový  
Arbus, Diane 426-7, 429, 430, 431  
Arensberg, Louise 220, 471, 497  
Arensberg, Walter 154, 220, 221,  
471, 497  
Archipenko, Aleksandr 343, 411  
architektura 24, 52-3, 134, 151-3,  
153, 200-1, 201, 208-11, 210-11,  
222-3, 231, 283-5, 284, 300-1, 300,  
385, 388, 388, 474, 508, 508, 532,  
540-1, 558-9, 591, 596-7, 604, 663  
Arman 336, 434, 438, 438, 482,  
484, 496  
Armory Show, New York (1913)  
142-3, 145, 154, 220-1  
Arnold, Eve 427  
Arnold, Martin 657  
Arns, Gerd 205  
Asp, Hans (Jean) 118-9, 136-8, 137,  
157, 157, 194, 288, 287, 301, 317,  
350, 384, 684, 515, 631  
Art & Language 554, 586, 590  
art andy 340, 681-2  
art brut 182, 322, 339, 391, 478, 682  
art concret 380, 382  
Art Deco 99, 196-201, 217, 345, 288,  
304, 325, 411  
Art Nouveau 52-6, 53, 87, 118, 151,  
162, 182, 198, 248, 315, 684, viz též  
Jugendstil  
Art of This Century 295, 299-301,  
302, 349, 529

Artangel 638, 638  
Artaud, Antonin 466-7, 478, 572, 573  
arte povera 509-14, 510-14, 534, 618,  
624, 638, 665, 674  
Artforum 418, 472, 494-5, 529  
Artists Space, New York 580-3  
Art-Language 529, 590  
Artmes 398, 404, 418, 450, 472, 515  
Arts and Crafts 185, 188, 344  
Arvatov, Boris 174, 179  
asambláž 131, 208, 208, 254, 275,  
410, 415-20, 415-17, 419-20, 459,  
466, 470, 484, 496, 498-9, 502, 598,  
618-19, 619, 674, 687  
Asawa, Ruth 344  
Asber, Michael 499, 540-2, 541,  
553, 586, 601, 604, 624, 665, 674  
atavismus 189, 266, 283, 305,  
412, 682  
Atget, Eugène 232, 235-7, 271,  
278-80, 270, 429, 521  
AtL, Dr. (Gerardo M. Cimardo) 255  
Auerbach, Elfen 241-2, 242, 244  
aura 25, 212, 216, 272, 274, 336, 494,  
581, 591, 600, 615, 617  
Auric, Georges 162  
autorství, kritika 20, 48, 128, 138, 184,  
279, 302, 372, 381, 461, 493, 4, 514,  
580-3, 596-7, 617, 665, 667, 682  
automatizace 16, 16, 137, 190-5, 246,  
292, 292, 295, 314, 320, 349-50, 490,  
497, 556  
autonomie, estetická 22-5, 40, 45-6,  
53, 129, 164, 182, 204, 325, 437-8,  
497-9, 511, 527-9, 552-3, 558, 581,  
596, 632, 681, 681-4  
Avakian, H. 529, 565  
Avedon, Richard 426-9, 431  
Ay-O 458  
Bader, Andreas 615  
Bader, Meinhold a. skupina 612,  
614-5  
Bacon, Francis 421, 424, 424, 477  
Bachtin, Michail 683, 686  
Baker, Josephine 200, 245, 626  
Bakst, Leon 162  
Bakunin, Michail 366  
Baldern, John 532-3, 533, 586, 592  
Ball, Hugo 135-9, 135, 682  
Ball, Giacomo 90-5, 92-3, 118, 301,  
515, 630  
Ballets Russes 118, 160, 162, 426, 431  
Ballets Suedois 162  
Banham, Reyner 223, 385-6  
Barnes Foundation 63, 104, 221,  
313-14  
Barnes, Albert C. 221  
Barnes, Matthew 636, 658, 673,  
677, 681  
Barr, Alfred H. Jr 78-83, 221, 221,  
288, 293, 297, 319, 327, 344,  
404, 470  
Barré, Martin 517-20, 519  
Barry, Judith 604  
Barry, Robert 512, 527, 555  
Barthes, Roland 32-9, 36, 38, 48,  
156, 247, 486-90, 499, 547, 571,  
586-9, 591, 597-8, 627, 659, 667,  
671, 682, 688  
Barry, Antoine-Louis 59  
Baudelaire, Georg 475-9, 478, 479, 524,  
552, 612-13  
Baudouin, Jean-Michel 617  
Baudouin, Georges 194, 245-8, 327,  
339, 342, 412-13, 466, 630-1, 664,  
672, 686  
Baudelaire, Charles 71, 85, 129, 366,  
394, 417, 484, 552, 677  
Baudouillard, Jean 437, 486-8, 586-7,  
600-1, 603, 688

Bauhaus, Nový (Chicago) 286, 343-7,  
390, 398  
Bauhaus, Vymar 12, 27, 175, 183,  
185-9, 185-8, 196, 210-11, 221, 222,  
241-2, 244, 282, 286, 299, 319,  
343-7, 380, 380-1, 398, 557, 601,  
603, 630, 674, 684  
Baumgarten, Luthar 625, 625  
Bayer, Herbert 188-9, 343, 427  
Bazaine, Jean 518  
Bazaites, William 294-5, 294, 300,  
348-50  
Bear, Lisa 529  
Bearden, Romare 306-7  
Beauvau, Simone de 495, 566  
Beckett, Samuel 301, 467  
Beckmann, Max 202, 204-5, 205  
Becher, Bernd Hilla 235, 495, 521-6,  
522-3, 524-6, 554, 566, 663  
Becher, Johannes R. 206  
Bell, Clive 33, 270, 447  
Bell, Vanessa 73  
Bellmer, Hans 192, 195, 195  
Bénatek biennale 313-17, 356, 377,  
381, 664-9  
Benglis, Lynda 19, 19, 534, 562, 564  
Benjamin, Walter 23-4, 44, 53, 141,  
182, 203, 212, 216, 234-5, 237, 243,  
247, 280, 271-5, 284, 322-3, 417,  
423, 429, 461, 483, 551, 571, 581,  
600, 603, 653, 656, 663, 676  
Benn, Gottfried 206, 478  
Bentley, Eric 344  
Benton, Thomas Hart 258, 328,  
349, 356  
Benua, Aleksandr 265  
Benveniste, Emile 41-2, 44, 583, 687  
Bergmann, Michel, Ella 243  
Bergson, Henri 456-7, 630, 683  
Berlew, Henrik 380  
Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ) 171,  
232, 241  
Berman, Wallace 415-20, 415  
Bernard, Emile 70-1  
Bernini, Leo 21  
Bernin, Ousp 284-5  
Berzys, Joseph 137, 180-5, 480-1,  
483-5, 529, 554, 557, 565, 618  
Beyl, Fritz 85  
Bhabha, Homi 617-8, 629, 688  
Bickerton, Ashley 601  
Biddle, George 258-9  
Biermann, Aenne 232, 234  
Bildnerer der Geistesranken viz  
Chimozno dalewné nemu nym  
Bill, Max 289, 343, 370, 376, 378, 391,  
398, 515-17, 519, 682  
Bismarck 19-20, 32, 130, 160-5,  
357, 677, 682  
Birnbaum, Dara 561  
Black Deco 200  
Black Mountain College 343-7, 368,  
371, 464, 627  
Blake, Peter 386  
Blau 89, 267  
Blau Reiter, Der 85-9, 85-8, 122,  
138, 180, 182  
Blotter, Eugen 180  
Bloch, Ernst 204, 323  
Blouin, Barbara 603, 604  
Blombury Group 73  
Blowfeldt, Karl 234-5, 237, 286  
Blühova, Irena 241  
Blum, Léon 283  
BMPT 515-20  
Boccioni, Umberto 90-6, 93, 95  
body art 373-5, 375-6, 450-4, 452-4,  
456-63, 457-8, 464-9, 465, 467-9,  
480-1, 480-1, 561, 565-9, 565-8,  
624, 630, 639, 659

Boeri, Stefano 666  
Boetti, Alighiero 514, 514  
Bogdanov, Aleksandr 175, 260-1  
Bochner, Mel 409, 537  
Boiffard, Jacques-André 246  
Bolotovskij, Ilja 277, 344  
bolševiki 133, 175  
Bomberg, David 88  
Bonnard, Pierre 313, 315-16, 317  
Bordier Art Ensemble 606  
Borges, Jorge Luis 384, 552  
Bortnik, Sándor 380  
Boudier, Derek 386  
Boulez, Pierre 370  
Bourdieu, Pierre 598, 629  
Bourgeois, Louise 500-4, 500-1, 534,  
536, 643-6, 671  
Bourke White, Margaret 242, 426  
Bourriaud, Nicolas 665-8  
Boyce, Sonia 642  
Braggaglia, Anton Giulio 90  
Brancausi, Constantin 59, 127, 142-3,  
200, 216-19, 216-19, 222, 266-7,  
270, 287, 301, 414, 471, 543  
Brandt, Marianne 189, 189  
Brangwyn, Frank 258  
Brodovic, Georges 33, 34, 34, 72,  
106-11, 109, 112, 113, 148, 160, 162,  
165, 198, 287, 301, 313, 315-16, 316,  
364, 380  
Brassai 248, 248  
Brautlich, Troy 580  
Brecht, Bertolt 32-3, 35, 469, 483,  
671, 684  
Brecht, George 452, 456, 459-61, 463  
Breker, Arno 281, 282, 283, 288  
Breton, André 16-17, 78, 104,  
183-4, 190-5, 212, 245-8, 250-4,  
292-6, 297, 299, 300, 320, 327, 339,  
349, 391, 463, 466, 508, 519, 529,  
672, 686-7  
Breuer, Josef 20  
Breuer, Marcel 189, 189, 299  
Briedendiek, Hein 189  
Brik, Osip 174  
Brodovic, Alexej 426-7, 427, 429, 31,  
264  
Brodskij, Isaak Israelevič 262-3, 264  
Brogiolo, Mario 202  
Brouhaers, Marcel 40-1, 41, 42, 48,  
215, 324, 499, 548, 549-53, 549-52,  
554-5, 601, 603, 624, 627, 665  
Brown, Byron 277  
Brown, Trisha 565  
Brücke, Die 85-9, 475  
Bruck, Günter 464-9, 468, 565  
Buckingham, Matthew 656-7, 676  
Buffet, Bernard 380  
Bucharin, Nikolaj 265  
Buñuel, Luis 247, 631  
Burden, Chris 565-6, 568, 568, 646  
Buren, Daniel 42-3, 42, 48, 499, 513,  
520, 520, 545-8, 546, 553-5, 559,  
624, 674  
Burger, Peter 25, 31, 125-6, 323-7,  
434, 437, 497, 553  
Burgess, Violet 78  
Burgin, Victor 574, 590, 590  
Burke, Edmund 321, 365-6  
Burkhardt, Rudy 373  
Burkuk, David 88, 130  
Burn, Ian 531  
Burns, Alberto 413, 464, 509  
Burroughs, William 384  
Bury, Pol 379, 381-2  
Cabanne, Pierre 159, 300  
Cabaret Voltaire 135, 136, 138, 170,  
190, 482  
Cage, John 299, 301, 344-5, 350,  
368-71, 369, 404, 452-4, 459-61,  
464, 496, 560, 576, 627, 671

- Cahill, Holger 277  
 Caillou, Roger 213, 248, 583, 633  
 Calder, Alexander 288, 301, 380, 382, 382, 412  
 Caldwell, Erskine 426  
 Callahan, Harry 344  
 calligrammes (kaligramy) 95, 107, 116, 117, 141, 214-15, 246, 682  
 Camera Club of New York 143  
 Camera Work 142-7, 529  
 Camon, Charles 70-2  
 Campus, Peter 564, 655  
 Cardiff, Janet 656-7  
 Caro, Anthony 335-6, 335, 470, 492, 495  
 Carrà, Carlo 90, 95-7, 95, 97, 202, 206-7, 317  
 Cartier Bresson, Henri 242, 428  
 Casebere, James 586, 588-9, 589  
 Cattell, Elizabeth 307, 307  
 Celant, Germano 509, 512  
 celkovost 33, 61, 100-5, 150, 355-9, 381, 439, 442, 516, 519, 682, 686  
 Cendrars, Blaise 122, 124  
 Centre Georges Pompidou 411, 617-21, 678  
 Cercle et Carré 287, 380  
 César 336, 421, 454-5  
 Cezanne, Paul 23, 64, 70-7, 78-80, 90, 109-10, 118, 221, 260, 445, 576, 672, 684  
 Circle 270, 286-9  
 Clark, Kenneth 385  
 Clark, Lynn 376-8, 377-8, 384  
 Clark, T. J. 24-6, 28-9, 31, 320, 321, 350, 357-9, 393  
 Clemente, Francesco 597  
 Cobra 17, 17, 322, 391, 395, 434, 671, 674  
 Cocteau, Jean 162, 165, 301  
 COLAB 606  
 Coleman, James 631-2, 633, 663, 676-7  
 Cologne Progressives Group 203, 205, 237  
 color field painting 443-4, 440-1, 443-4, 499, 631, 674  
 Congress of International Progressive Artists 227-8, 228, 325  
 Conner, Bruce 415-20, 416-17, 464  
 Constant 391, 394  
 Corinth, Louis 477, 612-13  
 Cornille, Pierre 391  
 Cornell, Joseph 254, 254, 300, 327, 459, 461-2, 484  
 corps exposé 190-1, 297-8  
 Courbet, Gustave 26, 29, 70, 129, 260, 315  
 Covarrubias, Miguel 304  
 Crane, Hart 220, 222  
 Crawford, Ralston 223  
 Crimp, Douglas 47-8, 580-3, 607-8  
 Croner, Ted 427  
 Crow, Thomas 28, 31, 114, 486-8  
 Cunningham, Imogen 232  
 Cunningham, Merce 299, 344-5, 404, 464  
 časopisy 89, 118, 194, 228, 267, 529, 571  
 časť objektu 424, 500-4, 500-1, 537, 631, 646, 671  
 černé umění 223, 302-7, 303-7, 639-44, 639-44, viz též afroamerické umění  
 černobílí 302  
 dadaismus 15, 23, 25, 31, 96, 127, 130, 135-41, 135-6, 139-40, 157, 168-73, 168-72, 183, 190, 202, 204, 208-11, 220, 222-3, 225-7, 251, 297, 319-20, 324-7, 337, 346, 368, 375, 391, 393, 395, 397, 404, 407, 437, 452, 456-63, 467, 471, 481-2, 490, 494, 596, 612, 627, 659, 666, 674, 679, 682, 686, 688  
 dadaistické časopisy 138, 529; viz též časopisy  
 Dągiew, Siergiej 118, 160, 162, 426; viz též Ballets Russes  
 Dali, Salvador 191-2, 192, 247, 248, 249, 253-4, 293, 295, 298, 300-1, 320, 322, 333, 631, 687  
 Darboven, Hanne 554-9, 556  
 Daumier, Honoré 26, 29, 260, 429, 652  
 Davis, Douglas 560  
 Davis, Stuart 224, 225, 277, 293-4  
 Davringhausen, Heinrich Maria 202  
 De Stijl 148, 151, 309  
 De Stijl 27, 148-53, 153, 185, 196, 200, 221, 227, 289, 300, 324, 474, 516, 554, 557  
 Dean, Tacita 657, 663, 665-9, 669, 676  
 Debord, Guy 322, 391-7, 392, 394, 434, 463, 576, 656, 673, 688  
 DeCarava, Roy 426, 428-9, 640  
 dekonstrukce 32, 45-6, 598, 687  
 deduktivní struktury 132-3, 150, 176, 178, 230, 230, 289, 347, 409, 409, 515, 682  
 degradace 18, 31, 484, 490, 645-9, 645-9, 678  
 Deineke, Aleksandr 262-3, 263, 316  
 Delacroix, Eugène 71, 122, 260, 315, 650, 660  
 Delaunay, Robert 87-8, 118-24, 122-3, 138, 163, 630  
 Delaunay, Sonia Terk 118, 122-3, 124  
 Deleuze, Gilles 486, 586, 621, 668, 683, 688  
 Demos, T. J. 137, 301  
 Demuth, Charles 220, 223, 223  
 Denis, Maurice 70-1, 76  
 Derain, André 64-6, 65, 71-2, 313  
 derive 394-5, 394, 436  
 Derrida, Jacques 32, 44-7, 46, 372, 499, 571, 627, 630, 674, 686-8  
 Deschamps, Gérard 434  
 design 185-9, 211, 346, 385-6, 603-4  
 denkiing 31, 157, 337-9, 384, 444, 478, 497, 520, 524, 531-2, 591, 652  
 Denos, Robert 246  
 desublimace 20, 30-1, 184, 325, 461, 463, 672, 682-3, 688; viz též sublimace  
 détournement 394-5, 436, 463, 607  
 Deutsche Lichtbild, Das 233  
 Deutscher Werkbund 185, 188, 196, 232  
 Dewey, John 293, 345  
 dialektický materialismus 178, 292  
 dialektika, Hegelova teorie 34, 148-9, 292  
 dialektismus 683, 686  
 Diamantový spolek 175  
 Diderot, Denis 64  
 Diebenkorn, Richard 421  
 différence 45-7, 673, 686  
 Diller, Burgoyne 277  
 Diez, Jan 429, 452, 454, 464-5  
 Dion, Mark 627-9, 629, 665  
 dvě děláka umění 15, 17, 85, 180, 245, 281, 322, 387  
 divizionismus 28, 71, 74, 90, 93, 95  
 Dix, Otto 202-4, 206, 206  
 Döblin, Alfred 204, 237  
 Documenta 424, 480, 548, 552-9, 602, 625, 667, 678  
 Documenta, časopis 194, 245-8, 412-13, 686  
 Doesburg, Theo van 150-1, 185, 200, 227, 228, 289, 289, 301, 309, 325, 344, 516  
 domorodé umění 64-9, 85-6, 116-17, 190, 200, 387  
 Dungen, Kees van 72, 313  
 doplněk 45, 47, 437, 529-30, 553  
 Dornet, Alexander 209  
 Dornet, Erhard 232  
 Dotremont, Christian 215, 391  
 Doucet, Jacques 78, 190, 297  
 Douglas, Aaron 304-5, 304  
 Douglas, Stan 656-8, 658, 676  
 Dove, Arthur 118, 220  
 Dreier, Katherine 154, 157, 178, 349  
 Du Bois, W. E. B. 302-3  
 Dubuffet, Jean 16, 182, 322, 337-42, 338, 342, 356, 381, 383, 387, 391, 421-4, 442, 454, 478, 519, 681  
 Ducrot, Oswald 41  
 Dufrène, François 434-5, 436, 518  
 Dufy, Raoul 72, 313, 442  
 Duchamp, Marcel 23, 31, 37, 41, 94, 119, 125-9, 125, 128-9, 137-8, 143, 147, 154-9, 155-6, 158-9, 163, 168, 183, 198, 215, 218-20, 222, 250-1, 266, 271-5, 275, 287, 295, 297-301, 299, 301, 326-7, 349, 368, 370, 380-1, 388, 397, 404, 407, 410, 414, 438, 442, 445, 457-61, 473, 482, 486, 493, 496-9, 497-9, 500, 520, 527-8, 531-3, 534, 560, 631, 631, 648, 654, 666-7, 671-2, 674, 687-8  
 Duchamp-Villon, Raymond 59, 127, 198  
 Duncan, Robert 344  
 Dunye, Cheryl 611  
 Durant, Sam 604, 665  
 durée 630, 683  
 Durham, Jimmie 618-21, 619  
 důvěrné nemocní, umění 16-17, 180-4, 181, 183, 281, 322, 339  
 Ebert, Friedrich 170  
 Eco, Umberto 683  
 Ecole des Beaux-Arts, Paříž 57, 71, 77, 216  
 Eggeling, Viking 136, 380  
 Ehrenzweig, Anton 18, 536  
 Eight, The 143  
 Eins, Stefan 609  
 Einstein, Carl 106, 247  
 Eisenstaedt, Alfred 242  
 Eisenstein, Sergej 33, 271, 472, 592, 657  
 Eluard, Paul 184, 297  
 Engels, Bedřich 261, 292  
 Enso, James 180  
 Entartete „Kunst“ viz Zvrhlé „umění“  
 entropie 416, 472, 505-8, 535, 683  
 environnements 382-4, 387, 395, 415-20, 450-5, 451, 501-2, 502, 566, 604, 627; viz též instalační umění  
 epistemé 485, 548, 684, 687, 689  
 epistemologie 19, 128, 326, 468, 477, 483, 555, 683-4  
 Epstein, Jacob 59, 88, 266-8, 266-7, 307  
 Erenburg, Ilja 226  
 Ernst, Hans 287  
 Ernst, Max 16, 138, 180-4, 182, 184, 190-1, 191, 194, 202, 294-5, 298-301, 317, 320, 349, 461, 529, 681  
 Erste Russische Kunstausstellung 226, 226, 228  
 Esprit Nouveau, L' 223, 286, 523  
 Esteve, Jean 518  
 Estienne, Charles 380  
 etnografic, umění jako 574, 575, 624-9  
 Evans, Walker 48, 278-80, 278, 280, 426-8, 430-1, 591, 593, 594  
 ekcentrická abstrakce 500-4, 534  
 existencialismus 421-4  
 Export, Valje 468, 469  
 Exposition Internationale des Art Decoratifs (výstava Art Deco) 190, 200, 325  
 Exposition Internationale du Surréalisme (Mezinárodní výstava surrealismu) 292, 297-9, 299  
 Exposition surréaliste d'objets (Surrealistická výstava objektů) 252, 253, 297  
 expresionismus 52-6, 64, 66, 85-9, 135-6, 180-1, 182, 202, 204, 222, 235, 255-6, 282, 297, 397, 475-9; viz též německý expresionismus; neoexpresionismus  
 Fabro, Luciano 512, 512  
 facture 127, 176, 684  
 faktura 126-7, 176, 178, 684  
 falogocentrismus 630, 687  
 Fani-Kyode, Rotimi 641-2, 642  
 Fanon, Frantz 618-19, 644  
 Farm Securities Administration (FSA) 276-80, 426, 429, 532, 591, 593  
 fašismus 23, 25, 27, 31, 90-7, 171, 202-4, 237, 243-4, 260, 270, 281-5, 313, 315, 317, 320-1, 324-6, 411, 421, 464, 478, 481-2, 613-15, 685  
 Faucher, Louis 426  
 Fautrier, Jean 317, 321-2, 340-2, 341, 383, 477, 675, 681  
 fauvismus 66, 65, 67, 70-7, 72, 74-6, 90, 101-4, 118, 128, 158, 191, 313, 315, 337  
 Feininger, Lyonel 186, 186, 188, 299, 344  
 Fela, Florent 242  
 feminismus 15, 17-19, 22, 48, 501-2, 537, 570-5, 582, 586, 591, 603, 624, 627, 639, 654, 681, 687  
 feministické umění 17-18, 18-19, 21, 48, 500, 564, 566, 570-5, 571-5, 583, 598, 607, 636, 645, 681, 687  
 fenomenologie 17, 122, 240, 346, 359, 365, 377, 400-1, 422, 442-3, 494-5, 511, 536-7, 541-2, 546, 557-9, 564, 566, 569, 574, 636-7, 654-6, 672, 677, 687  
 Ferrara, Jackie 635  
 fetiš, fetišismus 15, 16, 16, 69, 178, 191, 204, 220, 235, 242, 251-4, 305, 390, 470-1, 482, 501, 508, 574, 582-3, 587, 600-3, 619, 632, 645, 677, 684, 688  
 Field, Harrison Easter 154  
 Fierce Pussy 607, 610  
 figura a pozadí, vztah 112, 150-1, 178, 182, 230, 308-12, 398, 409, 448, 520, 535-6, 540, 558, 644, 650, 684-5  
 Filliou, Robert 458-9, 459, 462  
 film 159, 200, 200, 222, 247, 271, 283, 380, 395, 561-2, 566-7, 572-4, 611, 631-2, 632-3, 642, 652-3, 653, 656-8, 657-8, 668  
 Film and Photo League 426-8, 592-3  
 Film und Foto 232-7, 232  
 First Papers of Surrealism 295, 299-301, 300  
 Fischer, Ernst 27  
 flatbed picture plane 442, 449  
 Flavin, Dan 362, 470-4, 471-2, 493, 494, 505, 546-7, 637, 676  
 Fluxus 452, 456-63, 452-60, 462-3, 477, 481-4, 496, 527, 529, 560, 565, 627, 665, 675  
 folk art 85, 118, 130, 339  
 fontem 127, 171, 209, 687  
 Fontana, Lucio 322, 383, 399, 411-14, 412-13, 464, 509-11, 517, 675  
 Ford, Gordon Onslow 294  
 Ford, Henry, and Fordism 189, 197-8, 203, 225, 344, 390, 663  
 Ford, Charles Henri 295, 299  
 formalismus 22, 32-9, 671-2, 682  
 formalismus viz rusky formalismus  
 Fort, Simone 565  
 Foto-Auge 203, 235  
 fotografie 18-19, 21, 24, 26-7, 26-7, 47, 90, 94, 94, 142-7, 144-7, 154-9, 163, 190-5, 193-5, 203, 232-7, 233-7, 240-4, 241-4, 248-9, 261, 271-5, 271-3, 276-80, 277-80, 327, 343, 380, 426-31, 427-31, 490, 507, 509, 521-33, 522-7, 546, 580-3, 580-3, 586-95, 587-98, 592-5, 610, 614, 615, 634, 648, 659-63, 660-2, 669  
 fotografy 187, 233-44, 343, 561  
 fotokoncepcionalismus 248, 526  
 527-33, 545-7, 590-5, 615, 640  
 fotomontáž 15, 23, 23-4, 27, 27, 138, 168-73, 169-73, 187, 204, 233, 399, 262, 319, 327, 343, 437, 521, 591-1, 593, 659  
 Foucault, Michel 32, 35, 42, 44, 68, 124, 213-15, 280, 486, 499, 547-8, 552, 571, 586, 591, 598, 627-9, 630, 637, 677, 682, 684, 687, 688-9  
 Fougeron, André 475  
 Fox, The 529, 586  
 Frampton, Hollis 470, 561, 657  
 Frank, Robert 426, 429-31  
 Franke, Elsa 241  
 Frankenthaler, Helen 443, 444, 450, 674  
 Frankfurtská škola 247, 326, 390, 547, 554, 571, 615, 652  
 Frazer, Andrea 626, 629  
 Freud, Lucian 477  
 Freud, Sigmund 15-22, 35-6, 44, 52-6, 77, 82, 104, 164, 180, 194, 210, 212, 251-3, 275, 292, 314, 387, 388, 383, 465, 468, 490, 501, 568, 570-6, 590, 648, 671-2, 682-9  
 Freud, marxismus 30, 294, 324  
 Freund, Gisèle 242-4, 243  
 Fried, Michael 31, 122, 132, 230, 323, 323, 324, 336, 357-8, 409-10, 472, 495, 534, 627, 650, 682  
 Friedman, B. H. 373  
 Friesen, Othon 72  
 Frohner, Adolf 464, 467  
 Fry, Roger 23, 33, 73, 143, 441  
 Fry, Varian 294  
 FSA viz Farm Securities Administration  
 Fuller, Buckminster 179, 344  
 Fuller, Meta Vaux Warlick 302, 303, 305  
 Fullon, Hamish 542  
 futurismus 87, 90-7, 91-3, 95, 118, 120, 127, 131, 135-8, 168, 208, 275, 255, 268, 283, 317, 320, 324-8, 467, 630, 682-3  
 Gabe, Naum 270, 286-9, 309, 326, 333-4, 380, 381, 470  
 Gallagher, Ellen 642, 644  
 Gallatin, Albert Eugene 289, 349  
 Gallatin, Giuseppe Pinot 391-5, 434  
 Gian, Aleksij 177  
 Gang 608  
 Gaudier Brzeška, Herr 59, 88, 261, 267  
 Gausman, Paul 15, 55, 64-9, 67, 70-4, 76, 79, 86-7, 216, 221, 412, 681, 684  
 Gaudier, Theophile 23  
 Gaverri, Paul 429  
 Gehry, Frank O. 577, 578, 656  
 geometrická abstrakce 39, 89, 89, 122, 130-4, 148-53, 148-9, 151-1, 187, 286-9, 287-9, 308, 309-12, 319-20, 346-7, 347, 370-1, 376-8, 382-3, 398-401, 409, 412, 505, 515-16, 527, 558, 630  
 George, Waldemar 196  
 Gerasimov, Aleksandr 261-5, 475  
 Gesamtkunstwerk 53, 53, 162, 185, 187, 210, 460, 466-7, 495, 656, 684  
 gestalt 133, 245, 334, 340, 346, 358-9, 493-4, 684-7  
 gestalt psychologie 336, 359, 495, 684-5  
 Giacometti, Alberto 193, 246-8, 247, 251-4, 252, 254, 267, 301, 421-4, 422-3, 470, 501, 686  
 Giede, Andre 112, 138  
 Giedion, Sigfried 387



- Gillette, Frank 562, 562  
 Gillek, Liam 664, 665-6, 668  
 Ginsbuk 134  
 Ginsberg, Allen 415  
 Glines, Albert 107, 110, 127, 165, 198  
 Gliner, Robert 608, 611, 645-6, 647  
 Glibbels, Joseph 281-2, 299, 480  
 Gierthe, Johann Wolfgang von 120, 150  
 Gogh, Vincent van 55-6, 64, 70, 73-4, 80, 221, 342, 478, 576  
 Gonia, Francisco 255  
 Goodstem, Jack 580  
 Goltz, Hans 202  
 Golub, Leon 421, 606, 607  
 Gombrecht, Ernst 448  
 Goncharova, Natalija 118  
 Gonzalez, Julio 332, 333, 435, 470  
 Gonzalez-Forster, Dominique 665-6  
 Gonzalez-Torres, Felix 608, 610-11, 610, 665  
 Gordon, Paul 344  
 Gordon, Douglas 656-8, 657, 665  
 Gorkij, Maxim 260, 263, 301  
 Gorky, Arshile 277, 293, 295-6, 296, 320, 323, 328, 348-9, 356, 359  
 Gornlieb, Adolph 294, 321, 348-50, 352, 461, 685  
 Gotsch, Karl Otto 475, 612  
 Gouel, Eva 160  
 Grabar, Igor 261  
 Graham 171, 556, 650-3, 685-6  
 Graham, Dan 28-9, 28, 521, 524, 527, 532, 532, 564, 586, 591-2, 624, 635, 675  
 Grammatologie 45, 372  
 Gramsci, Antonio 26, 202, 685  
 Grand Fury 607-8, 608  
 Grandville, Jean Jacques 429  
 Grant, Duncan 73  
 GRAV 384, 515-16  
 Graves, Michael 597  
 Gray, Camilla 470  
 Gray, Eileen 196, 325  
 Green, Renee 618, 626-9, 628, 665  
 Greenberg, Clement 23, 31, 33, 109, 122, 132, 292-6, 316, 319-24, 335-6, 344, 348, 355-8, 390, 407, 411, 413, 424, 439-444, 447, 450, 470-2, 506, 518, 534, 590, 624, 631, 671, 675, 679, 681, 686-7  
 Grisaule, Marcel 246  
 Gris, Juan 165, 165, 198, 287, 301  
 Gronski, Ivan 265  
 Grooms, Ren 452  
 Gropius, Walter 185-9, 188, 223, 286, 299, 343, 344  
 Grosman, Sid 426  
 Grosvenor, Robert 492-3  
 Gross, George 138, 168-70, 170, 202-7, 203, 207, 299, 429  
 Group Zero 383  
 Goussier, Felix 621  
 Guerrilla Girls 608  
 Guggenheim Museum, New York 221, 349, 386, 493, 545-8, 546, 577-8, 625, 656; *vis à vis* Museum of Non-Objective Painting, New York  
 Guggenheim, Peggy 295, 300-1, 310, 320, 349, 529  
 Guimard, Hector 248  
 Guller, Ferris 377  
 Gursky, Andreas 525, 526, 659-63, 662  
 Guston, Philip 348, 477  
 Gustai 356, 373-8, 374-6, 565, 673  
 Gustono, Renato 475  
 Hancke, Hans 26, 29, 29, 48, 324, 499, 532, 545-9, 545, 547, 554-5, 557, 557, 559, 592, 601, 624, 665  
 Habermas, Jürgen 22, 325, 477, 547, 583, 615  
 Hains, Raymond 434-6, 436, 518, 560, 682  
 Hall, Stuart 30, 617  
 Hamilton, Richard 385-90, 386-9, 390, 445, 447  
 Hammons, David 618-20, 620, 641  
 Hantai, Simon 519-20, 519  
 happeningy 375, 450-5, 452-4, 464-6, 481, 535, 560, 565, 684  
 Hare, David 292, 295, 300, 350  
 harlemska renesance 302-7, 640, 642  
 Hartlaub, Gustav Friedrich 202-3  
 Hartley, Marsden 220, 220  
 Hartung, Hans 317, 518  
 Hatoum, Mona 635-8, 636  
 Hauser, Arnold 27  
 Hausmann, Raoul 168-9, 170-1, 170-1, 209, 682  
 Hayden, Palmer C. 305  
 Heartfield, John 23-7, 23, 168-73, 170, 172, 204, 233, 299, 326-7, 592-3, 607  
 Heckel, Erich 64, 85, 180  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 34, 118-9, 291, 505-6, 610  
 hegelovská filozofie 34, 119, 148-53, 343, 365-6, 393, 413, 685  
 hegemonička kultura 26, 30-1, 168, 260, 685  
 Heidegger, Martin 423, 615  
 Heise, Carl Georg 235  
 Heisig, Bernhard 475  
 Heizer, Michael 44, 529, 542  
 Hélin, Jean 287-8, 288, 343  
 Henderson, Nigel 385, 387-8, 388  
 Hennings, Emmy 136  
 Henri, Florence 240-1  
 Hepworth, Barbara 18, 268-70, 269, 288  
 Herrán, Saturnino 295  
 Hess, Thomas B. 352, 362, 364, 472  
 Hesse, Eva 500-4, 503-4, 512, 534-7, 537, 635, 645, 671  
 Higgins, Dick 452, 459-60  
 Highstein, Gene 576  
 Hildebrand, Adolf von 60-3  
 Hill, Frederick 478  
 Hill, Gary 561-2, 655  
 Hiller, Susan 625  
 Hine, Lewis 27, 429  
 Hirschhorn, Thomas 665-8, 665, 675  
 Hirst, Damien 600, 601, 610, 666  
 Hitler, Adolf 172, 185, 202, 231, 281-5, 294, 299, 323, 547, 612  
 Hockney, David 386  
 Hodler, Ferdinand 55, 263  
 Hoehme, Gerhard 475, 612  
 Hoerle, Heinrich 203  
 Hóler, Candida 525, 526, 663  
 Hoff, Robert van 151  
 Hoffmann, Josef 52, 53  
 Hofmann, Hans 348  
 Höch, Hannah 15, 15, 168, 169, 170  
 Höller, Carsten 666  
 Holler, Denis 246-7, 422  
 Holtzman, Harry 277, 308  
 Holzer, Jenny 598, 598  
 homonezi i nali a lesbiske umetnici 18, 605-11, 624, 639, 645-6, 654, 681  
 homoseksualni estetika 605-11, 624, 639, 645-6, 654, 681  
 Honzlik, Karel 286  
 Hoppe, Edward 386  
 Horikawara, Mas 485, 672-3  
 Hsieh, Teichung 568  
 Huebner, Douglas 514, 521, 527, 532, 555, 586, 591-2, 592, 594  
 Huelsenbeck, Richard 136-8, 170, 208, 459  
 Hughes, Isidore 609  
 Hughes, Langston 305, 428, 642  
 Hulme, T. E. 88-9, 286, 268  
 Hunsler, Edmond 45, 422, 672, 686  
 Husar, Vilma 151, 153, 153  
 Huyghe, Pierre 656-7, 665-7, 666  
 hybridita 617-18, 627  
 Chagall, Marc 134, 299  
 Chaisse, Gaston 478  
 Chamberlain, John 336, 336, 344, 466  
 Charcot, Jean-Marie 19, 20, 180, 194  
 Chareau, Pierre 196  
 Charlesworth, Sarah 586-8, 587  
 Charlot, Jean 255  
 Chavannes, Puvie de 76, 100, 104  
 Chia, Sandro 583  
 Chicago, Judy 570-2, 571, 573  
 Chillida, Eduardo 317  
 Chirico, Giorgio de 96-7, 97, 134, 165, 190-1, 191, 202-3, 301, 317, 509-11, 513, 525  
 Chlebnikov, Velimir 35, 126-7, 130, 681-2, 689  
 Chochlova, Olga 160  
 Christo and Jean Claude 44, 434-5, 435, 542  
 chronofotografie 90-4  
 Chruščev, Alezej 35, 126, 130-1, 681, 689  
 iberská umění 66, 79-80, 106  
 ikon, ikončnost 112, 116, 156-9, 170, 685, 688  
 ikonografie, ikonografická interpretace 19, 26, 31, 38, 76, 177, 191-2, 202-3, 204, 206, 323, 400, 478, 552, 685  
 ikony 118, 126, 132  
 Imaginist Bauhaus 391  
 impresionismus 28, 58, 64, 71, 73, 97, 118, 131, 134, 143, 260-1, 351, 404, 531, 630, 650  
 Independent Group 322, 385-91, 385-90, 434, 445, 560, 627, 672  
 index 27, 132, 154-6, 155-6, 158, 191, 215, 326, 358, 386, 372, 369, 371, 497, 518-19, 569, 591-2, 594, 672, 685, 688  
 Indiana, Robert 608  
 informe (brutvarant) 194, 245-8, 327, 412-13, 672, 686  
 informal 17, 337-42, 338, 340-2, 375, 475, 481, 612, 671, 681-2  
 Ingres, J.-A. D. 77, 84, 160, 641, 650  
 Inshuk 174-8, 186, 262, 289  
 instalace, umění 29, 41, 199, 299, 301, 384, 395, 451, 484, 485, 498-9, 512, 534, 546, 552-3, 566, 570, 573, 576, 577, 600-1, 604, 604, 610, 621, 625, 626-9, 628-9, 635, 636, 637, 642, 645, 645, 647-9, 649, 654-5, 659, 664-8, 664-8, 676, 684  
 institucionalni kritika 28-9, 29, 42-3, 41-3, 48, 128, 215, 456-61, 499, 520, 541-2, 545-8, 545-7, 549-53, 550-3, 554, 555, 557, 559, 571, 586, 602, 604, 620, 624-9, 625-6, 665, 674, 681  
 Institute of Contemporary Arts (ICA), Londýn 385-90, 387, 461, 534  
 interdisciplinárta 627  
 Iofin, Boris 283, 284  
 Ioganson, Boris 261-2  
 Ioganson, Karl 176-8, 176  
 Irigaray, Luce 571-2, 630  
 Irwin, Robert 346  
 Iukativno Komuny 174, 262, 265  
 Isou, Isidore 391  
 Iten, Johannes 186, 187, 188, 630  
 IZD 174-5, 262  
 Jans, Alfredo 607  
 Jacob, Max 107, 160, 163  
 Jacobi, Lotte 240-4, 241, 244  
 Jaenisch, Hans 475  
 Jakobson, Roman 32-9, 36, 113, 130-1, 686, 689  
 Jameson, Fredric 33, 250, 579, 581, 596-9, 630, 663  
 Jansco, Marcel 135, 136-7  
 Jans, Sidney 301, 308, 322, 356, 406  
 japonismus 66, 85  
 Jarry, Alfred 107  
 Jay, Martin 630  
 Jean, Marcel 297, 298, 301  
 Jeanneret, Charles-Edouard viz Le Corbusier  
 Jeune École de Paris (IEP) 516-19  
 Johns, Jasper 299, 322, 327, 352-4, 362, 371, 404-10, 405-6, 408, 439, 442-3, 447, 449, 450, 464, 486, 493, 496, 527, 548, 556, 559, 644, 671, 682  
 Johnson, Philip 344, 491, 597  
 Johnson, Ray 345  
 Jonas, Joan 536, 562, 564, 564  
 Jones, Allen 386  
 Jones, Lois Mailou 305, 305  
 Jom, Asger 391-7, 392, 396-7  
 Joyce, James 11, 110, 136, 244  
 Judd, Donald 43, 133, 178, 323, 336, 362, 413, 470-2, 492-5, 492, 502, 505, 513, 513, 527, 529, 534, 546-7, 578, 578, 680, 636, 676  
 Judson Dance Theater 454, 565  
 Jugendstil 52, 87  
 Julien, Isaac 617, 642  
 Jung, Carl G. 17, 22, 350, 357, 465, 671  
 Kacmar, Jevgenij 262-3  
 Kafka, Franz 621  
 Kahlo, Frida 294  
 Kahnweiler, Daniel Henry 23, 78-9, 106-9, 108, 110, 116, 143, 165, 190, 274  
 Kamrowski, Gerome 294, 294  
 Kanayama, Akira 374-5  
 Kardinakij, Vasilij 66, 85-9, 85-6, 118, 119, 120, 131, 132, 138, 174-6, 186-7, 240, 287, 296, 299, 301, 387, 518, 578, 630  
 Kandold, Alexander 202, 204  
 Kant, Immanuel 23, 45, 129, 159, 321, 365-6, 440-1, 497, 639, 656, 689  
 Kaprow, Allan 375, 450-4, 452-3, 464, 466, 481, 535, 592  
 Kasnak, Lajos 228  
 kastratni uzokost 77, 82-4, 190, 191, 195, 251-2, 300, 632, 687  
 Když se stanoviska stanou formou viz When Attitudes Become Form  
 Kelley, Mike 645-9, 649, 672, 675  
 Kellogg, Paul 304  
 Kelly, Ellsworth 368, 370-1, 371, 381, 472, 493, 516-18, 520, 557-8  
 Kelly, Mary 48, 570, 572-4, 575, 590-1, 625  
 Kenridge, William 650, 652-3, 653, 676  
 Kepes, György 343, 346, 398  
 Kerouac, Jack 431  
 Keynes, John Maynard 73  
 Kierke, Anselm 597, 612-16, 616  
 Kienholz, Hal 415, 118-20, 419-20  
 Kiesler, Frederick 295, 300-1, 300  
 kinestezie 90-5  
 kinetické umění 187, 187, 288, 346, 379-84, 379, 381-4, 434-5, 435, 518, 556  
 Kirchner, Ernst Ludwig 64, 68-9, 68, 85-8, 87  
 Kitaj, Ronald B. 386  
 Kitchen Center, The, New York 560-4, 576-7  
 Klee, Paul 16, 66, 118, 120, 122, 138, 139-40, 141, 180-4, 181, 186, 240, 287, 299, 300-1, 339-40, 518, 630  
 Klein, Melanie 18, 270, 501, 645  
 Klein, okupina 544, 544  
 Klein, Yves 322, 382, 383, 399-400, 411, 413-14, 434-8, 464, 466, 477, 481, 517, 518, 520, 530, 554, 557-8, 646  
 Klimt, Gustav 15, 52-6, 53-4  
 Kline, Franz 344-5, 348, 352, 354  
 Klingender, Francis 22, 47-8  
 Klossowski, Pierre 469  
 Klutis, Gustav 170, 172-3, 173, 666  
 Knight, John 602, 603  
 Knowles, Alison 456, 461  
 Knüpfer, Johann 183, 183  
 Kohro, Katarzyna 226, 228-31, 231, 288, 380, 412  
 Kogelnik, Kiki 466  
 Kok, Antony 151  
 Koleschka, Oskar 15, 52-6, 56, 180, 465, 475  
 koláž 16, 24, 31, 37, 95, 95, 109, 112-17, 113-17, 119, 121, 130-1, 131, 137-8, 157, 157, 160, 162, 183-4, 187, 198, 204, 208-10, 246, 251, 308-10, 332, 385-6, 389-90, 389, 392, 395, 410, 434-5, 449, 452, 496, 499, 573, 598, 659, 684, 686  
 Kolbavská, Silvia 572, 586, 624  
 Kollwitz, Käthe 26, 170  
 komodita, umění jako 385-90, 600-4  
 komunismus 30, 125, 127, 129, 174-9, 199, 260-5, 283-4, 294, 321, 326, 390, 470, 475, 481, 557  
 Komunistická strana 168, 171, 172, 194, 206, 232, 243, 256, 258, 260-5, 286, 293, 315-16, 337, 349, 391, 424  
 konceptuální umění 27-9, 28, 404, 407, 409, 414, 436, 444, 456, 461, 467, 472, 474, 495, 496, 507, 509, 512, 514-21, 517-20, 523-4, 523-3, 527-34, 527-8, 530-3, 540-1, 546-7, 551-2, 554-9, 555-9, 570-1, 586, 590-5, 590, 592-5, 608, 615, 624, 630-1, 635, 639, 667, 673  
 Koncová hra 600-4  
 kenzence, psychická 20, 36, 682-3, 686, 689  
 konkrétní umění 119, 137-8, 289, 376  
 konstruktivizmus 37-8, 37-8, 98, 66, 117, 117, 121, 125-9, 126-7, 176, 176-7, 187, 246, 246, 254, 270, 288-9, 33, 410, 473, 687  
 konstruktivismus 25, 121, 125-9, 174-9, 175-9, 186-79, 201, 201, 208-11, 210, 221, 223, 226-31, 228-31, 256, 260-2, 266-70, 283-4, 286, 288-9, 297, 319, 324-6, 334-5, 346, 385, 387-8, 391, 409-10, 437, 456, 466, 470-4, 481, 494, 536, 554, 557, 627, 659, 666, 672-4, 679  
 Konstruktivisticko-dadaistický kongres (1922) 185  
 konstruovaná skulptura 37, 332-6, 332-6, 470; viz též konkrétní; kubistická skulptura  
 Kooning, Elaine de 344  
 Kooning, Willem de 323, 344-5, 348-9, 351, 351, 355-6, 359, 368-72, 369, 421-4, 425, 439  
 Koons, Jeff 590, 600-1, 600, 610, 673, 675, 681  
 Kouth, Joseph 512, 527, 529, 532-4, 533, 546-7, 555, 586  
 Kounellis, Jannis 509, 510, 511-13  
 Kraepelin, Emil 180, 182  
 krajinná díla 44, 44, 248, 472, 495, 506, 506, 529, 542-4, 543, 577, 624; viz též land art; site-specific art  
 Krainer, Lee 301  
 Kraus, Karl 56  
 Krenck, Ernst 344  
 Krens, Thomas 577-8  
 kresba 162-4, 650-3, 651, 652-3  
 Kretschmer, Annelise 243  
 Kristeva, Julia 18, 471, 648, 683  
 Kruger, Barbara 18, 18, 47, 48, 572, 580-3, 583, 586, 588, 598, 607, 617  
 Krull, Germaine 240-4, 241  
 Kubelka, Peter 657  
 Kubin, Alfred 180, 465  
 kubismus 25-31, 33-8, 34, 38, 59, 61-2, 66, 78-84, 79, 83, 87, 90, 93, 95, 104, 106-11, 108-11, 112-22, 113-17, 125-8, 130-1, 133, 136, 143,

- 145, 148, 150, 154, 158, 160-5,  
168-70, 165, 186, 190-1, 198, 204,  
220, 222, 225, 228, 234, 247, 255,  
266-9, 274, 286-7, 293, 297, 315-16,  
325, 364, 380, 409-10, 437, 443,  
448-9, 470, 496, 516, 518, 650,  
681-2, 684, 689
- kubističká kresba 38, 66, 84, 90, 109,  
112-17, 113-17, 119, 121, 131, 160,  
279, 332, 410, 496, 531, 682, 684,  
686; viz též kresba
- Kubističká sovitura 37-8, 38, 66,  
109, 117, 117, 121, 125-6, 267,  
332-3
- kubofuturismus 95, 96, 125, 126, 134,  
175, 208-9, 220, 222, 222
- Kubota, Nigeiko 458, 458, 566
- kultická hodnota umění 271-2;  
viz též aura
- kulturní studia 30, 598, 624-5
- Kunstblatt, Das 202, 206-7
- Kunstwollen („umělecká vůle“) 53, 86,  
685-6
- Kupka, František 118-20, 120, 163
- Kurella, Alfred 262
- Kusama, Yayoi 500-4, 502, 671
- kyč 196, 200, 237, 284, 299, 395-7,  
411-14, 441, 490-1, 600, 610, 675,  
677, 686
- Lacan, Jacques 17-18, 20-1, 32, 194,  
233, 322, 564, 571-2, 583, 590-1,  
630, 633, 687-9
- Lacy, Suzanne 571, 571
- Ladovsky, Nikolai 176
- land art 467, 508, 506, 542-4, 543;  
viz též krajinná díla; site specific art
- Lang, Ikonsthen 276-7, 277, 426, 593
- Larionov, Mikhail 118
- Laurens, Henri 59, 60, 301
- Lautréumont 184, 251, 254, 393, 478
- Lawler, Louise 47, 47, 580-3, 581, 586,  
588, 624
- Lawrence, Jacob 305-6, 306, 344
- Le Corbusier (Charles-Edouard  
Jeanneret) 163, 196-201, 197-8, 220,  
223, 286-7, 300, 391, 412, 523, 626
- Le Va, Barry 335
- Leck, Bart van der 151
- Lee, Russell 426
- Leen, Nina 348
- LEF, skupina 260, 457
- Léger, Fernand 118-20, 120, 162,  
199, 200, 199-200, 218, 245, 287,  
299, 316-17, 349, 376, 391, 449, 500
- Lehmbruck, Wilhelm 59
- Leiris, Michel 246-7
- Leiter, Saul 427
- Leinhardt, Diercksen, Erna 241
- Lerin, Vladimir 134, 136, 174-5, 178,  
204, 227, 253, 258-9, 261-5, 261-2,  
264, 326, 685
- Leonard, Zoe 608, 610-11, 611
- Lerski, Helmar 243
- Les Magniens de la terre 617-21, 678
- Leslie, Alfred 368
- Lessing, Gottfried E. 122, 320, 440
- Lettrist Group 391
- Lettrist International 391, 393, 434,  
436
- Level, André 128
- Levine, Sherrie 47, 48, 580-3, 580,  
586, 598
- Levi Strauss, Claude 32, 39, 400, 671,  
683, 689
- Levitin, Helen 426, 428, 428
- Lewis, Joe 606
- Lewis, Norman W. 306, 307
- Lewis, Wyndham 88-9, 89, 118,  
267-8, 270
- LeWitt, Sol 409, 470-4, 474, 493-5,  
507, 527-8, 528, 531, 534, 542, 548,  
555-8, 650-1, 651
- Lieberman, Alexander 427
- Lidská rodina 242, 426-7, 430
- Liebermann, Max 548
- Liebknecht, Karl 170, 204, 226
- Life, Cosmopolitan 171, 232, 242, 244, 276,  
322, 348, 348, 355-6, 424, 430, 445
- Ligon, Glenn 644, 644
- Lichtenstein, Roy 445-9, 445-6, 449,  
486, 505, 518, 651-2
- lingvistické modely 156-9, 193-4,  
212-15, 274, 407, 437-8, 456,  
458-60, 496, 512, 527-33, 552, 583,  
590, 594-5, 684, 688
- lingvistika 20, 30, 32-9, 40-2, 44-5,  
48, 112-16, 130, 156-9, 324, 365,  
583, 682-3, 687-9
- Lipchitz, Jacques 59, 200, 301, 470
- Lippard, Lucy 500, 534-5, 537
- Lippa, Theodor 86
- Liščický, FJ 23-4, 24, 134, 185, 189,  
201, 208-11, 209-10, 221, 226-9,  
226, 228-9, 232, 283, 286-7, 297,  
325, 382, 427, 464, 667
- logocentrismus 686-8; viz též  
falngocentrismus
- logos 45, 136, 683, 686
- Lombardi, Mark 675
- Long, Richard 44, 44, 542, 546
- Longin, Robert 47, 580
- Lonsider, Fred 592, 592
- Loss, Adolf 56, 56, 468
- Lorentz, Pare 276
- Louis, Morris 443, 440-1, 443, 450,  
472
- Louvre, Paříž 106
- Lowell, Robert 384
- Luft 118, 130, 262
- Luft/Fischer, Konrad 30, 30
- Lukács, György 27-8, 29, 33, 225, 261,  
393
- Lum, Ken 602
- Luna, James 619
- Lunačarskij, Anatolij 175, 226, 261-3,  
326
- Lupertz, Markus 613
- Luquet, Georges 245
- Lustig, Alvin 344
- Luzemburg, Rosa 170, 204, 226
- Lynd, Robert 276
- Lyotard, Jean-François 498, 571, 596,  
599, 686
- Macdonald Wright, Stanton 118, 122
- MacLennan, George 456-63, 462, 463, 481
- Mack, Heinz 383
- Macke, August 138
- Macklow, Jackson 460
- Magritte, René 41-2, 191, 195, 212-15,  
213-15, 301, 327, 406-7, 688
- Mack, Ernst 261, 468
- Mailich, Artistic 59, 39, 188, 411
- Majakovskij, Vladimir 130, 176, 326,  
477
- Malet, Leo 682
- Malerik, Kazimir 35, 66, 118, 119,  
121-4, 124, 127, 130-4, 131-4, 151,  
163, 175, 178, 228, 30, 262, 287, 380,  
515, 517, 557
- Mallarmé, Stéphane 23, 24, 45-7, 46,  
95-6, 104, 107, 112, 113-14, 116,  
130, 552, 683, 686
- Mallet-Stevens, Robert 196, 200, 218
- Mallraux, André 270, 271-5, 273,  
340-2, 435
- Man, Felix 242
- Manessier, Alfred 518
- Manet, Edouard 23-4, 67, 72, 79, 87,  
253, 316, 440, 547, 624, 660-1
- Manguin, Henri 71-2
- manifesty, umělecké 16-17, 90, 91,  
96, 101-2, 136-7, 190, 194, 256,  
266-70, 288, 292, 295, 326, 379,  
412, 434, 463-4, 463, 475-9, 516,  
523, 529
- Mann, Thomas 235
- Mannheim, Karl 244
- Manz, Werner 521
- Manzoni, Piero 30, 322, 356, 384, 411,  
413-14, 414, 477, 509-12, 517, 618,  
638, 648
- Mapplethorpe, Robert 501, 609, 641
- Marc, Franz 85-8, 88, 138, 222
- Marcks, Gerhard 186
- Marcuse, Herbert 30-1, 294, 327,  
672, 681
- Marden, Brice 675
- Marey, Étienne-Jules 92-4, 94
- Marién, Marcel 212, 215
- Marin, John 220
- Marrinetti, F. T. 90-6, 91, 136-8, 317,  
324-5
- Markov, Vladimir 126
- Marquet, Alfred 71-2, 313
- Marquis, Jane Slater 345
- Martin, Agnes 398-403, 401, 642
- Martin, Leslie 286
- Martz, Karl 250, 255-6, 292, 366, 393,  
421, 649, 675, 684, 689
- marxismus 22-31, 90, 179, 250, 255,  
260-1, 271-5, 292-6, 320-1, 324,  
326, 391-3, 461, 554, 571, 596, 672,  
679, 684, 688
- Massane, Leonide 162, 286
- Masson, André 16, 190-2, 194, 246-7,  
294-5, 295, 298, 320, 327
- Matkov, Ilja 262
- Mathieu, Georges 464, 466, 518, 520
- Matisse, Henri 16, 57-63, 57, 59-63,  
64-9, 69, 70-7, 72, 74-6, 78-80,  
82-4, 87, 100-5, 100-5, 118, 128,  
133, 142, 143, 191, 267, 296,  
313-16, 313-15, 326, 365, 449, 520,  
576, 650, 652
- Maftulin, V. N. 123
- matrix 650, 652, 686
- Matta, Roberto 294-6, 295, 300, 320,  
327, 529
- Matta (Clark, Gordon) 508, 508, 576,  
604, 638
- Matthauer, Wolfgang 475
- Matulka, Jan 277
- Maus, Marcel 231
- McVignier, Almir 556
- McCarthy, Paul 466-9, 648
- McCollum, Allan 601, 602
- McHale, John 385-6, 388, 388
- McLuhan, Marshall 560, 676
- McQueen, Steve 642, 656-7
- Medalla, David 383-4, 384
- Meduněcký, Konstantin 177-8, 287
- mechanomorfy 142, 163, 164, 165,  
208-9, 225, 240
- Meidner, Ludwig 473
- Meinhof, Ulrike 615
- Meinshew, Konstantin 196, 200-1, 201
- Mendieta, Ana 572, 574
- Menne, Carlo 202, 204
- Merleau-Ponty, Maurice 340, 365,  
377, 494-5, 536, 672, 687
- Merz 138, 209, 209
- Merz (Schwitters) 208-11, 208, 211
- Merz, Mario 509, 510, 513-14, 548
- metafora 20, 36-7, 84, 339-40, 342,  
358, 429, 455, 492, 504, 548, 636,  
682-3, 686, 689
- metonymy 20, 36-7, 98, 172-3, 240,  
682, 686, 689
- Metro Pictures, New York 586-3
- Metropolitan Museum of Art, New  
York 306, 348, 471, 576
- Metzger, Gustav 384, 565
- Metzinger, Jean 107, 110, 127, 198
- Meunier, Paul (Marcel Réja) 180
- mezická materialita 255-9, 256-7,  
258, 294, 349, 356
- Meyer, Adolf 188
- Meyer, Hannes 185, 241
- mezinarodní tiskové konstruktivisty  
227-9
- Milares, Manolo 464
- Milbrand, Darius 162, 245
- Miller, John 647-9
- Miller, Lee 21, 21
- Miller, Tim 609
- mimesis, mimetická reprezentace  
45-7, 78-84, 92, 112-17, 119, 134,  
198, 212-15, 245, 254, 260, 477-8,  
557, 603, 686
- minimalismus 17, 19, 28, 43, 133, 150,  
178, 323, 335-6, 346, 362, 365-6,  
371, 374, 407, 409-10, 436, 444, 450,  
454, 456, 467, 470-4, 471-4, 492-5,  
492-4, 500, 502, 505-6, 509-13, 515,  
521, 523, 527-9, 531-2, 534-7,  
540-4, 546, 554, 558, 562, 570,  
578-9, 579, 600, 608, 615, 635-7,  
654, 659, 671-3, 675-6, 679
- Minotaure (Minótauros) 194, 248,  
248, 300, 327
- Miró, Joan 190-5, 193, 194-5, 246-7,  
246, 273, 285, 295-6, 298, 301, 316,  
327, 349-51, 449, 631
- Mitchell, Joan 368
- Model, Lisette 242, 244, 426, 428-31,  
429
- Modigliani, Amedeo 267, 307
- Modotti, Tina 26, 26
- Moffet, Donald 608
- Moholy, Lucia 241
- Moholy-Nagy, László 185-9, 187, 228,  
232-5, 236, 240-1, 286-7, 299, 323,  
343-7, 344, 380, 381, 387, 390, 398,  
561
- Mondrian, Piet 38-9, 39, 109, 118-22,  
122, 124, 134, 138, 148-53, 148-9,  
151-2, 163, 23, 277, 287, 289, 299,  
301, 308-12, 309-12, 323, 326, 349,  
366, 370, 380, 398, 409, 447-9, 450,  
515, 557, 650, 664, 685
- monochrom 122, 147, 178-9, 178-9,  
230-1, 368, 398-403, 399, 402-3,  
413-14, 434, 436-7, 443, 448, 466,  
502, 511, 518, 518, 558, 635, 672
- Montano, Linda 568
- montáž 33, 168, 170-1, 235, 243,  
261-2, 279, 418, 429, 521, 562, 586,  
592, 659, 663
- Montrelay, Michèle 571-2
- Moore, Henry 18, 266-70, 268, 288,  
301, 484
- Moore, Charles W. 597
- Moorman, Charlotte 560, 561
- Morandi, Giorgio 202, 317, 317
- Morreau, Gustave 71
- Morrellet, François 381, 516-20, 517
- Morgenstern, Christian 141, 209
- Morice, Charles 70, 343
- Morris, Robert 43, 346, 354, 358-9,  
409, 454, 459, 472, 492-6, 493-4,  
505, 527-31, 530-1, 534-7, 535, 540,  
609, 654, 672
- Morton, Ree 635
- Mosbacher, Aenne 232, 234
- Moskowsky lingvistický kroužek 130
- Mouset, Olivier 520, 520
- Motherwell, Robert 294-5, 300-1,  
344-5, 348-50, 352, 352, 362, 368,  
424, 457, 529
- Motley, Archibald J. 305
- Motznaga, Sadamasa 575
- movement, Le 379, 380-1
- mýtika 106-11, 122, 147, 148-53, 165,  
178, 198, 248, 371, 381, 398-403,  
401, 438, 448, 474, 504, 507, 516-18,  
552-3, 523, 596, 635, 663, 672, 682
- Müall, Otto 464-9, 465, 565
- Muche, Georg 188
- Muchana, Vera 284, 284
- Mulvey, Laura 17, 48, 570, 572-4,  
582-3
- Mummord, Lewis 286, 288, 384
- Munch, Edvard 55, 87
- Münster, Gabrielle 85
- Münzenberg, Willi 171, 233, 239,  
241, 429
- Murakami, Saburo 374-5
- Murphy, Dudley 200
- Musée d'Ethnographie du Trocadéro,  
Paříž 69, 79
- musée imaginaire 278-5, 273
- Museum of Contemporary Art,  
Baltimore 626, 626
- Museum of Living Art, New York  
289, 349
- Museum of Modern Art, New York  
78, 221, 242, 258, 278-80, 293, 287,  
299, 312, 319, 327, 328, 344, 344,  
356, 381-2, 385, 404, 409, 418, 421,  
424, 426-7, 442, 470, 493, 502, 506,  
576, 594, 627, 620, 625, 659
- Museum of Non-Objective Painting,  
New York 221, 289, 349, 349  
Guggenheim Museum, New York  
Musichini, Benito 96, 171, 268, 300-1,  
313, 317, 411
- Muthesius, Hermann 188
- Muybridge, Eadward 94, 94
- museum beze stěn viz muzeum  
imaginairé
- nacisť, nacismus 17, 56, 172, 180-1,  
185, 189, 237, 241, 243, 247, 260,  
281-5, 297-9, 310, 320, 322, 322,  
341, 343, 409, 138, 466, 475, 478,  
481, 502, 548, 607, 613-15, 660
- nacisťsko-sovětský pakt o neútočení  
(1939) 294, 321, 349
- Nadar 94, 243
- Nadja (Breton) 191-2, 195
- náhodná 137, 154-9, 156-7, 182,  
300, 371, 394, 437, 452, 457, 660,  
463, 496, 516, 672, 685
- naivní umění 66, 309
- Namuth, Hans 356, 373, 371, 400,  
452, 673
- Nappelbaum, Moïse 261, 264
- Narkompro 174-5, 177, 228, 261, 261
- Nash, Irgen 393
- Nash, Paul 268-9
- Nauman, Bruce 496, 497, 506-7, 506-7,  
512, 534, 540-1, 562-4, 561, 567-8,  
569, 631, 638, 646, 655
- Naville, Pierre 190-1, 194
- navrat k řadu viz rappet à l'ordre
- Nebel, Kay H. 202
- německý expresionismus 68, 88-9,  
85-8, 168, 180-2, 202, 204, 208,  
222, 235, 282, 303, 475-8, 534,  
612-14, 682
- neavantgarda 29-31, 324-7, 380,  
434-8, 449, 456-63, 464, 470, 470,  
481-2, 497, 511, 521, 524, 557, 660,  
638, 672-3
- neoespressionismus 475-9, 478, 478,  
586, 598, 612-16
- neopresionismus 28, 64, 78-7, 83,  
90, 122
- neoklasicismus 150, 160-5, 161,  
202-3, 255, 260, 282-4, 283-4, 300,  
428, 597
- neokonkretismus 373, 375-8, 377-8,  
627, 673
- neoplasticismus 38-9, 99, 151-3, 151,  
221, 289, 308-12, 309-12
- Neue Sachlichkeit, fotografier 267,  
233-7, 234-7, 242, 272, 279, 428,  
521-6, 663
- Neue Sachlichkeit, malba 135, 202-3,  
203, 205-7, 223, 260, 263
- Neurath, Otto 205, 688
- New York School, fotografie 426-31
- Newhall, Beaumont 344
- Newman, Barnett 104, 296, 320-1,  
323, 326, 328, 348-9, 352, 362-7,  
362-4, 367, 400, 439, 448, 495, 499,  
529, 557-8, 685
- nezaměstnání, estetická 23, 40, 65, 686-9,  
viz též autonomie, estetická
- Niederdorf, Karl 234
- Nietzsche, Friedrich 86, 423, 672



- Nicholson, Ben 269, 286, 287, 287  
 Nicholson-Smith, Donald 393  
 Niki, Anais 301  
 Nini, Robert de 345  
 Nitsch, Hermann 464-9, 467, 565-6  
 Nizinski, Vaslav Fomic 162  
 Njehlin, Linda 240, 572  
 Niland, Kenneth 345, 443, 443, 472  
 Noade, Emil 64, 65, 180, 282  
 Noas, Richard 576  
 Nogué, Paul 212, 215  
 Nouveau Réalisme 382, 395, 411, 434-8, 435-8, 456, 481-2, 518, 522, 554, 560, 612, 627, 684  
*Nouvelle Revue Française, La (N.R.F.)* 112, 138  
 Nová věcnost viz Neue Sachlichkeit, malba; Neue Sachlichkeit, fotografie  
 Nová žena 15, 206, 206, 240-4  
 Nové černošské hnutí 302-3  
 Nové obrazy člověka 421  
 Novembergruppe 188  
 Novový stupeň 123, 131-4  
 O'Keefe, Georgia 145, 147, 220, 225, 225  
*Objet trouvé (nalezený předmět)* 449, 509, 592, 685, 687  
 Območtu 176, 177-9, 227-8, 288, 470  
 Obráznost duševně nemocných (*Bildnerdes Geisteskranken*) 16, 180-4, 339  
 October 472, 571  
 Ojili, Chris 618, 641  
 Odpisový komplex 15-16, 18, 20, 68, 77, 84, 475, 687  
 Otticica, Hélio 377-8, 384  
 Olbrich, Joseph Maria 52, 52, 53, 185  
 Oldenburg, Claes 327, 429, 435, 450-5, 451, 454-5, 459, 461, 464-5, 618  
 Olitska, Jules 472  
 Olivier, Fernande 116  
 Olson, Charles 344-5  
 Ono, Yoko 458, 566, 566  
 ontologie 128, 151, 233-5, 412, 561, 659, 687  
 op-art 346, 381-4, 515-16  
 Opopaz 130-1, 174  
 Oppenheim, Dennis 542  
 Oppenheim, Meret 16, 16, 252-3, 253, 297  
 optikalita 335-6, 357, 359, 442-4, 499, 527, 627, 631  
 Origel, Sandra 571, 571  
 orientalismus 66, 68-9  
 Orocco, Gabriel 618-20, 621, 665, 667  
 Orocco, José Clemente 255-9, 256  
 Ortiz, Raphael Montañez 565  
 Oslá ocaš 175  
 OST (Society of Easel Painters) 262, 265  
 ostranění 35, 131-3, 684  
 ovobožená slova 95-6, 136  
 Oud, J. J. P. 151  
 Ouzler, Tony 656  
 Overtant, Amedée 165, 198-9, 223, 245, 344, 350, 387  
 označování 36-7, 45, 156, 170, 688  
 označující 36-7, 44-5, 95, 116, 156, 170, 490, 552, 587, 663, 688  
 označování 33, 35, 684, viz též ostranění  
 P.S. 1, New York 576-7  
 Paik, Wilfried 292-6, 292  
 Paik, Nam June 457, 458, 560, 561, 564, 656  
 Palais Stoclet, Brno 53, 53  
 Palermo, Blinky 475, 477, 554-9, 558  
 Pane, Gina 568  
 Pankov, Sergej 82, 82  
 Pankov, Bernhard 232  
 Panočsky, Erwin 323  
 Paoletto, Edoardo 385-90, 385, 388, 421  
 Paper Tiger Television 561  
 paradigma, strukturální 36, 113, 116-7, 400-3, 686-9  
 Paralela mezi životem a uměním 387, 387  
 Parc, Julio le 381, 384  
 Pardo, Jorge 603-4  
*Paris Match* 171, 232  
 Parker, Cornelia 635  
 Parker, Raymond 368  
 Parmentier, Daniel 520, 520  
 Parreno, Philippe 665-6  
*Parisian Review* 292-4, 321  
 Pascali, Pino 509, 511-12, 511  
 Pasolini, Pier Paolo 511  
 Passloff, Pat 345  
 pastilá 64-5, 134, 160-5, 161, 198, 284, 410, 582, 597-9, 597, 636, 660  
 Patterson, Benjamin 458-9  
 Paulhan, Jean 339-41, 682  
 Peau de l'Ours 128, 324  
 Pechstein, Max 64, 180  
 Peirce, Charles Sanders 32, 685, 688  
 Penck, A. R. 475  
 Penn, Irving 427-9  
 Penone, Giuseppe 513, 513  
 Penrose, Roland 385  
 Předvídání 260-1  
 performance, umění 17, 30, 373-5, 450-4, 456-69, 452-4, 456-8, 465, 467-9, 480-1, 480-1, 534, 561, 562, 565-9, 565-8, 570-1, 571, 576, 599, 607, 615, 627, 630, 635-6, 639, 646-9, 654, 684  
 performativ, lingvistické 41, 456, 483, 528, 583, 687  
 Peri, Lazzio 228, 228  
 Perret, Gustave 196  
 Peterhans, Walter 241  
 Pettibon, Raymond 650-3, 652  
 Pevsner, Antoine 287, 301, 470  
 Pfeiffer, Paul 656-7  
 Philadelpia Museum of Art 404, 471, 496-9  
 Photo Secession, New York 142-7  
 Picabia, Francis 127, 135, 137-8, 142, 142, 157, 162-3, 164, 165, 168, 183, 208-9, 220, 223, 225, 301, 375, 675  
 Picasso, Pablo 16, 35, 37-8, 37-8, 58-9, 64-9, 78-84, 79-81, 83, 87-8, 102-4, 106-11, 107-8, 110-11, 112-17, 113-17, 118, 121, 125-6, 128, 142, 148, 150, 154, 160-5, 161-4, 190, 194, 198-9, 202, 219, 252-3, 266, 267, 285, 285, 287, 295-6, 307, 313-16, 315, 323, 326, 332, 333, 337, 349, 364, 380, 387, 412, 427, 435, 449, 470, 477, 496, 576, 682  
 piktoralismus 143-5, 235-7, 241, 659  
 Pictures 47, 580-3  
 Piene, Otto 383  
 Pieret, Gaby 106  
 Pierson, Jack 608  
 Pimenov, Jurij 262  
 Piper, Adrian 618, 639-41, 639  
 Piper, John 287  
 Piper, Keith 617, 642  
 Pistoletto, Michelangelo 512, 512  
*pittura metafisica* 96-7, 97, 126, 165, 202-4, 317, 509, 513  
 Plechanov, Georgij 260  
 platonist, obrazová 109-10, 132, 148, 230, 440-4, 447, 478  
 pňáhd 15, 48, 82-4, 500-1, 536, 572-4, 582-3, 603, 610-11, 630-4  
 Poljakoff, Serge 518  
 Polke, Sigmar 445, 447, 475, 477, 557-9, 559  
 Pollard, Ingrid 642  
 Pollock, Jackson 17, 33, 258, 294-6, 294, 301, 310, 315, 320-3, 328, 348-51, 355-9, 355-9, 362, 365, 371, 373-4, 390, 407, 410, 421, 424, 427, 439, 439, 443, 445, 448, 450-2, 454, 457-8, 460-1, 464, 482, 502, 519, 529, 535, 566, 581, 586, 650, 652, 673-4, 682-3, 686, 689  
 Pomona College 258, 540-2  
 Pondick, Rona 645-6, 645  
 Ponge, Francis 340-1, 423  
 pop-art 17, 28, 223, 259, 298, 321-2, 327, 346, 352, 385-90, 385-9, 395, 407, 409, 411, 417, 424, 437, 445-50, 445-6, 448-9, 456, 461, 467, 477, 481-2, 486-91, 487-9, 491, 496, 505, 509, 511, 527, 529, 535, 568, 586, 591, 595, 600, 607, 609, 612, 651, 672-6, 684  
 Popova, Ljubov 121, 178-9  
 Porter, Elliott 48  
 Porter, James A. 302-7  
 Posada, Jose Guadalupe 255  
 Possibilities 348, 350, 352, 529  
 postimpresionismus 23, 55, 64-9, 67, 70-7, 101, 104, 118, 131, 148, 221, 255, 260, 534  
 postkolonialismus 18, 617-21, 624, 627, 629, 654, 679, 681, 688  
 post-mališká abstrakce 440-1, 443, 443-4  
 postmediální podmínky 534, 565, 675  
 postminimalismus 19, 500-4, 500-4, 512-13, 523, 534-7, 535-7, 540, 542, 545-8, 565, 569, 590, 608, 9, 635-8, 635-8, 671, 679  
 postmodernismus 39, 47-8, 449, 564, 580-3, 586-9, 596-9, 617, 625, 627, 630, 635, 640, 657, 663, 665, 672, 674, 678-9  
 poststrukturalismus 12, 32, 39-48, 486, 499, 547, 554, 596-9, 610, 674, 677-9, 688  
 Pound, Ezra 88, 217, 267  
 pozitivismus 29, 126, 130, 132, 163, 194, 324, 357, 402, 409, 431, 441, 466-8, 473, 485, 513, 521, 533, 555, 558, 579, 685, 687-8  
 postsovětská 18, 29, 158-9, 482-3, 557, 560, 603, 654-8  
 pregnanz 336, 359, 685  
 Pratiella, Ballala 90  
 Práhy lingvistický kroužek 32  
 precisionismus, americký 220-5, 223, 279, 304  
 primární scéna 21, 82, 184  
 Primární struktury 492-4, 534  
 primitivismus 15, 16, 34, 64-9, 78-84, 87, 96, 180, 200, 216-17, 223, 245-8, 250, 281, 302, 322, 397, 412, 478, 514, 617, 619, 627, 642  
 Prince, Richard 586-8, 588  
 Priesohn, Hans 16, 180-4, 339, 478  
 procedurální umění 17, 358, 402, 402-3, 407, 409, 534-7, 536, 562, 565, 624, 626-7, 632, 636, 639  
 produktivismus, sovětský 24, 25, 26, 27, 174-9, 173, 209, 227-9, 262, 324, 457-8, 461, 494  
 projektivní obraz 607, 654-8, 654-5, 657-8, 666  
 Proletit 175, 260  
 Pruvre, Jean 200, 218  
*První doklady surrealismu viz First Papers of Surrealism*  
 přemana, psychický 20, 36, 682, 686, 689  
 přímé tenzí 216-19, 216-19, 266-70, 266-9  
 psychický automatismus 16, 190-9; viz též automatismus  
 psychonalytická interpretace 12, 15-21, 82, 164-5, 195, 253, 320, 357, 490, 500-4, 671  
 psychonalyza 15-21, 22, 36, 52-6, 82, 164-5, 180-4, 190-2, 195, 246, 251-4, 322, 349, 357, 455, 461, 465-6, 468, 490, 500-4, 536, 569, 572-4, 590, 625, 648-9, 672, 677, 679, 682-3, 687-9; viz též psychoanalytická interpretace  
 psychobiografie viz biogramismus  
 psychogeografie 394, 394  
 Pudovkin, Vsevolod 592  
 punctum 490  
 Puna, Ivan 131  
 Punin, Nikolaj 175-6  
 purismus 165, 198-9, 198, 221, 223, 286-7  
 Queneau, Raymond 423  
 Quinn, John 143, 219  
 Rahv, Philip 293  
 Rainer, Arnulf 468  
 Rainer, Yvonne 454, 536, 565  
 Ramani, Avra 571, 571  
*rappel à l'ordre* 97, 114, 160-5, 198, 202, 7, 223, 260, 265, 284, 286, 380  
 Rashid, Karim 603-4  
 Rauschenberg, Robert 299, 327, 345-6, 352-4, 368-72, 369, 404, 407, 413-14, 417, 442, 449, 464, 471, 496, 518, 521, 530, 591, 627, 687  
 Ray, Man 138, 158, 159, 190-1, 193-4, 195, 220, 232, 234, 248, 248, 251, 251, 298-9, 301, 529  
 Raynal, Maurice 107, 110  
 rayonismus 118  
 Rayne, Martial 434  
 Read, Herbert 301, 385-6, 388  
 readymade 37, 41-2, 125-9, 128-9, 147, 154-9, 163, 208, 219, 222-3, 250-1, 266, 270, 274-5, 368, 370-1, 380, 414, 434, 438, 443-4, 449, 457-61, 471, 473, 481, 484, 493-4, 496-7, 499, 509, 516, 527-8, 531-3, 534, 543, 601, 665-6, 685, 687  
 Redko, Kilmert 262  
 Redon, Odilon 143  
*Regards* 242, 429  
 regionalismus, americký 258, 349, 356  
 Reinhardt, Ad 150, 244, 317, 398-403, 399, 527, 529, 532  
 Rena, Witold 304  
 Réja, Marcel (Paul Meunier) 180  
 René, Denise 370-84, 379, 381, 516  
 Renger-Patzsch, Albert 26, 233, 235, 235, 242, 521, 523-4, 663  
 Renzo, Toni del 385-6, 390  
 RePo History 607  
 reprezentace, kritika 47-8, 570-4, 580-3, 586-9, 591, 596, 998-9, 606-7, 654  
 Restany, Pierre 434, 517-18  
*Revolucion Surrealiste, La* 78, 190-5, 194-5, 251  
 Riefenstahl, Leni 283  
 Riegl, Alois 34-5, 86, 439, 686  
 Rivet, Gerri 153, 153  
 Richards, Mary Caroline 464  
 Richter, Gerhard 30, 30, 445, 447, 475, 477-8, 521, 525, 552, 554-5, 555, 557, 612-16, 612-4, 675  
 Richter, Hans 136, 227  
 Riley, Bridget 346, 380-1, 577  
 Rimbaud, Arthur 159, 184, 681  
 Ringgold, Faith 571, 572, 641  
 Ringl + Pit 242, 242  
 Rist, Pipilotti 656  
 Rivera, Diego 255-9, 257, 259, 293-4  
 Rivet, Paul 246  
 Rivière, Georges-Henri 246  
 Rockburne, Dorothea 345, 635  
 Rockefeller, Nelson 258, 491  
 Rodčenko, Aleksandr 170, 174-9, 177-9, 196, 200-1, 201, 229, 243, 270-1, 271, 283, 288-9, 319, 334, 377, 398-9, 413, 427, 470-4  
 Rodin, Auguste 57-63, 58, 145, 145, 216-18, 266, 270, 303, 543  
 Rosh, Franz 202-3, 235  
 Ruhe, Ludwig Mies van der 185, 299  
 Röhl, Karl Peter 188  
 Roché, Henri Pierre 219, 339  
 Roosevelt, Franklin D. 258, 276-80  
 Rose, Ben 127  
 Rosenberg, Harold 324, 350, 368, 374-5, 378, 424, 439, 535, 672  
 Rosenberg, Errel, Lotte 242  
 Rosenquiat, James 390, 445-7, 446  
 Rosenthal, Rachel 404  
 Rosler, Martha 26-7, 27, 561, 590-4, 593, 595, 624  
 Rosas, Medardo 58  
 Rotella, Mimmo 434  
 Rothko, Mark 104, 294, 301, 316, 321, 348-9, 352, 353, 400, 448, 529, 558, 685  
 Rothstein, Arthur 280  
 Rousseau, Henri (Le Douanier) 66, 96, 180  
 Roussel, Raymond 127, 213-14  
 Rozanova, Olga 130-1  
 rozlišené pole 495, 506, 540-44, 544, 562-4  
 Rrue Selavy 158-9, 159, 496, 631  
 Rubin, William 82, 327, 617  
 Rudolfsky, Bernard 344  
 Ruff, Thomas 625-6, 525, 663  
 Ruge, Willi 232  
 Ruscha, Ed 445-8, 448, 472, 507-8, 507, 521, 524, 527, 527, 529-30, 532, 554, 591-2, 674-5, 682  
 Ruskin, John 87, 185  
 ruský formalismus 22, 32-9, 130-4, 178, 590, 684  
 Russell, Morgan 118, 122  
 Rusaoki, Luitj 90  
 Ryman, Robert 398-403, 402, 3, 555, 559, 644  
 Saar, Betye 641  
 Sage, Kay 300  
 Saint, Edward 66, 617, 688  
 Said Phalle, Niki de 434, 436, 630  
 Salle, David 47, 583, 597  
 Salmon, André 78, 107  
 Salomon, Erich 242  
 Salon d'Automne 65, 70-2, 74, 76, 84, 100-5, 120, 196, 198  
 Salon des Independants 68, 70-1, 76, 80, 183, 123, 219  
 Sander, August 207, 237, 271, 272, 429, 431, 521, 523-5, 581  
 Sant'Ilia, Antonio 90, 96  
 Saret, Alan 535  
 Sarite, Jean Paul 340, 380, 393, 421-4, 483, 630, 672  
 Sauter, Erik 162, 251  
 Saussure, Ferdinand de 22, 32-9, 274, 672, 683, 686-9  
 Scott, Tim 493  
 Screen 571, 590  
 Seator, Glenn 614  
 Segal, George 560  
 Seligman, Franz Wilhelm 205, 237  
 Sekula, Allan 26, 590-4, 594, 675  
 Seligman, Kurt 294-5, 320  
 semiologie/sémiotika 22, 32-9, 112-16, 177, 193-4, 274, 554-5, 569, 570, 590-1, 594, 598, 627, 662, 687-8  
 Serkin, Sergej 24  
 sériovost a opakování 26, 28, 47, 93, 124, 143, 147, 163-4, 272-5, 381, 398-400, 471, 474, 486-91, 502, 505, 523, 556, 579, 581, 586-9, 595, 600-2, 663, 671, 676

- Serra, Richard 48, 495, 512, 514,  
536, 540-2, 541, 542, 561-2, 579,  
609, 631, 632, 675
- Serrano, Andrew 609
- Seri, Josef Maria 258
- Seri, Joseph Louis 285
- Seaton, Roger 344
- Seay, Michael 380
- Seymour, George 64, 78-4, 122, 162,  
331, 628, 641, 650, 684,  
105, 301
- Shah, Ben 256, 259, 326, 344, 426
- Shank, Paul 562, 657
- Sharp, Wilfridology 529, 585
- Shaw, Jim 647
- Shawler, Charles 228-3, 234, 232, 233
- Sherran, Candy 47-8, 572, 580-3,  
582, 586, 632-4, 634, 675, 678
- Shibery, Ingrida 41, 138-9, 364
- Shimamura, Shunzo 374-5
- Shimizu, Michio 458
- Shiraga, Kazuo 374-3, 374-5
- Shirahara, Yoko 617, 641-2, 643
- Shiray, Luther 183
- Shiomi, David 175, 282
- Schad, Christian 204-6, 206, 234
- Schaeffer, Andr 240
- Schwarz, Maurice 220
- Schapiro, Meyer 38, 293-4, 321,  
350-1, 650
- Schapiro, Miriam 370
- Schirovsky, Alexander (Xant) 262,  
343-4
- Schoyer, Low 340
- Schopwirth, Elsa 300
- Schule, Egon 15, 48, 49, 52-6, 55, 465
- Schulz, Franz 16, 180-4, 339
- Schlumberger, Oskar 183, 186, 188
- Schwarz, Josef 267, 189
- Schwarz, Rudolf, Karl 85
- Schubel, Julian 597-6, 597
- Schurmann, Camille 434, 505,  
566, 568
- Schweber, Ira 562, 567
- Schwenberg, Arnold 56, 120
- Schultz, Nicolas 381
- Schule, Georg 202
- Schulz, August, Ingrid 475-9, 477
- Schulz, Georg 202
- Schwartz, Armin 301
- Schwartzkopf, Rudolf 565, 568
- Schwitters, Kurt 136, 138, 208-11,  
208-9, 211, 299, 323, 327, 433, 466,  
462, 666, 682
- Schweyler, Arthur 207, 237
- Scigliardi, Seth 327, 328-30, 332,  
354-5
- Scipino, Paul 71, 74-5, 650
- Squida Gallery 383-4
- Shiv, Victoria 518
- Sirooni, George 86, 222
- Sirooni, Lucio 386
- Sirooni, Charles 576
- Sirooni, Lorna 418, 640-1, 641
- Sirotkin, Art 211-13, 218, 280, 435,  
486-91, 497, 505, 579, 586-9, 600,  
630, 681, 688
- Sporrin, Mitchell 258
- Squarone, David Alfaro 255-6, 257
- Sukind, Aaron 344
- see specific art 534, 540-4, 540-1,  
543, 558, 576, 598, 609, 602, 620-1,  
624-5, 625-6, 628, 635, 665
- stracconismo 322, 396, 391-7,  
392, 394-7, 434, 436, 463, 607,  
627, 667, 688
- stranità budista 25, 128, 433, 505,  
581, 587, 683
- stranità budista maku 437, 581, 587
- South, David 132-6, 332, 334, 348,  
445, 666, 470, 521
- South, Frank Eugene 241
- Serra, Rudy 645-6, 646
- Serth, Philip 580
- Serth, Richard 366
- Serth, Tracy 491
- Serthaus, Alison 385, 386, 388
- Serthaus, Peter 385, 388, 389
- Serthaus, Robert 43-4, 43, 472,  
493-5, 503-4, 508, 541-4, 604, 624,  
671, 681
- Serthaus, Kenneth 179, 345
- Serthaus, Peter 20, 32, 483
- Ses, Michael 561
- Socialist realism, sovietky 175,  
228, 260-5, 262-4, 283, 316, 337, 391
- socialist deputy artists 22-31, 671, 679
- socialist realism, americký 258
- Society of Independent Artists, New York 129, 220
- Sonnenfeld, Adolf 189
- Sonnert, Kath 334
- Sons, Jesus Rafael 179, 381-4, 381
- Soulayes, Pierre 518
- Soupe, Philippe 190
- Southern, Louis 478
- Sovetskij imuzhnik 175
- specialized middle 23, 109, 132, 163,  
230-1, 233, 336, 344, 439-44, 452,  
470, 498-9, 511, 534-5, 541-4, 580,  
596, 624, 627, 674-5, 684, 687
- Speer, Albert 283-4, 284
- spešná reprodukce 30, 322
- Spivey, Nancy 572, 573
- Spivey, Nancy 572, 573
- Sprink, György 617, 668
- Sports, David 434, 434-6, 437, 438-9
- Sprucewood spolka 393-7
- SSSR ve výtvarné 282, 427
- St. John Wilson, Colin 386, 388
- Stalin, Josef Vissarionovič 134, 177,  
231, 260-5, 283-4, 282-4, 427
- stalinismus 27, 31, 175, 177, 282, 321,  
323, 328, 411
- Stamos, Richard 344
- Stankovics, Richard 466
- Starch, Edward 115, 135, 145, 218
- 232, 442, 426-7, 430
- Starr, Gertrude 72, 78, 80, 80, 84, 106,  
118, 143, 145, 439
- Starr, Leo 72, 80, 84, 145
- Starch, Haim 600-1
- Starch, Leo 57-8, 74-84, 104, 155,  
401, 406-7, 442, 447, 449
- Stella, Frank 132, 200, 346, 362, 366,  
404, 409-10, 409-10, 430, 470, 486,  
493, 515-16, 520, 527, 682
- Stella, Joseph 220, 222, 222
- Stenberg, George 177
- Stenberg, Vladimir 176-7
- Stojanovic, Vercara 174, 177-8, 196
- Storck, Jona 645
- Storr, Corie 241-2, 242, 244
- Storr, Robert 397
- Stogitz, Alfred 162-7, 164-5, 167,  
163, 225-2, 328, 529
- Stoll, Clifford 301, 348-8, 352, 685
- Stokes, Adrian 18, 72, 270
- Stoll, Guana 185
- Stonewall Rebellion 698-9
- Storr, Gustav 232
- Strand, Paul 142-5, 146, 224-5,  
278, 391
- Stravinsky, Igor 162, 164
- stracconismo 22, 32-9, 40-2, 44-5,  
98, 112-16, 158-9, 274, 280, 400-3,  
442, 505-6, 543, 547-8, 583, 590-1,  
671, 678, 683, 688-8
- Strach, Thomas 324, 525, 663
- Straker, Roy Emerson 276-80, 393
- Stravinsky, Vladimir 226, 228-31,  
230, 298, 380, 515
- Stravinsky, Richard 618-20, 621, 665-7
- Stray, Mark 317
- Tennessee Federation 203
- Tennant, Niele 520, 520
- Teniers, Rigoberto 606
- Toulouse-Lautrec, Henri de 114
- Traklis, George 576
- Traxler V 175
- Triner, Hans 675, 642
- Trischler, Leon 232, 286
- Trubka, Werner 473
- Tucker, William 365, 390
- Turrill, James 346, 634-6, 634
- Tuttle, Richard 558
- Twenty, Cy 345, 368, 371-2, 372,  
464, 556, 650
- Twohigs, Jack 344, 368
- Tybirk, Aleksandr 282
- Trax, Tristan 135-8, 190, 300, 463
- Uban, Raoul 192
- Ucker, Gunter 303
- Ude, Wilhelm 160
- UHU 232
- Ulan, Sava 566, 568
- Umanaky, Konstantin 227, 319
- umělecká valba 1584, 609
- umělecký časopis ve časopis  
umístění 230-1
- Unit One 266-70
- Urbis, Boris 134, 175, 229
- Urbis, Marzica 315
- utíká budista 25, 27, 128-9, 198,  
271-2, 455, 505, 559, 601, 603, 682
- Vachek, Jacques 190
- Vachon, John 280
- Vallery, Paul 112
- Van Der Zee, James 303, 303
- Vanderbeck, Stan 345
- Vasari, Giorgio 151, 370, 316
- Vasari, Victor 379-82, 315-16
- Vasovacko, Jozef 255-6
- Vasulka, Woody a Susan 561, 562
- Vasovacko, Louis 107
- Vedde Braun van 318
- Veld, Henry van de 53, 165, 168
- Veld, Robert van 281-2
- Ventura, Robert 307
- Vernon, Diego 657
- Vice Copratorij 226-7
- Videman, W. 282
- vědecká práce 63-6, 62, 668
- vědecký akademismus ve  
akademismus, vědecký
- vědecký expresionismus 32-6, 465
- valba art 560-4, 561-4, 566-7, 576,  
627, 635, 634-8, 634-5, 657-8, 661,  
666, 674, 679-7
- View 295, 294, 398, 529
- Village, Jacques de la 434-6, 436, 518,  
560, 682
- Vilms, Jacques 127, 198, 313
- Vida, József 261-2, 634-6, 655, 678-7
- viriditas, Arvida 110, 198, 527-8, 539,  
630-4, 631-4
- Vismick, Maurice de 71-2, 313
- Vochter, John 388, 388
- Vogel, Lucian 247
- Vogel, Lucian 247
- Vollard, Ambroise 70, 143, 160
- Voronezh-Galderin, Friedrich 287
- Voronov, marcel 263-5, 264
- voronovism 85-9, 89, 266-8
- Voyak, Wolf 520
- VVV 292, 296, 529
- vrstevník 141, 321, 365-6, 400, 518, 656
- Wagner, Richard 120, 162, 210, 467,  
495, 673, 684
- Walker, Kara 618-19, 642, 641
- Wall, Jeff 659, 660, 661
- Warhol, Andy 272, 298, 407, 411, 428  
431, 437, 445-9, 481-2, 486-7,  
487-9, 491, 505, 507, 527, 530, 532,  
581, 586, 591, 600, 609, 612, 616,  
657, 672, 673-6, 681, 688
- Watts, Robert 459-60, 460, 462-3
- Wearing, Gillian 635, 656
- Wiegert (Ulohr Felja) 429, 301, 117
- Wierma, Carrie Mae 618, 609-11, 648
- Wiggins, William 576
- Weibel, Peter 667-9
- Well, Susan 345
- Werner, Lawrence 512, 527, 538-  
532, 555, 576, 631
- Wetting, James 586, 588, 589
- Woodsman, Tom 390
- Worlein, Brett 232
- Wroton, Edward 26, 48, 232, 279,  
580-1
- When Altitudes Become Form 401
- Wong, Siu, 534-7, 554
- White, Clarence 143
- White, Margaret Bourke 242, 428
- Whitman, Rachel 635-8, 637-8
- Whitman, Robert 632
- Whitney Museum of Art 481-2,  
534, 529
- Wiener Gruppe 464, 468
- Wiener Werkstätte 196
- Wiener, Oswald 464, 467-8
- Wilderstein, Georges 248, 298
- Wildrig, Fritz 371
- Williams, Emmett 458-9
- Williams, Raymond 29-30
- Wils, Jan 131
- Wilson, Fred 624, 626, 626
- Wincletrons, Kolan Juchan 34,  
36, 412
- Winnicott, D. W. 18
- Wingspread, Curry 427, 428, 394
- Winnor, Jackie 635-6, 635
- Wittgenstein, Ludwig 56, 214, 404,  
407, 491, 494, 668
- Wittkower, Rudolf 46
- Wrocławski, Krzysztof 607, 607
- Wojnarowski, David 608, 611
- Wofflin, Heinrich 34-5, 247, 274, 540
- Wolff, Will 381
- Wollem, Peter 395, 572, 617
- Wols 140-1, 140, 681
- Wornhouse 370-2
- Wood, Beatrice 129
- Worka Progress Administration  
(WPA) 277, 293, 305, 320, 349, 428
- Wortinger, Wilhelm 85-9, 223, 287
- Yoshida, Toshiro 375
- Yoshida, Ito 374, 375
- Yoshida, Michio 375
- Young, LeMaire 657, 662
- zabud 195, 212-13, 254, 300, 326,  
383, 389, 632-3, 637
- zauzemé historicky 126-7, 130-4,  
611-2, 689
- Zayas, Martin de 163, 220, 223
- zboží a obřadní kultura 25-6, 47, 114,  
120, 123-9, 166, 170, 212, 225,  
232-3, 242, 274, 279, 390, 433-5,  
459-61, 681-2, 686-91, 398, 567,  
579, 586-7, 691-4, 663, 688
- zboží, umění 23, 47, 123, 127-8,  
168, 435, 438-9, 541, 549-53, 554,  
600-4
- Zerov, Christian 80, 232
- Zined, Andrea 403
- znám, psycholog 36-4, 44-5, 112-16,  
130, 158-9, 177, 193-4, 365, 548,  
552, 567, 627, 685, 688
- známý a známý 20-1
- Zrubik, János 17, 36, 185, 181, 211,  
281-3, 281, 287, 296, 310, 475, 478
- Zwart, Piet 232
- Zalozna, Andrey 52, 260-5, 283
- 466, 518, 521