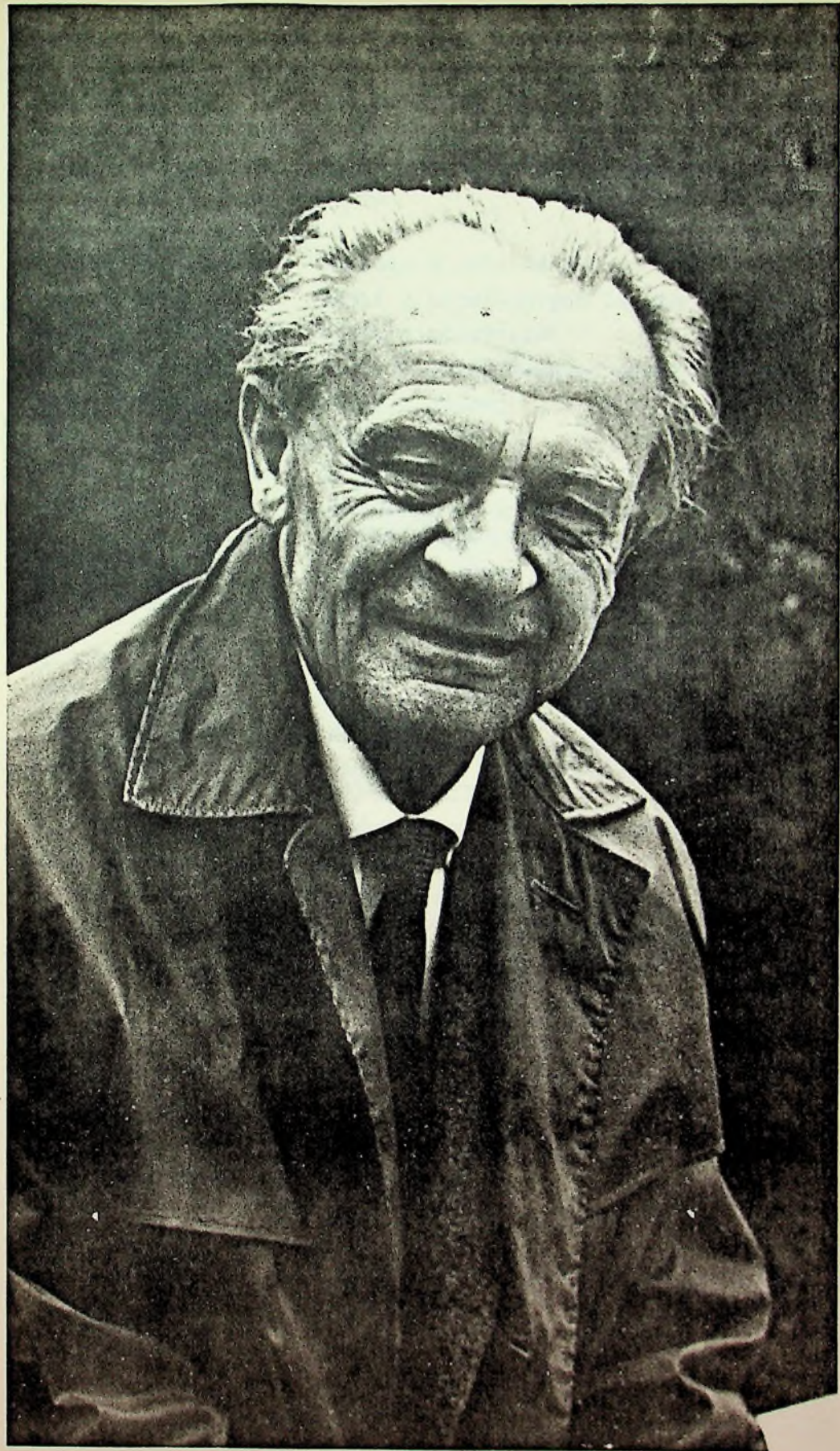


SBORNÍK

památce Alberta Kutala

1984

SB
M416
10539 Památce



		obsah
JAROMÍR ZEMINA	Albert Kutal	4 - 8
JINDŘICH CHALUPECKÝ	Už ne umění	8 - 15
VÁCLAV ZYKMUND	Historie a tradice v moderním umění	15 - 18
Ohlédnutí za V.Z.		19 - 20
FRANTIŠEK ŠMEJKAL	Návraty k přírodě	20 - 31
JIRÍ VALOCH	Umění v sedmdesátých letech	32 - 35
MAHULENA NEŠLEHOVÁ	Pokus o orientaci	35 - 44
JOSEF KROUTVOR	Cesta k postmodernímu umění	44 - 47
JAROMÍR ZEMINA	Obraz a objekt	47 - 49
ŠTEFAN ŠLACHTA - VLADIMÍR ŠLAPETA		
	Zlínská architektura	49 - 57
IGOR ZHOŘ	Poetismus a Procházzkova poezie primitivismu	57 - 60
MILENA SLAVICKÁ	Úvaha nad dvěma obrazy	61 - 63
KAREL MILER	Tři díla z doby neznámé a tři z doby dávnější	64 - 69
LUDVÍK HLAVÁČEK	K výstavě Olgy Karlíkové	70 - 72
JIRÍ ŠETLÍK	Spanilé jízdy Adrieny Šimotové	72 - 80
JOSEF HLAVÁČEK	Demartini '80	80 - 85
HANA ROUSOVÁ	Pokus Aleše Veselého o totální umělecké dílo	85 - 90
VLADIMÍR SKREPL	K výstavě ve vysočanském Gongu	90 - 93
MILAN KOZELKA	Čtvrtek	93 - 95
ZDENĚK BERAN	Soukromý dotazník	95 - 100
VÁCLAV BOŠTÍK	K vlastní výstavě v Besançonu	100 - 102
KAREL SRP	Nad první stránkou knihy Herberta Reada: Conoise History of Modern Painting	102 - 111
BARBARA HASKELL	Zaostřeno na figuru: dvacet let	112 - 116
GIULIO CARLO ARGAN & ACHILLE BONITO OLIVA		
	Umění a krize modelů	116 - 120
LENKA BYDŽOVSKÁ - IVONA RAIMANOVÁ		
	Výběr výstav moderního českého umění v roce 1983	121 - 140
IVO JANOUŠEK	Výtvarný dnešek severní Moravy	141 - 145

Někteří lidé jsou obdařeni zvláštní přitažlivostí. Byl takový i profesor Albert Kotal (9.1.1904 - 27.12.1976), jeden z mála českých historiků umění, k jejichž významu se pojila i oblíbenost: málokterý z Kotalových současníků měl tolik upřímných obdivovatelů a opravdových přátel jako on. S tím smutnějším úžasem přijala naše kulturní veřejnost před osmi lety zprávu, že už nežije, o to déle se budeme s tímto zprvu nepochopitelným a takřka nepřijatelným faktem smiřovat, čím dál ostřeji si uvědomujeme, že tahle ztráta je ještě mnohem větší, než se nám jevila v den smrti.

Albert Kotal pronikal do uměleckých a vědeckých kruhů zvolna a nenápadně - rysy příznačné pro celý jeho způsob života. Kotalův odborný i obecně lidský odkaz připomíná budovu vystavěnou z drobných jemně obroběných článků, které čím výše jsou, tím jsou umnější. Tak zlepšuje své dílo a s ním zároveň sebe jen tvořivá osobnost. Tento "málo nadaný člověk", jak sám říkal, se stal jedním z opravdových znalců svého oboru a nadto mistrem slov, jehož zralá pojednání se čtou jako krásná literatura. A přece nebyl literát v úzkém slova smyslu. Ke konci jeho života jsme si mohli myslet, že píše, aby žil, poněvadž v tom bylo skutečně cosi sebezáchovného, ale nikdy se nedalo říci, že žije a poznává svět, aby psal. Psaní mu nebylo cílem, ale výslednicí bádání. A totéž platilo o jeho učitelské činnosti, z níž vyvstal fenomén známý jako "Kotalova škola". Ani tato aktivita nevyplývala ze záměrné specializace, z toho přímochařého směřování k přesně vytčené metě, které je tak často provázeno i vedeno sobectvím, bezohledností a oportunismem: prosazovat sám sebe nedovedl Albert Kotal ani trochu, tak jako neuměl prosazovat a protěžovat jiné. Kdyby ano, "Kotalova škola" by byla nevznikla - ta škola bez poučování, kterou určovali zrovna tak žáci jako profesor, škola, kde základem byla profesorova schopnost skoro nevědomky sdružovat lidi, pojitkem úcta a láska všech ke všem a výsledkem pocit lepšího života. Neboť byla to především vysoká škola lidskosti.

V semináři dějin umění na brněnské filozofické fakultě se stal Albert Kotal vedoucím pedagogem a nástupcem svého předčasně zemřelého učitele Eugena Dostála roku 1948. Byl mladší

než jeho kolegové Antonín Friedl a Václav Richter, s nimiž tam vytvořil vskutku příkladný triumvirát, měl však již za sebou cennou pedagogickou praxi. Předtím přednášel na Škole umění ve Zlíně, která ve čtyřicátých letech vyrostla i jeho zásluhou v ústav vynikající úrovně. Kutalovým prvním pracovištěm však nebyla ona, ale brněnské Zemské muzeum, kde za významné éry Helfertovy byl od počátku třicátých let zaměstnán (po 2. světové válce jako přednosta) v obrazárně. Doba prožitá v každodenním přímém styku s uměním, v níž se zrodilo a uzrálo Kutalovo znalectví, patřila jistě k jeho nejšťastnějším, a není tedy divu, že se do "své" obrazárny - nyní Moravské galerie - vždycky rád vracel a že svým pokračovatelům pomáhal, kde jen bylo třeba. Byl rádcem vítaným: Kutalovy názory vzbuzovaly všude (v posledních letech též v Národní galerii v Praze) naprosto přirozeně všeobecný respekt.

Právě v brněnské obrazárně vzniklo také Kutalovo první velké dílo, objevná Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku (1935), jejíchž výsledků využil pak Kutal v řadě dílčích studií a zčásti i ve své první publikaci knižní, pojaté již synteticky - v Gotickém sochařství v Čechách a na Moravě (1941). Je to kniha po nejedné stránce význačná. Kromě rozsáhlých znalostí prozrazuje autorovo vlastenecké zaujetí, vyvěrající z hrdosti na duchovní sílu českého národa a projevující se snahou dokázat způsobem co nejvěcnějším její význam internacionální ve chvílích, kdy okupanti prohlašují tento národ za méněcenný. Vlastenecká motivace v Kutalově práci nikdy nevystupovala nápadně - na to byl ten tichý muž příliš nesentimentální - ale byla tam vždy a neustále rostla. A tak je zcela logicky jedním z jeho nejvýznamnějších činů kritický komentář (1975) k názorům Němce Karla Heinze Clasena, zpochybňujícím podíl Čechů na tvorbě takzvaného krásného slohu. To je vrchol Kutalova češství, vrchol vítězný, protože jeho teze nacházejí za hranicemi čím dál víc stoupenců. Jestliže je dnes ve světě naše gotika chápána už běžně jako svébytný a v nejednom směru vývojově podnětný celek, zasloužil se o to značnou měrou právě Albert Kutal. Udělení proslulé Herderovy ceny roku 1976, kterou si laureát bohužel nemohl ve Vídni převzít osobně, obráží nepochybně také tento fakt.

Již kniha z roku 1941 ukázala v dosti jasném světle hlavní klady Kutalovy práce - umění chápat život tvarů v jeho zvláštnosti, u dnešních badatelů tak vzácné, mimořádný smysl

pro detail, spjatý se schopností vidět vztahy a nalézat souvislosti i mezi jevy značně od sebe vzdálenými. Na cestě k syntéze však přesný pozorovatel a analytik Kutal vždy přísně dbal o to, aby ho zobecnění neodvedlo od skutečnosti: takto "velkoryse" zjednodušovat nechtěl. Ne náhodou se často zastával pozitivismu. - Časem se tyto přednosti stmelily v celek obdivuhodně souladný - v pravý obraz tvůrce, jenž k harmonii tíhl bytostně a hledal ji ve všem. Proto si tolik oblíbil krásný sloh, proto s takovým pochopením psal o Jaroslavu Královi, proto mu byl z hudebníků daleko nejdražší "sluníčko" Mozart. Badatelovy přibývající vědomosti a zkušenosti i příslovečná sebekritičnost vynášely pak jeho každou další publikaci na vyšší stupeň. Linie, jež spojuje Kutalovy kapitoly o sochařství v knize České umění gotické (1949), kde s ním badatelsky sousedil Dobroslav Líbal a vždy ho podporující Antonín Matějček, s už jen jeho Českým gotickým sochařstvím 1350-1450 (1962) a posléze s Českým gotickým uměním (1972), to je linie impozantně vzestupná. Autorův duchovní obzor se posouval dál a dál, rozšiřován zejména zřetelnějšími hledisky obecně historickými - dějepisec získával vedle znalce umění stále víc místa. A svědčí o Kutalově duševní svěžesti a o jeho nestárnoucí vůli učit se, že si s neskrývanou vděčností nacházel podněty i v práci příslušníků mladší generace, kteří se jeho tvůrčí metodu, založenou na prožitku formy, snaží překonat aspekty obrácenými mimo vlastní oblast výtvarnou a uměleckou vůbec. - Škoda, že obsažná stať o gotickém sochařství (1976) pro Dějiny výtvarného umění v Čechách a na Moravě, připravované Československou akademií věd, kde Kutal naposledy shrnul výsledky své mnohaleté badatelské činnosti na tomto poli, nemohla být otištěna ještě za jeho života. Vedle polemiky s Clasenem uzavírá medievalistické dílo Alberta Kutala vskutku důstojně. Pokládal ji za závěr i on sám: stále častěji a zvláště od chvíle, kdy roku 1975 rozsáhlý chirurgický zásah vystavil jeho životaschopnost nedlouho po jedenasedmdesátých narozeninách přetěžké zkoušce, přemýšlel o tom, že se s velkými pracemi o gotice natrvalo rozloučí. Ostatně při své neokázalosti a snaze o dokonalost psal vždycky raději články do časopisů než knihy. Gotika ho již trochu unavovala a pud tvůrčí sebezáchovy mu radil, aby zas obrátil pozornost jinam - k umění 20. století, své druhé velké zájmové oblasti. Od let rané spolupráce s Václavkovým Indexem, kam přispíval především

recenzemi výstav, byl Albert Kutal pevně spojen s uměleckou současností (u tvořivého člověka to snad ani nemůže být jiné, vždyť minulost je pro něho jen součástí přítomnosti) a toto spojení bylo mnohostranně prospěšné. Mediovista mohl v současné sféře uspokojovat ty vnitřní potřeby, jimž minulost mnoho příležitostí nedávala, hlavně zájem o lidskou individualitu, současnost zase našla v mediovistovi komentátora a vykladače schopného pozorovat ji z vyššího stanoviska, které mu umožňuje objevovat v jejím nepřehledném pohybu obecné zákonitosti a chrání jeho samotného před nebezpečím přílišné subjektivity, zde tak značným. I tady se Kutal střežil toho, přednášet své domněnky tónem autoritářským a jinak než jako pouhé domněnky, jež je nutno neustále porovnávat s fakty. Při vši této zdrženlivosti však jeho úvahy nikdy nepůsobily studeně a suše, a nejen proto, že dobře věděl, že věta je víc než myšlenka. (Jeho pozdní psaní věru nebylo pouhou formulací myšlenek!) Byly plny citlivosti a jemného smyslu pro tajemství. Ano, Albert Kutal přiznával umění jako všemu ostatnímu v životu právo na tajemství, ctil tajemství, a přistupoval tedy k problémům tvorby nanejvýš opatrně a šetrně, spokojuje se často otázkami. Ty duchaplné otázky bývaly však již polovinou odpovědi. Pro tyto vlastnosti se stal tolik potřebným brněnské kultuře v její velké epoše mezi světovými válkami, kterou představovali z malířů zejména Antonín Procházka a Jaroslav Král, Kutalovi nejbližší přátelé. Proto také patří monografie, jež jim věnoval, hlavně objemná kniha o Procházce (1959), k tomu nejzasvěcenějšímu a nejmoudřejšímu, co kdy bylo o českém moderním umění napsáno. Ale i v této oblasti Kutal neustále rozšiřoval svůj horizont, po léta vesměs určený přímými lidskými vztahy, a na sklonku života upřel pozornost k umělci, jehož osobně nepoznal - k Janu Štursovi. Již Počáteční fáze této práce naznačovala, jak neobvykle hluboko se chce Kutal ponořit do umělcovy osobnosti a do jeho doby, a přinesla nejeden pronikavý postřeh. Bohužel zůstalo jen při tom: smrt, jež na skromného vychutnavače života zaútočila ze strany, kde ji nikdo nečekal, všechno náhle přerušila, přípravu knihy o Štursovi, nové úvahy o gotice, k nimž historika přece jen opět zlákal blížící se výročí Karla IV., plány na souhrnné vydání spisů Vincence Kramáře, těšení na jarní cestu do Maďarska za nedávno objevenými gotickými sochami na budínském hradě, které ho tolik vzrušily... Práce, záměry, nadě-

je, radost i plodné pochyby, vše skončilo. Závěr životního díla zůstal torzem a nám zbyla jenom veliká lítost. Lítost i nad tím, že něco po sobě Albert Kotal ani zanechat nechtěl - nad tím, že nám nezapsal své osobní vyznání o smyslu tvorby. Něco, při čem by byl musel vystoupit ze skrytu za životem a dílem jiných, kde by byl musel učinit objektem sám sebe. Něco, co by nám toho vždy úsměvného a jemně ironického společníka ještě víc přiblížilo. Neboť my jsme ho vskutku milovali. Ale takhle se otevřít on nikdy nechtěl snad proto, že měl svrchanou noblesu citu, že mnoho věděl a že byl moudrý: moudří o některých věcech nemluví. Také proto zůstane profesor Albert Kotal v našich vzpomínkách nejen jedním z nejlepších odborníků, nýbrž i lidí. A to je vůbec to nejcennější, čeho může člověk dosáhnout.

(duben 1984)

Jindřich Chalupecký

UŽ NE UMĚNÍ

1. Poslední dobou dějepisci umění vynášejí z depozitářů díla akademiků druhé půle minulého století. Je to dobře. Můžeme si nad nimi uvědomit některé důležité věci. Ten akademismus nevznikl náhodou. Jeho původ je ve francouzském romantickém a pak realistickém umění první půle a středu devatenáctého století. Němečtí romantici na samém začátku tohoto století - Wackenroder, Runge, Tieck, Friedrich - měli názory daleko radikálnější a byli odhodláni zpřetrhat všechny svazky s minulostí. Naproti tomu francouzští romantici z velké míry pokračovali v umění barokním. Studovali starý způsob malby, zachovávali její mytologickou, historickou a společenskou tematiku a také se jim dostávalo tradičního uplatnění. Němečtí romantici si přáli nové téma a nové jeho pojetí. Došlo na to teprve v našem století. Oni sami byli zatím docela zapomenuti.

Géricault, Ingres, Delacroix mohli ještě těžit z velké tradice, byť za cenu kompromisu. Dokonce i Courbet. Ale z tohoto kompromisu pak těžili akademikové. Společnost devatenáctého století vůbec nebyla proti existenci umění. Naopak, vážila si ho a dobře je platila. Chtěla je ovšem takové, které

by odpovídalo jejímu nazírání na svět. To právě dokázali akademikové. Vidíme-li teď znovu jejich obrazy, teprve chápeme, proč impresionisté reagovali tak prudce. Romantikové malovali smyšlený svět a toho se pak chopili akademikové. Impresionisti šli rovnou k modernímu světu kolem sebe. Už tím poděsili. Ale současnou tematiku pak měli i pozdější akademičtí realisti a plenéristé, jenže to byl zase realismus jen pouhého pohledu. Impresionisté totiž k novému tématu přistoupili nově. Obrazy akademiků často poutají tím, že v nich je něco neskutečného. Je to výraz myšlení jejich století. Svět akademiků není konkrétní svět našeho života, naší smyslovosti, naší tělesnosti. Anestetizují svazky, které nás se světem spojují.

Akademická malba chápala svět zvnějšku. Pro Maneta a další je svět světem subjektivit. Pro akademiky byl objektivitou: pozorovali jej, ale neúčastnili se ho. Je to ten rozdíl, který vyjadřují filozofové jako Gabriel Marcel a Martin Buber protikladem mezi světem, který je vůči člověku důvěrným t y a světem, který je vůči němu cizí o n o . Ten svět, který je o n o , to je svět vědy a akademikové zůstávali tomuto názoru a tedy světu devatenáctého století věrni. Akademik se účastní světa jen jako odborník - umělec. Jeho svět je světem voyeura: je bezmocně vydán pozorovateli. Svět sadomasochismu: žádný erotismus už nezastírá nahou bezbrannost objektu. Impresionista je účastníkem; svět, ve kterém člověk je, sám je světem subjektivit; nestačí jej pozorovat a umělecké dílo není prací specialisty, nýbrž kusem vlastní biografie umělcovy. Akademik svět předvádí a proto se mu tak hodí euklidovský prostor. Impresionista k světu ukazuje. Proto ta neurčitost. Žádná věc není o sobě; všechny existují tím, že patří k celému vesmíru. Umění impresionistů je hudební a obraz může nakonec ve svém hudebním znění svět objektů docela rozpustit. Moderní umění je uměním iniciace. Vede k rozšíření vědomí.

2. Ale čas romantiků a impresionistů už dávno minul a minul i čas oněch akademiků. Moderní umění zdomácnělo v moderním světě a především Picasso se v něm stal dokonce populární osobností. Je to vlastně překvapující: proč Picasso a proč ne spíše Matisse nebo Klee, Braque nebo Chagall? Ti jsou také obecně uznáváni, ale Picassovi zůstává výjimečné postavení. Je to prázvláštní umění a má v sobě vskutku něco jedinečného. Mohlo by odpuzovat svou bezohlednou nekonvenčností a ty obrazy by mohly

připadat jiným jako brutální karikatury. Ale snad právě v tom je něco, čím více než dílo koho jiného odráží naši dobu. Je v nich mnoho smutku, pláče, drásavé bolesti, hrůzy; také výsměchu a také rezignace; málo štěstí, jestli vůbec kdy. Umění zoufalce, dalo by se říci, který ze všech sil tlouče na brány zakázaného Ráje a jemuž je stěží kdy dopřáno vstoupit aspoň na jeho práh. Asi proto je jeho dílo tak aktuální, proto tak odpovídá našemu světu. Je to svět, který je jen zde, nic víc. Neznamená nic dál. V tom je jeho síla. Proto nemá náboženství a nechápe ani, k čemu bývalo. Jako celá naše doba, ani Picassovo dílo nemá metafyzickou perspektivu. Bez metafyzické perspektivy byl i akademismus. Jenže moderní svět si to uvědomuje a dílo Picassovo je výrazem tohoto vědomí. Je to svým způsobem umění absurdního světa. Jako absurdní umění je zoufalstvím ze ztráty smyslu a jako pornografie je zoufalstvím z nedostupnosti lásky, Picassovo umění je zoufalstvím z nepřítomnosti absolutna.

To je cena, za kterou mohlo dojít k smíru mezi moderním uměním a moderním světem. Ani dnes není moderní umění tou samozřejmou součástí své doby a společnosti a ta si proto pořád vyhrazuje právo cenzury. Od té doby, co tato společnost dala impresionisty, je její cenzura daleko tolerantnější. Ale trvá. Dokladem může být osud díla onoho Picassova protichůdce, jímž byl Duchamp. Duchamp od počátku a postupem času stále více se odcizoval všem a všemu okolo sebe a zvláště světu umění. Nemohl za to; zkušenost umělce sama ho k tomu vedla. Když vyšla k jeho sedmdesátinám o něm první monografická studie, konstatoval ve svém referátu Patrick Waldberg (v Critique 149, říjen 1959), že většina kritiků a umělců zná nanejvýš Duchampovo jméno a jen málokdo si alespoň všiml několika reprodukcí jeho děl. Duchamp ostatně rezignoval na úspěch a téměř nevystavoval; jeho práce se stala známá teprve soubornými výstavami, počínaje onou k jeho pětasedmdesátinám v kalifornské Pasadena. Reakce kritiky však zůstala zmatená. Jedni, a mezi nimi známé osobnosti, si vykládali jeho umění jako pouhou snahu o šokování, jiní jako projev okultisty. Pochopení bylo pořídku. Znemožňoval je Duchampův zásadní a důležitý transcendentálníismus. To je neuralgický bod moderního světa. Zkušenost transcendence nebo snad lépe řečeno pokušení transcendence bylo stálým motivem Duchampova díla. Byl pokládán za dadaistu, ale i dada bylo pro něho "metafyzickým gestem" a vůbec oblast

umění pokládal za blízkou náboženské, za "parareligiózní", jak to jednou formuloval.

Tady ovšem možnost kontaktu s moderním světem přestává. Moderní svět přijímá současné umění za podmínky, že se podaří ztlumit či zamaskovat ten transcendentální apel, který v sobě má. Picasso může přijmout plně; jeho transcendentní apel vyznívá do hluchého prázdna. To je to zoufalství. Ani to slovo "transcendence" náš svět nesnáší. Je dobré leda pro teology. Duchamp byl přesvědčený ateista. Ale byl si vědom, že skutečnost se nevyčerpává svou hmotnou přítomností, svými třemi dimenzemi. Existuje ještě "čtvrtý rozměr" a umělec je ten, kdo hledá se ho dotknout, zpřítomnit si jej.

3. Ať si to uvědomuje nebo ne, je to zkušenost každého umělce. Proto se snaží vůči všem a všemu uchránit své umění, totiž právě tuto zkušenost, z které jeho umění vychází a ke které ho vede. Ale jeho umění je zároveň v dějinách, vzniká v nějakém vztahu ke své době, je jí inspirováno. Umělcovo samotářství je zvláštní; patří k jeho prvním popudům, že chce vytvořit dílo, které by promlouvalo k ostatním, které by na bylo obecné funkce. I Duchamp, jestliže věřil ve svou nečasovou pravdu, si byl jist, že přijde doba, kdy bude pochopen. Nadto ten moderní svět je lákavý a vzrušující a umělec by byl šťastný, kdyby mohl své umění do něho včlenit, učinit je takovým, aby právě přímo v tomto současném světě odkryl jeho metafyzickou dimenzi.

Tak vzniká situace plná rozporů. Vývoj umění je vydán prudkým výkyvům. Romantismus, pak akademismus, pak impresionismus; symbolismus obnovil zase mnohé z akademismu a v našem století jej nové umění opět likvidovalo. Nedávno jsme byli svědky toho, jak umělci ve snaze, vytvořit si uvnitř tohoto moderního světa místo k zamyšlení, které nebylo daleko od náboženského, dematerializovali vše v díle tak daleko, až mělo být pouhým pomyslem. To byl extrém aristokratismu. Umění naposled docela oněmňelo a nečekaným zvratem se tu začali uplatňovat ctižádostivci, kteří nic neříkali prostě proto, že neměli co říci; stalo se útočištěm impotentů.

To muselo vyvolat reakci. Křivadlo vývoje se pohnulo zase opačným směrem a jak daleko se předtím dostalo až k tomu nehmotnému a pomyslnému, tak zase to kompenzovalo rozvinutím hmotné přítomnosti díla, jeho hlučnosti, výmluvnosti, nároč-

nosti. Jestli ještě nedávno měl divák sám se zamýšlet a hledat odpověď na pouhé náznaky, teď je novými obrazy a sochami oslovován s brutální otevřeností. Umělecká scéna a umělecký trh jsou zaplaveny novým uměním, až oči přecházejí; umělci vycházejí divákovi vstříc dávno zbanalizovanými způsoby fauvistické a expresionistické machy a oslňují nebyvalými a přece velmi pochopitelnými tématy. Z extrému aristokratičnosti se míří do extrému vulgárnosti.

Je to škoda. Bylo naléhavě potřeba, aby se umělec zbavil svěřací kazajky, do které ho dostávala etika avantgardy. Malíři chtěli malovat, sochaři sochařit: nejen proto, že toto nutkání k hmotnému vytváření je prvním popudem jejich umělectví, ale ještě víc proto, že zkušenost, kterou umělec získává pokračováním v této své práci, mu teprve vyjevuje vlastní důvod a smysl jeho umění; a stejně zůstává potřeba, aby se vyrovnával s tímto viditelným světem, který přece není lhostejným rámcem jeho existence, ale integrální její součástí. O to vše ho ten vývoj, který začal abstraktivismem a končí konceptualismem, olupoval. Jaká úleva pro umělce, když se směl opět obrátit k diváku, začít s ním rozhovor, třeba ho i napadat a třeba se od něho i poučovat.

Ale ledva se toho umělec odvážil, už se utápí v přívalu nové konvence. Oněmění monochromů vystřídá žvást divoké malby. Zavínil si to sám? Je chyba ve světě, ke kterému se obrátil? Je to jen rychlý úspěch, kterého dosáhl, a je to jen obchod, který mu jej prostředkoval? Ať tak či onak, toto umění, tento "postmodernismus" se mění v akademismus. Je překvapující, jak se to všechno podobá akademismu devatenáctého století. Jestli slovo "postmodernismus" má nějaký zřetelný smysl, tedy ten, že přešla doba rozmanitého zkoušení a zkoumání a zůstává jen "umění vůbec" - což byl přesně ideál starých akademiků. Jako oni, i ti noví jsou programově eklektičtí (programově: viz Jencks o architektuře nebo Oliva o malířství), konečně ani jinak nemohou. Umění se už nedělá z vlastní subjektivity, z prožívané biografie, umělec je zas dovedný odborník, který pracuje tak, aby se včlenil do objektivně daného světa umění a našel v něm dobré místo. A tak zase vznikají okázalá plátna, rozměrné a brilantně podané malby, zase je tu ta deklamace a ta poutavá tematika a zase jsou tu ty oslňující ceny pro zbohatlíky. Předplácení obrazů ještě nehotových také není novinkou teprve dnešní. Nový je tu leda upřímný

cynismus uměleckých veletrhů a neskrývaná spekulace s haussou. Kolik umělců bude dost moudrých a silných, aby z té konjunktury zachránili své umění?

4. Aristokratismus a vulgarizace: to je zas ta historie se Scyllou a Charybdou, jenže není tu žádná bezpečná střední cesta; nebo ještě spíše, je to bludný kruh. Dá se rozlomit?

Apollinaire napsal kdysi o Duchampovi, který byl teprve na počátku své dráhy a jehož práce už tehdy připadaly podivná až k nepochopitelnosti, že má jednou "smířit Umění a Lid". Soudit zrovna tohle o Duchampovi, to se pokládalo za pouhou básníkovu pošetilost. Nic vzdálenější "Lidu" než Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce i pro odborníky spíš rébus k luštění než umělecké dílo. Vždyť autor sám se domníval, že bude potřeba obraz doprovodit slovním komentářem. Ale tato esoternost byla spíše umělcovým nezdarem než za záměru. Duchamp směřoval dál. Apollinaire přece tušil pravdu.

O Duchampovi se mnoho psalo i píše a jeho díla se pořád citují, ale téměř nikdo se nezmiňuje o díle posledním, Etant donné ve Filadelfském muzeu. Přitom je zřetelné a výmluvné jako nic z ostatku jeho práce. Nedá se mnoho vykládat a nedá se mnoho o něm teoretizovat. Zdá se být mimo všecky umělecké tradice; svým způsobem je to pouťová atrakce ("pouťová bouda s věčností", nazval ji Oliver Micha). Není divu, že kurátoři muzea se zdráhali toto dílo přijmout. Těžko říci, je-li to velké umělecké dílo, a mnozí to popírají - ale vymyká se tak z tradice, že se na ně nedají uplatnit známá estetická měřítka. Je to vůbec ještě umění? Možná není. Neexistuje žádná platónská idea umění, umění je kategorie, vzniká teprve v evropské civilizaci a v pozdní její fázi. A tohle třeba patří do světa, kde by se opět umění přestalo rozeznávat. Je to možná po-umění. Zřiká se výsadního postavení, které zaručovalo pro umění klidné místo; obrací se obyčejnou řečí k lidské obyčejnosti, aby tím naléhavěji provokovalo vědomí přítomnosti transcendence v existenci člověka.

Čím více vylučuje estetické, tím spíše se blíží takové umění religióznímu. Podobně je tomu u jiných, kteří také hledí se zajistit tím, že používají neuměleckých prostředků; monumenty landartu přitom vytvářejí místa, kde se mohou uctívat kosmické síly. Ale v této netradičnosti prostředků to nevězí. Je už dost nekonvenčních prací, které nejsou přitom než bibo-

loty do skleníku v parádním pokoji. Rozdíl mezi uměním a tím, co je snad po-uměním, nemůže být ve vzhledu, nýbrž v místě, které toto dílo ve společnosti nalézá, v jeho sociální funkci. Ta stará funkce, to je dekorovat dané nebo předpokládané prostory našeho soukromého či veřejného života. Umělec pracuje tedy na objednávku nebo pro trh. Ale ty Lekniny, které Monet daroval roku 1923 francouzskému státu a pro které byly vybudovány zvláštní sály s prohnutými stěnami v pařížské Oranžérii, ty už nebyly myšleny na prodej, nebyly pro žádného sběratele ani k obvyklému zavěšení v galerii. Měly si vytvořit vlastní prostor. Podobně i Rothko si přál, aby jeho obrazy byly umístěny v samostatných prostorách, muzejních nebo ještě raději sakrálních; neměly být chápány jako dokumenty přírodních dějin umění, nýbrž jako prostředek meditace. Matisse pokládal za své vrcholné dílo řešení kaple ve Vence. Nevyzdobil ji uměleckými díly, proměnil ji v slavnost světla a barvy. Ani Picasso nedůvěřoval tomu světu umění, který jej tak obdivoval. Jeho nejvýznamnější dílo, Guernica, nebylo nikdy na prodej a podstatnou část svého díla nedal do obchodního oběhu, raději si je ponechal.

Před nedávnem v Praze mladí umělci umístili své práce po dvorcích staré části města. Někdy našli vhodný dvorek pro své dílo, jindy je pro něj vytvořili. Prostředí uměleckých událostí umění sterilizuje. Tady najednou ožilo. Bylo to podivuhodné.

5. Je v umění něco, co není nikde v moderním světě, nějaká mocná a nebezpečná síla. Zatímco jindy a jinde umění bylo v samotném centru společnosti a s ní spojeno tak pevně, že se ani nerozlišovalo samotným pojmenováním, moderní společnost uzavírá umění do zvláštní enklávy. Do ní se vejde akademismus jako avantgarda, modernismus jako postmodernismus. Ale umění se snaží vlastní silou z této enklávy uniknout i za tu cenu, čemu je zvykem říkat umění. Není to dramatická záplava, která by protrhla hráze, je to tiché prosakování, tím účinnější, že je nekontrolovatelné. Mnohdy přitom mizí hranice mezi banalitou "nízkého" umění a vznešeností umění "vysokého" a mnohdy se zde vůbec nedá pravidel uměleckého hodnocení použít. Jestli však tato nová síla se může uplatnit, znamená to, že samotným tlakem toho rozpínajícího se umění, ať i jako důsledek působení paralelních duchovních proudů, dochází k postupné přeměně struktu-

ry této civilizace. Je to velká událost; vždyť napětí mezi uměním a společností - či abstraktněji řečeno mezi estetickým a etickým - pokračuje po celé dějiny západoevropské civilizace; je to ta dvojí tradice novoplatonismu a augustinismu. Síla této civilizace byla pořád v její nedůvěře vůči hmotnému světu, jejímž nositelem je augustinismus; naposled vyústila do evropského racionalismu a voluntarismu. Novoplatonistické myšlení zůstávalo na okraji jako nějaká hereze, lákavá a zakázaná alternativní možnost. Augustinismus na rozdíl od novoplatonismu byl vždy blízek tomu, aby zavrhoval umění. Proto došlo také k tomu neobyčejnému postavení umění v moderním světě.

Uvědomovali si to už první romantici. "Proč je umění tak zvláštní a podivné?" ptal se Heinrich Vackenroder už pomalu před dvěma sty lety. "Má jen pro mne tak tajemnou sílu a pro všechny lidi je pouhým potěšením smyslu a příjemnou kratochvílí? Čím doopravdy a vskutku je, když je ničím pro všechny lidi a něčím jenom pro mne?" Moderní umění se už nedá vykládat jako kratochvíle a potěšení smyslů. Dějepisci umění zhusťta se domnívají, že umění je obraz své doby, že je tedy v ní složkou pasívní. Ale současný umělec se nezačleňuje tak docela beze zbytku do své civilizace. Dává jí své umění, ale víceméně jasně cítí, že činí přitom ještě něco víc. Není to jenom umění, není to jen zhotovování uměleckých děl. Moderní umění se pořád pokouší nějak rozlomit meze, do kterých je jeho společnost uzavírá. Sílí v něm pocit, že má být něčím jiným než uměním, snad po-uměním, už-ne-uměním: aktivní historickou silou, která je schopna proměňovat strukturu své civilizace.

(psáno pro Art Monthly)

4.2.1984

Václav Zykmond

HISTORIE A TRADICE V MODERNÍM UMĚNÍ

Uvědomovat si historii znamená uvědomovat si souvislosti. Příčiny a následky si v dějinách neustále vyměňují místa, jednotlivé události jsou jen "záchytnými body" s významem pouhých průsečíků, jejichž časová posloupnost je dějinnou faktografií,

kostrou historie.

Hegel právem říká, že vracet se k sobě znamená projevo-
vat se v podobě dějin. Kostra ovšem zůstává mrtvou archívní
konstrukcí, pokud není uvedena do pohybu "obalem" živého or-
ganismu, strukturou nutností a nahodilostí (vnitřních i vněj-
ších), vědomím souvislostí.

Historie a tradice jsou neztotožnitelné, i když z histo-
rie umění lze vydedukovat tradici a z tradice historii. Vyde-
dukovaná tradice není však ještě v tomto případě tradicí
v pravém významu, je to její relativně malá část.

První výtvarné projevy, spjaté s nejranějšími počátky
historie umění, byly totiž již v jistém smyslu tradiční, pro-
tože navazovaly na tradici vnímání; první výtvarný styl byl
stylem už proto, že každé vnímání stylizuje skutečnost; tra-
dice a styl měly (a dosud mají) svůj původ mimo sféru zvidi-
telňování viditelného (jde tu o výtvarné dílo), neboť se kon-
centrují výhradně na viditelné bez jeho umělecké transforma-
ce. Avšak jakmile bylo první dílo vytvořeno, vzniká nová tra-
dice jakožto odpověď na otázku "jak dál a jak lépe".

Tradice existuje často mimo historii a stejně často je
její brzdicí silou. I když nepochybně existuje těsná spoji-
tost (mnohdy kauzální) mezi tradicí vnímání a tradicí "odvo-
zenou" (tj. tradicí vnímání projevů, jež již tradici vnímání
latentně obsahují), mohla v historii vznikat díla, která ne-
interpretovala svět jako takový, ale přetvořený svět umělec-
kého projevu, díla, v nichž vnitřní nutnost tvoření byla za-
měněna za vnější podobu uskutečňovanou napodobením předcho-
zích artefaktů.

Dějiny moderního umění jsou interpretací souvislostí, me-
zi nimiž tradice a antitradice se ukazují jako dvě životodár-
né, antinomní síly. Dějiny umění se tak jeví jako dialog mezi
individuem tvořícím v přítomnosti a mezi uplynulými, minulými
tvůrčími činy. Do tohoto dialogu zasahují ovšem proměny smys-
lově vnímatelného a interpretovatelného světa. Nelze přitom
zapomínat na to, že lidské vnímání je myslícím vnímáním a že
vnímání podmiňuje myšlení. Je to právě tato síla, která prá-
vě v moderní době posunula tradici (v užším významu tohoto
termínu) směrem k její negaci a tím způsobila v našem stole-
tí překotnost změn.

Antitradice se tak stala hybnou silou, zatímco sama tra-
dice (bez své negace) se ukázala jako element retardační. Pro-

to dějiny moderního umění (a nejen jeho) pomíjejí a právem ironizují jakékoli formy eklekticismu, napodobování, umělého prodlužování tradic za časové hranice jejich historicky relativního oprávnění a naopak pečlivě zaznamenávají všechna porušení předchozích i současných tradic.

Merleau-Ponty právem píše o tom, že dějiny jsou dějinami pochopených omylů, které je třeba vždy znovu a znovu napravit. Třebaže si zmíněný autor vybral za příklad Cézannovo dílo, lze jeho hypotézu s úspěchem aplikovat na kteréhokoli umělce. Nicméně u některých se setkáváme s nahrazováním jedněch omylů omyly jinými: Picassovo období analytického kubismu je obdobím zdokonalování inspirujícího a původního pojetí, tj. potřebou negovat pochopené nedostatky; později však Picassovy koncepce často znamenají nečekané návraty k tradicím (ať vlastním či historickým), tj. ztrátu potřeby nahrazovat konkrétní omyl obsažený v jednom díle omylem menším v díle následujícím. Omyly se prodlužují a prohlubují, aniž je brán zřetel na proměnlivost myslícího vnímání, které je bezprostředně spjato s totalitou současného objektivního světa techniky a společenských situací. Budoucí historie zcela jistě pomine ona díla, která, spoléhající se na tradici, nebyla s to ji jakkoli narušit. Nazíráme-li věc z této perspektivy, nemůžeme se vždy znovu a znovu neobdivovat Duchampovi, Picabiovi, Schwittersovi a některým dalším, jejichž vitalita jim nedovolovala mechanicky splývat s jakýmkoli tradicemi.

Avšak to, co v konkrétních chvílích historie bylo anti-tradiční, stává se po čase krátkém tradicí a my jsme nuceni se zamýšlet nad novým konzervatismem, novým akademismem, tedy nad jevy, které lze odvozovat jediné z původně popíraného konzervativismu a původně popíraného akademismu. Honba za "novými objevy", které ve skutečnosti mnohdy ani objevy nejsou, znamená zpravidla stabilizaci oné tradice, která druhdy, za jiných historických okolností, byla antitradicí.

Dějiny individuální tvorby moderního umělce (tedy dějiny "malé") jsou miniaturním obrazem obecné historie. Předpokládejme, že se někomu ze současných umělců minulost jeví jako neúspěšné úsilí vyslovit to, co musí být vysloveno v této chvíli jinak; předpokládejme dále, že jeho úsilí bude skutečně úspěšnější, dobově autentičtější než úsilí minulé (k tomu je třeba vitality, jež se ztotožňuje s potřebou opětně vytvářet novou antitradici). Takový umělec se spoléhá na rozvinutou tra-

dici vlastního, historicky podmíněného vidění, aniž se příliš opírá o repliky na hotová historická fakta, která realizovali (nebo realizují) jiní, domnívající se, že tvoří mimo historii a mimo veškeré tradice. Avšak ani on sám se nemůže oprostít od tradice, kterou si ve své originalitě vytvořil; má dvě možnosti: buď každé své dílo začne chápat jako omyl, který je třeba napravit, nebo začne napodobovat sám sebe. V prvním případě dynamická vitálnost (jak v rovině expresivních forem, tak v rovině sémantické) bude evidentní - žel, leckdy je v přítomnosti nepostřehnutelná -, v druhém případě jeho díla dospějí k vlastní adoraci a tím i k znehybnění. Staticky chápaná historie umění (bez vědomí souvislosti) jej záhy nazve "klasikou".

Tragédie se však odehrávají u obou, pokud se ovšem v druhém případě nepřimísí do umělcovy autokritiky pocit špatného svědomí, což se však stává málokdy.

Avšak "malé" dějiny mohou mít ještě jiné podoby. Vyloučíme-li zmíněnou pofidérní honbu za objevy (v rámci současnosti), která nevede nikam, a povšimneme-li si třeba jen pouhého eklektického přemílání historií prověřeného a tedy již tradičního pojetí, pak stabilizace, jež se těmito formami uskutečňuje, přesouvá dílo z oblasti dějin umění do oblasti dějin kultury, které zaznamenávají všeobecný stav bez ohledu na hierarchii hodnot či jasnozřivost toho nebo onoho projevu. Dialog mezi umělcem a historií přestává, umělec se ztotožňuje (splývá) s historií, neboť se nevrací sám k sobě, a tudíž se neprojevuje v podobě dějin. Pro takového umělce se současnost stává pastí, tím spíše, že jeho proklamace o současnosti jsou jen proklamacemi a nikoli uměleckými činy, které by přesáhly současnost, jejíž aktivní podstatou je směřování k budoucnosti.

Tedy: obraz našeho současného moderního umění je - v hrubých rysech řečeno - obrazem situace moderního umění vůbec. Snad až na to, že snaha zlomit pouta tradice je urputnější a že bloudění, jež tuto snahu doprovází, nese s sebou řadu negativních momentů daných především apriorním požadavkem být "à jour", tj. být mimo historii, ale v tradici. Apriorní programovost se až příliš často nevyplácí, neboť zavazuje a ničí svobodu ducha, svobodu, která je podmínkou dějinného pohybu a posunu hodnot.

(1983-1984)

Malíř a teoretik Václav Zymund zemřel 10.5.1984. Místo nekrologu uvádíme biografická a bibliografická data, týkající se jeho života a díla.

Václav Zymund se narodil 18.6.1914 v Praze. Od roku 1925 žil v Rakovníku, kde navštěvoval do roku 1932 místní reálku. Po maturitě studoval na Vysokém učení technickém (ústav kreslení a malby), na přírodovědecké fakultě Univerzity Karlovy a na Uměleckoprůmyslové škole (O.Blažíček, C.Bouda a J.Drahoňovský). Těsně před ukončením studií působil na Ruském reformním reálném gymnáziu v Mukačevě, později na různých středních školách v Brně. Od roku 1948 do 1952 se věnoval dětskému loutkovému filmu, po jeho zrušení působil na filozofické fakultě Univerzity J.E.Purkyně a na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. V posledních letech tohoto období přednášel na Akademii výtvarných umění v Bratislavě teorii a dějiny moderního umění. Od roku 1960 přešel na filozofickou fakultu do Olomouce. Na této univerzitě obhájil docentskou práci (předtím na brněnské univerzitě práci doktorskou a kandidaturu věd). Soustavně začal malovat roku 1932. Vystavovat začal o rok později na několika místních výstavách v Rakovníku, roku 1936 vystavoval poprvé v Praze na výstavě Nesdružených umělců a o rok později na první výstavě Na chodbě v divadle E.F.Buriana společně se Zívrem, Hudečkem, Grossem, Lacinou a Hákem. Téhož roku se zúčastnil Výstavy československé avantgardy v Praze. V téže době založil v Rakovníku edici Ra (první publikací byl jeho překlad básně André Bretona Vzduch vody), kolem níž později, zásluhou K.Teige, vznikla skupina Ra. Ihned po osvobození, kdy již tato skupina existovala (J.Istler, V.Tikal, B.Lacina, J.Puchmertl, M.Koreček, O.Mizera, L.Kundera, Z.Lorenc, V.Reichmann), obeslal v brněnském Domě umění výstavu nazvanou Manifestace za svobodu projevu (1945), o rok později měl soubornou výstavu v brněnské Mansardě a podílel se na výstavách československého moderního umění v Paříži, v Bruselu a v Antverpách. Byl členem SVU Mánes v Praze, Bloku moravskoslezských umělců a SVU Aleš v Brně, jejichž výstavy soustavně obesílal. Souběžně se podílel na výstavách skupiny Ra v Brně, v Praze, v Mladé Boleslavi, v Hradci Králové a v Budapešti. Roku 1947 vystavoval na výstavě Generace Mánesa v Praze a na Výstavě moderního československého umění

v Lucernu. O rok později měl samostatnou výstavu v pražském Mánesu (ilustrace k Bertrandovu Kašparu noci), která pak byla převezena do brněnského Domu umění. V padesátých letech vystavoval jen ojediněle, roku 1963 měl však samostatnou výstavu grafiky (cykly a ilustrace z let 1938-1946) a koláží v brněnském Domě pánů z Kunštátu. Poslední soubornou výstavu grafiky měl roku 1978 v Berlíně. Od roku 1952 se soustavně věnoval teorii umění, psal různé eseje, teoretické statě a recenze do Výtvarné práce, Výtvarného umění, Umění, Filozofického časopisu, Estetiky, Fotorevue, Československé fotografie, Kulturního života, Hosta do domu, vydal patnáct knižních publikací z oboru teorie moderního umění, například Umění a kýč, Moderní umění a dnešek, Surrealismus, Marc Chagall, Stručné dějiny moderního umění aj. V té době přestal umělecky tvořit takřka úplně (výjimku tvoří příležitostné grafické listy), napsal kolem jednoho sta katalogů, zúčastnil se řady mezinárodních symposií (AICA) a domácích konferencí (zejména na Slovensku) a polemik. K výtvarnému projevu se vrátil až roku 1972. Zprvu to byly kresby, fumáže a koláže, od roku 1980 pak asambláže.

J.Z. - J.H. 1984

František Šmejkal

NÁVRATY K PŘÍRODĚ

Následující text je specificky zaměřeným pohledem na určité aspekty československého akčního umění sedmdesátých let. Měl sloužit jako úvod katalogu (jenž však nebyl publikován) k výstavě fotografické dokumentace této aktivity, která se pod názvem Návraty k přírodě konala v červenci 1981 v bělehradském Salonu Fotografije. Od této doby však došlo v současném umění k radikálním změnám, které většinu zásad konceptuální estetiky sedmdesátých let radikálně popřely. Proto také většina formulací tohoto článku by dnes už měla být čtena v minulém čase. Jestliže jsem se rozhodl tuto stať s tříletým zpožděním přece jenom publikovat, je to jednak proto, že se stala dokumentem (i když jen dílčím) relativně málo známé domácí aktivity minulého desetiletí, jednak z toho důvodu, že metoda archetypální interpretace soudobé umělecké tvorby, kte-

rou jsem zde použil, zůstává - domnívám se - stále aktuální. Svědčí o tom mimo jiné metodologicky analogický přístup, demonstrováný ovšem na nesrovnatelně bohatším materiálu světového umění, o nějž se v nedávné době pokusila známá americká kritička Lucy R. Lippard ve své knize - *Overlay - Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, New York 1983.

V šedesátých letech se moderní umění ocitlo v krizi a začalo znovu hledat smysl své existence. Mnozí autoři si tehdy uvědomili, že má-li umění zůstat živé a smysluplné, musí neustále překračovat své vlastní hranice, popírat své etablované formy a zákony, reagovat na skutečné potřeby života a společnosti a nepodřizovat se jen tomu, co se od něj očekává nebo požaduje. Že se musí znovu a nově definovat. V průběhu několika let pak došlo k radikálním změnám v samé struktuře pojmu umění, zejména k přesunu od řemeslné stránky umělecké tvorby ke konceptuální, od artefaktu k akci, hře, konceptu, kde už není tak důležité dílo samo, jako jeho působení na lidskou psychiku. Umělecké dílo se stalo imateriálním nebo pomíjivým, ale jeho stopa ve vědomí zůstávala trvalá. Nová tvorba nás tak vedla k tomu, abychom se spíše než po smyslu díla ptali po smyslu nás samých.

Problematizace tradičního pojmu umění měla tedy za přímý následek problematizaci divákovy existence. Nová tvorba, vyžadující místo pasivní kontemplance aktivní spoluúčast, nás znovu staví do otázky, zpochybňuje a narušuje naše životní návyky, konvence a stereotypy, výtrhuje nás z banálních vazeb každodenního života, vede nás k novému vnímání a hodnocení světa, k plnějšimu a autentičtějšimu prožitku života.

Postmoderní umění také zrušilo tradiční způsoby prezentace, distribuce a komercializace uměleckého díla (omezující se v podstatě na schéma ateliér - výstava - soukromá sbírka nebo muzeum) a vytvořilo vazby zcela nové. Umělec opustil klauzuru ateliéru a začal realizovat své akce za aktivní participace pozvaných přátel nebo náhodných svědků přímo na ulici, ale velmi často také v přírodě.

Právě tento transfer umělecké aktivity do volné přírody se mi zdá pro současnou tvorbu velmi symptomatický. Není totiž pouhým únikem z přetechlizovaného světa městské civilizace. Je to pokus o nalezení lidštější alternativy k zmechaniz-

zovanému způsobu života ve vyspělé industriální společnosti a zároveň je to určitá forma protestu, signalizující nebezpečí, které tato civilizace přináší. A není jistě náhodou, že k němu dochází v době, kdy vzniká ekologické hnutí. Stejně jako ekologové, pochopili velmi záhy i někteří umělci, že nekontrolovaně aplikované vědecké poznatky ničí přirozený svět, že dobyvačná civilizace, zaslepená fixní ideou technického pokroku a materiálního blahobytu, postupně přeměňuje biosféru v technosféru, která už není doménou svobodného člověka, ale manipulovatelného robota, zbaveného etických zábran a duchovních aspirací.

Postmoderní umělci ovšem reagovali na toto dvojí ohrožení jinak než ekologové, ale zato neméně naléhavě: jednak návratem k svému vlastnímu tělu jako základnímu výrazovému prostředku, jednak návratem k přírodě, k této Velké Matce, která byla útočištěm všech romantických generací, revoltujících proti nadvládě řádu. Proto se také vrátili i ke hře jako k svobodné, neutilitární aktivitě, která je zmanipulovaným robotům bytostně cizí. (Ti ji totiž nahradili sportem, který se stal přísně programovanou soutěží výkonnosti, z níž se původní herní prvek téměř vytratil.)

Návrat k přírodě však neznamená jen dočasné vybočení z navyklého životního rytmu, není jen weekendovou vycházkou, sváteční hostinou smyslů, zdrojem nové životní energie. Je to pokus o základní změnu životního řádu, snaha o novou integraci člověka s přírodním koloběhem a kosmickým děním, o synchronizaci našeho osobního rytmu s přírodními biorytmy, o znovunalezení porušené rovnováhy mezi lidským a přírodním organismem.

Návrat k přírodě byl současně provázen návratem k starým obřadům a rituálům, které člověka, žijícího v souladu s přírodou, provázely po celá tisíciletí a v lidovém umění přežívaly až do počátku našeho století. Plnily přitom v jeho životě nesmírně důležitou funkci, neboť ho spojovaly s minulostí lidského rodu a zároveň ho pevně zakotvovaly v přírodě a kosmu. Rituál však zároveň probouzí dlouho potlačované mytické vědomí, jež tvoří konstitutivní součást lidské psychiky a které se nyní - v době, kdy se v absolutistické vládě rozumu začínají objevovat povážlivé trhliny - znovu hlásí o svá práva. A to nejenom ve snech a literárních fikcích, tam bylo na dlouhou dobu zatlačené, ale i v každodenním životě. Jestliže nás rozum z přírody vyděluje, pak mytické vědomí nás s ní znovu spo-

juje a vrací nás k původnímu prožitku jednoty člověka a univerza.

Šokující novost a neobvyklost postmoderního umění, popírající všechny ustálené estetické normy, je tak paradoxně svázána s nejhlubší tradicí. To ostatně není nic překvapujícího. Celé moderní umění, úměrně k tomu, jak se vzdalovalo kodifikovaným evropským konvencím, se začalo napájet z časově i prostorově vzdálených zdrojů - z archaických a orientálních kultur, z prekolumbijského a oceánského umění atd. Postmoderní umění se pouze vrací ještě hlouběji, až k samým kořenům elementárního tvůrčího aktu, k prehistorickým počátkům, kdy umění ještě nebylo chápáno jako umění, ale jako životně nezbytná aktivita.

Avšak častěji než o návrat, o vědomé navázání se tady jedná o analogii s těmito dávnými pohnutkami tvorby. V psychice každého člověka, v jeho kolektivním nevědomí jsou totiž zakódována archetypální obsahy, které je možné kdykoliv reaktivovat. A právě intenzivní styk s přírodou, intimní komunikace s mytickou Matkou-Zemí probudila tuto ancestrální zkušenost a přivedla ji k novému životu - pochopitelně v nových formách a s novými obsahy.

V rituálech současných umělců byly složité mytologické systémy s jejich vírou v nadpřirozené bytosti a magickou účinnost obřadního aktu nahrazeny invokací reálně existujících přírodních sil a fenoménů. Kromě toho cílem rituálního aktu už není magické ovlivňování přírodního dění, ale příroda jeho prostřednictvím oslovuje nás. Není zacílen k vnějšímu světu, ale do nitra člověka.

Například jarní rituál Jany Želibské (Zasnoubení jara, 1970), navazující na prastaré obřadní formy, už nechtěl magicky zajišťovat pravidelný chod kosmického a přírodního dění (střídání ročních dob, probuzení přírody, dobrou úrodu atd.). Jeho cílem bylo umocnění subjektivního zážitku z tohoto pravidelně se opakujícího "zázraku" a participace na něm. Rituál se tu stal kolektivní oslavou přírodních sil bujení, růstu, plodnosti, stal se slavností a hrou, vytrhující nás z pout každodenních starostí a otvírající před námi zázračný prostor svobody, radosti a plnosti bytí. Slavnost jara nás tak vyvažuje z profánního historického času a dává nám zakoušet pocit věčnosti ze stále se opakujícího přírodního dění, jehož nedílnou součástí se sami stáváme. Otvíráme se v ní prožitku mytic-

kého času věčného návratu a trvání, v němž jako bychom byli skutečně přítomni původnímu aktu zrození přírody a života, jímž se i my sami obnovujeme a obrozujeme. V tomto svátečním čase slavnosti tak nejenom znovu splýváme s přírodou, lidskou komunitou a kosmem, ale dosahujeme i neobyčejně intenzivního prožitku vlastního bytí, který je nám ve všedním životě - plném příkazů, zákazů, starostí a povinností - odepřen.

Principem svátečnosti se nedávno zabýval Michail Bachtin, který ukázal, že svátek je nepostradatelnou složkou lidské kultury a že život zbavený slavností, her, rituálů a výročních obřadů je neúplným, ochuzeným, zmrzačeným životem. Bachtin zároveň poukázal na podstatný rozdíl mezi oficiálním svátkem, který se obrací do minulosti, jejímž prostřednictvím posvěcuje a fixuje přítomnost jako statickou, neměnnou hodnotu, a na druhé straně autentickým svátkem, který je orientován do budoucnosti a "zaměřen proti všemu zvěčnění, dovršení a ukončenosti". Autentický svátek se podle Bachtina slaví "v protikladu k oficiálnímu svátku jako dočasné osvobození od panující pravdy..., dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů. Je to pravý svátek času, svátek stálého vznikaní, proměny a obnovování". (François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Odeon 1975, s. 12.)

Charakter kolektivních slavností měly však jen některé akce, převážně z počátku sedmdesátých let (kromě Želibské to byl Mlynářčikův Festival sněhu, 1970; Den hor, 1971; Evina svatba, 1972; Zorky Ságlové Pocta Fafejtovi, 1972 aj. Nedávno se k tomuto principu vrátil Tomáš Ruller v Hledání podzimu, 1978).

Řada jiných akcí, uspořádaných v přírodním prostředí, měla odlišnou motivaci, ale téměř všechny se vyznačovaly důrazem na kolektivní tvůrčí účast přítomných aktérů. Byly to většinou akce landartového charakteru, ale jejich zásah do přírody byl minimální a především pomíjivý. Nechtěly přírodu přetvářet, ale dočasně proměňovat nějakým cizorodým prvkem, který by ji posunul do jiné významové roviny. Důležitý tu však nebyl konečný výsledek, ale sám proces akce, v němž se nezřídka objevovaly horní prvky. To platí především pro četné akce Jiřího Valocha z roku 1970, v nichž se nejčastěji uplatňovala kombinatorika jednoduchých totožných formálních elementů (12 bílých tyčí, 10 bílých čtverců ap.). Podobný charakter měly i některé sólověji koncipované akce Jana Steklíka, jako například Malá

a Velká geometrie (1975), založená na alsoterních kombinacích základních geometrických obrazců - kruhu, čtverce a trojúhelníka - pouštěných po řece. Naproti tomu jeho starší kolektivní akce, jako Ošetřování jara (1970), měly spíše ironický akcent, parodující rozpor mezi ekologickou teorií a neúčinnou praxí.

Hlubší motivace měly landartové akce Zorky Ságlové, zvláště její Pocta Gustavu Obermannovi (1970), evokující rituál zápalných obětí, přežívající z dávných dob až do naší současnosti. Dvanáct kruhově rozestavěných ohňů zapálených na sněhové pláni, která bývala kdysi pohanským pohřebištem, bylo zároveň i holdem amatérskému performerovi *avant la lettre*, místnímu ševci Gustavu Obermannovi, který kdysi děsil své sousedy tím, že chodil v noci po polích a plival oheň. K místní historické události, k 550. výročí husitské bitvy, se vztahuje Kladení plen u Sudoměře (1970), které je možné chápat jako komemorativní akt za mrtvé, z jejichž oběti vyrostl nový život. Ale i bez těchto významových konotací patří Kladení plen k nejkrásnějším transformacím krajiny v českém landartu.

Anticipací dalšího vývoje, směřujícího k interiorizaci a zesoukromění akce, byl Kamenný obřad (1971) Milana Knížíáka, prováděný sice ještě kolektivně, ale již s důrazem na individuální prožitek. Účastníci tohoto tichého a neefektního rituálu si v opuštěném lomu sestavili kamenné kruhy, v nichž pak mlčky stáli a seděli; nakonec do nich zakreslili magické znamení a za monotónního bzučení vystoupili na skálu nad lomem, odkud opuštěné kruhy pozorovali. Vlastní náplní tohoto rituálu, v němž se uplatnily některé jógové prvky (například *bhramari* mudra - bzučení), bylo cvičení v koncentraci a meditaci, podporované asketickým přírodním prostředím a sugestivní magií kamenného kruhu.

V rituálech tohoto typu, směřujících k duchovní seberealizaci, se umělec stává nejen scénáristou a režisérem akce, ale i guruem nebo, jak říká Milan Knížíák, novodobým šamanem, jenž nejen ukazuje ostatním cestu k transformaci osobnosti, ale který musí nejprve sám na sobě tuto proměnu demonstrovat, za což obvykle platí vyloučením ze společnosti, která ho má v nejlepším případě za blázna. Je to celkem pochopitelné nedorozumění, uvážíme-li, že umělec diagnostikuje a saturuje potřeby společnosti, které si ona sama ještě neuvědomuje.

Jinou Knížíákovou realizací z této doby byly Okamžité

chrámy (1970-1971), které spadaly ještě do oblasti konceptuálních propozic (podobně jako Básně pro pohybovou recitaci Ladislava Nováka, 1965), jež byly většinou prováděny jinými osobami. Jejich podstata spočívala v důvěrném kontaktu a intenzivním prožitku vymezeného přírodního prostoru, předmětu, znaku nebo situace (například strom, čtverec vysekaný v trávě, běh ap.). K nejpůsobivějším patří symbiózy nahého ženského těla s balvanem, probouzející reminiscence na dávné rituály, v nichž byla některým kamenům, zvláště menhirům a posvátným skalám, přisuzována plodivá síla, předávaná dotykem nebo třením.

V průběhu sedmdesátých let se začalo od kolektivních akcí upouštět a hledaly se soukromější vazby k přírodě, které vyústily do introvertních rituálů, individuálních performancí a bodyartových manifestací. Jejich podoby byly pochopitelně závislé na temperamentu, osobním založení a intelektuálním vybavení jednotlivých umělců.

V performancích Petra Štembery hrálo vždy rozhodující úlohu plné fyzické nasazení, sebetrýznění, dobrovolné podstupování rizika, sebeobětování. Jeho vnímání a prožívání přírody v extrémních podmínkách fyzické deprivace je vlastně určitou formou aktualizace poustevnického a jogínského asketismu. Štemberovo Spaní na stromě (1976), uskutečněné po čtyřech dnech a třech nocích nepřetržitého bdění, připomíná asketické výkony starověkých mystiků, žijících na vrcholcích sloupů nebo v korunách stromů (stylité a dendrité). Podobnou ancestrální zkušenost přírody mu poskytlo přespávání ve vlastnoručně vyhloubeném doupěti v kořenech stromu (Přístřeší, 1976).

Smysl pro nebezpečí nalézáme i u Milana Kozelky, zvláště v jeho několika performancích v peřejích horských potoků (Kontakt, Zavěšení, 1980), kde do riskantního zápasu s živly investoval celou svou osobnost, svou vůli i fyzickou odolnost, v úsilí o poznání svých krajních možností a mezí, ve snaze o totální prožitek své tělesnosti. Opět se zde nabízí srovnání s iniciačními rituály a jejich četnými zkouškami, určenými k poznání a překonání sama sebe, k transformaci osobnosti.

Schéma iniciačního rituálu je zřetelně patrné i v introvertní akci Tomáše Rullera Být či nebýt (1980), uskutečněné navíc v magickém prostředí paleolitické jeskyně (Švédův stůl) v Moravském krasu. Neznamená to ovšem, že by Ruller na základě etnografického studia vědomě reprodukoval scénář nějakého kon-

krétního rituálu vytrženého z jiného kulturního kontextu. Takové doslovné mechanické opakování by nemělo žádný smysl. Je však příznačné, že ve své akci použil řady univerzálních obřadních prvků a symbolů, které se v různých obměnách a kombinacích vyskytovaly téměř ve všech kulturních okruzích. Původní význam mnohých z nich se sice již z obecného povědomí vytratil, ale v současných rituálech bývá znovu spontánně obnovován. Obřadní aktivita tak pomáhá reaktivovat hluboko v nevědomí zasuté archetypální obsahy, které zřejmě dodnes neztratily pro život člověka svou důležitost. Jestliže si například Ruller v průběhu své akce nechal pomalovat levou polovinu těla bílou a pravou černou barvou, zřejmě si přitom neuvědomoval, že tak bývá zobrazován původní androgyn Adam Kadmen a že tím nevědomě vyjádřil svou touhu po integraci a sjednocení protikladů. Pravděpodobně ani nevěděl, že mýtus primordiálního androgyna, společný téměř všem kulturám, dal vzniknout četným rituálům, jejiž cílem bylo alespoň dočasné dosažení původní dokonalosti, jednoty a totality.

Jeho rituál ovšem obsahoval i řadu zcela vědomě prováděných úkonů. Ostříhání dohola bylo dobrovolnou obětí (zastupující v iniciačních rituálech běžnou obřízku nebo jiné tělesné poškození), ale zároveň také rozloučením s minulostí; omývání v potoce bylo symbolickou očišťovnou a znovuzrozením do nového života; kontemplace základních geometrických obrazců, které si namaloval na skálu, byla duchovním cvičením, běžným zejména v orientálních kultech (jantry). Celý obřad byl provázen intenzivní komunikací s přírodou, prožitkem jednoty čtyř živlů: oblohy nad hlavou, šumění vody z blízkého potoka, zapáleného ohně a země, v jejímž lůně, představovaném jeskyní, se obřad odehrával. Není pochyby o tom, že tento komplexní a zdánlivě synkretický rituál musel zanechat v Rullerově vědomí hlubokou stopu, že přispěl k roměně jeho osobnosti, a že tedy byl nejenom smysluplný, ale i účinný.

Stojí za povšimnutí, že podobný, byť spíše extrovertně orientovaný obřad, o němž Ruller nevěděl, uskutečnila v roce 1977 v jugoslávské neolitické jeskyni Grapčeva na Hvaru Mary Beth Edelsonová. A podobných příkladů bychom jistě našli víc. Proč se však dnešní umělci na celém světě s takovou naléhavostí vracejí k těmto archaickým a zdánlivě bezúčelným formám lidské aktivity? Zřejmě proto, že rituály odpovídají nějakým hluboce zakořeněným a životně důležitým potřebám naší psychi-

ky, které současná civilizace nedokáže uspokojit. Ukazují nám tak cestu k jiným než utilitárním hodnotám, k autentičtějšímu a harmoničtějšímu způsobu života, rozvíjenému v souladu s naší přirozeností, přírodou a nepamětnou tradicí lidského rodu.

Nicméně ne všichni současní autoři používají při svých akcích v přírodě rituálních modelů. Někteří, jako například Karel Miler, se spokojí s minimálními úkony, které však vytržením z plynulého toku dění a petrifikací na fotografickém snímku nabývají zvláštní významovosti ontologického gesta, zjevujícího - po příkladu zenových mistrů - i v nejjednodušším úkonu celou totalitu bytí a světa (Blíže k oblakům, 1977, ap.). Jiní, jako například Jaroslav Anděl, hledají zasvěcení do tajů přírody v dlouhých osamělých poutích a vydávají o svých zážitcích svědectví nikoliv už formou cestovního deníku jako kdysi romantičtí poutníci, ale pomocí fotografického aparátu (Cestou s K.H.Máchou, 1976-1977). Ale tu se již opět vracíme k výchozímu bodu, neboť i zkušenost poutníků, spojená s překonáváním četných překážek a v neposlední řadě i sama sebe, není než specifickou formou iniciace.

O tom, jakou má příroda pro současné umělce podivuhodnou přitažlivost, svědčí i řada individuálních intervencí do krajinného prostředí, které mají většinou charakter pomíjivých zásahů nebo dočasných instalací, trvale zachycených pouze na fotografickém snímku. Povaha těchto intervencí je velmi rozmanitá. Někteří autoři jednájí v souladu s přírodou, zvýznamňují, izolují nebo rekonstruuji její jednotlivé prvky, které pak vnímáme s mnohem větší intenzitou. Jiní pracují v kontrastu s přírodou, vkládají do ní cizorodé elementy, které v konfrontaci s krajinou vyvolávají překvapivé nové vztahy a zážitky.

Takové byly například Prostorové demonstrace (1968-1969) Huga Demartiniho, který jako jeden z prvních vyšel do přírody, aby zde na principu náhody vytvářel své instantní plastiky ze špejlí a trubek vyhazovaných do vzduchu nebo aby vkládal do oranic a rozmoklých polních cest leštěné kovové koule, v nichž se jako v objektech z jiného světa zrcadlila okolní krajina. Na podobném principu jsou založeny i Souvislosti protilehlých horizontů (1974) Dalibora Chatrného, který instaloval do strání soustavy kruhových zrcadel, v nichž se obrazy protější obzory a jež se rozsvěcovaly v paprscích vycházejícího nebo zapadajícího slunce jako planety.

S umělými zásahy do přírody se setkáváme velmi často i na Slovensku. V roce 1970 rozvěsila Jana Želíbská na stromy v piešťanském parku obrovské plastické kokony bource morušového. Téhož roku realizoval Rudolf Sikora v rámci svého ekologického zaujetí akci Z města ven: na bratislavském předměstí namaloval do sněhu obrovské šipky, směřující do volné přírody. O rok později v Poctě průsečíku poledníku a rovnoběžky zvýznamnil a proměnil jedno, zcela nenápadné místo oravské krajiny instalací přesného geografického údaje v podobě protínajících se pásů s uprostřed zabodnutou tyčí. V průběhu sedmdesátých let se pak obdobná aktivita objevuje i v tvorbě Júlia Kollera, Juraje Meliše, Dezidera Tótha a Vladimíra Havrilly.

Z mladých českých výtvarníků nalézáme v tomto směru nejvýznamnější realizace u Ivana Kafky, zvláště v jeho Povídce o skládání, tvarování, nafukování, vlání, zvedání a halení leteckého větrného rukávu v nepříslušném krajinném prostředí. Dále u Tomáše Rullera, který ve svých Meditacích (1977) inscenuje lyrická střetnutí krajiny s arteficiálními objekty (bílá koule, žebřík, zvětšená lidská stopa, dopravní značka ap.), v nichž jako by ožívala poetika surrealistických náhodných setkání, realizovaných tentokrát in natura.

Mnoho umělců se snaží znovu porozumět elementárnímu jazyku přírody, řeči země, vody, vzduchu, ohně, kterou byl člověk oslovován od počátku své existence. Tato prapřívodní řeč, jíž lidé - jestliže chtěli přežít - museli porozumět dříve, než se naučili sami mezi sebou domluvit, tato téměř zapomenutá nejstarší forma komunikace je dnes postupně znovuobjevována těmi autory, kteří se snaží pracovat v souladu s přírodou, jejichž intervence do krajiny se omezují pouze na zvýznamnění nebo interpretaci určitých přírodních fenoménů. Není jistě náhodou, že jejich pozornost je nejčastěji obrácena ke stromům a kamenům, těmto pradávným univerzálním symbolům, rezonujícím v hlubokých vrstvách naší psychiky. Manipulace s těmito přírodními objekty probouzí tisíciletou zkušenost lidského rodu, která oživuje jejich dávné, dnes často zapomenuté významy, které však mají pro vnitřní život člověka, jak na to poukázal už Gaston Bachelard, primární důležitost, neboť uvádějí do pohybu naši imaginaci a jsou každodenní potravou našeho snění.

K tomuto typu akcí nebo přírodních intervencí patří například Steklíkovo Ošetřování stromů (1970), Štemberovo Spaní na stromě a Štěpování (1976), některé práce Jiřího Valocha,

Dezidera Tótha, Milana Kozelky nebo Knížákovo Přátelství se stromem (1980), vyvolávající řadu archaických reminiscencí z dob, kdy stromy byly ještě uctívány jako sakrální bytosti (zdobení a oblékání stromu, dary, zpěv, rozmlouvání atd.). Cílem všech těchto zdánlivě nerozumných úkonů je navodit hlubší komunikaci s přírodním jsoucnem odkrytím jeho latentních významů. Svědčí o tom ostatně i Knížákova poznámka z jeho návodu k provedení: "Této akce by se měl zúčastnit jen ten, kdo se pro ni skutečně cítí schopen a připraven, aby provádění nebylo jen formální, aby došlo ke skutečnému kontaktu, lépe řečeno, k uvědomění si kontaktu z naší strany."

Analogický smysl jako Přátelství se stromem má i Knížákov obřad Poznávání kamene (1977), i když jeho scénář je zcela odlišný. Podstatným rysem však i zde zůstává zvláštní stav otevřenosti a receptivity vůči přírodnímu jsoucnu, nebrzděný rozumem a umožňující tak přímou intuitivní a emotivní komunikaci, která je blízká mytickému chápání světa.

Interpretace kamenů však tvoří součást aktivity i mnoha jiných autorů. Roku 1972 namaloval Ladislav Novák na řetěz bludných balvanů bílou topologickou čáru, jejíž vlnovky připomínají univerzální symbol hada jako prvotního tvůrčího principu, známého téměř ze všech kulturních oblastí (Proměna balvanů). O čtyři roky později ve Vršení kamenů na balvany zopakoval primordiální tvůrčí gesto prvních pravěkých "sochařů", jež zřejmě spočívalo ve vyjmutí určitých kamenů z kontextu okolní přírody, v jejich izolaci, navršení nebo vztyčení, což stačilo k tomu, aby byly obdařeny zvláštní numinózní hodnotou a staly se tak uctívány i obávanými kultovními předměty. Podobný smysl měly i složité pyramidální asambláže kamenů, které Milan Kozelka vylovil a sestavoval na březích řeky Vydry (1980). Vzájemné vztahy stromů a z kamenů sestavené krychle, tedy vztahy přírodního a umělého jsoucna, zkoumal Ivan Kafka ve své důležité akci Bez názvu (1980). Jana Želibská zase v Kousku země (1974) izolovala falické a vaginálně tvarované kameny, symbolizující odedávna plodnost Matky - Země. Navázala tak na nepamětnou tradici, vedoucí od megalitických menhirů až k dodnes živým indickým lingamům.

Jestliže drsná výrazová síla balvanu měla magickou přitažlivost již pro některé moderní sochaře první poloviny 20. století (Moore, Ernst, Wagner, Makovský ap.), kteří ji podobně jako neolitické sochaři z Lepenského Viru jen nepatrným

přítěsáním dotvářeli, modifikovali nebo umocňovali, pak dnešní autoři do jejich struktury vůbec nezasahují, pouze je izolují, zvýrazňují, interpretují. Podobají se v tom tedy spíše paleolitickým umělcům nebo japonským zenbuddhistickým mnichům, pro něž je i hrubý, nepracovaný balvan, zakomponovaný do klášterní zahrady, výmluvným symbolem univerza.

Krajním důsledkem této tendence je postoj některých konceptuálně orientovaných umělců, kteří do přírody už vůbec nezasahují. Prohlásí ji prostě, jako J.H.Kocman, za Estetickou přírodní rezervaci (1973) nebo používají už jenom snímky přírody, které verbálně interpretují přímo na fotografii (Jiří Valoch: Pozorování přírody, 1974).

Fotografie tak nabývá v dnešním umění stále větší důležitosti. Stává se nejenom dokumentem, často jediným, nějaké akce, ale i nedílnou součástí tvůrčího procesu, médiem, které z esoterní aktivity několika jedinců dělá uměleckou tvorbu, protože jí zajišťuje společenskou rezonanci nebo alespoň její možnost. Fotografie zároveň nahrazuje akčním uměním popřeny umělecký artefakt a proto se zákonitě vrací do výstavních síní a na stránky výtvarných časopisů.

Při interpretaci těchto návratů k přírodě jsem úmyslně položil důraz na mytické a rituální významy, protože právě tento aspekt současného umění se mi zdá neobyčejně aktuální. Nikoliv ovšem ve smyslu návratů k nějakým archaickým nebo primitivním formám života, ale ve smyslu napojení na antropologicky konstantní, životodárné zdroje minulosti. Současné umění tedy nechce dnešní civilizaci negovat, chce ji pouze doplnit a změnit. Začíná tak důsledně realizovat program, který již před padesáti lety jasně definoval Roger Gilbert-Lecomte: "Jde o to, dát rozumové a vědecké kultuře dnešního člověka základ, podstatu, kořeny, její dávnou bývalou duši, ... její smysl symbolů a analogií, světových mýtů a rituálů, které sjednocují člověka se zemí."

1981

Tyto poznámky vznikly z podnětu lublinské galerie Labyrinth, která připravovala setkání na téma Umění sedmdesátých let a vyžádala si od řady autorů texty, které měly mít povahu jakéhosi osobního stanoviska. Cílem tohoto textu tedy nebyla snaha o objektivnost, ale zdůraznění některých aspektů, které byly pro mne osobně v průběhu sedmdesátých let zvlášť významné. V šedesátých letech jsem byl jako autor zaujat problémy konkrétní a vizuální poezie, jako teoretik také oblastí neokonstruktivismu, ars accurata, computerového umění etc. Byla to doba, kdy se ještě dalo hovořit o výrazných názorových tendencích, které pod společnou egidou sdružovaly celou řadu obdobně orientovaných tvůrců. V oblasti nové poezie se dokonce objevila snaha o ustavení volné mezinárodní skupiny s proklamativními manifesty, inspirovaná meziválečnými avantgardami (manifesty spacialismu, připravené Pierrem Garnierem). Řada výstav také programově shrnovala kreace názorově příbuzných tvůrců (např. Pop etc. v Muzeu XX. století ve Vídni, 1964). Nové koncepce v umění, jak je skoro od počátku šedesátých let prosazovali účastníci mezinárodního hnutí Fluxus, zůstávaly na pokraji zájmu, stejně jako "vymykající se" díla, přesahující sféru tehdy se formujících intermédií. Osobně mne u tvorby sedmdesátých let zajímaly analytické aspekty tvorby a s nimi úzce související sebereflexe díla či tvorby, vedoucí ke vzniku "metadíla", díla o díle... Takové umělecké dílo je především analýzou sebe sama, svých vlastních prostředků, procesů vedoucích k vzniku díla... Tak je analytická malba ve svých nejzávažnějších realizacích analýzou prostředků malby a jejich vizuální aktualizací (Giorgio Griffa, Marco Gastini) nebo zkoumáním minimálních vizuálních vztahů a jejich proměn (Glaudio Olivieri, Riccardo Guarneri). V celé oblasti language artu jsou závažné realizace, které reflektují podobu jazyka, aktualizují minimální proměny významových vztahů (Robert Lax, Lawrence Weiner, Peter Downsbrough) buď v podobě lineárního nebo vizuálního textu. V nejradikálnějších případech pak reflektují vlastní strukturu jazyka jako svébytnou informační kvalitu (Heinz Gappmayr). Celá tendence ke konceptualizaci není jen "dematerializací uměleckého díla", ale především přesunem zájmu od estetických kvalit k specifické podobě informace.

Dílo se stává svébytnou a specifickou informací, buď tendující k vlastnímu médiu, jeho reflexi a analýze, nebo funguje jako samo médium, zprostředkovávající informace z jiných oblastí (Bernar Venet), nebo tyto informace transformuje do poloh, hraničících s tradičním chápáním uměleckého díla (Paul-Armand Gette). Umělecké dílo může být pouhým dokumentem temporálního průběhu svého vzniku (Hetum Gruber, Pier van Dijk) nebo pokusem fixovat jediný moment (Robert Latham). Analýzou či reflexí média mohou být i realizace v médiích méně tradičních - filmu (Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski), fotografie (titíž) či video (Gérard Minkoff). Není náhodou, že velká řada realizací v těchto médiích, která směřuje k "obecnějším" problémům, zůstává u nudného opakování toho, co by bylo možno realizovat v tradičních podobách, a často ani nedosahuje kvality sériových materiálů v mass-médiích - celý "světový video-cirkus" je toho asi důkazem. Od obecných problémů se tedy tyto analyticky orientované typy tvorby obracejí k vlastní specificitě umění a jeho zkoumání.

"Zvenčí" nejnápadnějším rysem umění sedmdesátých let ale není asi ani jeho dematerializace ani jeho analytický charakter, ale důraz na charakter uměleckého díla jako prostředku komunikace - ne náhodou se objevují v tomto desetiletí takové jevy, označované jako mail art, stamp art, net-works atd. Na jedné straně bezpochyby souvisejí s "konceptualizací" umění - pro dílo jako určitou informaci je poštovní styk, otisk razítka, napsaný text apod. logickou formou, na druhé straně ale je zřejmé, že tyto realizace jsou velmi často určovány konkrétnímu adresátovi, mají charakter privátního poselství, jehož příjemce je autorovi buď přímo nebo alespoň rámcově znám. Celá řada poštovních či razítkových realizací tak má charakter výměny informací či vytváření jakéhosi vlastního komunikačního okruhu či systému. Má tedy tvorba tohoto druhu podvojný charakter - na jedné straně tenduje k "levným", demokratickým materiálům a prostředkům, na druhé straně je výlučná, určena často předem známému okruhu adresátů. Širší komunikace v podobě výstavy či publikace je většinou již jen sekundární (často je mail-artové dílo vázáno na znalost kontextu tvorby adresáta či příjemce nebo obecněji na povědomí jejich určitého společného problému) a nelze ji považovat za charakteristickou. Zdánlivá nebo i skutečná demokratičnost tvorby tohoto druhu vedla ovšem v praxi k nadprodukci "kreací" nulové in-

formativní hodnoty, ke komunikování nápadů či ještě častěji žertů bez jakékoliv kvality. Tak jsou katalogy a výstavy mail artu z posledních let přeplněny "díly", jejichž charakteristickým rysem je diletantismus zvláštního druhu, totiž diletantismus intelektu. Výsledkem jsou sbírky vtípků, banalit, rádobyobecně platných sentencí či zdánlivě dráždivých, ale de facto nudných pornografií. Není asi náhodou, že autoři, kteří byli protagonisty razítkového umění, zůstali u svých ranějších (a nejdůslednějších) kusů tohoto druhu a v posledních letech orientují svou tvorbu poněkud jinak, méně "demokraticky", ale intelektuálně konsekvantně. (J.H.Kocman, autor první razítkové antologie a jeden z prvních evropských tvůrců v této oblasti, se již řadu let koncentruje na subtilní problém vlastní tvorby ručního papíru a jeho modifikací.)

Zdá se, že doba kolektivních záměrů i způsobů tvorby již definitivně minula. Mou největší pozornost v posledních letech vzbuzuje to, co bychom mohli nazývat individuální výzkumy. Metody a záměry, které jsou třeba velmi úzké, které ale přinášejí nové, dosud neznámé kvality. Reflektují nejelementárnější materiály a materiálové procesy - to je specifikum autorů, kteří mne zaujali v poslední době, Manfreda Hoinky a Hetuma Grubera, ale také stále aktuální činnosti s ohněm Bernarda Aubertina; k nim patří i reflexe papíru jako nositele specifické senzibility, jak ji již léta zkoumá a demonstruje J.H. Kocman ve svých ručně dělaných papírech a knihách-objektech. Jiní sledují nejelementárnější vizuální vztahy - tak se od postkonstruktivní malby šedesátých let vyvíjela tvorba Françoise Morelleta, Henryka Stazewského či Jana Kubička, z celé plejády mladších připomínám třeba Siebe Hansmu nebo Alana Charltona; sledují zúrné podoby náhodných procesů - zejména Ryszard Winiarski, Zdeněk Sýkora, Herman de Vries - a případně je konfrontují s jednoduchými systémy (opět Winiarski); vytvářejí své vlastní systémy, identické s výsledným charakterem díla - novátorskou roli zde sehráli Rune Mields, Hanne Darboven, Irma Blank, ale také Jan Wojnar; reflektují základní kvality jazykových prvků a jejich vztahy vzhledem k struktuře jazyka - zakladatelskou úlohu zde měly texty Heinze Gappmayra a Roberta Laxe, později Wolfa Wezela; zkoumají vzájemné vztahy několika vizuálních prvků - s důrazem na sémantické vlastnosti tradičně "sochařských" i netradičních materiálů je to příklad závažné tvorby Stanislava Kolíbal v posledním desetiletí; k identifikaci vizuální akce a ke sledování vztahu vý-

chozího a proměněného tendoval již před řadou let Ulrich Rückriem, vizuálně orientovanou redakci těchto problémů může reprezentovat třeba David Rabinowitch; transponují do oblasti umění vizuální či verbální informaci jiného, mimouměleckého kontextu - Paul-Armand Gette, Lukas, v posledních letech Pavel Holouš; transformují původní charakter vizuálního či verbálního materiálu - v kresbách Pavla Rudolfa je výchozí materiál (tištěný text, notový záznam) východiskem ke kresebnému "komentáři", který je determinován řádově jiným materiálem, třeba systémem notového zápisu a jeho konkrétním užitím, etc. Tento "sopis" by bylo možno mnohokrát doplnit či obměnit. Jeho cílem není výpočet možností, ale zdůraznění specifiky a nezaměnitelnosti každého projevu, i d e n t i t y m e t o d y a v ý s l e d k u . . . A konečně - možná že méně nápadným, ale stejně závažným rysem umění sedmdesátých let je jeho "nenápadnost", uzavřenost, vědomé rezignování či vědomá koncentrace na nejsubtilnější problémy, které nemají přímou afinitu s aktuálními problémy společenskými, vědeckými etc. Někteří autoři hovoří dokonce o askezi - to je pojem, který mi není blízký, ale jeho smysl se ukazuje třeba v proměnách důležitého díla Milana Knížáka. Možná je v této "samoučelnosti" a "neatraktivnosti" toho nejlepšího, co v umění těchto let vzniká, již předzákład onoho údělu, který předpověděl budoucímu umění Marcel Duchamp?

5.4.1980

Mahulena Nešlehová

POKUS O ORIENTACI

Tímto příspěvkem si nečiním nijakých ambicí být znalcem současného umění. Patřím spíš době počátku století, přesněji prvnímu a druhému desetiletí. Nepopírám také vliv, jež mělo a má toto období na formování mého názoru na umění. Vzdaluji se proto linii, kterou sleduje tok moderního umění a jež se opravňuje transformovat složitý "organismus" uměleckého díla na stále jednodušší a jednodušší alternativu.

K pokusu o orientaci v nejnovější malířské vlně mě vybídl můj zájem o expresionismus, na nějž se někteří, předně němečtí

malíři, odvolávají (kupříkladu Georg Baselitz, Bernd Koberling, Markus Lüpertz, Rainer Fetting, Helmut Niddendorf, B. Zimmer, Karl Heinz Hödicke, Salomé aj.). Inspirativním podnětem bylo pro mne zhlédnutí několika výstav představitelů "nové" malby na podzim loňského roku v Paříži. Ty také přispěly k rozhodnutí, k němuž jsem nenacházela dlouho odvahy.

Má první setkání s novým malířským hnutím v roce 1980 stihaly rozpaky a nezájem. Výstavu Podzimního XI. bienále mladých v Paříži jsem tehdy prošla rychlými kroky a nebyla jsem sama, kdo takto reagoval. Ve znamení "nové" malby byly výběry z Itálie, Švédska, Holandska, za Francii ji tehdy představovali Dominique Gauthier a Pierre Weiss; nejnovější práce zveřejnila rovněž německá skupina Normal (Peter Angermann, Ivan Knap, Milan Kunc).

Snad právě proto, že máme minimální možnost přímého pozorování pohybu na světovém uměleckém poli, nebylo divu, že moje tehdejší mínění si zachovávalo jistý odstup. Ani dnes, kdy mám v živé paměti poslední práce Sandra Chii, Juliana Schnabela, Hérve Di Rosy, Roberta Combese, Jeana Charlese Blaise a Helmuta Middendorfa, nemíním toto hnutí odsuzovat. Stalo se neodvratitelným faktem, vynutilo si své místo mezi dosavadními avantgardami a přimělo nás k nezaujatému, pozornějšímu pohledu kolem sebe.

K svému prosazování používalo různé způsoby a ani ty nejsou zanedbatelné, přehlížíme-li odezvu, kterou vlna docílila. Ve svých počátcích byla ostrou reakcí zacílenou do středu názorů stoupenců minimalu a konceptualu. Napadala jejich racionální postupy. Psalo se a mluvilo se o "intelektuálním ghettu" minimalu a o jeho "apendixu" konceptualu, připomínala se jejich tvůrčí "stagnace" a "sterilnost". S potěšením byla shledávána odvaha malířů, kteří se dokázali "vloupat" do "pěstěné zahrádky estetického puritánství" a postavit proti abstraktní analýze minimalu a intelektuálnímu zatížení konceptualu s m y s l o v o s t a přijmout tak výzvu k malbě.

Vskutku šlo o vyzvání - a o dobře vytypované a připravené vyzvání - ze strany teoretiků umění. Dokladem je i rychlý sled výstav (zprvu jednotlivců, poté skupin, konče mezinárodními přehlídkami), které nástup připravovaly. Zanedbatelná není ani hbitá odezva mezi galeristy a veřejnými institucemi. Kupříkladu významnou výstavu nazvanou A New Spirit in Painting (1981), která hnutí uvedla do historických souvislostí, počá-

dala londýnská Royal Academy of Arts, zaměřená do té doby na oficiální přehlídky uznávaných osobností. Proč ne? Ale také proč ano! Tehdy se organizátoři výstavy (Norman Rosenthal, Nicholas Serota a Christos M. Joachimides) pozastavovali nad tím, že myšlenka vrátit malbě její odedávnou působivost a sílu, která byla nasnadě již delší dobu, nenapadla teoretiky dříve.

Londýnskou výstavou byla také vyslovena kritika převažujícího vlivu amerického umění na vývoj v Evropě (pop art, fotorealismus, minimal) a hledala se cesta, jež by evropské pevnině vrátila její dřívější primát.

Na jedné straně tedy vznikala nová "reakce umění na umění", vycházející z druhé strany z kulturně politického a prestižního popudu, syceného současným stavem dnešní společnosti. K společným znakům a podnětům, které překračovaly územní hranice, přibýly odkazy k místním tradicím a národním dědictvím. Němci se hlásili k prvním expresionistům, Italové k De Chiricovi a umění, jež zde dostalo název arte povera, Francouzi k tradici od Matisse po Duchampa a k tendenci, kterou otevřela skupina Figuration-Libre (Robert Combas, Di Rosa, Blanchard).

Úvodní osobní pohledy vystřídal dnes střízlivější badatelský zájem. Mnohé násilné souvislosti, jako kupříkladu ty, jež sledovaly souvislosti s malbou Matty přes Sigmara Polkeho k malířům Sandru Chiovi a Mimmu Paladinovi, nebo mezi Balthusem a Lusianem Freudem, které mezi jinými nadhodil Joachimides, upřesnily objektivnější soudy. V současné době podává jejich přehled kniha Achilla Bonity Olivy Transavantgarde International (Milano 1982). Přibývá stoupenců, setkáváme se s polemizujícími hlasy, objevuje se kritika.

Vývoj zachytila i výtvarná "strategie" bázuující na účinnosti nevázaného "vypůjčování nejružnějších stylů podle potřeb", s níž před časem začali Němci Gerhard Richter a Sigmar Polke a jež záhy ovlivnila nejmladší malíře od Itálie přes Německo po Spojené státy. V současnosti se k nejnovějšímu malířskému hnutí hlásí kdekdo, předně příslušníci nejmladší generace. Vznikají nové skupiny, společné pracovní komunity, jakou je kupříkladu radikální francouzská skupina En Evant Comme Avant. Nová malba má dnes své galerie, klientelu, sběratele, teoretiky. Přejí jí veřejné instituce a na reprezentativních výstavách zastupuje moderní umění jednotlivých států.

Úvodní gesto vzpoury dnes víceméně pominulo. Příznakem je

hledání stop odkazů a zdrojů inspirace v minulosti. Jako by se právě ona měla stát "baštou" ztrácejících se jistot dnešního člověka. K zamyšlení však vyzývají způsoby, jakými je s "návraty" zacházeno.

A.B.Oliva, dnes přední teoretik hnutí, k nim poznamenal: "Reference jsou bezpočetné a dějí se bez jakýchkoliv výlučností." K posílení vlastní výjimečnosti je užíváno volného seskupování rozličných stylů, forem a způsobů výtvarného zpracování. Neboli, rozdíl mezi dřívějším a dnešním osvojováním a přijímáním rozličných forem a impulsů spočívá v jejich odlišném zacílení. Dříve bylo podnětem k vytvoření nové formy, odpovídající novým tématům, novým výtvarným zkušenostem, novým pocitům. Vývoj moderního umění poskytuje nescíslné množství různých "návratů", jedno však mají společné: odpovědnost k vlastní práci a nelibost z možného nařčení z absence vlastní imaginace, popřípadě z pomluvy z nostalgie.

Dnes, jak víme, je tomu jinak. Mladí se zhlédli v "citacích" a vědomě převracejí dřívější proces tvorby zcela naruby. Neodkazují k myšlenkám, ale k vnějším podobám. Dříve byl korekcí tvorby život, dnes touha po okamžitém úspěchu. Jak rozumět těmto dnešním návratům? Jde o přímá nebo předstíraná pouta k tradici moderního umění, kulturním dědictvím té či oné země, či o reaktualizaci dřívějších technik? Nebo i tyto "návraty" jsou jednou z forem reakce na "obrazoborectví" minima a konceptualu?

Dnešní vlna své výpůjčky nezastírá, potvrzuje je. Nejde o dobývání neznámých forem ze známých, ale o "seskupení všeho, co se hodí" a o zdůraznění odkazů. Je-li tomu tak, pak současná vlna by byla jen dalším článkem linie, spějící za neustálým zjednodušováním. Tím dnešním "informativním znakem" by pak byl, jak před časem vtipně nadhodila Catherine Milletová, "znak kulturních dědictví".

Předně v německé malbě a grafice je tomu tak. Odkazy k prvním expresionistům jsou téměř v programu. Srovnávat dnešek s minulostí se však nedá, přestože se po formální stránce srovnání nabízí. Mizí v momentu porovnávání obsahů. Tehdy byla vůdčí snaha obnažit, rozlomit povrch věcí a pokusit se pohlednout do jejich "pravé tváře", poznat víc než povrch reality. Jejich tvůrčí odvaha byla prostoupena oním prastarým nutkáním: jít dál a jinak v místa, kam druhý nevstročil, najít svou "podstatu věcí", smysl své práce.

Expresionismus dnešní s tehdejší spojuje gesto protestu proti vžitým konvencím. Dalším poutem je, podle J.L.Simmena, "psychologické téma: člověk jako smysluplná a trpící bytost". Pojetí jsou však rozdílná. Ztrácí se dřívější humánní podtext objevující člověku jeho přirozenost, sílu jeho jedinečnosti, uniká i snaha přesáhnout problém prohlubujícího se odcizování člověka společnosti i sama sobě.

Stanoviskem dnešní malby je skončit s "malířstvím myšlenky", odsunout tzv. Denkbild hluboko do minulosti a místo něho vsadit do hry dneška "exhibici ne-smyslu", jejíž jednou z pohnutek je: žít a myslet jen pro tuto chvíli, pro tento den, žít naplno, se vším rizikem. Přehlušit hlučností své výbojnosti vibrace úpadku současného světa. Naučit se žít bez myšlenky budoucnosti, bez lesku naděje v dny příští. Jak vzdálené kupříkladu takové Die Brücke, jejíž název symbolicky hlásal "most do budoucnosti"!

Dnešní gesta prudkosti (srovnatelná s dřívějšími pouze v pohnutce rozchodu se společností) čerpají povětšinou svoji sílu ze syrovosti punk-generace a z rytmické krutosti hudby, kterou punkové propagují. Jejich gesta jsou negací všeho. "No future"! Strach v nich plodí surovost a otáčí hlasitostí zvuků hudby k hranicím maxima, "aby nebyl slyšet zánik tohoto světa".

Dnešní projev kontaktuje s dřívějším ještě jeden znak, a to: spontánní výraz radosti z nevázaného používání barev a jejich smyslových účinků. Maluje se všude a na všem! Pomalovávají se místnosti určené k demolici, zdi, nalezené objekty. Na rozdíl od dřívějšího respektování barevných vztahů (předně vztahů komplementárních) platí dnes víceméně jejich záměrná absence. Barvy jsou voleny zcela svévolně a právě v jejich nevybíravém výběru je přítomen žádoucí osten současné "estetiky ošklivosti", namířené proti módní eleganci, znak "estetiky rozpadu". Platí zásada: "Jen žádné 'kvalitní' obrazy, ale velké skici úmyslně šeredné, odkazující do inferna současnosti."

Setkáváme se s náměty karikujícími pocity štěstí, s ornamentálností kritizující estetičnost, s obrazy, v nichž je zahrnuto bez vzájemných vztahů co nejvíce informací, pranýřujících tak hlavní páku dnešní společnosti. Oblíbené jsou takzvané záhady bez řešení. Setkáváme se s comicsovými situacemi, kinematografickou montáží, s pomalovanými objekty, s ak-

cemí, v nichž triumfuje triviálnost, s díly, kde je realita násilně znetvořována a obnažována. Rozšířená jsou gesta propastné bezcitnosti.

Dnešní malba, pro niž Oliva razí označení "transavantgar-da", nutí ještě k jinému zamyšlení, k pohledu z trochu odlišné strany, z pozice probíhající manipulace v kolektivní společnosti. Proč proto nehledat v současném projevu "usazeniny" jejího tlaku a nenahlížet kupříkladu požadovanou absenci myšlenky, úmyslné zpovrchnění tématu, jeho schematizaci, otevřenost, dravost postoje, koneckonců i solipsistický přístup k tvorbě jako produkty nátlaku zkreslujícího "pravou" podobu umění? Neblahé následky manipulace jsou stále častěji středem pozornosti dnešní sociologie a psychologie. Patří k nim kromě jiného ztráta smyslu veškerého počínání, neodpovědnost, "uspání svědomí" člověka, jeho nesamostatnost a poddajnost. Proč by neměly být proto obsaženy symptomy této dnešní "nemoci" lidstva v postoji k umělecké tvorbě, proč by se neměly uplatňovat v procesu vzniku uměleckého díla? Vždyť jeho tvůrcem je člověk, příslušník této společnosti!

Již před časem, přesněji v roce 1916, se kriticky dotkl nejcitlivějšího místa moderní civilizace Emil Filla v úvaze Cesta tvořivosti (O výtvarném umění, Praha 1948). Přestože je jeho pohled obtížen dobovými souvislostmi (vlivem intuitivní estetiky Benedetta Croceho a názory Friedricha Nietzscheho), obnažil nám rub pospolitosti v celé její "zhoubné" šíři. "Kolektivita dnešního rázu jest přechodná," píše Filla a dále poznamenává: "Jest jistě nutná a bránití se jí značilo by zabráňovati vyléčení lidstva. Naopak jest třeba ji živiti, podporovati, aby se z ní lidstvo co nejdříve vystonalo... Jestliže i umění neb umělec potřebují dnes kolektivního cítění za podklad a za stimulans svého tvoření, pak jest to nutnost vyšší, než náhodná neb heslová příslušnost politická. Ale vždy zůstane podmínkou, aby i z tohoto popudu bylo vytvořeno umění. Umělecké dílo stává se kolektivním vždy dodatečně... Nastává kolektivní pociťování a vciťování, lidstvo dorůstá postupem, nakazí se výrazem, chápe jednoduše dílo a využije ho jako typu svého cítění. Jestliže však myslím jen a jen na prapříčinu tvoření, na ono puzení k práci uměleckého konání a chtěl bych stanoviti, že kolektivní pocity mohou býti podkladem umělecké činnosti, potom se octnu v rozporu s vlastním smyslem, bytností a možností uměleckého činu. Neboť kolektivnost znamená ně-

co ex post, krok zpět, cosi přeneseného z minula do přítomnosti. Znamená dále zbytečné obětování a podřizování, znamená nechávat se vésti, zanikati, přizpůsobovati a nechtít se vyrovnávat se světem podle své potřeby, podle svého naturelu - znamená jednoduše se nevykupovat. Býti prostě částí čehosi a tak býti anonymní, nesamostatný nástroj, býti nesvobodný a poplatný, značí býti zároveň netvořivý.... takové počínání v umělecké produkci ... nebylo a nebude nikdy tvořivé ... nebude čisté, nýbrž aplikované. Bude eklektické a kompromisní." (s. 375-374)

Neméně poučné jsou i myšlenky Hermanna Bahra stran tehdejší společnosti (Expresionismus, Mnichov 1916). Ve svém eseji volá po "duši člověka" a "duchu umění", a to proto, že si uvědomuje postupující znesvobozování člověka. Píše: "My už nežijeme, jsme už jen žiti. Nejsme už svobodni, nejsme už s to se rozhodnout... člověk už nemá duši, příroda je odlidštěna... Nikdy nebyl člověk tak nicotný. Nikdy mu nebylo tak úzko... Člověk buržoazní epochy je jenom uchem, poslouchá svět, ale ani o něm nehlesne. Nemá ústa, není s to mluvit o světě. ... vyjádřit zákon světa..." (s. 122-123). O otevření úst člověčenství se tehdy pokusil - podle Bahra - expresionista, který přišel s požadavkem "vyslovit odpověď ducha".

Jak nás poučila minulost, i vývoj člověka prošel v kolektivní společnosti řadou změn a vnitřních sporů. Na nejzávažnější upozornil kupříkladu Josef Čapek ve svém Kulhavém poutníkově v polovině třicátých let (Kulhavý poutník, Praha 1976). Po vzoru Komenského Labyrintu světa vede Čapek kroky svého poutníka dnešním světem, v němž se setkává s Osobou, "neosobním výtvozem společnosti v nás", a s vytrácejícím se "já", kterému Čapek ponechává označení "člověk". Objevuje nám jeden závažný fakt, a to ten, že Osoba je člověku nebezpečná předně proto, že vznikla z jeho přičinění, "z tlaku nutnosti", že přítomnost čapkovské Osoby v nás je podmíněna způsobem našeho života, který vedeme v kolektivní společnosti. Na jejím zrodu se podílí "boj o chleba, o sociální zařazení, potřeba uplatnit se, ukázat se schopným funkce, společenského významu a poslání". Navíc má člověk, jak připomíná Čapek, k Osobě "osudný sklon". Připočteme-li k tomu vliv dnešních sdělovacích prostředků, předně televize, těžko se lze čapkovské rozpolcenosti ubránit.

Oblíbenost televize spočívá kupříkladu v tom, že nás roz-

ptyluje, a jen letmo si uvědomujeme daň, kterou jí platíme, že dochází k záměrné homogenizaci zážitků, že cítíme, myslíme a vidíme "en masse", že bezděky přijímáme modely řešení životních situací. Neboli, stylizace na jedné straně se podílí na schematizaci myšlení na straně druhé. Sami tak ženeme individualitu svého člověčenství, předně jeho přirozenost myslet a tvořit, do stále užší a užší uličky. Nejsme proto vzdáleni okamžiku, kdy se z nás stanou bytosti ve znamení čapkovské Osoby!

Postupující vnitřní svár v člověku obráží kupříkladu ambivalentní postoj většiny stoupenců dnešní "nové" malby. Na jedné straně se setkáváme s kritikou dnešní společnosti prováděnou po vzoru punků, na druhé straně s přijímáním veškerých výhod, které tato společnost poskytuje. Je s nimi dokonce počítáno! Neboli, již v přístupu k umělecké tvorbě je obsažen jistý citový odstup, odstup, který zahrnuje racionální kalkulace. Nelze v něm proto nespátřovat stín produktu dnešní společnosti a její zřetelnosti. Ten je koneckonců přítomen i v tom, že sama tato společnost si "nové" umění vybírá ke své reprezentaci.

Dřívější "dobývání světa duchem" je v současnosti vystřídáno schematickým konstatováním stupně jeho rozpadu. Nejde o vymknutí se ze závaznosti vůči tomuto světu, ale o způsob, jak z něho vyzískat co nejvíc. Proto je ponejvíce volena cesta postupujícího zprůměrnování, neobsažnosti, lehkomyšlnosti, cesta frází a prostředností.

Nemyslím, že bychom se připomenutím Čapka a Filly vzdálili našemu problému. Víme o něm, že je dnes mnohem hlubší, stinnější a neřešitelnější. Jeho následky nejlépe pociťujeme všichni sami na sobě. Proto mě zaráží, že současná vlna neposkytuje jedinci nijaký způsob obrany, ani jeho náznak. K problému se staví právě naopak. Trhá veškeré nitky komunikace, odmítá je. Není náhodou i toto gesto gestem šablonovitým, vyhýbajícím se "podstatě věcí", a proto neživotaschopným?

Je pohodlnější nevázaně pranýřovat, komentovat, karikovat, než pohlédnout tváří v tvář podstatám. Ne nadarmo po nich v minulém století volal kupříkladu Walt Whitmann (Podstaty věcí, Stébla trávy), ne nadarmo je obnažovali všichni ti, kterým se podařilo nahlédnout do světla nadčasovosti. Proč se jim bránit právě dnes? Žeby strach nebo nedostatek odvahy? Pohodlnost, lhostejnost k nim? A přece jsou umělci, jako kupříkladu

Francis Bacon, jehož "transavantgarda" ráda "cituje", kteří se o to pokoušejí, kteří i nadále usilují o komunikaci, porovnávají svoji tvorbu s vnitřním životem člověka, jenž nepozbývá naděje, jehož stimulem života je i nadále "vůle přežít". Stálá aktuálnost takové tvorby spočívá v tom, že vychází z poznání života přímo a ne prostřednictvím filtru kulturní industrie, že neopomíjí úděl člověka v soukolí technické civilizace.

V cestu jejich životní moudrosti se dnes staví "šikovnost" a "výkon chytrosti". Projev ducha mizí. Dílo přechází v "polotovar", tvorba ve výrobu. Nelze však zevšeobecňovat. Rozdíly jsou i mezi stoupenci "nové" malby. Jsou mezi nimi jistě umělci, kteří mají takzvaně co říci, a to, co přináší svého, nepozbývá a ani nemůže nemít osobitosti. Většina je však těch, kteří "dělají konfekční výrobu", pro niž je současná doba dobrým "konzumentem". Měřítkem takového výkonu není nic jiného než okamžitý úspěch, jemuž dává rozměr - řečeno slovy Josefa Čapka - "labužnictví snobismu", ženoucí se od senzace k senzaci.

Není snad právě toto "umění" uměním čapkovské Osoby v nás? Kolik vlastně prostoru v nás zbývá pro porozumění "skutečnému" umění? Chceme je vůbec?

Člověk vložil svoji důvěru technice a vědě. Dnes poznal jejich rub a ví, že to málo "člověčenství", co v něm zbylo, je v úzkých! Situace dnešního člověka není záviděníhodná. Vzrůstají pocity vlastní nesamostatnosti, nejistoty, slabosti uprostřed takzvaného všeobecného blahobytu. Záměrně proto vyhledáváme skupinu, s níž bychom se mohli ztotožnit a prostřednictvím jí nabýt osobního uspokojení, popřípadě možnosti seerealizace. Tlak manipulace docílil své. Objevil se strach. Strach, který plodí násilí, gesta surovosti, strach, jenž mýlí myšlenku budoucnosti. Společnost se stala dravou, bezcitnou, anonymní, neuchopitelnou. Proč proto nevzít za základ formování umění dneška stav vyčerpanosti člověka v nás a nenabídnout mu naději v jeho případnou regeneraci?

Nová vlna v malířství přišla s aktivitou "jáství", jímž se pokusila zvířit hladinu stagnující oddanosti myšlení. Zapomněla však na jeden důležitý fakt, že člověk nechce jen "informace" o stavu situace, ale poznání - poznání a hledání možných východisek.

Octli jsme se v začarovaném kruhu. Nejsem si jista, že by

z něho vedla cesta umístěním nového, většího, křiklavějšího "vývěsního štítu" nad obchodem s uměním.

1984

Josef Kroutvor

CESTA K POSTMODERNÍMU UMĚNÍ

(předmluva k připravované knize)

Nekompromisní modernismus se zrodil hned s prvními lety našeho století. Nová generace se radikálně rozešla s tradicí a vyhlásila své revoluční programy. Modernost byla ještě něčím víc než vzpourou proti secesi otců, byla pokusem změnit charakter celé kultury. Víceméně se revoluce podařila, ale radikální zvraty nemají v dějinách dlouhého trvání. Ani šedesát či sedmdesát let moderního umění není dlouhá doba z hlediska tradice evropské kultury. Navíc nám zkoumání dějin umění ukazuje stále jasněji, že i zatracená secese šla svým způsobem k modernímu výrazu, takže mnohé mohlo přijít bez křiku, gest a manifestů. Dnes je moderní umění už hotovým faktem, ale co dál?

Důvody moderní revoluce jsou přece jen spíše sociální než estetické. Byla zde naléhavá potřeba změny, společenské změny. Několik bláznů chtělo uspišit vývoj, předběhnout dějiny - a podařilo se jim to. Jenže za jakou cenu! Síla nových nápadů rozmetala starou tradici, snížila organické principy stylu. Čas velkého zrání musel ustoupit několika okamžikům nadšení. O překot se rodily nové ismy, jeden nápad přebíjel druhý, proces tvorby se atomizoval na stále menší, drobnější částice. Dnes pravděpodobně stojíme na konci moderního umění. Drobtý jsou už tak malé, že je skoro nevidíme, zato mezery, škvíry a trhliny vystupují stále zřetelněji na povrch. Na vnitřní problémy moderní společnosti nakonec doplatilo umění, stalo se totiž obětí vlastní představy, že se uměním něco změní. Svět se nepodařilo změnit a moderní umění dnes už k tomu ani nemá sílu. Stojíme na začátku nového návratu k tradici.

Avantgarda představuje nejradikálnější křídlo moderního umění. Avantgarda je typický vzorek modernismu, nejcharakte-

rističtější sociální fenomén moderního umění. Ano, avantgarda nabídla ty nejskvělejší perspektivy, ale nevytvořila žádný životní styl. O její existenci svědčí jen suma děl v galeriích, s běžným životem moderního umění moc nesplynulo. Funkcionalismus byl poslední šancí, ale i ta se promarnila. Avantgarda zůstala jen utopií revolučního ducha modernismu.

Avantgarda tedy představuje maximální vzepětí moderního umění. Po vyčerpání avantgardy po velké hospodářské krizi pokračuje samozřejmě moderní umění dál. I po 2. světové válce pokračuje cesta moderního umění... Revoluční patos, především šedesátých let, je asi už posledním avantgardním gestem moderního umění. Pak se začíná struktura rychle dělit a drobit, přichází land art, konceptuál, arte povera a kdoví jak se všechny ty pokusy jmenovaly. Každý nápad se rychle vyčerpá a další nepřicházejí. Jako opozice moderního umění vzniká v Paříži tradicionalistické hnutí nepříliš šťastně nazvané Nouvelle subjectivité.

Říká se, že fotografie zabila malířství, ale může to být i naopak. Po hyperrealismu si už nelze ce vyčítat. Malba tak dokonale napodobila fotografický dokument, že se jedno od druhého rozezná prakticky jen technikou či technologií, ne už vzhledem. O takové závislosti se fotografii, která zápasila vždy o uznání své umělecké existence, ani nesnilo. Dokonalost malby, ale i podřízenost obrazu fotografickému dokumentu je neuvěřitelná. Zdaleka to není jen hříčka, klasické zátiší trompe-l'oeil. Malířská tvorba se zde dostala až k nulovému bodu. Ideálem hypermoderního malířství už není výraz, nějaká modelace předmětu, ale naprostá pasivita. Hyperrealismus svědčí o hluboké krizi tvůrčí potence. Takový obraz už vůbec nevyžaduje imaginaci a originalitu, každý schopný akademik se může zase uplatnit. Jak je to tedy ještě s revolučním duchem moderního umění? Malíř, odjakživa symbol bouřliváctví, svobody a vzdoru, ochotně přijímá postavení pomocníka, neklade žádný odpor. Hyperrealistické obrazy nám znechucují fotografický záběr, pokoušejí se zabít fotografii, ale to je marné. Před fotografií se dnes už nelze zachránit takovým naivním trikem.

Na hyperrealismu nás zaráží ale ještě něco jiného. Nejvíce nás musí zarážet kulturní mentalita, která vychází z nevědomosti, tuposti, nudy a lhostejnosti. Obraz v podstatě demonstruje strnulý pohled na ztuhlou realitu. Zírá se bez pohybu, bez účasti, civí se do prázdna. Nepřipomíná to snad agónii mo-

derního umění či agónii společnosti?

Moderní umění nikdy nepropojilo společenské vztahy, první předpoklad stylu. Odpor ke konvenci je tak silný, že to prostě není ani možné. Moderní postoj se liší od tradice také tím, že pěstuje principiální originalitu každého uměleckého projevu, nejen projevu tvůrčího. Každý chce být jen svůj, každý chce se nějak lišit. Tak mohou sotva vzniknout nějaké vztahy, konvence a styl. Moderní umění zrodilo mnoho jednotlivých hnutí, ale žádnou dílnu. Osobní vlastnictví nápadu je důležitější než společný majetek. Každý moderní ismus je jen dočasný shluk přívrženců, velmi nejisté sdružení jednotlivých členů.

Úmysly moderního umění jsou vždy totální. Snad právě proto má každý nový ismus, každý nový art tak krátké trvání. Dokonce se dá tvrdit, že doba opotřebení a znehodnocení každého nového gesta se stále zkracuje v kratší a kratší absurdní epizody. Originalita moderního umění je autodestruktivní paradox.

Moderní kultura se proměnila v pole zájmů. Jedna skupina bojuje proti druhé, konstruktivisté pomlouvají surrealisty, strukturální malba se nesnáší s hladkým povrchem, pop se ironicky vysmívá abstrakci. To všechno snad bylo ještě donedávna zajímavé, ale když si dnes jeden koncept nerozumí s druhým, je to už trochu malicherný spor filatelistů či holubářů. Zdá se, že se přitom zapomnělo na základní věc: co je to umění, k čemu slouží a proč zde vlastně je?

Umění akce, kterým v podstatě moderní umění je, zklamalo. Posledním avantgardním umělcem velkého formátu byl patrně Yves Klein. Modré a zlaté monochromy jsou absolutním gestem bez reklamace. Víc se už udělat prostě nedá.

Nelze však ukvapeně zobecňovat. V lůnu samotné avantgardy se zrodily tendence, které opět směřují k tradičním hodnotám. Nelze opomenout takového Bacona a nebo ještě přesněji: takového Giacomettiho, jehož tvorba je velkou metamorfózou moderního umění. Giacometti svou druhou polovinou je postmoderním umělcem v plném slova smyslu.

Šedesátá léta jsou plná avantgardního optimismu. Následuje lekce za lekcí: sexuální revoluce, nová levice, studentská hnutí... Ani umění nechce nijak zůstat pozadu a vyhlašuje program nového prostoru a nové citlivosti. Slova "nový, nová, nové" se skloňují ve všech pádech.

Další vývoj jakoby se zastavil, bezmocný vrak moderního umění je unášen časem. Nic se už neděje a nikdo ani neočeká-

vá nějakou zásadní změnu. Jak by mělo nové umění vypadat, o tom lepší pomlčet. Jen jedno je jisté: programy nic nevyřeší. Nechme se tedy překvapit. Začíná tiché dobrodružství práce a tvorby na vlastní pěst.

24.11.1983

Jaromír Zemina

OBRAZ A OBJEKT

(výňatek z proslovu k výstavě Evy Brodské)

Výtvarné dílo je, jak víme, nejen obrazem, nýbrž i věcí, a právě dnes bude prospěšné všimnout si toho, jak se mění vzájemný poměr těchto dvou jeho vlastností, z nichž jedna představuje skutečnost v přirozeném stavu, druhá ve stavu sublimovaném duchem, lidskou reflexí. Proti věcovosti, která výtvor s okolní realitou spojuje, obrazovost jej od ní odděluje, neboť reflexe nutně znamená odstup, bez něhož by obraz nebyl takový, jaký je, totiž skutečnější než skutečnost sama. Specifikem výtvarného díla je neoddělitelnost věcové a obrazové či hmotné a duchové složky, přitom však, jak jsem řekl, jejich vztah se časem mění a pokud jde o naši dobu, čím dál víc se uvolňuje; výrazně na tento vývoj zapůsobil i vynález fotografie. A tak na jedné straně sílí tendence snižovat cenu a význam hmotné složky, aby tím jasněji vynikl význam myšlení, jak se to snaží dokázat především konceptualisté, z nichž pro lekturerého například trvanlivost materiálu a obtížnost a zdlouhavost jeho zpracování nejsou již vůbec měřítkem hodnoty. Smutné na tom je, že přes všechno důraz na myšlenku dnes duchovosti v umění ubývá. - Zároveň s tímto mnohdy provokativním znevažováním hmotné stránky, pochopitelně porušujícím celistvost výtvoru i tvůrčího procesu, jenž se koneckonců omezuje na pouhý, často jen písemný projekt - zároveň s tímto v podstatě obrazoboreckým hnutím mohutní tendence hmotnost a věcovost neoslabovat, naopak ji posilovat, která však rovněž porušuje komplexitu i organičnost výtvarné práce. Představitelům tohoto proudu jde o víc než o doklady myšlení, chtějí po sobě zanechat skutečná díla, přitom však vytlačují z kulturního jeviště malbu a plastiku či sochařství, tedy díla tvořená jednot-

nými hmotnými prostředky, něčím, co není vpravdě b u d o v á -
 n o tvarováním nebo dokonce přetvářením hmoty, naplňujícím ji
 tak od základu a zcela ústrojně lidským duchem, ale co je pou-
 ze s k l á d á n o z prostředků různorodých - z rozmanitých
 věcí vzniklých většinou bez jakéhokoli uměleckého záměru a pro
 umělecký účel jen dodatečně upravených. A v krajním případě se
 tyto věci ani neupravují, ale přenášejí se do umělecké oblasti
 pouhým vynětím ze souvislostí praktického života. Tak vzniká
 místo o b r a z u , j e n ž j e t a k é v ě c í ,
 v ě c , k t e r á j e t a k é o b r a z e m a která
 se už jako obraz ani neoznačuje - hovoří se jenom o objektu;
 připomeňme si aspoň jeho nejstarší a nejčistší moderní příklad,
 "ready made" Marcela Duchampa. Zde je ovšem třeba dodat, že
 vždy nejde o faktický, ale někdy pouze o fiktivní, významový
 posun díla od obrazu k objektu (na němž se takto podílejí i
 konceptualisté) a při němž, opakuji, je výtvar pojmán spíše
 jako součást okolní reality, jí se přizpůsobující, než jako
 realita zvláštní, do značné míry samostatná, okolní skutečnost
 si naopak přizpůsobující a ji ovlivňující, ba vlastně ustavu-
 jící a ustalující, neboť obraz na rozdíl od objektu směřuje
 k trvalosti. Proto hovoří přítel Zdeněk Palcr, kterého tento
 úkaz již dlouho znepokojuje, přímo o p r i n c i p u o b -
 j e k t u , přemáhajícím v nové době princip obrazu, a snaží
 se vysledovat jeho příčiny, jež zřejmě sahají daleko za sféru
 umění. - Ať už tedy dnešní umělci věcovou složku díla potla-
 čují nebo fakticky či fiktivně zdůrazňují, vzdalují se od pod-
 staty obrazové, ale dá se říci i výtvarné tvorby, která zname-
 ná duchovní reflexi a sublimaci objektivní skutečnosti v její
 materiálnosti - přímým stykem s hmotou, ne však jejím pouhým
 užíváním, ale utvářením a přetvářením; tedy tím, co odlišilo
 první sochu od rituálního objektu, ať jím byl balvan, strom či
 cokoli jiného již hotového. Ve 20. století se při tomto vývo-
 jovém procesu významně uplatnily nejen dada a surrealismus,
 ale i tvorba nefigurativní, od legendárních Čtverců Kazimíra
 Maleviče až po, dejme tomu, Prostorové koncepty Lucia Fonta-
 ny. Nemluvil bych o této krizi obrazovosti a výtvarnosti tak
 naléhavě, kdyby i pro mne, jako pro sochaře Palcra, nesvědči-
 la o něčem obecnějším - kdyby nesouvisela, jak se domnívám,
 s krizí celé evropské společnosti a kultury, do níž ji zavedl
 zejména egocentrismus, přebujelý racionalismus, vulgární ma-
 terialismus a praktikismus. A následky toho? Většina lidí

ztratila vnitřní celistvost a rovnováhu a ztratil ji i jejich svět - je to svět nejednotný, neústrojný a nesoudržný, svět bez přímých vztahů a pevného řádu - svět bez duchovního základu, a tedy i bez pokory. A když si připomeneme, že podstatou obrazovosti je ucelenost a uspořádanost, oddělující důležité od méně důležitého a neustále pozkazující k nadosobnímu a nadčasovému, a podstatou výtvarnosti že je přímé a ústrojné spojení duchovosti a tělesnosti, jež způsobuje, že fyzické je ve výtvoru zcela prodchnuto ne fyzickým - uvážíme-li to, začneme chápat, proč se obrazovosti a výtvarnosti v naší době nemůže dařit. A tak tedy dnes valem ubývá opravdových sochařů a malířů, kteří v epochách největšího rozkvětu výtvarného umění dovedli vyjádřit vše, co zvěděli o světě, způsobem druhově naprosto čistým - pouhou hlínou, pouhou barvou nebo černí, podávající tak svým dílem dodnes úchvatný důkaz s v o b o d y v ř á d u a p l n o s t i v o m e z e n í . K tomu je ovšem za potřebí veliké víry ve všemocnost základních a nejjednodušších prostředků výtvarného vyjadřování a ta, a z ní vyvěrající věrnost - opakuji to při každé příležitosti - představitelům soudobé vizuální kultury většinou schází.

10.10.1983

Štefan Šlachta, Vladimír Šlapeta

ZLÍNSKÁ ARCHITEKTURA

Vedle Prahy a Brna vyrostlo v době mezi světovými válkami ještě třetí významné československé centrum moderní architektury ve Zlíně (dnešním Gottwaldově). Jeho charakter - architektura z rezného spárového zdiva - a vývin je pevně spojen s rozvojem Baťova obuvnického průmyslu. Z 2834 obyvatel, které mělo malé moravské městečko Zlín na břehu řeky Dřevnice v roce 1894, když v něm Tomáš Baťa (1876-1932) založil svou obuvnickou dílnu, vzrostl počet obyvatel do roku 1935 na 40 000 a počet domů ve stejné době ze 499 na 2676. Tuto prudkou urbanizaci způsobil rozmach firmy. Podnik, který koncem minulého století vyráběl přibližně 50 bačkor denně pro vídeňský trh, byl po Baťově návštěvě ve Spojených státech amerických okamžitě převeden na strojovou výrobu a vojenské objednávky c.k. ra-

kousko-uherské armády, které Baťa získal na úkor rakousko-německého průmyslu, zapříčinily, že již v roce 1914 měl 2000 zaměstnanců, k nimž se za války připojilo množství válečných zajatců, a tak výroba vzrostla roku 1917 až na 10 000 párů bot denně. Největší rozmach však zaznamenala firma Baťa až za první republiky, když zavedla takzvaný Baťův systém. V okamžiku, kdy byla československá koruna revalvována, Baťa okamžitě přes noc snížil maloobchodní ceny své obuvi o polovinu a zároveň snížil mzdy dělníků o 40 %, avšak současné snížil o polovinu i ceny většiny spotřebních výrobků vyráběných jeho firmou. Krátce nato reorganizoval i strukturu podniku vytvořením takzvaných Baťových buněk - to jest autonomních výrobních a hospodářských jednotek uvnitř podniku, které obchodovaly samostatně i vzájemně mezi sebou. Tím dosáhl hmotné zainteresovanosti všech zaměstnanců (odměňovaných prémiovým systémem), růstu zdravé konkurence a zvýšil úsilí o rentabilitu podnikání. Baťovi zaměstnanci měli nejvyšší příjmy v celé republice. Tímto způsobem dosáhl Baťa vzrůstu výroby z 8000 párů bot denně v roce 1922 při 1800 zaměstnancích na 75 000 párů bot při 12 000 zaměstnanců v roce 1928.

Reorganizace a rozmach výroby si vyžádaly i novou organizaci výstavby továrních, obytných, správních, společenských a sportovních objektů i odborné řízení celkové urbanizace zlínské aglomerace. Bylo toho dosaženo postupným vytvořením autonomní podnikové jednotky - Stavební kanceláře fy Baťa A.S.

Jako průmyslník a self-made-man nebyl Tomáš Baťa na počátku obeznámen s principy moderní architektury a s jejich představiteli. Projekt vlastní vily zadal v roce 1909 běžné stavitelské firmě a teprve až těsně před ukončením stavby, v roce 1911, patrně na radu své ženy - dcery ředitele univerzitní knihovny ve Vídni - požádal Jana Kotěru, žáka Otty Wagnera a profesora pražské Akademie výtvarných umění, o provedení úprav projektu. Kotěra stačil ještě upravit průčelí a zahradu s promenoáry a altány a vytvořil půvabné interiéry domu. Získal si Baťovu důvěru natolik, že ještě koncem první světové války mu zadal vypracování návrhu na regulační plán zlínského centra. Kotěra vytvořil návrh, založený na principu anglických zahradních měst Ebenezera Howarda, s nimiž byl Baťa obeznámen a v jejichž duchu již předtím realizoval Kotěra obytnou kolonii železničních dělníků v Lounech v severních Čechách. Pro Zlín navrhl Kotěra systém zástavby řadovými rodinnými domy se

společenským centrem, v němž situoval kinematograf. Deprese prvních let po skončení 1. světové války zabránila uskutečnění tohoto záměru, avšak Baťa zřejmě spoluprací s Kotěrou pochopil, že se bez rad moderních architektů neobejde.

V roce 1923 se vrátil do Zlína po absolutoriu Kotěrovy školy na pražské Akademii jako první architekt zdejší rodák František Lydie Gahura (1891-1958). Hned po jeho příchodu se realizovala jeho diplomní práce - zlínská radnice, koncipovaná v duchu poválečného kotěrovského klasicismu. Gahura se ujal funkce hlavního architekta města. V roce 1925 navrhl nový regulační plán, založený opět na principu "města v zahradách", s obytnými čtvrtěmi Letnou a Zálešnou. V té době navrhl i první typy rodinných domků, nejprve ještě se sedlovou střechou na Zálešné, později v další části Zálešné - v Podvesné, na Letné a Nad Ovčírnou již s rovnými střechami a vždy s charakteristickým spárovaným zdivem. Gahura přispěl svou tvorbou významně k formování zlínského architektonického a urbanistického názoru. Podle jeho projektů se stavěla zlínská nemocnice (1927) a podstatná část nového městského centra s Masarykovými školami (1927), s internáty pro svobodné zaměstnance (1929-1930), s obchodními domy na náměstí Práce (1927-1930) a konečně s Baťovým památníkem (1932-1933). V těchto stavbách se postupně vyvíjel zlínský stavební systém - skelet s modulem 6,15 x 6,15 m s kulatými sloupy, vytvořenými posuvným bedněním, a s výplní ze spárovaného cihelného zdiva. Tento základní konstruktivní standard se vyvinul na základě plánů továrních budov, které Tomáš Baťa přivezl ze Spojených států amerických okolo roku 1926. Tam byla užívána osnova 20 x 20 stop. Po přepočítání na metrickou soustavu vznikl modul 6,15 m, přičemž se za malý modul bralo 30 cm. Princip jednotného čtvercového pole u jednotlivých průmyslových budov nebyl jen standardním prvkem, ale zároveň dával možnost za stejných prostorových podmínek srovnávat efektivnost výroby jednotlivých oddělení a dosahovat cestou soutěže jejich zvyšování, což bylo u továrních budov hlavní Baťovou starostí. Avšak téhož konstruktivního systému bylo používáno i u budov obchodních, společenských a u některých staveb obytných (internáty). Takto se zlínské architektuře dostalo jednotného standardu i architektonického výrazu. Gahurovo dílo vyvrcholilo v první polovině třicátých let v oblasti architektury stavbami Baťova památníku a velkého kina a v oblasti urbanismu základním

regulačním plánem (Master plan) zlínské oblasti. Baťův památník (1932-1933) byl postaven po tragické smrti průmyslníka při leteckém neštěstí. Osově zakončuje zelený pás mezi řadami Gahurou projektovaných internátů na severním svahu v centrální oblasti města. Jde o jednu z řídkých ukázek použití zlínského stavebního systému na budově s monumentální funkcí. Struktura železobetonového skeletu je tentokrát po celém obvodu kryta jen skleněným pláštěm, který stupňuje transparentní účinnosti vnitřního prostoru, v jehož části, zabírající celou výšku objektu, je zavěšen na památku Baťův aeroplán Junkers. Vnitřní expozici památníku navrhl moravský žák Miese van der Roheho z Bauhausu, Zdeněk Rossmann. Velké kino pro 2270 diváků z let 1932-1933 na náměstí Práce je svědectvím o tom, že Gahura a další zlínské architekty hledali i jiné cesty kromě tradičního železobetonového skeletu. Zde použil na rozponu 33 m svařovanou nosnou ocelovou konstrukci nad obvodovým cihelným zdívem. Pozoruhodný byl interiér, v němž ocelová konstrukce i vnitřní obklad stěn heraklitovými deskami zůstávaly obnaženy jako součást výtvarného účinku stavby podobně, jak to o 30 let později propagovali zastánci takzvaného brutalismu v architektuře. Regulačním plánem zlínské oblasti (1934) v údolí Dřevnice mezi Zlínem a Otrokovicemi vytvořil pak Gahura velkorysé předpoklady pro růst aglomerace na principu města v zahradách až do velikosti 100 000 obyvatel.

Prvním architektem, který následoval Gahuru do Zlína, byl Antonín Víték (1892-1979). Přišel po absolutoriu Uměleckoprůmyslové školy v Praze u prof. Pavla Janáka v roce 1927 a zůstal městu věrný až do konce života. Víték navrhl a uskutečnil řadu typů rodinných domů ve zlínské oblasti a v Baťových osadách v Holandsku (Best), ve Francii (Hellocourt), v Polsku (Chelmek) a v Německu (Ottmuth v Horním Slezsku), projektoval urbanistickou koncepci osady v holandském Bestu, školu v Otrokovcích, všechno stavby nesoucí pečeti Baťova systému v režném zdivu. Speciální oblastí Vítěkovy zájmy byly obchodní domy Baťa, kterých realizoval více než 20 v československých městech a kde se autorsky podílel významně i na jejich typickém vnitřním vybavení.

Vůdčí osobností a šéfem stavební kanceláře firmy Baťa A. S. se stal však ihned po svém příchodu do Zlína v roce 1930 Vladimír Karfík (narozen 1901), který měl v té době za sebou již praxi u Le Corbusiera v Paříži a u Franka Lloyda Wrighta

v Taliesinu a kterého Jan A. Baťa "najal" při své návštěvě v Chicagu. Již během prvního roku svého působení u firmy Baťa uskutečnil Karfík tři prominentní obchodní domy - v Brně, v Bratislavě a v Liberci - a po tomto slibném úvodu vytvořil jednu ze svých nejvýznamnějších staveb, hotel Společenský dům (Community House, nyní Moskva) na náměstí Práce ve Zlíně (1932-1933). Jedenáctipodlažní budova je dodnes hlavním střediskem společenského života ve městě. Karfík zde použil tradičního zlínského systému, skeletu 6,15 x 6,15 m, společenské etáže ponechal prosklené, etáže s hotelovými pokoji vyzděl spárováním zdí a lapidární konstruktivisticky pojatou architekturou zakončil vyhlídkovou kavárnou a taneční terasou na střeše.

Byl-li Gahura pověřován převážně řešením typových staveb, byl Karfík naproti tomu autorem většiny solitérů a architektonicky důležitých objektů. K nim patřily i další společenské domy, například dům v Otrokovicích (1934-1936), řešený na půdoryse trojcípé hvězdy, nebo ve zlínské čtvrti Díly (1936) a v Partizánském (1941), kde byly kombinovány společenské funkce s obchody a službami. Vyvrcholením Karfíkových architektonických snah ve Zlíně byla stavba správní budovy firmy Baťa ve Zlíně v letech 1937-1938. Šestnáctipodlažní stavba vysoká 77,5 m byla nejvyšší stavbou realizovanou v Československu před 2. světovou válkou. Vertikálním uspořádáním objektu bylo dosaženo úspornosti administrativních provozů. Půdorys etáží byl měnitelný variabilními příčkami. Vytápění i větrání bylo řešeno klimatizací. Místo tradičního spárovaného zdiva ve výplních zlínského skeletu 6,15 x 6,15 m bylo v tomto případě použito keramických obkládaček. Zvláštností objektu byla kancelář šéfa J.A. Bati, řešená jako prosklená zdviž, umožňující mu rychlé manévrování po budově a dokonalý přehled. Vedle společenských, továrních a obchodních staveb (například obchodní dům Baťa v Amsterdamu na Kalverstraat, 1937), rekreačních zařízení (řada koupališť) i továrních sídlišť (Tilbury - Anglie, Borovo - Jugoslávie), navrhoval Karfík i několik individuálních vil pro vedoucí pracovníky firmy, které připomínají jeho praxi u Wrighta.

V osobách městského architekta F.L. Gahury a zaměstnanců firmy Antonína Vítka a především Vladimíra Karfíka měla zlínská architektura své nejvýznamnější představitele. V druhé polovině třicátých let se stavební kancelář rozrostla o další mladé odborníky, absolventy pražských vysokých škol architek-

tury, o Jiřího Voženílk (narozen 1909), autora typových etážových výrobek, o Vladimíra Kubečku (1913-1976), prvního vedoucího stavební kanceláře po zestátnění firmy roku 1945, a Roberta Huberta Podzemného (1907), který pracoval převážně na urbanistických plánech Baťových průmyslových měst v zahraničí. Z konstruktéra stavební kanceláře se vypracoval v tvůrčího koncepčního architekta Miroslav Drofa (narozen 1908), autor několika typů rodinných domů z konce třicátých let. Stabílním a důležitým pracovníkem stavební kanceláře byl stavitel Arnošt Sehnal, který se podílel na vývoji zlínského konstruktivního systému a na provádění většiny významných zlínských staveb.

Po celou dobu první republiky nebyly firmou Baťa stavěny nájemné domy. Odpovídalo to heslu Tomáše Bati: "Společně pracovat, odděleně bydlet". Stavěly se převážně rodinné domy, dvojdomky a čtyřdomky různých typů, které byly zaměstnancům pronajímány, a internáty pro svobodné zaměstnance. Nájemné bylo velmi nízké pohybovalo se mezi 15-45 Kčs měsíčně (noc v jednolůžkovém pokoji v hotelu stála tehdy 20 Kčs). Hodnota menších domků pro dělníky s 500-550 m³ obestavěného prostoru činila asi 40-45 000 Kčs, hodnota větších domků pro úředníky, například typu RÍŠA s 760 m³, asi 95-100 000 Kčs. Baťovým ideálem bylo zahradní město (proto nikdy nezakládal ani své filiálky poblíž velkoměst) přibližně s 10 000 obyvateli a do 5000 pracovních sil. Pro tuto myšlenku hledal i odpovídající urbanistické řešení - z užší soutěže vyšel vítězně návrh Josefa Gočára, jehož modifikace byly potom používány pro urbanistická řešení továrních měst v zahraničí. Základní myšlenkou tohoto návrhu byl osový pás zeleně, kde bylo umístěno společenské centrum, kolem něhož se v trojúhelníkové formě rozvíjela zástavba rodinných domků v zahradách.

V momentě, kdy si Baťa chtěl ověřovat nové možnosti nebo správnost dosavadních řešení, nebo kdy si to vyžadovalo prosazování jeho zájmů, neváhal použít i architekty mimo firmu. Stalo se tak například při stavbě obchodního domu na Václavském náměstí v Praze, kde použil architekta Ludvíka Kyselu, zaměstnaného na pražském magistrátě a autora sousedícího obchodního domu Lindt, a pro úpravu průčelí i Josefa Gočára. Gočár se stal po Kotěrovi hlavním Baťovým poradcem pro architekturu a vypracoval řadu studií (kino a nádraží pro Zlín, ideální město pro 10 000 obyvatel, návrh obchodního domu v Brně ne-

bo uskutečněný návrh na obchodní dům v Praze, Celetné ulici) a velkoryse rozhodoval i řadu problématických otázek. Když v polovině třicátých let řešili brněnští architekti Bohuslav Fuchs a Jindřich Kumpošt regionální plán jižní Moravy, objednal si u nich Baťa tu část projektu, která se týkala oblasti Zlína a toku řeky Moravy, a tím získal vliv na celou koncepci, zejména na základní komunikační otázky dálnice a plavebního kanálu na řece Moravě.

Ve snaze nalézt nová ekonomická řešení typů rodinných domků vypsala firma Baťa v roce 1935 mezinárodní soutěž, která byla obeslána 289 návrhy z 9 zemí. V porotě zasedali mimo jiné Le Corbusier, Pavel Janák, Bohuslav Fuchs a prof. F.Schön ze Záhřebu. 1. cenou oceněný návrh malého domku švédského architekta F.Svedlunda a další oceněné návrhy dvojdomků od pražské dvojice Adolf Senš - František Jech a od Antonína Vítka, a úřednický rodinný dům od Vladimíra Karfíka byly krátce nato realizovány jako experiment v ulici Nad Ovčírnou.

Zvlášť zajímavou kapitolou v architektonických dějinách firmy Baťa byla spolupráce s Le Corbusierem. Byl pozván do Zlína na popud Gahurův a Karfíkův jako člen poroty zmíněné bytové soutěže. Byl překvapen tím, co ve Zlíně viděl, a po šestinedělním pobytu napsal 14.5.1935: "Zjistil jsem ve Zlíně rozumnost některých původních zásad, tak například zásadu standardizace veškerých nosných částí budov. Různé zlínské instituce, továrny, internáty, školy, Památník Tomáše Bati, sociální oddělení mají onu jednostrannou kostru, která tvoří ze zpřízněných částí souladný celek. Zvolený modul je naštěstí dobrý. Zpozoroval jsem také, že vnitřní zdi továren, škol a ústavů se bílí vápnem a že toto opatření má významnou mravní cenu: povzbuzuje smysl pro udržování, smysl to na výsost životný. Zdálo se mi, že zlínské šéfové a pracovníci jsou vskutku spjati společnou myšlenkou, že tam vládne kolektivní entuziasmus. Toho právě je světu třeba. To není výsledkem chamtivosti, nýbrž výsledkem vyšších záměrů: výsledkem rodinného ducha. Do paměti vrylo se mi jednak intenzivní užívání strojů, jednak snaha osvobodovat tímto způsobem, osvobodovat den co den a zužitkovat takto nabyté svobody k vyšším cílům, ke vzdělání, k účasti na pokroku, k povznesení mas. Zlín je, celkem řečeno, jedním z horoucích míst nového světa." Během svého pobytu ve Zlíně navrhl Le Corbusier regulační plán Velkého Zlína (Master Plan of Great Zlín) s myšlenkou zástavby jižních

svahů skupinou výškových obytných domů a v podobném duchu i Baťův průmyslový satelit v Hellocourtu v Lotrinsku. Avšak Jan A. Baťa nenalezl porozumění pro kolektivní koncepci Le Corbusierova bydlení. Ani další Le Corbusierovy návrhy pro Baťu - návrh pavilónu pro Světovou výstavu v Paříži 1937 a standardizovaných obchodních domů Baťa (Le Corbusier se snažil stát se generálním projektantem všech Baťových obchodních domů ve Francii) nedošly k realizaci - nejen pro názorové rozdíly, ale i z finančních důvodů. Le Corbusierovy značné požadavky v této oblasti byly pro Baťu nepřijatelné...

V roce 1940 byla vypsána ve Zlíně poslední zajímavá soutěž pro přední vyzvané architekty na kostel a Baťův památník v Otrokovicích. Zúčastnili se jí představitelé akademického (Engel, Zasche, Madlmayer) i avantgardního pojetí (Roškot, Štěpánek, Rothmayer, Sokol). Josef Gočár zde navrhl pyramidální formu, připomínající jeho někdejší revoluční návrh na pražskou radnici z roku 1909. Jan Sokol navrhl velmi působivý interiéř se zvlněnými sešikmenými betonovými stěnami chrámové lodi. Josef Štěpánek a Kamil Roškot zdůraznili monumentální účín stavby a přizpůsobili se místním podmínkám použitím spárovaného zdiva. Vladimír Karfík zvolil tehdy poněkud klasickou anglikánskou koncepci s věží nad křížením lodí. Později, během války, pokračoval Roškot v návrzích kostela pro zmíněné staveniště v Prštné. Ačkoliv se v poválečných urbanistických plánech s jeho realizací počítalo, nebyl už uskutečněn.

Po zestátnění firmy Baťa v roce 1945 pokračovala výstavba zlínské aglomerace v tom duchu, jak ji proponovaly urbanistické záměry Jiřího Voženíka, koncipované v polovině čtyřicátých let. Šlo zejména o rozvoj bytové výstavby východním směrem, kam Voženílek proponoval systém bodových nájemných domů. Tak byla ve Zlíně poprvé uskutečněna v širším měřítku výstavba nájemných takzvaných Morysových domů podle návrhů Miroslava Drofy. Jiří Voženílek pak uskutečnil svůj dávný sen ze studentských let, kolektivní dům (obdoba Le Corbusierova Unité d'habitation, avšak bez dvojpodlažních bytů) se vším sociálním a rekreačním vybavením pod jedinou střechou v monumentálním jedenáctitážovém objektu s variantami bytu od jedno- po čtyřpokojové. Vladimír Karfík, který byl v roce 1946 jmenován profesorem na Slovenské technické univerzitě v Bratislavě, přispěl k výstavbě této oblasti města sídlištěm tříetážových obytných domů, příkladně usazených do zeleného prostředí,

s šťastnou, živou hmotovou artikulací a citlivým lidským měřítkem. Domy jsou zlínskou variantou státních typů takzvané-
ho dvouletého plánu obnovy 1947-1948.

Zlínská architektura si zachovala vlastní osobitý charakter a vysokou úroveň i v etapě socialistické výstavby. Nejlepší tradice, vytvořené Gahurou, Vítkem, Karfíkem a Voženílkem, nalézají pokračování ve specializované státní projekční organizaci CENTROPROJEKT, soustřeďující se na průmyslovou architekturu pro lehký průmysl. Zlínská architektura předjímala trendy standardizace a brutalismu, které ovládly světovou architekturu v šedesátých letech. Velmi trefně to charakterizoval Josef Gočár při jedné ze svých zlínských návštěv: "Vyrábíte velké série návrhů jako na běžícím pásu. Myslím, že se zde nedá ani tak mluvit o architektonickém navrhování, jako o průmyslovém navrhování staveb." V tomto směru neztrácí odkaz zlínské architektury aktualitu jako stálý zdroj poučení a inspirace.

1984

Igor Zhoř

POETISMUS A PROCHÁZKOVA POEZIE PRIMITIVISMU

(poznámka k tvorbě Antonína Procházky z let 1926-1930)

V době, o které bude řeč, byl Antonín Procházka profesorem na dívčím reálném gymnáziu v Brně. V jeho díle dozněla éra kubismu a to, co po ní následovalo, nebyl sice žádný prudký obrat (ta změna byla předchozí tvorbou postupně připravována), nicméně šlo o polohu kvalitativně novou a osobitou. Procházka se sice nadále věnoval malbě zátiší, krajin a figurálních obrazů, nová v nich však byla optická věcnost a pevný, kompaktní tvar, jež definitivně vystřídaly poslední rezidua kubismu. Díváme-li se do katalogů nedávných souborných výstav Procházka díla (1979, 1980, 1982), zdá se, že se u období 1926-1930 pozornost pořadatelů soustředila zejména k zátiší. Na něm je totiž především patrná souvislost s příbuznými náměty z první poloviny dvacátých let a zde se také nejvýrazněji manifestuje nová technika voskové malby a zejména enkaustiky, kterou Procházka v té době soustavně využíval. (Zlom tu tvoří rok 1927.)

Figurální obrazy oněch let (Ulice, Zedník, Tuláci, U stolu, Automobil, Za městem, Le Trayas aj.) jsou rovněž uváděny v proudu enkaustické malby a zvláštní pozornost je věnována zejména několika spíše jen vnějším aspektům: strnulosti figur, mandlovitým očím postav, výrazně plastické modelaci - tedy především rysům, jimiž můžeme tuto malbu charakterizovat jako Procházkovu osobní modifikaci neoklasicismu. Tak se stalo, že návštěvníci uvedených výstav viděli v těchto obrazech často jen zvláštní technické "podivnůstky" a spojovací článek směřující k pozdnímu Procházkovu dílu, ke smyslově orientovanému a "středomořsky" okouzlenému ideovému malířství.

Přitom, zdá se, nám unikla příležitost ke sledování zvláštní fasety Procházkovy tvůrčího zájmu oněch let: jako jediný příslušník generace Osmy, izolovaný a žijící stranou hlavního centra, přiblížil se k problematice, kterou tehdy rozvíjeli umělci o dvě desítky let mladší. Vyrovnával se s aktuálními tendencemi ryzího malířského lyrismu v té podobě, kterou do českého malířství přinesl domácí poetismus a snad také nepřímé podněty německé, popřípadě italské Nově věčnosti. Měl-li mezi svými generačními druhy někoho názorově blízkého, mohl to být pouze Kubín. Jak ještě ukážeme, byla to blízkost jen dílčí a vnější.

Jakými cestami se Procházka k poetismu dostal? Sotva to můžeme vysvětlit jen odklonem od racionálních rysů jeho předchozí kubisticky inspirované tvorby. Spíše je nutno uvážít, zda zde nepůsobily impulsy, které umělci mohli zprostředkovat členové brněnské sekce Devětsilu (vznikla v roce 1929 za účasti Františka Halase, Bedřicha Václavka a dalších, 1925 vydává Mahen Husu na provázku), nebo zda byl k novému programu přiveden spíše prostřednictvím německých a italských výtvarných časopisů, které soustavně sledoval. Jisté je, že jeho figurální obrazy z druhé poloviny dvacátých let představují nepopíratelnou paralelu s programem Jarní výstavy 1922 (srovnejme tam vystavený Muzikův obraz Oldřich a Božena s Procházkovou malbou nazvanou Za městem z roku 1926). Rozdíly, které tu samozřejmě jsou, lze vysvětlit jednak vazbou na Procházkovy předchozí tvůrčí zkušenosti, jednak relativní autonomií jeho tvůrčího myšlení, k němuž byl Procházka v Brně nepřímo i nucen.

V obsažné monografii, kterou o Procházkově díle napsal Albert Kutal v roce 1959, je období konce dvacátých let věnována samostatná kapitola nazvaná Poezie primitivismu. Kutal

zde sleduje zdroje, z nichž tato zvláštní malířská poezie vytryskla, a uvádí v první řadě "onu fázi Picassovy tvorby, kdy se velký Španěl, unaven analytickou vášní svého předchozího období, vrátil k uzavřenému, plasticky vypuklému tvaru". Klasicistní východiska umožnila Procházce nové zacházení s předmětem - ať už šlo o neživou věc nebo o lidské tělo - a stala se základem opticky konkrétního obrazového sdělení. - Druhý zdroj, označený Kutalem jako "souvislost s proudy domácího umění", tkví v českém sociálním umění. S ním má Procházka společné jednak některé náměty (Zedník, Tuláci) a také "jistý primitivismus formy". Kotal ovšem přesně postřehl, že Procházkaův vztah k sociálnímu umění je nutno chápat spíše jako přiblížení, rozhodně však ne jako názorové ztotožnění. Procházkovy příběhy obyčejných lidí jsou "zvláštního druhu", chybí v nich především sociální konflikty. "Jedna stránka je tedy pojí k současnému sociálnímu malířství, druhá k představě pozemského ráje, která se měla později stát ústřední ideou Procházkovy tvorby."

Škoda, že Kotal už nesledoval (nebo před rokem 1959 snad ani sledovat nemohl) další spojitosti, zejména onu zmíněnou příbuznost s Devětsílem. Ten by totiž bylo možno charakterizovat přesně týmiž slovy: i zde měla poezie, těžící z obyčejnosti věcí a z prezentace světa jako velkolepé a trochu i variетní podívané, zřetelný odstup od programu kritického sociálního malířství. Poezie obrazu budovala představy "pozemského ráje" a neangažovala se odkazy do mimouměleckých, společensky brizantních souvislostí. Co ovšem Kutalem postiženo bylo - a citovaný název kapitoly jeho mohografie to zřetelně ukazuje - je ona tendence k primitivismu, "jejímž patronem je, zdá se, celník Rousseau". O této spojitosti někteří autoři pochybovali (Libuše Halasová), a další pro ni hledali jiný výklad (Vincenc Kramář). Některé Procházkovy obrazy z konce dvacátých let skutečně obsahují znaky blízké Celníkovu výtvarnému slovníku: pojetí vegetace, skladba drobných architektur, sestavení prostorových plánů. Spíše se však zdá, že Rousseauův vliv byl zprostředkovaný. Něco tu napovídá názor, který Kotal sdílí s Kramářem (Umění Emila Filly a Antonína Procházky, Opava 1932), že totiž v těchto malbách působí "spříznění s lidovými malbami vzniklými z ducha empiru". Odtud, a zejména také z naivního světa pouťových střelnic a kolotočů, lze odvodit nápadnou "loutkovitost" figur, projevující se silně stylizovanou for-

mou těl elementárně rozlišených podle pohlaví, skladbou izolovaně vymodelovaných údů, dlouhými, do oblouku prohnutými prsty - tedy atributy valné většiny marionet.

Z téhož vztahu je možno vyvodit i zdůrazněnou líbeznost postav - aktérů scénických obrazů, uspořádaných jako na jevišti. Pózuji tu "prostí lidé" - tuláci či rybáři - i městsky oblečené krásky se svými kavalíry. Mimochodem: opět je tu zřejmý rozdíl Procházka postojů od postojů takového Karla Holana nebo Pravoslava Kotíka. Procházka nerozlišuje třídě, figura ho zajímá především jako typ s příznačným kostým. (Exotický prvek je tu další spojkou k poetismu.)

A je to konečně ještě i humor, který spojuje tyto obrazy s poetickým "světem, který se směje". Stačí jen zahlédnout ty několikrát opakované tváře mužů-kuřáků, kteří s groteskní vážností vyfukují kouř vymodelovaný z barvy do frapantní plastické hmotnosti, či sledovat Procházkovu zálibu ve zdvojování gest (naprosto shodná poloha rukou držících slámku na enkaustické malbě U stolu, totožné pohyby veslařů na obraze Le Trayas), aranžované jakoby pro potřebu namalovaného baletu. A vzpomeňme na ony skutečné kovové matky, zatlačené do navrstvené barvy, kterými Procházka "připecnil" kola auta na malbě nazvané Automobil. Všude je patrna Procházka přirozená hravost (jistě ne nová - patrná už v předchozích, ještě kubisticky koncipovaných dílech) i jeho vlídná ironie, s níž je tu zlehčována vážnost námětů a relativizována posvátnost jejich poslání. Hle, jak i to se shoduje s názory umělců Devětsílu!

Při velkých retrospektivních výstavách, jimiž jsme si nedávno připomínali sté výročí umělcova narození (1882), noví vykladači jeho díla většinou jen opakovali základní Kutalovy interpretace, zatímco se jim nabízela možnost dalšího prohloubení jeho analytických postřehů. Před časem jsem zahlédl v soukromé sbírce několik Procházkových figurálních kreseb z popísaného období; jsou v detailech láskyplně propracované a místy ještě doplněné koláží. Uvědomil jsem si, jak by bylo užitečné sestavit jednou komorní soubor umělcových prací ze závěru dvacátých let a z jejich svědectví dořešit otázky, které jsou naznačeny v názvu této stručné a letmé poznámky.

Poznámka: V uvozovkách uvedené věty, případně jejich úryvky, jsou citacemi z monografie Alberta Kutala: Antonín Procházka, Praha 1959, a to zvláště ze str. 33-39.

Na začátku teorie umění byla otázka, co je umění, a na začátku teorie výtvarného umění otázka, co je to obraz. Má smysl takové otázky klást? Nepředurčují předem odpovědi? Nesměrují myšlení do předem vymezeného toku?

Položení takové otázky znamená především přijetí struktury, v níž se bude nadále úvaha pohybovat. Ale strukturu potřebuje umělec, který obraz tvoří, i divák. Struktura jsou břehy i most, bez kterých bychom nevnímali ani řeku. Nejde totiž o kladení či nekladení takové otázky, o vymezení či nevymezení struktury úvahy, o použití či nepoužití určité metody. Jde o práci. Teprve když pracuji a mohu používat i otázek i metod, přestávají být pro mne důležité. Teprve když řeč plyne, mohu pocítit i to, co je mezi slovy.

A tak na začátku své úvahy, v níž bych ráda hovořila o dvou, mně velmi blízkých obrazech, o Madoně vyšehradské a o obraze Marka Rothka Červená, bílá a hnědá, jsem si položila právě tuto otázku. Co je obraz?

Tato otázka mě vede nejprve k tomu, že chápu obraz jako obraz něčeho. Obraz světa, světa ve všech jeho strukturách. Obraz může být obrazem řádu světa, jako například scholastické obrazy Granachovy, krajiny Poussinovy či egyptské fresky, nebo obrazem vnitřního "utajeného" smyslu světa, jako mystická Ukřižování, Studně života či tibetské Mandalý, nebo obraz vlastností světa, nespravedlnosti, utrpení, štěstí, či prostě obrazem kamene, listu, květiny... ale obraz je vždy zároveň i obrazem toho, jak svět vidí, vnímá, cítí, zakouší a také tuší právě jen člověk. Je tedy i obrazem umělcova vědomí o světě i jeho intuice světa, a nejenom jeho individuální, ale i kolektivní, je obrazem společného vědomí a tušení světa.

Avšak zároveň mě tato otázka vede k tomu, že chápu obraz jako věc. Jako zvláštní věc mezi ostatními věcmi, protože je nadána svým jedinečným životem. Jedinečným proto, že nevede jako ostatní věci opět k jiným věcem, ale že je to věc, která nevede nikam. Obraz jako by se podobal Alenčinu zrcadlu odražejícímu nejenom naši a umělcovu představu o světě, ale skýtající i prostor za zrcadlem, vnitřní život obrazu, který neodráží ani nepoukazuje, který je.

V jižní lodi kolegiátního kostela sv.Petra a sv.Pavla na Vyšehradě je obraz ženy s dítětem namalovaný na plátně, kterým je potažena dřevěná deska. Je to však zvláštní žena, oděná do krásného roucha, se svatozáří kolem hlavy. I dítě, které drží, je zvláštní. Jde o Marii, ženu, o níž vyprávějí texty evangelií. Maria ve spodním šatě fialové barvy, barvy kajícínosti, a v plášti barvy jasně modré, sedí na zeleném trávniku, posetém květy, na temně modrém pozadí. Kolem hlavy má hvězdný nimbus, na němž počet hvězd lze doplnit na dvanáct (horní okraj obrazu chybí), na číslo symbolizující celek i uzavřenost cyklu. U jejích nohou vlevo dole je měsíc. Dítě se svatozáří ve tvaru paprsků hvězdy, zahalené v drahocennou látku, se drží roucha u matčina prsu, tiskne k němu tvář a spolu s Marií hledí zamyšleně na nás. Země se nachází mezi dvěma kosmickými tělesy, lunou, která v tomto případě může být snad chápána jako symbol vzniku, a hvězdou, kterou je možné chápat jako symbol dokonalosti a vlastního zdroje a kterou je zde sama Maria. Maria s dítětem sedí na této zemi, již přináší smíření, protože Maria z hlediska křesťanské doktrinální teologie představuje nevinnou Evu, přicházející napravit Evu hříšnou, a proto veškerý přírodní život vchází v ní ve sféru dokonalosti. Na oltářním křídle Lucase Cranacha ve vídeňském Umělecko-historickém muzeu je namalována na jedné straně Eva a na druhé straně Maria jako dvě strany téže mince. Postava Marie navazuje na dřívější bohyně země, přírody, mateřství, nezosobňuje však přírodu jako takovou, ale je počátkem, prvním jevem "proměněné přírody".

Kompozice obrazu je utvářena zleva doprava a zdola nahoru. Vlevo dole je luna, výše země a konečně nejvýše jako dominanta obrazu je hvězdný nimbus. Děj probíhá v čase a v linii směřující vzhůru. Z tohoto prostoru a času je vyňata madona, jejíž postava spojuje měsíc, zemi i hvězdu. Řád, který obraz symbolizuje, je řádem procesu transformace, procesu přeměny něčeho, co je nedokonalé, a tedy vlastně není, v něco, co teprve bude. Maria je první, kdo tento proces dovršil, a je přítomna vně tohoto procesu. Proto také v obrazovém prostoru, který sám je budován hierarchicky a časově, působí jako zjevení.

Spojení archetypu matky a dítěte s novým křesťanským významem představuje obsahové vymezení obrazu, je jeho významovou strukturou. Zároveň však obraz jako věc, jako umělecké dí-

lo dává možnost prožitku, který je i mimo jeho symbolickou a významovou rovinu. Právě síla možnosti takového prožitku určuje pro mne, zda je mi obraz blízký či vzdálený. Mohu tedy říci, že stejně blízkým obrazem jako Madona vyšehradská je mi obraz, který ve všech ostatních rovinách je velmi odlišný, totiž obraz Marka Rothka z roku 1977, Červená, bílá a hnědá, který je v Muzeu umění v Basileji.

Plátno o rozměrech 240 x 180 cm je pokryto červenou barvou, na jejímž povrchu jsou patrné živé dotyky štětce i jednotlivé vzájemně se prostupující vrstvy nátěrů červené barvy. Na tomto velmi živém podkladě jsou namalovány tři obdélníky, v pořadí odshora hnědý, žlutý a bílý. Tvary obdélníků nejsou přesně ohraničeny, jejich okraje jsou částečně rozpité, částečně splývají s podkladem, z něhož vyrůstají a který je v různé míře prostupuje. Tvary jako by se mohly každou chvíli rozplynout, vrátit se ke svému pozadí, ke svému "bytí". Připomínají mraky na obloze, mraky, které zároveň jsou a nejsou oblohou, které nyní jsou a vzápětí již nejsou. Sama symbolika barev a jejich pořadí, nahlíženy v kontextu celé Rothkovy tvorby, nejsou závažné, umělec se jimi neřídí. Daleko významnější je princip vzájemné prostupnosti barevných vrstev a dojem jakési dočasnosti tvarů. Červený podklad působí jako živoucí, stále přítomná beztvará matrice tvarů, z níž vystupují a do níž se opět vracejí. Obraz jako by se pohyboval na křehké hranici něčeho a ničeho, předmětnosti a nepředmětnosti, představitelného a nepředstavitelného, avšak nikoliv v hierarchickém vztahu ani toku času, ve vývoji od dokonalého přes nedokonalé opět k dokonalému, ale tento pohyb se děje v přítomnosti, nyní, na místě. Obraz je budován nehierarchicky a nevektorově. Nemá nahoře a dole, napravo a nalevo. Nelze jej "číst". Lze jej vnímat pouze naráz a od chvíle, kdy do něho vstoupíme, jsme stále na začátku i na konci svého pochopení, pouze se stupňuje více a více, ale i pomalu, naše radost.

Položení otázky, co je obraz, mě vede k alespoň částečnému pochopení významových rovin obrazu a k poznání tak výrazně odlišného vědomí těch, kteří obraz malovali. Na druhé straně mě vede k pochopení toho, že obrazy jako věci vnímáme a prožíváme ještě zcela jinak, a že tedy obrazy, které mám ráda, mám ráda "bez důvodu".

TŘI DÍLA Z DOBY NEDÁVNÉ A TŘI Z DOBY DÁVNĚJŠÍ
(k otázkám interpretace uměleckého díla) ...

Otakar Slavík: Podobizna paní B.K. (1970)

Je zřejmé z kontextu Slavíkova díla,

že paní B.K. je f i g u r a .

Stojící, Sedící, Ležící.

Figura je člověk.

Nebo není?

Máme před sebou podobiznu

a tak se ptejme:

Čím se paní B.K. člověku podobá?

Vlasy, obličejem, hrudí...

Gestem.

Pozicí (Stojící...).

Ale žádným životním dějem.

Žádnou činností.

Žádnými vztahy.

Figura je člověk

vytržený ze souvislostí.

Život figury neurčují vztahy,

její život je ve vytržení.

Figura není člověk osamělý!

Figura je člověk, který je.

V tom se podobá Bohu.

Ale pouze p o d o b á .

Člověk má Boha, Bůh nikoli.

Když se v roce 1891 rozhodl Augustin Němejce malovat dráteníka Juru Šutavu, neměl v úmyslu namalovat portrétní studii. Spíše nežli podoba muže interestoval jej lidový ráz této postavy.

Slovo postava se hodí k vyjádření způsobu, jímž se Němejce o Šutavu zajímal.

Postava je výraz z divadelního světa: k postavě patří charakter a kostým.

Nikoli podoba starého člověka, nýbrž charakter a kostým dráteníka byly předmětem malířova zájmu.

Pozorné oko a dovedná ruka se zaměřily k tomu, aby zachytily Šutavovo drátenictví.

Vznikl obraz.

Když říkáme obraz, myslíme dílo velkého formátu.

Když říkáme velký formát, nemyslíme na centimetry.

Co činí tento obraz velkým?

Kdyby se malíř snažil namalovat člověka, který je v tomto případě Slovákem, řemeslníkem, chudásem atd., mohli bychom o výsledku jeho úsilí pochybovat.

Ale Němejce se nesnažil namalovat člověka, nýbrž dráteníka.

Protože dokázal Šutavovo drátenictví zachytit a plně vyjádřit, protože dokázal ukázat to, co k drátenictví patří, objevil se na jeho plátně člověk.

Vrásčitá tvář, kabát, hůl, fajfka, pastičky, odložený klobouk...
Lidská podoba.

Kdyby Já a Ten jehož potkávám byli dva,
bylo by možné je postavit na sokl.
Na jeden společný nebo každého samostatně.
Z prvního pohledu je však zřejmé, že sokl
nepřichází do úvahy.
Autor také dílo zavěsil na šňůry do prostoru.
Já a ten jehož potkávám je po všech stránkách prostorovou věcí.
Jak to věcí,
když nemůže spočinout na pevné půdě?
Já a ten jehož potkávám je po všech stránkách
prostorovou událostí.
Buďme přesní:
vidíme, že se před námi něco děje?
To, co je před námi, není událost, před námi je
výpověď o ní.
Dráty jako by byly zkrouceny touhou podat tuto výpověď.
V bytostné touze podat výpověď leží jádro Malichovy práce.
Avšak: co si počne sochař s časovým momentem události?
(Nejsme v historii ani v mytologii!)

Nepočal by si vůbec nic,
kdyby událost jako celek časový moment měla.
Já a ten jehož potkávám je událost,
která časový rozměr nemá.
To, co se událo, neudálo se před očima,
nýbrž za nimi.
Byla to událost, která autorem proběhla v jediném okamžiku.
Událost uvědomění.
Rozpomínání pak dodává sochaři plastické hodnoty
a materiály.

Malířské provedení odlišuje obraz před námi od fotografie.

Jinak obraz silně připomíná momentku, fotografický snímek z reportáže z pražského Sokola.

Skupina cvičenců obrací zraky jedním směrem, jako by je někdo vyrušil uprostřed smývání špíny a potu, uprostřed očisty. Jako by cvakla spoušť fotoaparátu a obličej se otočily.

Obraz ale není momentka. Obraz není dokumentární snímek. Dění obrazu probíhá v čase.

Není-li náš obraz fotografickým záznamem, necvakla-li ve sprchách pražského Sokola fotografova spoušť, ke komu se cvičenci obracejí?

Na koho hledí jejich klidné, přímé pohledy?

Tváře pěti mladých mužů se obracejí k nám, k divákům. Jsme to my, kdo je náhle účasten jejich intimní činnosti.

Jejich očista je přímá, bez druhotných významů, bez poukazů, tak jako je úplná nahota jednoho z nich.

Totální nahota muže ve středu obrazu je výzvou. Nahota je vždycky výzvou. V tomto případě výzva zní: To jsem já!

Je to Jiránek, malíř, člověk, kdo se k nám ve svém obraze takto obrací. Člověk odhodlaný k otevřenosti, člověk bytostně neschopný taktiky a kompromisu. Obraz je výrazem nenaplněné touhy po životní přímosti.

Co řící takto m a n i f e s t o v a n é osobnosti?

Rozpaky kdesi v pozadí jako by nám napovídaly:

Být sám sebou není totéž jako vtělit se do představy, kterou o sobě mám. (Byť byla tato představa sebeupřímnější.)

Co je bývalé, už není.

Co je budoucí, ještě není.

Co tedy je?

Přinejmenším to, co k bývalému a budoucímu odkazuje.

Kolíbalovo dílo.

Je to obraz?

Není, dílo je trojrozměrné.

Je to socha?

Není, dílo visí na zdi.

Je to objekt?

Není, dílo nemá ohraničení:

Tím, že "objekt" je organicky spojen se zdí, na níž visí, je zrušen fyzický začátek a konec díla.

Je dílo konečné nebo nekonečné?

Je dílo organickým celkem nebo je složeno z částí?

Je plastické nebo je grafické?

Je to, co vidíme, čára nebo tyč? Je trojúhelník, který vidíme, konkrétní věc nebo abstraktní forma?

Je dílo svou povahou faktické nebo iluzivní?

Otázky nelze zodpovědět ve prospěch jedné strany.

Fakt je iluzí a iluze je faktem.

Pohybujeme se v problematickém světě dvojznačnosti.

Co je to za člověka, jehož svět je dvojznačný?

Je to člověk, který neuspěl ve svém nároku na poznání skutečnosti.

Skutečnost se mu stala problémem.

Tam, kde je poznávací postoj vzat za primární postoj člověka, rodí se otázka po povaze skutečnosti. Po skutečnosti samé.

Člověk se pak stává věznem otázky, která se rozepíná, která nemá hranic. Skutečnost mu uniká.

Skutečnost není bývalá ani budoucí.

Není tady ani tam.

Není to ani ono. -

Tak na co se vlastně ptáme?

Břeh je místem setkání.

Setkání vody se zemí.

Mořský břeh je silnou variantou tohoto místa.

Mořský břeh je místo, kde setkání znamená věčný boj.

Skály nebo písčité pláž jsou svědky nekonečného boje mořských vln s pevninou.

Na sluncem zalitou mořskou pláž přijely dvě nahé ženy.

Na koních.

Jedna plavovlasá, druhá tmavovlasá.

Těžko říci, že přijely.

Masivní, zavalití koně se nikterak nepodobají jezdeckým koním. Po pravdě nikdy sedlo neviděli. Tito koně nejsou koně, nýbrž zvířata.

Nahé ženy s nimi srůstají v jediný celek.

Tmavovláska na svém poníkovi stojí. Oběma rukama se drží jeho hřívy.

Kyprá plavovláska na svém grošákovi dřepí. Vztyčenýma rukama si načechrává zlaté vlasy.

Obě ženy upírají pohled daleko kupředu. Na vzdálený obzor mořské pláně.

Co vyhlížejí na rozlehlé vodní hladině?

Koráb? Plachetníci? Člun?

Odvážlivce připlouvající ze vzdálené země?

Na místě silného setkání k setkání zatím nedochází.

Jsme na místě silného očekávání.

Náhle se vynoří otázka: Čekáme na radosti života a vyhlížíme je, nebo radosti života čekají a vyhlížejí nás?

Když jsem si, v čase, kdy Olga Karlíková připravovala svou doksanskou výstavu, prohlížel v ateliéru k výstavě shromážděné obrazy a kresby, přišel mi zase na mysl problém, který mi častěji vrtal hlavou, problém "sdělnosti" umění. Především kresebné záznamy zpěvu ptáků se v první chvíli vnucují jen jako kultivované, orientální kaligrafii připomínající abstraktní výtvoř. Hned se však v pozadí vynoří druhá významová vrstva, vrstva reálné skutečnosti a události jejího prožitku. K té má nazírané dílo komplikovaný, obousměrný a mnohovrstevný vztah, který objasňovat by bylo velmi obtížné. Konstatujeme jen, že tu je a že jím jím, zřejmě, je dílo dovršeno. Dokonce se mi zdá, že platí obecně, že míra, v níž obraz oslovuje pole mé osobní zkušenosti, budované každodenním pobytem na světě, znepokojivým dotykem ji jako celek rozechvívá, je také mírou působení uměleckého díla. (Umělecké dílo, které chce obohacovat zkušenost obrazem nějakého konkrétního poznatku, se mi zdá neumělecké a zbytečné a to, které věří, že může působit nějakou zvláštní cestou mimo zkušenost, prázdné.)

V souvislosti s otázkou sdělnosti uměleckého díla se mi vybavují Platónovy názory na umění. Přitom nepokládám za tak důležité jeho kritické stanovisko, jako důvody, které ho k němu vedou. Víme, že Platón usiloval svou filozofií o to, aby se člověk dokázal postavit svými vlastníma nohama pevně na tuto zemi. Aby dokázal v tomto postoji nepředpojatě a z vlastní síly zkoumat věci kolem sebe a aby se snažil sám u sebe rozluštit jejich tajemství. Tvrdil, že člověk musí sestoupit hluboko do své duše a také do velké blízkosti věcí. Právě lidské vědění nevzniká přejímáním cizích názorů, nýbrž, jak praví v sedmém listě: "Z hojného soubytí a soužití oddaného věci, najednou, jako plamen vznícený od vylétlé jiskry, vzniká to v duši a pak se to již samo živí." Všechna obecnost znalů, jakými jsou jméno, definice, obraz věci a zásoba objektivního vědění o ní, je jen pomocným prostředkem umožňujícím takové "vznícení ohně". V tomhle bezprostředním vztahu osobní zkušenosti ukáží se teprve věci tím, čím jsou, a také člověk sám nachází uprostřed takto odhalených věcí sám sebe. Platón mluví v této souvislosti o identitě a svobodě člověka. Toto poznání se vyznačuje vedle trvalé otevřenosti a nehotovosti

zvláštní vnitřní jistotou, o které si Platón myslí, že je jedinou možnou jistotou v lidském světě.

Nutnou konsekvencí takto rozvrženého poznání je ovšem pro něho fakt, že napodobivé umění ho maří. V obraze je předveden jen stín věci, která se ve skutečnosti ukazuje bdělému člověku bezprostředně s otevřenou perspektivou svých tajemství, originálně zpřítomňuje své implicitní nevýslovné souvislosti. Z toho chladného stínu, který je jen nedokonalým lidským úsilím, už žádná jiskra nevylétne a osobní zkušenost se nevznítí.

Myslím, že tímto kritickým stanoviskem k umění se nemusíme příliš znepokojovat. Mezi Platónovým názorem a naším je ohromný rozdíl především v perspektivě pohledu a v poloze na cestě. Platón stojí na začátku a rozvrhl jistou cestu. My stojíme na konci, často zděšení, kam jsme se to dostali. Z toho však nemůžeme obviňovat člověka, který nás v konkrétní situaci poslal severním směrem; za to, že zmrznem na ledových pláních Arktidy. Důležité se mi zdá v této chvíli to zdůraznění osobní zkušenosti, ten vztah "hojného soubytí oddaného věci", který jedině může přivést všechno pojmové, dedukující i obrazné poznání k pravdě. My tohle poznání všichni známe, ale moc ho nepoužíváme, moc mu nedůvěřujeme. Máme na to takovou zaklínací formulku, že to je jen subjektivní zdání, a touhle formulkou vyvážneme z jeho často znepokojujícího tlaku. Máme dokonce tento způsob myšlení rezervován pro oblast umění (možná proto, že tady tolik nezlobí). Takže by měl při vstupu do výstavní síně sám automaticky vyskočit. Ale on ani tady často nevyskočí. Muselo by se napřed prokázat, že tenhle způsob stojí za to, aby se vůbec použil. Většinou se uchylujeme k jistotě různých obecně platných významů, teorií a mínění. I ve sféře umění je takových obecností k dispozici plno. Zato u Platóna nejenže se o jeho ceně nepochybovalo, on vůbec jiné pravdivé poznání neznal.

Obrazy Olgy Karlíkové jsou záznamy osobní zkušenosti. Nechci rozebírat neobratnou analýzou to, co se tu prezentuje v prožitkové a umělecké jednotě. Jen toho bych se chtěl zachytit, že vidím v obrazech fakt a problém vztahu člověka ke skutečnosti jako jedno z témat. Toto tematizování a tím problematizování je provázeno osobní odvahou a onou "vnitřní" jistotou, kterou Platón spojoval s pravdivým poznáním.

Já nedovedu sklenout ten velký oblouk od Platóna až po tato díla. Ani nedokáži srovnat napodobivá díla Zeuxida a Parr-

hasia, kteří oklamali ptáky i umělce, s "napodobivými" díly paní Karlíkové, která neoklamává ani ptáky ani lidi. Jenom se mi to tady schází dohromady v tom motivu zdůraznění osobní zkušenosti a ji vyznačující jistoty. Kupodivu se to schází převrácené. To, co u Platóna mařilo situaci lidské svobody - "napodobivé" umění -, ji tady naopak buduje.

Možná, že Platón by dnes ve svém úsilí o budování a zachování lidské svobody odmítal jiná díla, možná, že právě "ne-napodobivá". Přitom ta "nenapodobivá" (mám na mysli nesdělující, neoslovující osobní zkušenost) mohou být jak abstraktní, tak realistická či superrealistická. I skrze obraz budovaný s fotografickou věrností můžeme hledět na bezbřehou hladinu nevěcného "smyslu", kde nic neotřásá naší osobní zkušeností, nevyvrací nás z navyklých a přejatých schémat a nepřivádí nás k sobě samým a ke konkrétnosti prožitku. Ta autonomní estetická hladina je osobně indiferentní a nezávazná právě tak jako zákonitost logického usuzování. Je-li již od Kanta estetická oblast chápána jako opozice k instrumentálnímu manipulujícímu myšlení, tak bychom neměli zapomínat, že pouhá negace nás ještě nezabavuje vlivu negovaného. To vyvrácení vyžaduje pozitivní čin, který roste z úplně jiných kořenů a zakládá jiný vztahový řád než je abstraktní neosobní struktura elementů, ať jsou to racionální pojmy nebo fantazijní obrazy. Či přesněji řečeno vyžaduje pozitivní čin, který vnáší do tohoto vztahového řádu ohnisko osoby a s ním lidskou odpovědnost a otevřenost smyslu věcí, zakotvenost obecných významů v duši "napálené vylétlou jiskrou".

1983

Jiří Šetlík

SPANILÉ JÍZDY ADRIENY ŠIMOTOVÉ

(poznámky k výstavám i tvorbě z poslední doby)

Dubiózní titul dovoluje výklad ve dvou rovinách. Spanilost připomíná autorčin ženský půvab, některé rysy jejího díla a v neposlední řadě i něžnost jejích rukou, jejichž otisky dovolují prožívat zvláštní barevný sen. Pojem spanilé jízdy můžeme ovšem spojovat též s nelítostným vývozem idejí, prakti-

kovaným v dobré víře husity; nepodnikala však obdobné jízdy Adriena Šimotová při svých výstavách doma i v zahraničí, jimiž s maximem tolerance šířila svá poznání, myšlenky a názory prostřednictvím své tvorby?

Obsahem, prostředky výrazu i aktuálností svého poselství dozrálo její dílo bezpochyby k osobitosti, již mohli v posledních deseti letech sledovat všichni (až trestuhodně hojně, měřeno časovými nároky umělce) návštěvníci jejího ateliéru. Přesto se autorka chopila všech příležitostí, aby mohla veřejně prezentovat své dílo. Právem. Respektuje tuto ustálenou formu styku umění s publikem a patří navíc k typu umělců, kteří styk s veřejností i prezentaci a konfrontaci díla v jiném než ateliérovém prostředí k tvůrčí exitaci potřebují. Také proto, že využíváním výstavních příležitostí proráží bludný kruh reglementace výstav, který postihl v posledních letech zvláště příslušníky její generace. Motivem tedy není ani touha po popularitě ani uspokojení z euforie, která se zdvihá kolem zahájení a konání výstav. Navzdory časovým i materiálním nárokům jež výstavy vyžadují, je tato aktivita u Adrieny Šimotové výsledkem bytostné potřeby po kontaktu s divákem, k němuž se aktuálností obsahu svého díla obrací až potud, že v určitých případech prostředky i prezentací hovoří jen k danému prostředí a dané chvíli.

Nebyly to pouze sklony nadání, ale rovným dílem i životní osudy, které donutily umělkyni k vypjaté intenzitě vyjadřování. Imponující vůle k činu pomohla k tomu, aby se tak její myšlenky a pocity staly výtvarným podobenstvím, v němž rovina subjektivní přeměňuje se v obraz zrcadlící obecnou zkušenost. Příznačně intimní atmosféra jejích myšlenek i zpráv o lidské existenci, prostupující její kresby, obrazy, grafiky, ilustrace i objekty, tomu není na překážku. Daří se jí zobecnit utajované děje lidského nitra i tím, že skutečnost interpretuje v polaritě možností jejích podob. Tak záznam tísně samoty, zklamání, únavy a deprese vyvažují záblesky smyslových okouzlení i lidské radosti, poukazující k naději bytí. Stavby úzkosti z bezvýchodnosti světa, jehož kulturní tradice zastihuje zbožnění techniky v naší době, nalézají protiklad v motivech, vyvolávajících oporu vzpomínek nebo víru v jedinice a moc jeho citu. Světlo, barva i tvar, začleněny do jejích promyšlených kompozic, jako by se bránily příznakům ekologického kolapsu, stravujícího přírodu, jejímiž jsme dědici. Pro-

to, zdá se, že demiurgem tohoto umění zůstává vskutku důvěra v život a člověka. Reflektuje jeho rozeklanost, rozpornost, nezakrývá jeho potupení i ponížení, ale vyznává jeho odvahu znovu se vzpřímit a kráčet cestami života. K tomu je pochopitelné, že autorka žíznila po kontaktu s divákem, jehož přímo a nutkavě oslovuje. Dialog s ním podmiňuje smysl jejích obrazů.

Po řadě menších výstav, které autorka uspořádala nebo jichž se zúčastnila v mezidobí let 1980-1982 na různých místech českých krajů i v zahraničí, přišla lákavá nabídka na prezentaci nových prací z pařížské Galerie de France (katalog Maurice Besset). I když to bylo v dobré výstavní síni ve výhodném termínu, nebylo bez rizika předstoupit před zhýčkané a blazeované pařížské publikum. Adriena Šimotová, zvyklá riskovat celým svým projevem, tento krok podnikla a zisk z výstavy, především morální a velmi poučný, byl pro ni povzbuzující i všemi ohlasy, jež výstava vyvolala. V roce 1983 zahájila své výstavní akce podílem na výstavě Acht Künstler aus Prag, pořádané v Künstlerwerkstätten v Mnichově (katalog Walter Storms). Celá výstava včetně čtyř jejích kompozic Přesahování, které ovládly určený expoziční prostor monumentální skladbou i naléhavostí projevu, byly příznivě přijaty obecenstvem i poměrně hojnými recenzemi (kromě matoucího článku Thomase Strausse). V létě následovalo zastoupení výběrem deseti grafik (kombinovaná technika) z let 1977-1981 na jubilejním 15. bienále grafiky v Lublani (katalog Jiří Šetlík). Soubor Adrieny Šimotové byl zařazen do sálů, vyhrazených laureátům Velkých cen této mezinárodní přehlídky, na základě Grand Prix, kterou zde získala v roce 1981. Několikerá obeslání lublaňských mezinárodních konfrontací grafiky, které mají světový ohlas také sestavou porotců, návštěvníků i kontakty s řadou galerií, pomohla tu autorce soustředit pozornost na její projev. V nepřeberné množství exponátů upozornila na sebe naléhavostí poselství i originalitou koncepce svých grafik, a to znovu v konfrontaci s věhlasnými autory, kteří zde v onom létě byli zastoupeni. V září pořádaná retrospektivní přehlídka její grafické tvorby v pobožce karlovarské Galerie umění v letohrádku v Ostrově nad Ohří (katalog Zdena Čepeláková a Hana Hlaváčková) tuto pravdu potvrdila. V prosvětlených místnostech části prvního patra někdejšího lusthauzu saského vévody Julia Františka z Lauenbergu účinkoval výběr ze suchých jehel z roku 1966, přes kombinované grafiky, lepty, barevné lepty, měkký kryt až

až po dotykové monotypy z roku 1982, neobyčejně působivě. Vývojová srovnání poskytovala divákům možnost sledovat měnící se vztah detailů k celku, oprošťování výrazových prostředků od doplňujících motivů a artistických prvků k soustředění na hlavní téma, krystalizující v systému sdělných znaků prožité skutečnosti. Metamorfóza, jíž prošel zraněný subjekt až k výpovědi objektivně platné, jevila se jako cesta k době, jejíž stopy poznamenaly tvary i barevnou strukturu jednotlivých listů, spíše pohyblivé a měkké, poraněné a cituplné. Pozitivní reakce diváků doložily, jak účelné bylo seznámit je s dílem umělkyně, jejíž místo v našem i světovém umění se stalo nezapomenutelné. V průběhu října a listopadu byla tvorba Adrieny Šimotové společně s tvorbou Stanislava Kolíbala zpřístupněna v prostorách Riverside Studies v Londýně. Nikdo nečekal, že by se mělo Šimotové a Kolíbalovi podařit převrácení bohaté výtvarné scény v městě na Temži. Avšak zájem britského publika a pozorné referáty v londýnském tisku působily nadobytěj příznivě. V autorčiných objektech z papíru a drátěných sítí byla hodnocena především interpretace tématu existence člověka a prostoru jeho žití. V současném proudění mezi idealizující manýrou ve výkladu světa, dekorativně laděnou abstrakcí a reaktualizací expresionismu v takzvané nové malbě rezonovala sémantika tématu jejího projevu, osud figury, jako obnažený hrot výzvy k zamyšlení. Propadajíc se svým obrysem vrstvami trhaného papíru nebo stínem vykresleným v zohýbané drátěné síti, dotýkala se tato figura bez příkras podstatných otázek bytí přítomnosti.

Na závěr roku bohatého expozicemi uspořádala Adriena Šimotová malou, ale nikoliv nevýznamnou výstavu grafiky ve foyeru Kulturního domu MěKS na Kladně, označovaného jako Galerie 55 (katalog Jaromír Zemina). Pod názvem Dotyky byl tu zpřístupněn výběr jejích monotypů z posledního období. Výstava sama charakterem exponátů dala příležitost uvažovat v širších souvislostech o směřování její tvorby i o dosažených výsledcích.

Motivicky i pojetím patří okruh těchto listů k typu autorčiných soukromých zpovědí. Způsobem zpracování, i když přichází s novou metodikou otisku, je organicky spjat zčásti s její starší malbou, ale cele s textilními, papírovými i drátěnými objekty, grafikami v kombinovaných technikách a čarovou i vpichovou kresbou. V katalogovém textu zamýšlí se Zemina nad

těmito souvislostmi a hledá cestu Šimotové od objektivace osobních námětů klasickými prostředky malby a grafiky po vznik objektů a kreseb, jež použitými materiály i fyzickým podílem na formě mění způsoby výrazu i účinku těchto prací. Ze zrcadlového světa zdání na vymezené ploše obrazu či listu zesiluje se v konstrukcích barevných ploch a objemů z různých hmot pocit reálného objektu, který vstupuje do skutečného prostoru. Citlivé myšlení v materiálu, které si přinesla již ze studií, dovolilo autorce zaměnit vrstvu malby za modelované vrstvy z jiných materiálů. Nelze vyloučit, že zacházení s kombinací vykrajovaných plátů kovu pro její tisky přibližně před deseti lety pohnulo jejím malířským myšlením k bodu, kdy barvu nanášenou štětcem zaměnila za barevně daný nebo monochromní materiál textilu a papíru (případně transparentní materiál síť), který začla formovat reliéfně v obrazy-objekty. (Inspirace zpracování kovových plátů pro tisk grafiky analogicky přivedly Alenu Kučerovou k myšlence tyto desky barevně pojednat a svébytně zarámovat a poté jim propůjčit samostatnou účinnost výtvarného díla.) Barva použitého materiálu, původně působící jako lokální tón, byla postupně v některých papírových objektech zesílena koloristickým zásahem, a to mnohdy přímým dotykem v barvě namočených rukou. Objekty a jejich rozměr dovolily s ohledem na reálný prostor přibližovat se dimenzím ideálního modelu figury. Vztah k prostoru určil zčásti i formování objektů: plochy se vydouvají, rozvíjejí vertikálně i horizontálně, nebo svůj vztah k prostředí řeší transparencí. Podobná práce s překrýváním ploch probíhá svým způsobem v kombinovaných grafikách a ne náhodou nahrazuje v kresbách Adrieny Šimotové čáru a stínování systém vpichů. Neopakovatelnost a jedinečnost stává se vlastností grafických listů i objektů.

Podstatným rysem je stírání hranic mezi fyzickou a psychickou angažovaností v procesu tvorby. Reflexy prožívaných vnitřních stavů prostupují se s tělesně cítěnou akcí na vzniku díla, jež zpětně vyvolává psychické reakce. Práci u stožanu, stolu nebo lisu zaměnila za tělesnou ekvilibristiku, pot, vypětí, námahu a stálé dotýkání materiálu, jak to vyžaduje jeho řezání, stříhání, krájení, lepení, trhání, vycpávání a tomu podobné úkony. Na této rovině dochází k novému styku s realitou; zmíněnou fyzickou účastí na vzniku objektu, jeho předpokládaným účinkováním v prostoru i jeho vlastními hmotnými rysy. Objekt (ale svým způsobem i vpichová kresba a grafika

z kombinovaných technik) působí věcností, hmatatelností, plastickou materiálností, vystupuje jako otisk modelu, byť zůstává v podstatě především zformovanou představou. Kontaktuje bezprostředněji divákovu empirii. Včleňuje do sebe souběžně představu i model tvůrce, který se tak stává výtvarným fenoménem obdobným procesem, jako se optická iluze může prezentovat jako dokonalejší skutečnost než ta, kterou sledujeme pouhým zrakem.

Projev podobných tendencí lze zařadit do uměleckého proudu, který pracuje s kombinací žité, smyslům prezentované, a představované, asociativní skutečnosti jako s novou výtvarnou entitou. Jeho formy rekonstruuji realitu do významově nosných a přesvědčivých znaků. Spojuje v sobě, v navázání na objekty Marcela Duchampa i surrealistů, struktury smyslové i citové, psychofyzické i estetické. Vychází ze společného jmenovatele lidské zkušenosti s realitou, které však propůjčuje nejen obsahově nový, ale i výtvarně formální význam. Jedna linie tohoto proudu vedla od Kleinových antropometrických otisků těla k odličkům Segalovým či aranžovaným prostředím Kienholzovým až po happening, body art a performance, tedy po akce časově vymezené. Druhá linie, pracující s klasickými prostředky malby a kresby, vedla k iluzionismu v duchu někdejšího legendárního výroku Zeuxidova, že malířská přesvědčivost má předčít samu viděnou realitu, k fotografismu a hyperrealismu či podobným tendencím. Jestliže se v této linii revokoval v různých modifikacích verismus až po principy trompe-l'oeil k zesílení optické účinnosti obrazu a v plastice dokrešlovaly kompozici reálné předměty, materiály a odlité modely, v oné násobila emocionální účinek demonstrovaná fyzická účast autora na vzniku tvaru, nebo byl prezentován akt tvorby či výtvarně-dramatická akce jako integrální součást díla, žijícího jen okamžik. V obou případech se setkáváme samozřejmě zase jen s obrazem skutečnosti, i když v něm vystupují prostředí, tělo, věc ve svých skutečných, někdy živých podobách. Snaha po obnovení kontaktu se skutečností je ovšem podstatná a dešifruje duchovní i materiální situaci celé doby, v níž se tato staronová tendence, byť v odlišných formách, realizuje.

Jestliže se některé ze zhruba naznačených postupů uplatnily v díle Adrieny Šimotové, pak byla důvodem niterná potřeba autentičnosti projevu, rezignujícího na trvání díla v čase za cenu, že bude s to předat divákovi účinněji to, co cítí,

prožívá, myslí. Také metodika práce s materiálem, k níž Šimotová dospěla, jí této tendenci přiblížila: našla v ní klíč k prezentaci osobního světa prostřednictvím tvůrčího procesu, který dovolil jít až na samu mez citové exaltace v souhře s obecně fungujícími polohami myšlení a citění ostatních. Tak se dotkla aktuálních vrstev společenského vědomí, v němž se oživily otázky existenčních jistot a nejistot, problémy mezilidským vztahů, poměr jedince k celku, ekologická krize a podobné, ať se objevují skrytě nebo zjevně. Z těchto důvodů Adriana Šimotová pocítila nutnost vypovídat s maximem autenticity o námětu jí nejbližším: o člověku a jeho osudech ve vyjevování struktur jeho niterných stavů. Toto téma ostatně doprovází celé její dílo, měněno v mutacích přístupů a zpracování, nikoli ve své podstatě. Tím pádem bylo v logice její tvorby i vzájemné ovlivňování jednotlivých disciplín, v nichž se projevovала, reagujících vzájemně na sebe a vznikajících na základě získaných zkušeností ze sebe navzájem, aniž by docházelo k jejich překrývání nebo k žití z forem již vyžitých.

V rámci tohoto tvořivého procesu vznikly i otisky. Čerstvá zkušenost fyzické účasti na formování hmoty, jež se ve srovnání s malířskou, grafickou a plastickou prací podobá sochařské metodě *taille directe*, podržela pro ni svou dráždivost. Otisky do barvy namočených rukou na vymezený formát bílého papíru vracejí sice svým způsobem Šimotovou tradičnější formě umělé reality umění, ba hotovému dílu určují trvání v čase, neznamenají však pro ni opis modelu. Přetištěním modelu rukou na plochu hledají další způsob zobrazení vnitřních stavů i vnějších asociací. Věcně řečeno. Lze metodu otisků rukou, prstů a dlaní pokládat za způsob monotypu. Přímý kontakt kůže s papírem, zprostředkovaný barvou a tlakem, stává se svěžím záznamem stop autorčiny fyzické reality na vzniklé formě, která dovoluje pracovat v rámci kompozičního záměru se hrou náhod. Volba rukou k otisku není jen projevem cudnosti a podtržením soukromosti, ale promyšleným výběrem významově bohatého motivu, který má ve výtvarné řeči již pevné místo nejen svým reálným tvarem a symbolickou hodnotou, ale i rolí asociativního podnětu. (Metafyzický význam ruky jako symbolu široce využil judaismus i křesťanství. Michelangelovi je na jeho fresce v Sixtinské kapli dotyk dvou rukou synonymem počátku života na zemi. Ruka chiromantických analýz prozrazuje taje životního běhu. Otisky prstů slouží kriminalistům k identifikaci jedin-

ce... a tak podobně.) Různě položené dlaně, prsty i ruce multiplikuji daný motiv. Jsou sui generis autoportrétem, ale také zdrojem tvarů, které vzbuzují imaginární i zcela konkrétní obrazy reality. Jsou fyzickou zpovědí, která připomíná přítomnost autora v díle. Revokují pocity něhy i vášně, chvění i rozpaků, lidského tepla, pohlazení, nadějí, které nabízí podaná ruka, i beznadějí marného hmatání po pevném bodu spočinutí.

Třeba však přiznat, že výtvarný charakter otisků v sobě nese též jistá úskalí estetismu, s nímž se autorka střetla ve své malbě v krátkém mezidobí šedesátých let. Touto výhradou nechce být vyjádřena nostalgie za syrovostí a naléhavostí jejích objektů. Monotypy vyžadují jinou organizaci skladby tvarů a barev, jiné zacházení s materiálem i barvou, respekt k zákonitostem výstavby uzavřeného obrazu. Nemá navíc autorka právo spočinout na čas mimo spalující agresivnost svých výtvarných úvah o existenci člověka v zahradě Hesperidek-Rukou? Toto právo nelze umělci nikdy upřít. A také tam, kde se dotyky nervózně překrývají a barva v rozdílné intenzitě zrychluje rytmus obrazu, kde otisk a plocha zůstávají ve vztahu napětí, setkáváme se s novými inkarnacemi jejích výpovědí. Nezařadí si s aktuálností jejího souběžného díla. V otiscích můžeme jindy číst intenzívně sdělované stavy nitra: tvarem, jeho postavením, barvou a přenesením tělesnosti dostáváme o nich zprávu mnohdy přesnější, než by ji poskytlo slovo. Interpretují ovšem také radost z hostiny smyslů, tak bezprostřední, že nás nutí ke spoluúčasti nad prožitkem bytí, které jako by se ztotožňovalo s ději a úkazy přírody. Vedle těchto otisků vznikly i takové, které vyvolávají dojem, že je do popředí stavěna harmonie tvarů a barev, ladnost dosažené melodiky, příjemná vizuální hříčka. Tehdy se jeví otisky také jako tenký led, po němž nesnadno se pohybovat, protože původní smyslová tělesnost a obsahová naléhavost je překryta suverenitou přednesu a brilancí dotyků barevné klávesnice. Určující motiv neklidné ruky slouží jen jako záminka formální etudy a iniciační síla proudění života z těchto listů vyprchává. V takových případech můžeme asi hovořit o nebezpečí estetismu. Dotýká se vskutku jen okraje tvorby Adrieny Šimotové - jen několika otisků. Není však jevem v českém umění ojedinělým, neboť v pozadí ohrožuje i tvorbu nejednoho z našich současníků. Bují zjevněji i skrytěji v malbě, kresbě, grafice i plastice tam,

kde nad tísní obsahu, jímž na autora útočí zřená a pociťovaná skutečnost, začne převažovat péče o dokonalost řemesla, kde se překročí křehká hranice mezi sebevyjádřením a estetickou neosobností. Je snad tento neduh trvalou vlastností reflexivního charakteru českého umění, nebo je příčinou nebezpečí návratů estetismu nedostatek vzájemných veřejných konfrontací? Podporuje je vynucený laboratorní typ ateliérové práce nebo nedostatek vážné kritiky, nahražované obhajobou všeho tvůrčího hledání proti plytkým námitkám oficiální umělecké doktríny? Problém estetismu je jistě zvláštní kapitolou v umění současnosti, jež překračuje rozsah těchto řádek. Tím ovšem nemizí a zůstává otázkou k zamyšlení. Zvláště pak v těch případech, kde se dotýká tvorby, která si dosaženými výsledky vynutila oprávněnou pozornost a tím na sebe vzala vyšší nároky a měřítko, podle nichž má být posuzována. Platí to i o díle Adrieny Šimotové, jehož prospěšné zveřejnění doložilo v celé šíři opravdovost její výpovědi v rozličných modifikacích forem, včetně série otisků. Opravdovost, jež se již dnes stala zárukou (byť křehkou, jako tomu v umění bývá vždycky), že nám autorka svými dalšími díly položí nečekaně naléhavé otázky, které námi pohnou.

1983-1984

Josef Hlaváček

DEMARTINI '80

Umělecká díla, která jediná se legitimují jako smysluplná, jsou dnes ta, která se vůči pojmu smyslu chovají co nejzdráhavěji.

Adorno, Jene zwanziger Jahre (Eingriffe, Suhrkamp 1971, str. 65)

Demartini je sochař a podle toho musíme posuzovat všechno jeho počínání. Sochaři v naší západní tradici kladou věci do prostoru a ať už přidávají či ubírají jejich hmotu, vždycky se - až na malé výjimky - snaží tento prostor ovládnout: socha se snaží nejen vztáhnout všechny okolní prostor k sobě, ale činí to tak, že do něho expanduje. Jako by musili potvr-

zovat onen základní atribut hmoty, jímž je podle Descartesa rozprostraněnost. Snad tím také kompenzují ono špatné svědomí, které ostatně sdílejí s malbou, že totiž jaksi zdvojují, opakují viděný svět, že pod nicotnou záminkou například napodobení vsouvají do prostoru něco, co tam nebylo a co tam vlastně podle jeho řádu nepatří, a co tedy o své právo na prostor musí bojovat.

Takové byly asi první plastiky Demartiniho, jistě podle školení, kterého se mu dostalo.

Takové byly i jeho první polokoule a struktury z nich, pojednané matnými barvami. Když pak byl jejich povrch pochromován, zdánlivě se téměř nic nezměnilo. Přibyl jen efekt zrcadlení, násobený počtem polokoulí. To všechno, včetně pozorování, že tímto zrcadlovým efektem seriálně řazených polokoulí "byl divák přímo včleněn do výtvarného konceptu a jeho osobní prostor, 'vtažen do díla' a že zmizela "distance mezi uzavřeným svěbytným uměleckým objektem a nazírajícím lidským subjektem", bylo vysvětlitelné z dobové restanyovské teorie, založené na přesvědčení, "že současnou technickou civilizaci nelze věčně ignorovat v intenci starých romantických estetik ve jménu fikce neměnné přirozenosti člověka a že je třeba nacházet živé, pozitivní a plodné kontakty s jejími vědeckotechnickými režimy" (Jiří Padrta ve Výtvarném umění 8/69). V katalogu výstavy, jež má pro novější české umění klíčový význam, výstavy nazvané Nová citlivost, formuluje Padrta tento program, opřený zřejmě nevědomky i o předválečné poetisticko-konstruktivistické intermezzo, mj. takto: "Rozchod s organickou přírodou, která byla pro rozmanité verze poválečného lyrického abstraktního umění hlavním centrem tvůrčích zájmů, a objev přírody nové, vytvořené moderním člověkem a jeho civilizací, charakterizuje tuto změnu v plánu... Svět, ve kterém žijeme, zformovaný lidskými mozky a rukama, se svou novou přírodou, kterou jsme postavili proti té původní, a který byl předmětem odporu i ošklivosti celých generací romantických básníků, je dnes po dlouhé době konečně opět přijímán valnou částí dnešního umění jako pozitivní skutečnost. Tak se po celých desetiletích nadvlády filosofie úzkosti a odcizení znovu aktualizuje pojem naděje a důvěry ve smysl lidské existence, která se promítá na daleké pozadí myšlenky nového humanismu, zásadně odlišné od starých metafyzických konceptů. "

Výtvarná díla jsou výroky o smyslu společného, a Demarti-

niho díla z oněch let opravdu vypovídala o tom, co naznačuje Padrtův program. Všichni jsme je také tak viděli. Bylo jim dobře v atmosféře Nových tendencí, v lunaparku Skupiny pro vizuální výzkum, v hlaholu proklamací o mezioborové a týmové spolupráci, ve snu o umění-vědě... Znovu se oživila Mondrianova a Teigova vize, že umění zanikne, stane se životem... "Doby, kdy umělec kráčet po boku králů a zasahoval do vývoje dějin, jsou nenávratně pryč, pánové," zapsal si tehdy Demartini u víře, že umělec odhodí svoji vyjimečnost a stane se jedním z děl-níků-technologií, pracujících na podobě budoucnosti.

Ne náhodou to však byla i doba, kdy Umberto Ecco psal o "otevřeném díle"; umělecké dílo se mu jevilo jako množina významů, z nichž jsou aktualizovány vždy jen některé.

Opravdu, věčný sen avantgardy, optimismus, souznění se společností, adorace oné ošidné "nové přírody", která se zdála být tak bytostně spjata s novým humanismem atd., to vše se zas jednou ukázalo být jen jednou stránkou věci. Dnes vidíme, že tehdy byly přítomny i významy jiné, ne-li přímo protikladné. Zůstaneme-li jen u Křižovatky a jejích hostů, vzpomeneme si, že utopické modely Malichovy se měly týkat měst, kam by nemohla bouře; že Sýkorovy počítačové obrazy-modely zpřítomňovaly i neosobní chod řádu či náhody, zcela mimolidský; že Kolářovy chias-máže a roláže sice úhledně, ale trochu zoufale skládaly útržky kulturních dějin v nový a nový chaos; že Demartiniho sférická zrcadla v dobovém okouzlení "participací diváka na díle" nejen zmnožovala a sledovala okolní prostor a jeho proměny, ale - sama nejblyštivější podobenství neosobnosti, dokonalosti a odtažitosti oné "nové" přírody - důrazně připomínala existenci oné přírody první.

Bylo to ostatně už v druhé půli šedesátých let, jak mi Demartini vyprávěl, tedy právě na křídlech popsaného okouzlení technickou civilizací, kdy vytvořil svou "uvězněnou sochu": tradičně modelované dílo zavařil do kovové krabice tak, aby je nikdo nemohl spatřit. Nevěděl si s tím rady a dílo také nikdy veřejně nereprezentoval.

A bylo to přesně v roce, kdy se konala výstava Nová citlivost, kdy Demartini provedl své demonstrace.

Tehdy asi také Robert Smithson kladl svá zrcadla do písku a džungle Yucatánu. Demartini rozmístil řady svých chromovaných koulí do zoraného pole někde ve středních Čechách. Vznikla podivná kontaminace: lesklé hemisféry zrcadlí syrovou, neprů-

hlednou, zvrásněnou zemi. U Smithsona jsou zřetelné názvuky mytologické a kosmologické, dosvědčuje to jeho esej, který yucatánské realizace komentuje, a stojí za tím ostatně i celé jeho "prahorní" myšlení, reprezentované jeho ostatním dílem. Jak to asi cítil Demartini? Především zřejmě jako sochař, tak jak sochař zachází se svým materiálem. Vedl ho asi nejdříve prastarý zákon kontrastu. Hladký a zrcadlový povrch koulí proti zvrásněnému, opaknému povrchu pole - už tyhle optické a haptické kvality musí sochaře dráždit; tím spíše, že v nich cítí dvě protivy z téhož světa: na jedné straně to, co ze země vzešlo, ale lidským zásahem jí bylo vzdáleno až v jakoby samobytnou techniku a technologii; na druhé straně sama země, kolébka a rakev techniky. Zrcadlení není pasivní: je sférické a v této souvislosti opakuje tvar planety: země se vidí. Už první chromované polokoule do sebe vtahovaly okolní svět; ale tyhle v poli jaksi na lidský svět rezignují (dávají ho do závorek) a jak se noří do předvěkého, geologického prožívání přírody, vracejí si ji (vracejí ji umění), tuto první přírodu, zemi, která nás nese a živí. - Autor byl asi tušením těchto souvislostí zmaten, a proto s dalšími demonstracemi orientovanými tímto směrem přestal.

Bezčasé, protože téměř celý kosmos zahrnující mlčení chromovaných hemisfér v krajině je vlastně přímým opakem momentnosti a nekonečné proměnnosti "hůlkových" demonstrací. I v tom, že tam je lidská přítomnost "uzávorkována", zde naopak sochařovo-původcovo tělo je měřítkem a zákonem. Jen první příroda je oběma demonstracím společná: zde tvoří mlčenlivé, neproměnné a věčné pozadí k pomíjivým a nestálým konstelacím prvků, jež upomínají na elementy suprematistů. Tam řád přesahující člověka, bytí, které naslouchá samo sobě. Zde člověk před tváří bytí, žonglující náhodně s několika jsoucný a produkující náhodné a pomíjivé konstelace. Bezčasí a čas, bytí a pobyt.

Kam se poděla agresivita a expanze plastiky? Kam sen po věčnosti a spásnosti druhé, nové přírody, do které přece patří i umění? Kam sochařova touha vytvářet prostor v čase? Zbyl tu čas: jednou jako věčnost, podruhé jako okamžik; obnažený čas.

Takové mezní "výrokové" situace se přiházejí jen zřídka. Bývají nutným výsledkem onoho neustávajícího zacházení s materiály a věcmi, kterému se říká umělecká tvorba, vzcházejí z jeho vnitřní logiky a přicházejí nečekaně. Málokdy je možno v nich pokračovat: příliš zarážejí. Je to Leonardův otisk mok-

ré houby na zdi, který promluví až k Boudníkovi. Je to Kandinského návrat do ateliéru, kde ho osloví plátno, postavené vzhůru nohama. Proto však nejsou méně významuplné. Bleskem se v nich kříží a jakoby dotekem lučavky proměňují tradice, hlediška, orientace, významy - smysl.

Není tedy třeba litovat, že zůstalo jen u těch demonstrací, o nichž svědčí malý sborník fotografií. Jen si musíme uvědomit, že demonstrace už v době rozkvětu onoho programu, který jsme citovali na začátku, tento program problematizovaly. Je konec lunaparku a konec iluzí o skvělém světě technické civilizace; nová příroda se pokorně vrátila k té první, se vši svou bídou.

Blyštivé reliéfy pak začínají provázet mondénní ženské postavičky: ty snad jen dokládají rozpaky, co s nimi po lekci demonstrací; jistě je mají trochu uzemňovat a možná ironizovat.

Po jisté přestávce přicházejí vitríny. V do hloubky protažených kubusech vymezených plexisklem nacházíme prázdná prostranství, ukončená vzadu vyšší architekturou, obvykle s balkónem, k němuž vede žebřík anebo přes který je přehozena drapérie. Po ženských postavičkách ani stopy, efektní chrom je ten tam. Stačí bílá sádra. A ta je promodelována, celý vnitřek kubusu je sochařsky zpracován. V gestu obrany a snad i sebezáchovy před lekcí, kterou udělily demonstrace, se sochař vrací ke svým jistotám a odhazuje všechno, co je přetechnizované, všechen chrom, všechny struktury, a snaží se zřejmě zapomenout na všechny programy. Záchranu hledá v tradiční modelaci, v hmatovém okoušení a budování prostoru. Ten však uzavírá do kubusu, žárlivě ho od reálného prostoru odděluje plexisklem. Snaží se být maximálně prostý: kousek země, kousek domu, drapérie; bílá, nepomalovaná sádra. To nejprostší, to nejzákladnější ze sochařské tradiční techniky, ale použito nikoli k modelaci tradičního sochařského námětu, lidského těla: vytvořen autonomní prostor, ale neexpanduje, naopak se do svého prostoru skrývá. - Zniternění, které se rovná privatizaci. Výsledný smysl těchto kreseb zčásti poněkud (a odjinud) připomíná Kafkovy bílé obrazy podivných opuštěných architektur. I zde jde o prostředí v podstatě bez měřítka, jež někdo opustil nebo do kterého nikdo nepřišel. I zde je tohoto efektu dosaženo záměrným ochuzením použitých prostředků. Je tu ještě jedna obdoba: zobrazuje-li Kafka například starý dřevěný bezpečnostní zámek,

předmět nabitý neproblematickou, důvěrně řemeslnou tradicí předků, a klade-li tímto zpřítomněním nepřítomnost takového smyslu, demonstruje Demartini obdobnou situaci právě použitím tradiční sochařské modelace. Sochař modeluje tradičně, ale z hlediska tradice neúčelně, obrací se k prastarému, na dřeh obnaženému principu a nastavuje staré zrcadlo něčemu, co se v něm nezhlíží; past je neúčinná. Do uzavřené vitríny ostatně nic a nikdo vstoupit nemůže. To je zpráva, kterou nakonec Demartiniho vitríny podávají.

Jeho dílo posledních dvaceti let představuje příznačný oblouk. Zpočátku čím dál víc sahá po světě, vsává ho, domnívá se, že s ním souzní; v demonstracích (především v koulích rozmístěných v krajině) se mu zcela poddá (až tehdy ovšem, když se pokorně zbaví iluze o spásnosti technické civilizace); pak se po jistém váhání a rozpacích (ústup od chromovaných reliéfů a struktur zprostředkovaný relativizujícími monéami) uchýlí k opačnému extrému: dílo (výrok o smyslu společného) se hermeticky uzavírá do vitríny: nikdo nepřijde. Takové je dobrodružství Demartiniho prostoru: od expanze se všemi prvky násilnosti "nové přírody" přes až mystické (a proto jen momentální) splnutí s bytím k bezradné autonomizaci a separaci. Zatím. Dějepis cesty subjektu - jednoho za mnohé. Nenapsal filozof, že umělecká díla negovaně reprodukuji společenské rozpory - ne však jako svůj zřejmý a viditelný obsah, ale jako rozpory své formy?

1981

Hana Rousová

POKUS ALEŠE VESELEHO O TOTÁLNÍ UMĚLECKÉ DÍLO

Kde je hranice?

Jenom tam, kde já už neexistuji.

A.V.

V roce 1966 uveřejnil Aleš Veselý v časopise Výtvarné umění své umělecké vyznání, nazvané Uzurpátor - Pomocný text k určení vymezeného prostoru. Spíš než teoretickou úvahou bylo exaltovanou intimní básnickou výpovědí, formálně reflektu-

jící dobový názor, že podvolením se atakujícím toku vnitřních tvořivých sil lze dosáhnout absolutního sebevyjádření a sebeuvědomění, a to i v případě verbalizace vlastní, jinak čistě výtvarné aktivity. Tato metoda vedla sice mnohdy k pojmové a asociativní přebujelosti, avšak Veselému umožnila neobyčejně sugestivně a přitom přesně formulovat předpoklady a smysl jeho tvorby. Časem se ukázalo, že text má daleko širší platnost, než mohli autor i předpokládat. Potvrzuje to skutečnost, že dosud každý teoretik, zabývající se tvorbou Aleše Veselého, z něj čerpal a nacházel v něm opory. Text je stále stejně aktuální především proto, že již v polovině šedesátých let byl Veselý pevně vyhraněnou osobností, takovou, jakou zůstal v podstatě dodnes. Osobně považuji za zvlášť instruktivní následující části textu: "Kde je hranice? Jenom tam, kde já už neexistuji... Vést nekonečný rozhovor a nekonečnou při se sebou bez nároků na výsledek a požitky vyplývající z dokončení... Okamžik ukončení věci je totožný s okamžikem mého zániku. Nenalézám žádný jiný moment, kdy mohu věc považovat za definitivně dokončenou, ledaže bych respektoval pouze určitý, vymezený prostor, ale tu opět nenacházím důvodu jej respektovat, když se naskytá ta veliká příležitost nekonečné stavby." Jsem přesvědčena, že v těchto myšlenkách lze nalézt klíč k pochopení konstantních fenoménů dosavadního díla Aleše Veselého, k jeho poetice a pojetí časoprostorových problémů.

Počátky Veselého tvorby patří uměleckému okruhu neveřejných výstav Konfrontace I a II (1960), které přerostly v manifestaci specificky české modifikace nefigurativního projevu texturálního typu, příznačného zvýšeným zájmem o problémy faktury, nové zpracování malířské hmoty a symbolické hodnoty látkových struktur, a pojetím obrazu jako svébytného objektu - jedinečného otisku niterných představ a impulsů, ignorujících koncenční chápání skutečností. Oporou domácí proveniencce se této tvorbě stala Boudníková, Medkova, Istlerova a Piesenova malba druhé poloviny padesátých let, právem už tehdy považovaná za jediný autentický projev českého poválečného umění. Ze jmenovaných autorů patřil k nejpodnětnějším Mikuláš Medek, jehož "dřívější vázanost na názornou vizuální představu byla vystřídána direktním vztahem k hmotné struktuře obrazu" a jenž "v oblasti psychologie tvorby přinesl nová spojení mezi intelektuálními a senzitivními systémy" (Jiří Padrta).

Z hlediska formování uměleckých dispozic Aleše Veselého

jsou zvlášť důležité Medkovy názory na poetiku díla, především jeho ztotožnění poezie s "otázkou existence, zodpovídanou v záchvatu pocitu existence". Postoj, který Veselý zaujal vůči vlastní složité vnitřní životní situaci - plné znepokojivých, až úzkostných pocitů ohrožení, provokujících útočné, sebeobrané reflexy - když ji zhmotnil a tím objektivizoval formou asambláží, plastik a od roku 1965 i kreseb, má s nimi bytostně mnoho společného. Krajně subjektivní, existenciální vztah k uměleckému tvoření na jedné straně a snaha specificky kultivovat výtvarné prostředky na straně druhé, uspíšily jeho hledání autentického výrazu a přivedly ho k osobitě revidi původních postulátů uměleckého okruhu Konfrontací. Poprvé si toho povšiml v souvislosti s poslední Konfrontací v Alšově síni v roce 1965 Zdeněk Felix. V následujícím roce František Šmejkal už považuje "tendenci k sebeidentifikaci s objektem" za základní vlastnost Veselého tvorby a upozorňuje, že plastiky, "... tyto labyrintové stavby jsou přímou auto-projekcí umělcových úzkostí, nadějí a tužeb, v nichž hledá a buduje své centrum securitatis, své obydlí, svůj dům...". Současně poukazuje na jejich esoteričnost.

Plastika tedy neplní pouze funkci svébytného artefaktu, ale zároveň určuje a vymezuje prostor, schopný radikalizovat vztah mezi tvořícím subjektem a objektivním děním, mezi fikcí a realitou. Stává se místem pokusu o uskutečnění představy, že vlastní mikrosvět může být sám sobě makrosvětem - jednotou, totalitou. Zvolený prostor je přetvářen tak, aby byl s tvůrcem identický: má jeho fyziologický čas i psychiku, má stejné místo v dějinně mytické sféře. Je pojímán jako neustále se obnovující dynamický organismus se všemi nároky na život - na jeho jedinečnost, komplexnost a paradoxně i na jeho konečnost. Vzniká tak umělecké dílo, jež je samo sobě veškerou skutečností a které je krajně idealistickou, v podstatě romantickou verzí dávné myšlenky totálního umění, k jejímž zákonitým příznakům nedílně patří i programový esoterismus. Esoterismus má kořeny jak v pocitu výlučnosti, tak i ve strachu ze "součinnosti okolí, které z konvence a neznalosti vidiny onoho jedince popírá" (Vladimír Boudník). Působí proto jako obranné a zároveň selektivní opatření vůči okolnímu světu. Chápajícím, a tedy zasvěceným, se může stát jen ten, kdo je schopný spontánní účasti.

Tuto osobitou koncepci realizoval Veselý v šedesátých le-

tech nejen plastikami, ale daleko důsledněji i málo známými objekty, skládanými z nalezených předmětů. Většinou se nezachovaly. Inspirovaly ho a částečně i ovlivňovaly jeho výtvarné postupy při sochařských realizacích, avšak především jimi uspokojoval svou potřebu "vršení a skládání, snášení a spojování... okupování okolního prostoru" (A.V.), potřebu zmanipulovat a přisvojit si průkazné atributy skutečnosti a znovu, ovšem jinak, je vlastní osobností aktivovat. Konkretizoval v nich smysl a poslání svých svým způsobem artistních plastik.

Objekty byly intimní složkou jeho umělecké činnosti, a je tedy logické, že počátkem sedmdesátých let, kdy se mu tvorba nadlouho stává výhradně privátní záležitostí, doslova utíká právě k nim. Sestavuje je z konkrétních, hmatatelných věcí: ze šrotu, ze starých vysloužilých částí strojů a opotřebovaných předmětů. Všedních, spolu nijak nesouvisejících, mnohdy až nesmyslně protikladných. Jejich jediným společným jmenovatelem je pokročilé stadium destrukce. Jsou to věci v tragické situaci, zohavené, umírající. Veselý je definitivně zbavuje jejich původní funkce i významu a vrství je do samostatných konfigurací, které agresivně pronikají prostorem. Bodce a ostny plastik šedesátých let nahradily skutečné bodce a ostny kos, srpů, kramlí a nebezpečně trčící ostré dráty; původní židle-trůny se proměnily v číhající pasti, připravené boschovsky mučivým způsobem zaútočit. Dominantní pozici si stále udržuje zavěšené břemeno, dřívě většinou koule, v posledních letech zlověstný dřevěný špalek nebo jakýkoli zraňující předmět. Při doteku se pohybuje a drásavě skřípe. Asociuje smrtící kyvadlo Poeovy povídky Jáma a kyvadlo, které se jako atribut Času nezadržitelně blíží ke své oběti. Místo někdejších hnízd, poněkud podezřelých, avšak přesto čekajících na letící ptáky, je objekt světem ptačích mrtvol a zhynulých organismů. Z živého tvora se stala indiferentní věc. Dlouhé tyče, jimiž v šedesátých letech Veselý situoval artefakty někam mezi nebe a zem, nahradila kola. Mnohé objekty jsou proto současně podivnými povozy, jakýmisi Ahasvery mezi předměty, kteří do nebe nemají přístup a na zemi nenacházejí místo k stálému spočinutí. V pohybu vydávají zvuky přirovnatelné k žalostnému nářku.

Objekty Aleše Veselého nejsou krásné. Přesto nelze jejich výtvarnou formu podezírat z antiestetismu. Proměny výtvarného umění dvacátého století v linii od dadaismu až po materiálové umění sedmdesátých let hranice krásna značně posunuly. A Ve-

sely při veškerém svém subjektivismu není žádný osamělý experimentátor. Volba i vazby předmětů jeho objektů mají mnoho společného s konstrukcemi "strojů" Jeana Tinguelyho. S Tinguelym Veselého spojuje také vztah k Duchampovi - jeho nejjednodušší objekty připomínají "ready mades". Zcela cizí mu však nutně zůstává podstata Tinguelyho umění, kterou je ironizace mechanického lidského postoje a konzumnosti dnešního života. V posledních letech, po několika pobytech v NSR, nalezl Veselý nové opory v díle Josepha Beuyse, neobyčejně kreativní a zároveň i teoreticky schopné osobnosti současného umění. Beuysova tvorba, založená na aktivaci a zpřítomnění odvěkých složek středoevropské a především německé kultury - metafyzického titanismu, mystifikantního mytologizování historie člověka a světa, existenciálního postoje, podmíněného paradoxem zrození a smrti, expresivity atd. - mu nesporně pomohla dospět k okamžiku, kdy s konečnou platností přestal objekty považovat za periferní oblast své sochařské činnosti a kdy si připustil, že mají plné právo existovat jako svébytné umělecké dílo.

Autonomie objektů Aleše Veselého je však svého druhu ojedinelá. Objekt, sám o sobě organická "nekonečná stavba", je totiž současně důležitou částí těla jiné "nekonečné stavby", budované už léta z trosek starého statku ve Středoklukách. Stavba se v poslední době stává impozantní a zatím nejdůležitější realizací Veselého představy totálního díla. Je to seskupení zdánlivě nesourodých prostorů a poloprostorů různých velikostí, zastřešených většinou jen částečně a situovaných v imaginárních podlažích s obtížným přístupem, pokud právě nemají téměř neadekvátně dokonalé schodiště. Stavba respektuje potřeby objektů a objekty respektují stavbu. Direktivní mírou tohoto procesu je autor sám. Ke stavbě patří i specifické suggestivní zvuky: nejenom objekty, ale i všechny dveře skřípou, rozbitá střecha rachotí ve větru, zavěšené igelity, znovu členící prostor, šustí. Veselý je nahráváním na magnetofon povyšuje na tóny konkrétní hudby, kterou bychom mohli nazvat hlasem díla.

Architektura má "svou" krajinu s dominantou navezeného svahu, jehož plochý vrcholek vymezuje obzor, vlastní pouze tomuto celku. Podle autorovy informace tu má stát monumentální plastika Modlitba za zemřelého z let 1967-1968. Takovým umístěním by dostala funkci jakési "brány nebes", schopné narušit

ochraničenost profánního světa a sblížit zemi s nebem. Odkazem ke sférám, kde čas je věčný a "stavba" nekonečná, k možnosti překonat vlastní omezení, by se poslání díla dovršila. Uskutečnění této ideje by pak bylo buď sakralizací původní koncepce totálního díla nebo projevem romantického titanismu.

Budování je však pro Veselého především sebezáchovným aktem, jeho reakcí na nejistoty vnějšího světa, v němž jevy mohou maskovat skrytý význam nebo zastupovat jinou skutečnost než svou vlastní. Je permanentní, bez konce, stejně jako je nekonečná Veselého "pře se sebou". Dílo proto nikdy nemá definitivní tvar, proto se po léta proměňuje. Žije ve stejném čase jako jeho autor. "Pře se sebou" dimenzuje zároveň i míru jeho agresivity. Agresivní je totiž jediné vůči sobě, vůči vlastnímu světu, který je mu ovšem současně mikrokosmem i makrokosmem. Proto má, pokud samo se sebou tvoří jeden nedílný celek, neobyčejnou sílu. Je-li však některá jeho část násilně vytržena, ocitá se ve stejné situaci jako odoperovaný orgán těla: ztrácí náhle původní smysl, je bezbranná a defenzivní. Ta "hranice" je možná doslova tam, kde "já už neexistuji".

(1983-1984)

Vladimír Skrepl

K VÝSTAVĚ VE VYSOČANSKÉM GONGU

19 výtvarníků dvou generací, jejichž práce se sešly na výstavě v Gongu, nespojuje žádný společný program a také životní zkušenost mají rozdílnou. Užší vazby nalezneme u generace, která vystoupila v sedmdesátých letech. Jednak se znají ze školy a jejich vztahy byly již odtud víceméně přátelské, jednak je, přes odlišnosti pochopení i výtvarného pojetí, spojuje zájem o člověka a jeho místo ve světě. Je pravděpodobné, že hledání vlastního výtvarného výrazu v dimenzích prostředků tradičního obrazu, který tehdejší nejaktuálnější umění zavrhovalo, bylo obtížné a vedlo spíše k orientaci na dřívější umění a k hledání poučení v umění let padesátých a šedesátých. Na rozdíl od starší generace, která začínala tvořit a vystavovat v podstatě ve vztahu se soudobými světovými tendencemi,

musela mladší generace, pokud se nechtěla vzdát malby nebo v širším slova smyslu vytváření artefaktů, hledat svůj výtvarný názor pracněji. Proto asi nejsou jejich práce tak spontánní, jsou výsledkem delších úvah, pochybností a hledání. To si je třeba uvědomit, chceme-li, přes možné výhrady, které z výše uvedeného pramení, hodnotit jejich dílo. Nástup i tvorba mnohých autorů v šedesátých letech byly suverénnější, bezprostřednější, a to nejen z důvodů situace v umění, ale také proto, že doba byla jiná. Po slibných začátcích došlo u nemála z nich k oslabení výrazu a v jiných poměrech jej nahradila téměř bezradnost, která neměla zdaleka jen subjektivní příčiny. Takže se zdá, že přes veškeré odlišnosti se autoři obou generací dostali do obdobného postavení. Zatím však i ve světě vzrostl zájem o malbu. Srovnávat výsledky takzvané nové malby s projevem našich umělců můžeme pouze velmi opatrně, lze-li to vůbec. Hovořit o přímém vlivu nemůžeme, zatím působí spíše jako potvrzení toho, že dělat obrazy má smysl. To, co by mohlo podnítit naše výtvarníky, je nejspíš odvaha a volnost, s jakou se umělci ve světě projevují. Zatímco malíři v zahraničí (obzvláště ti nejmladší) mají zcela odlišnou uměleckou průpravu a zkušenost a jejich práce je reakcí a svým způsobem vyústěním předchozích tendencí (minimal, concept...), umělci u nás se museli a musí v první řadě vypořádat s planým výtvarničením a přežitým výtvarným myšlením, ke kterému jsou vedeni na výtvarných školách.

Michal Rittstein maluje novodobé moralizující žánry. Zajímají ho obyčejní průměrní lidé-měšťáci. Karikovat je není příliš těžké a není to příliš nebezpečné. Přes veškerou obratnost a zručnost autora není formální stránka obrazů jasná a přesvědčivá. Tématem Ivana Sainera, ale i Jiřího Sozanského je v nejširším slova smyslu osud člověka a světa. Jsou si v něčem podobní i v řešení těchto otázek. Sainer používá koláž, strukturální malbu atd., plocha je zaplněna znaky a symboly natolik, že sdělení je přes jednoznačnost jednotlivých symbolů až příliš komplikované a spíše literární než výtvarné. Práce Sozanského jsou nejvíce výzvami a výstrahami. Mají vést k přemýšlení, meditaci, akci. Bez rozpaků používá jakýchkoliv prostředků, jestliže se, podle jeho názoru, hodí k vyjádření. Estetická stránka a stylovost nejsou zde asi při hodnocení prvořadé. Otázka je, nakolik si takový až mesiášský postoj mů-

že člověk dovolit a unese-li ho, a kolik toho snese umění. Název triptychu Ivana Bukovského Hranice života a smrti svědčí o zájmu, který je blízký snažení Sainerovu a Sozanského. Jeho pojetí a výsledky jsou však jiné. Vychází z pohledu kamery, chladně zachycující cokoliv, což není zcela původní přístup, a také se dál než za povrch zobrazeného nedostává. Kompozice je značně konzervativní a provedení málo nápadité. Magdalena Jetelová zamýšlela uplatnit svou velkou, rozpínající se židli ve volném prostoru. Omezené podmínky však takovou instalaci nedovolily, a tak, při vystavení na pódiu před hradbou skutečných židlí a s cípem červené opony na jedné straně jeviště, využila změnéné situace a uplatnila židli v nové zajímavé souvislosti. Kout Jiřího Beránka, přestože reaguje na podněty světového umění, není nejzajímavější svou koncepcí. Důležitější je způsob a chuť, s jakou je zpracováno dřevo, a sepětí s domácí řemeslnou tradicí. Václav Bláha řeší existenciální pocity člověka. Kultivovaná barevnost a citlivě využitá hmota a struktura barev svými estetickými kvalitami téměř oslabují naléhavost jeho obrazů. Vladimíra Nováka zajímá vztah člověka a světa v obecnější, znakovější rovině. Nové obrazy jsou formálně komplikovanější a snad i uhlazenější než předchozí práce, a proto možná méně výrazné. Bohumil Zemánek své mírně pyknické modely nekritizuje. Jeho poctivé sochy jsou v podstatě civilně realistické figury, podané s dobromyslným humorem. Aleš Lamr již delší dobu propracovává varianty svých dynamických kompozic. Přes barevnou a tvarovou živost se však časem okoukají a vzrušení z prvního dojmu rychle vyprchá. Dva menší, živě a volně malované obrazy Ivana Ouhela naznačují určitou změnu pohledu a slibují další vývoj. Mezi nejzajímavější práce na výstavě patřily obrazy Jiřího Načeradského. Obzvláště silný je syrově malovaný obraz Akropolis. Načeradský se se svými obrazy pere, hledá a zkouší nové cesty, a jak je vidět ze stále většího počtu obrazů, také je nalézá. Krajiny Jaroslava Rezka se v posledních letech příliš nevyvíjely, což je u autora, jehož dřívější tvorba byla slibná, škoda. K velmi zdařilým dílům patřily pastely Jiřího Sopka. Sopko vidí skutečnost stejně ostře jako autoři mladší generace. Reaguje však jinak. Na absurdní události a postavy svých obrazů se dívá s odstupem a humorem, který není krutý, ale ani laskavý. Jeho práce jsou ojedinělé jak technikou (pastel na velkém formátu volně visící tkaniny), tak perfektním provedením a oso-

bitým výtvarným pojetím. Přestože Lubomír Přibyl dosahuje někdy zajímavých výsledků, je stereotypnost a problematičnost provedení a fixace na okruh ne zcela nových témat omezením. Miloš Ševčík se svou tvorbou liší od většiny ostatních vystavujících. Jeho lyrické obrazy krajín v jemných barevných odstínech potřebují tišší společnost, zde působí poněkud krotce. Rudolfa Němce zajímá vztah člověka a civilizace. Podstatou jeho obrazů je kontrast poetického námětu a techniky jeho provedení (ostře barevné plochy stříkané přes šablony a rastry). Přestože námět není nový, umožňuje dosáhnout zajímavých výsledků důsledným využitím techniky a snad i větších formátů. Kurt Gebauer vystavil opět figury vznášející se v prostoru. Tentokrát v životní velikosti a se světly uvnitř. Jejich síla a zajímavost je v neobvyklosti námětu i způsobu instalace. Ale zde je také nebezpečí, neboť opakováním může dojít k oslabení účinku. Pozoruhodná je keramická polychromovaná plastika Karla Pauzra, která svou atmosférou i tvaroslovím upomíná na některé sochy z románských tympanonů nebo gotické chrliče. Přitom je však expresivním vyjádřením živočišnosti a agresivity (podané s odstupem a dávkou humoru) protikladným světu techniky, aktuální a zcela dnešní.

Bylo by dobré, kdyby přibýly další konfrontace například i věkově a názorově vzdálenějších generací, ale i vrstevníků se zcela odlišným východiskem a přístupem. Zároveň vyvstává nutnost samostatných výstav, které jediné mohou podat ucelenější obraz o práci výtvarníka. Nezbyývá než pochválit dr. Alenu Potůčkovou, která výstavu připravila a ve svém úvodním textu předložila souhrnné hodnocení dosavadní produkce těchto dvou generací výtvarníků. Dosud to nikdo neudělal.

1983

Milan Kozelka

ČTVRTEK

(k výtvarnému sympoziu Mutějovice-čhmelnice, září 1983)

Polední vítr rozezvučuje zrezivělé dráty mutějovické čhmelnice, vlevo u silnice vysoko na žebříku Čestmír Kafka obléká sloup do slavnostního provazového hávu, kousek dál Vla-

dimír Merta vězí po pás v jámě a ohání se krumpáčem a lopatou, vršící se hromada čerstvě obnažené hlíny provoňuje vzduch, Ivan Kafka dlouhým bidlem poutkuje chmelové štoky a vítr lhostejný k jeho estetickým záměrům mu je co chvíli shazuje, na kraji chmelnice Margita Titlová tluče do země kůly, snáší suché dříví a zapaluje oheň, v její blízkosti vyplétá Pavla Michálková chmelnicový skelet složitou pavučinou, v pravém rohu na konci chmelnice Stanďa Judl soustředěně dokončuje vypínání silonového jehlanu, na levém konci chmelnice Sváťa Klimeš napíná do čtvercového prostoru mezi čtyřmi šedivými kůly tenké dráty - akorát já se flákám sem a tam a očumuju a s rukama v kapsách občas utrousím nějakou ironickou moudrost a nikoliv zle míněnou poznámku, protože mám radost, že UŽ TO KONEČNĚ ZAČALO...

Včera dorazila Jitka Svobodová, navršila na prázdnou postel haldu papírových pytlů a balík francouzských novin, snědla polívku a vyslovila obavy z velkého, prázdnotou zejícího chmelnicového skeletu. Večer jsme se v hospodě u piva domluvíli se Sváťou Klimešem, že těsně před zahájením uskutečníme akční instalaci, společné vyplnění jednoho prázdného bloku, nazvanou Dialog. Zatím nemůžu nic dělat, protože nemám speciální špagáty, které potřebuju. Musím čekat do soboty.

Dnes přijela Magda Jetelová, vyprávěla o Londýně, o výstavě v Tate Gallery, očíhla chmelnici, pomohla mi odnést jeden březový kůl k rozdělané struktuře, sedla do auta a odfrčela ku Praze. Přijede zítra a začne dělat.

Zatím nedošlo ke zranění, komáří kousance malého Tobiáše Judla se pomalu ztrácejí. Když jsem šel do samoobsluhy koupit pišingr, zeptala se mne prodavačka u kasy, jestli nemáme strach, že nám ty sochy zničí déšť. Odpověděl jsem jí, že se v podstatě jedná o "sochy pro klimatické změny"...

Myslím si, že se v případě chmelnice nejedná jen a jen o všelijak okecané a profláklé posvátné Umění, ale spíš o bezprostřední a přirozené navození spontánní a zživotňující atmosféry vzájemné pospolitosti, ve které se ryze umělecký záměr nenásilně prolíná s pozvolným procesem krocení a ztlumování individuálního ega a z něho bobtnající ješitnosti. Je to něco jiného než přitáhnout do galerie štos v izolované samotě

vypocených originálů, přišpendlit je na zeď a slabomyslně se tetelit v očekávání potlesku a potřásání rukou. Domnívám se, že ten, kdo se tohoto symposia účastní, by měl mluvit nejen sám za sebe, ale zároveň v obecnější poloze i za ostatní, protože vědomí, že nejsem sám uprostřed neartikulovaného chaosu a hemžení, je stejně tak silné jako vědomí, že jsem schopen svým specifickým jazykem vyjádřit TO základní a vymaňující z všednodennosti a vražedné mentality okolního světa. Přístup Tomáše Rullera je naprosto idiotský, doufám, že pozvolna pochopí, o co jde... Měl by se prodiskutovat propastný rozdíl mezi samolibým výtvarníkem a svéprávným a zodpovědným tvůrcem (nebo jak říkal Bűchler: kreativně myslícím člověkem).

Škoda, že se tahle ojedinělá událost neodehrává v těsném sousedství frekventované silnice Praha - Karlovy Vary...

Mám stále sílíci předtuchu, že "skupina výtvarníků", vedená dr. Judlovou, dostane ve finále od místních zemědělců jak se patří přes hubu.

Příjemné zjištění: šéf místní hospody je nadmíru aktivní maratónský běžec... Jeho žena neustále zdůrazňuje, že pochází z Tater a není schopna přivyknout zdejší rabasovské scénérii. Když jsme s Vladimírem Mertou sháněli krumpáče, vyslovil funkcionář skladu památnou větu: "To nemáme, protože s tím nikdo nechce dělat."

Dospěl jsem k přesvědčení, že vytištění katalogů by měly financovat okolní pivovary (Krušovice, Žatec, Louny aj.).

1983

Zdeněk Beran

SOUKROMÝ DOTAZNÍK

Dětství a časné mládí prožité na venkově mezi mezemi, polními cestami, zátočinami mírné řeky, zvlněnou krajinou s venkovským hřbitovem a hradní zříceninou na obzoru nemělo pro mou tvorbu žádný podstatný význam. Od roku 1952 jsem za-

čal existovat v Praze. Každoroční změny místa pobytu, nejdříve v internátech, potom v kolejích a později v čím dál kurióznějších doupatech v různých částech pražského obvodu (soukromý internát Klimeš-Koziny v Břevnově, prádelna v Liboci, zahradní altán v Tróji, podlaha místnosti fotografa J.P. na Žižkově, polorozpadlá postel v polozařízené "koleji" AVU pod Karlovým mostem) mě brzy naučily vnímat ještě jinou skutečnost, než byly pravidelné oslavy a výstavy-přehlídky všeobecně známé dobové redukce kulturního života. Byla to realita zpustlých pražských pasáží, hospod a výčepů, ubohých tančíren, studentských menz a známých automatů, o jejichž existenci koryfeje české kultury (dlící v zámcích a rekreačních střediscích) jaksi nechtěli nic vědět. Historickou královskou cestou (tehdy bez korza cizinců a bez krámků se suvenýry přes Karlův most, kolem zavřených dveří barokních chrámů jsme pospíchali na pivko a kulečnick. Prostorová členitost chmurných barokních fasád tvořila specifický rámec podivné pražské atmosféry. Nepřítomnost soudobého světového a těžká dostupnost českého moderního umění již jen lehce kolbrovala dobovou realitu. Byla to kulturní bažina. Myslím, že mně to snad ani příliš nevažilo. Kdo ví, zda obtížnost při shánění informací a navazování kontaktů s živým uměním neměla nakonec i určitý pozitivní vliv, zda nevedla postupně k vědomí, že je nutné začínat právě z toho, co je, tedy téměř z ničeho. Ostatně jsem měl štěstí na dobré učitele. Profesor Balaš na Výtvarné škole a profesor Sychra na Akademii rozhodně patřili k těm lepším. Zpočátku se také nesešlo jen v hospodě. Dost se četlo - Hašek, Dostojevskij, Céline, v antikvariátu někdo našel Lautréamonta, Apollinaira, Bretonovy Spojité nádoby, později to byl Kafka, Camus, Beckett, - většinou literaturu překračující hranice literatury. Díky mnohaletému přátelství s několika hudebníky a vzácné obětavosti pana Lövenbacha mohl o něco později značný okruh lidí absolvovat (na svou dobu pozoruhodný) soukromý kurs kvalitních nahrávek moderní a soudobé světové hudby.

Kontinuita umění v Čechách je nerovnoměrná, často násilně přerušovaná. Důsledkem toho jsou potom těžko pochopitelná opakování, zmatené navazování, předčasné zapomínání, nelogické posuny hodnot, opožděná orientace na cizí vzory atd. Nejsem si však zcela jist, zda je tato otázka pro tvorbu tak jednoznačně důležitá. K jedné dobré vlastnosti to však vede - k nedůvěře. Ta se nám ostatně hodila i jako součást antikulturní

pózy. Chtěli jsme dávat přednost životu, ale asi jsme dávali přednost pivu. Probouzela se nedůvěra nejen k projevům oficiálního kulturního dění, ale i vůči těm, kteří uměli v příhodný okamžik vystoupit s kompromisními programy. A těmi se začínal konec padesátých let hýbat. Dokazovaly to výstavy - obligátní modifikace vždy přijatelného fauvismu, později kubismu - tvořící tak falešné zdání modernosti tehdejší tvorby. Aktuálnější východiska - expresionismus a surrealismus - byla stále tabu. Tvorba některých skutečných tvůrců, s nimiž jsme se seznámili (Medek, Istler, Boudník, Piesen) byla sama ve stadiích přerodu. Naše pokusy o skutečnou tvorbu začínaly trochu jinak. Se surrealismem jsme prakticky nemohli mít mnoho společného. Před okamžikem předělu (za který považují zdůrazňování struktury jako nositelky výrazu) se většina z nás pokoušela o něco, co by se dalo kvalifikovat jako jisté formy expresionismu, jak jsme je pro sebe objevili v době, kdy ještě dílo Bohumila Kubišty, Fillův Čtenář Dostojevského a Červené eso nebyly nikde vystaveny (nátož aby byly součástí stálé expozice NG), ale také v pozdní gotice a pozdním baroku. Byla to především fascinace některými pozdně barokními díly, kde pohyb hmoty, rozpad formy i samotný faktor působení času (některá barokní malířská i sochařská díla vlivem použití charakteristických, avšak z hlediska času relativně sporných technických postupů vlastně předčasně mizí) vyvolávají úzkostnou atmosféru, která nám v konfrontaci s realitou současného života zvlášť konvenovala. Nedůvěra v jistoty, které nám přes všechnu optimismus nabízel současný svět, způsobovala pocit nemožnosti postihnout v uměleckém díle nějaký větší celek, nějakou větší, komplexní pravdu. Pointa, Vysvětlení, Rozuzlení - to byly pojmy krajně podezřelé. Chatrné pseudopravdy, strhané plakáty pseudooptimistických slavností, chátrající staré i nové objekty pomalu zjevovaly novou skutečnost. Pozornost se stále víc upírala k výmluvným detailům. Žlutavé lazury šedivých struktur v husté atmosféře hospodského pánského záchodku se nám zdály být stejně inspirativní jako barokní obraz. Tyto či podobné okolnosti urychlily na konci padesátých let přeměnu figurativní tvorby v cosi jiného. Pod nánosy struktur mizela optická podoba figur. Brutálními, nemalířskými zásahy se obrazová plocha sama stala objektem manipulace, kde fyzickou akcí vzniklé stopy nesou poselství chmurných dějů.

Česká strukturální malba konce padesátých a začátku šedesátých let vznikla (s poměrně malými obměnami) z jiných podmínek než action painting, tachismus či lyrická abstrakce v USA nebo ve Francii; zato existují určité vnější i vnitřní souvislosti s některými díly strukturální abstrakce ve Španělsku. U obou se projevuje silný důraz na strukturu a trvá se na zachování symbolického významu stop aktivních zásahů. Jakmile se později tyto stopy staly příliš výtvarnými, jakmile se původně syrové a převážně monochromní objekty výtvarně překomplikovaly, ztrácely na autentickém výrazu.

V době, kdy původní silně existenciální impuls tvorby se u určité části neexistující skupiny Konfrontace pozvolna měnil ve složitou konfiguraci příliš zakletých gest a symbolů, jiné volnější sdružení téměř denně marnilo svůj čas v hospodě U křižovníků. Zde, v pro mne nejběsilejší době nekonečně únavných příhod, uprostřed nesmyslných akcí, vznikla ze směsi černého humoru, absurdní grotesky a protekční masové polévky Křižovnická škola humoru bez vtipu. Aktivita této instituce byla tak vyčerpávající (trávit celé dny v hospodě nebo nejbližším okolí), že výtvarná produkce se záhy omezila na kreslený humor, kde PIVO bylo nakonec jediným ústředním tématem často marných pokusů o jakýkoliv humor. Určité živé akce, vyplývající z této atmosféry, byly právě pro svou vleklou, určitou morbidnost, nevtipnost a zdánlivou nesmyslnost velmi vzdálené běžným studentským pivním legráckám. Nikdo nevěděl, co si má o tom myslet. Ani o to neusiloval. Dnes se mi zdá, že to byly vlastně neuvědomělé happenings, jejichž aktivní účastníci nepočítali s žádnou publicitou či pečlivou dokumentací, kdy i účast nahodilého publika jim byla celkem lhostejná. (Některé případy této aktivity se snažím vzkřísit v Rekonstrukcích zbytečných událostí.) Byl to určitý postoj, určitý projev života, který se sám měl formovat v jakési umělecké dílo. Byla to dost nebezpečná hra.

Nová, sílící verze falešného civilizačního optimismu několika následujících let se v oblasti umění projevila i v Čechách vlnou konstruktivismu. Z jeho zabydlených pozic byly vedeny útoky zvláště důkladně proti strukturální abstrakci, která však pro širší veřejnost zůstávala stále neznámá. Je přitom příznačné, že samotní tvůrci obou protichůdných tendencí se ve

skutečnosti snášeli podstatně lépe (často i výborně), než by odpovídalo dogmatické atmosféře (zvyk v Čechách ostatně charakteristický) vytvářené některými teoretiky. Konstruktivistické objekty, optické a kinetické struktury, často pokojně, někdy podezřele dekorativně zaplňující oficiální výstavní síň, byly prohlašovány za projekty budoucích architektur. Vše, co souviselo s iracionalismem, jako by bylo pohřbeno. Svět se však, k překvapení mnohých, ocitnul takřka přes noc jinde. Znovu se s nebyvalou naléhavostí otevírají propasti, které byly dosud zdánlivě úspěšně překonávány. Česká sedmdesátá léta jsou potom poznamenána jevy, které tvoří součást nové reality. První důsledky energetické krize, hrozba krize ekologické, vlna iracionálních teroristických akcí, zasílení zdánlivě zasutého iracionalismu náboženského jsou některé fenomény současného světa, které přes svou definovanost nejsou o nic méně hroživé. Dalo by se říci, že právě v racionálním označení iracionality je obsažena podivná realita doby.

Snad podobě nové skutečnosti nějakým způsobem v umění odpovídá víc střízlivosti, víc věčnosti, víc objektivitu, víc realismu, ale také víc skepse, než jako tomu bylo i u existenciálního (humanistického) romantismu konce padesátých a začátku šedesátých let. Zásadně se pak podobá současného umění liší od potimistické větve konstruktivismu poloviny šedesátých let. V našich speciálních podmínkách je jen zdánlivým paradoxem, že někteří z mladší, mnohem pragmatičtější umělecké generace svým způsobem dnes hledají kontakt i s uměním počátku šedesátých let.

Ale v umělecké tvorbě je třeba začínat vždy znovu. Nic zde není jisté a jednou provždy dané, nic, o čem by se jednou neřeklo pochybovat, nic, co by se jindy nemohlo obdivovat. Podstatnější než konečná vizuální forma díla je nakonec to, co se skrývá za ní. Z účasti na jistém dění zhruba před dvaceti lety se mi dnes zdá nejceněnější jistá nulová zkušenost, nutnost začínat z ničeho, vyrvat něco z holé skutečnosti. Zatímco velké temné terče prázdná - nebo neznáma (téma, které vzniklo na několika mých strukturálních obrazech z roku 1963 nanášením hrubých struktur a opětným jejich stržením až na podkladovou vrstvu) se dnes jeví jako příliš obecné (pro mne ukončuje jednu etapu), postupoval jsem později ve snaze o jeho potlačení. Naplňovalo se opět obrazem skutečnosti, skutečnosti děsivé a

fragmentární. Dokladem tohoto úsilí je torzo environment Rehabilitační oddělení dr.Dr. z roku 1970-1971. Současně se mění pojetí původního hádankovitého temného prostoru v prostor bílý a reálně vymezený. Rozpaky nad určitelností (použitelností) samotných artefaktů jsou ve víru současnosti jenom nezbytným důsledkem posunu smyslu umění a jeho skutečných hodnot kamsi na okraj společnosti. Sny o důležitosti společenského uplatnění umění coby součásti životního prostředí (ostatně smy již ve své podstatě značně problematické) se čím dál víc projevují jako čistě iluzorní. Prostor pro jeho praktické uplatnění se totiž neustále zužuje a také rozmělnjuje. Není však vyloučeno, že právě pro tuto skutečnost může naopak růst jeho význam etický. Bezděčně jsem byl tak přiveden na myšlenku použití kufru jako zásadního principu dalšího zkonkrétnění a vymezení prostoru, a to jak pro dílo samotné (tj. obsah díla = obsah kufru), tak i jeho faktického umístění do reality. Takto vymezený nebo lépe: omezený prostor, s možností vnější libovolné manipulace, však ponechává neobyčejně široké pole vnitřnímu zpracování, kdy je zde nabídnuta i lákavá možnost použití iluzivních prvků. Tak se může smysl barokní chrámové malby dostat do kufru a s kufrem pod postel. Svoboda ve volbě libovolných prostředků (podmínkou jejich opodstatněnosti je jejich poselství, ale současně i jejich přesvědčivost, nenasázející se s diletantismem) k docílení co nejpřesnějšího vyjádření vyjádřitelného je cílem mého úsilí v dnešní podivné době.

1978

Václav Boštík

K VLASTNÍ VÝSTAVĚ V BESANÇONU

Stalo se již běžným zvykem, že malíři mluví a píší o sobě a své práci. Když už jsem v podobné situaci, měl bych, myslím, napřed na sebe prozradit, že se na svoji malířskou práci dívám jen jako na prostředek a ne na cíl svého úsilí. Hledám odpověď na základní otázky a to má, samozřejmě, důsledky i v mé práci. A kdybych měl krátce charakterizovat své úsilí, pak bych řekl, že hledám ztracený ráj. Pokouším se nalézt vy-

chod z labyrintu, ve kterém žijeme, a přiblížit se natolik ráji, abych z něho alespoň něco málo zahlédl. Snažím se propracovat se ze složitosti dnešního života k jednoduchým a čistým vztahům, které tuším na počátku všech velkých kulturních období.

Umělci dobyli postupně pro umění pozice, které se zdají být ziskem, ale ve skutečnosti jsou spíše ztrátou. Z umělce řemeslníka se stal Umělec a služebnost se změnila v opak. Umění, to nejsou jen umělecká díla. Uměním má být celý náš život. Ty obrazy či sochy jsou jen jakési stopy podél cest, kterými jsme prošli. Jsou to znamení o práci na nás samých. Jsou to otázky nebo odpovědi na otázky, které jsme si kladli. Je třeba dostat znovu do správných vztahů základní skutečnosti, neboť během staletí dostaly jiný význam a výklad, než jim odpovídá. Obraz vesmíru - mám na mysli spíše jeho výklad než jen popis hmotného vesmíru - který si evropské společenství kdysi postupně vytvořilo, je už po staletí deformován a rozkládán. Jsme dnes v situaci, kdy je třeba pokusit se o řešení, které by lépe odpovídalo skutečnosti než předchozí.

Svět a vesmír, ve kterém žijeme, se zdá být postaven na neustálých obdobách jednoho jediného základního principu. A to principu kladného. Jde o neustálé dávání a vydávání se. A toto vyzařování má zároveň i sjednocující působení. Na úrovni mezilidských vztahů však vidím situaci podstatně jinou. Oproti vesmírnému, neustálému dávání a rozdávání se vidíme, že člověk má dnes naopak snahu získat pro sebe co nejvíce. Vztahy se staly složitými a nejasnými, místo aby byly jednoduché a jasné. A tak, má-li člověk být opravdu člověkem, musí se vrátit k těm principům, na kterých vesmír stojí.

Snažím se přiblížit pochopení těchto základních skutečností a můj malířský experiment pozůstává z největší části v tom, že si ony tušené či předpokládané vesmírné vztahy pokusně ověřuji na ploše svého plátna. Plocha podkladu se stává mým operativním polem. A do této plochy musím umístit celou svoji představu vesmíru. Ta plocha je pro mne obdobou skutečného prostoru a hmota barvy obdobou vesmírné hmoty. A přiřknu-li těmto prvkům určité vlastnosti, začnou na sebe vzájemně působit. Plocha se změní v jakési silové, gravitační pole a barva - hmota se počne shlukovat podél jeho siločar či v jeho uzlových bodech. Z takového pokusu vyjde určitý výsledek, mně dříve neznámý, který mi pak pomáhá ověřit si konfrontací, do ja-

ké míry se moje představy přiblížily skutečnosti. Není to však tak jednoduché, jak by se mohlo zdát. Plocha, na které pracuji, má svůj vlastní, jí odpovídající řád a já se jí snažím vnutit svoji představu vesmíru, která má také svůj vlastní vnitřní řád. A je třeba tyto dva různé a odlišné projevy řádu nějakým způsobem spojit a sjednotit. A tady teprve začíná vlastní malířský problém a práce. Je to ale problém, který ve svých obdobách je problémem obecným, na který narážíme v nej-různějších podobách snad ve všech oborech lidské činnosti. Jde o vztah dvou zdánlivě protikladných skutečností, jako je nekonečno a konečno, nevyslovitelné a snaha po přesné formulaci, beztvorost a tvar, čistota plochy a její členění, intuitivní chápání celku a snaha po vědecky přesné formulaci obecných zákonů.

Pokouším se tedy prakticky o nemožné - o dělení nedělitelného. Jsem si vědom toho, že každým pokusem o vyslovení nevyslovitelného vlastně už ono nevyslovitelné zrazují. A tak se snažím pracovat podobně jako někdejší alchymista. Jako on opakoval desetkrát, stokrát, tisíckrát destilaci nějakého rozto-ku v naději, že jednoho dne jedinečnost situace a okolností ho dovedou k tomu, co očekává, tak i já si kladu znovu a znovu stejné otázky v naději a víře, že jednoho dne dostanu dílčí odpověď, jako už vícekrát, a přiblížím se tak trochu k vlastnímu jádru věcí.

1980

Karel Srp

NAD PRVOU STRÁNKOU KNIHY HERBERTA READA CONCISE HISTORY
OF MODERN PAINTING

1. Syntetizující práce bývá odedávna považována za vyvrcholení činnosti historika umění. Její sepsání však patří k nejkomplikovanějším a nejméně vědním úkolům. Autor se nevyhne řadě extrémů, které většinou, pakliže jeho práce má vylíčit celé dějiny moderního umění, končí v nejasných kompromisech. Nejčastěji jde o pouhý schematický popis jednotlivých -ismů, jenž má daleko k jakémukoli vysvětlení vnitřního smyslu dějin. Přesto jsou podobné práce velmi vlivné a stále vyžadované.

Nicméně v souvislosti s posledním stavem umění, kdy došlo k citelné změně perspektivy a řada osobností a směrů minulosti byla důsledně přehodnocena, se stále prohlubují nedostatky podobných kompendií. Ke klasické a dnes jedné z nejrozsáhlejších knih podobného typu patří Concise History of Modern Painting od Herberta Reada. Již v jejím názvu je skryt problém, který by před pětadvaceti lety zůstal pravděpodobně nepovšimnut, ale jehož závažnost si přesto již koncem padesátých let někteří kritici uvědomovali. Pochopitelně jde o nejrozsáhlejší slovo tohoto století - modernismus. Jeho mnohovýznamovost však musí být v Readově práci blíže specifikována, protože slouží k eliminaci umělců, kteří v publikaci mohou být obsaženi a kteří již ne. Read vynechává Henriho Rousseaua, protože naivita jeho stylu neobsahuje v zásadním smyslu "moderní" kvality, dále realistickou malbu, pod níž si představuje pokračování akademismu 19. století (například Hopper, Balthus). Stejně tak je pomínut Utrillo a malíři takzvané mexické školy. Read sice říká, že si uvědomuje jejich přínos pro umění naší doby, ale že je nemůže zařadit pod styl, který je specificky moderní. Přitom Read pojem modernosti formuluje co nejobecněji a ještě za pomoci Kleeova citátu, který tvrdí, že záměrem malíře nemá být reflektovat viditelné, ale vytvářet viditelné. Tento požadavek na průběh tvůrčího procesu lze poprvé doložit u Cézanna, jímž pochopitelně Readův přehled začíná. Bylo by snadné říci, že ihned v úvodu Readových koncepcí se objevuje omyl, který byl způsoben podceněním takzvaných neavantgardních tendencí. V této jednostrannosti se skrýval rozpor, který přivodil konec modernismu. Šlo o to, že do modernismu vložil autonomní energii, aniž by blíže zkoumal jeho vnitřní vazbu k silám protichůdným. Napětí, které vyplývalo z dobových kontextů, zůstávalo mimo Readův obzor. Za ukázkou přehledu, ovšem velmi stručného, který by měl právě Readovy nedostatky napravit, lze považovat často kritizovaný text Roberta Morris American Quartet. Představuje pomodernistický způsob pohledu na umění. Morris v něm přehodnocuje dosavadní vžitý názor na zařazení některých umělců do ustálených -ismů. Již nejde o prostý rieglovský lineární pohyb, ani o jednostranně chápanou avantgardu. Vývoj umění podle Morrisa probíhá ve čtyřech proudech, které se mohou vzájemně křížit. Na označení jednotlivých proudů jsou sice použity zavedené kategorie, ale vždy jej také důsledně reprezentuje jeden umělec. Morris opro-

ti Readovi neguje dogmatickou preferenci určitého způsobu tvorby a přiznává právo na existenci všech typů současně, aniž by tvrdil, že některý z nich je průbojnější.

2. "Myslím, že se cítili mnohem modernějšími, než se cítíme dnes my" - Roy Lichtenstein o lidech třicátých let. Přibližně v polovině šedesátých let, v době, kdy pronesl Lichtenstein tento výrok, vrcholila ve výtvarném umění skepse z modernismu. Jako by si umělci uvědomili, že třicátá léta se stala jednou z nejzazších mezi "pokrokovosti", kterou již nebylo možné dále následovat. Idea modernismu, typický výplod 19. století, úzce souvisela s mechanisticky chápáným pokrokem a technizujícími aspekty tehdejší kultury. Jestliže prvé "modernistické" umělecké -ismy minulého věku rozkládaly eklekticismus, tradicionalismus a vnější popisnou akademičnost, pak tímto postupem, kdy nastalo ještě ostřejší vyhocení sporu mezi avantgardou a tradičností, připravily půdu pro zásadní distanci, i když značně zjednodušenou, která probíhala celým uměním 20. století. Šedesátá léta začala hledat hlubší zdůvodnění modernismu. Protože nebyla již plně v jeho zajetí, neztrácela dynamičtější sepětí s minulostí a s Rimbaudovou metaforou absolutního modernismu se zřetelně rozcházela. V šedesátých letech došlo zcela nečekaně k řadě paradoxních situací, kdy avantgardní umění se mohlo stát oficiálním a naopak. Dokonce se objevily názory o zániku a konci avantgardy. Proces její recepce v "artworldu" se tak zrychlil, že se zdálo, že tato doba je schopna absorbovat "všechno". Tento idealizovaný a často vyslovovaný názor o neohraničitelnosti uměleckých manifestací vedl k tezi o takzvané "totální svobodě" umělce. Byla však chápána zcela jednostranně: umělec podle ní byl svobodný ve volbě použitých materiálů a prostředků (tehdy šlo především o aktualizaci skutečných předmětů), jakmile se však navrátil k závěsnému obrazu a klasické perspektivě, ztrácel nárok na modernost. Modernost byla v šedesátých letech spojována s uměleckými díly, které se pohybovaly mimo ustálené kategorie sochy a obrazu. Současně nastal zlom, kdy za ideální příklad byla považována třicátá léta. Specifickým způsobem toto pojetí reflektoval ve svých obrazech a sochách Lichtenstein. Zaujal ho především architektonické detaily tehdejších staveb. Představovaly zkoncentrovaného "ducha" třicátých let, zcela nepostiženého nedávnou retro módou, Lichtensteinovi nešlo ani

o odění starých myšlenek do současného hávu, ani o aplikaci vnějších formálních znaků. Vědomý historismus byl šedesátým létům cizí. Umělce zajímaly hlubší vazby, neuchylovali se k napodobení. Prodělali proces podobný náhlé "fascinaci". Návrat k třicátým létům nebyl diktován módou, ani vnější objednávkou. Před Lichtensteinem se otevřela určitá oblast v dějinách umění, kterou si nikdo před ním tak ostře neuvědomoval. Vždyť mimo něho se k třicátým létům příliš umělců nehlásilo (například Smithsona na třicátých letech upoutalo časté používání zrcadla). Tento dějinný proces návratu je daleko komplikovanější, než může obsáhnout pojem zpětné vazby, pod který bývá shrnován. Sepětí minulosti s přítomností nebývá tak jednoznačné, jak se snaží někteří historici umění tvrdit. Umělci v třicátých letech nacházeli, prostřednictvím podobnosti s vlastní tvorbou, určité exemplární příklady, s nimiž se mohli vnitřně ztotožnit. Proto se jejich práce "nepropadaly" do minulosti, ale zůstávaly "nejpřítomnější" přítomností (například nelze tvrdit, že by Smithsonovo zrcadlo přímo navazovalo na třicátá léta). Zajímavý je však Lichtensteinův postoj k této dekádě, který jako by odhaloval paradoxnost dosavadních historických koncepcí. Je důležité říci, v čem a jak modernost Lichtenstein viděl. Obdivoval vybranost materiálů, elegantní křivky tvarů, kombinace mosazi nebo mědi s odstíněným sklem, zeleného a černého žilkovaného mramoru s lesklým kovem, aplikoval kontrasty ostrých rohů s oblouky, lineárních forem s plastickými. Takovéto spojení materiálových a tvarových kombinací nevyužívalo jiné období vyjma třicátých let. Jenomže Lichtensteina stejně jako další umělce okouzlo ještě něco: jednota stylu. A právě podstatnější nahlédnutí do jeho smyslu umožnila až šedesátá léta. Lichtenstein tehdy začal dávat svým pracím názvy jako Moderní obraz nebo Moderní socha (tento cyklus vytvářel v letech 1966-1970). V práci Moderní obraz (1966) reaktualizoval například průmyslové návrhy třicátých let, avšak nešlo o přímé kopie, ale o nově vzniklé celky, jejichž konečným cílem nebylo připodobnění se danému vzoru. Někdy byly i porušeny výtvarnými aspekty šedesátých let. (Autor například zapojil do spodní poloviny obrazu tři přes sebe položené ostroúhlé trojúhelníky připomínající Nolandovy obrazy z roku 1964.) V obrazech se tak střetávala pečeť dobovosti se současností. Stejný rozpor byl přítomen i v moderních sochách. Zdálo se, že napodobovaly průmyslové výrobky, nebo že šlo pří-

mo o skutečný detail určitého architektonického článku, avšak pro jejich asociativní vazbu s konkrétními uživatelskými předměty je nelze označit ani za ryze abstraktní sochy, ani za ready-made. Lichtenstein také sochy nevytvářel proto, aby demonstroval dnešnímu citění již neadekvátní dobový ideál krásy a dokonalosti. Na jeho dílech je paradoxní právě ambivalentní postoj k modernosti. V umění druhé poloviny šedesátých let jsou zcela svébytným projevem. Neváží se ani k estetice pop artu, ani k současným sochařským aktivitám. Lichtenstein se v nich dotkl minulosti, již nepojal v idealizované formě historismu. V plastikách nekopíroval dobová umělecká díla, spíše jej fascinovaly architektonické a ornamentální články, v kterých se projevovaly odindividualizované aspekty dobového slohu. Vyžíval se v anonymních formách bez přímých stop rukopisu určitého tvůrce. Tento Lichtensteinův příklad nám má sloužit k relativizaci pojmu modernismus, který, jak ukážeme v následujícím oddílu, byl nejvýznamnějším americkým kritikem výtvarného umění padesátých let chápán zcela jinak. Nicméně objevuje se zde otázka, jak charakterizovat Lichtensteinova díla šedesátých let z hlediska modernismu?

3. K tomu, abychom se přiblížili k současným aspektům výtvarného umění, které podle některých kritiků spočívají ve vztahu moderních a pomoderních tendencí, bude nutné zrekapitulovat slavný esej Clementa Greenberga, jenž vyšel pod názvem Modernistická malba. Greenberg formuluje postuláty modernismu velmi jasně. Nespojuje jej výlučně s literaturou nebo výtvarným uměním, ale s všeobecným charakterem novověké kultury. Jeho podstatu vidí v sebekritické reflexi určitého oboru nad svými vlastními předpoklady. Výsledkem tohoto metodického postupu je, že každý z jednotlivých oborů se postaví výlučně na vlastní základy. Získá jak vnější hranice, v kterých se pohybuje, tak i svou vnitřní konkrétní náplň, kolem níž se může dále rozvíjet. Půjde přesně stanovit jeho esenciální obsah. Původcem tohoto způsobu myšlení je podle Greenberga Kant: udal počáteční intenci k odhalení podstatných zákonů rozumu vůbec kritikou jeho vlastních poznávacích schopností. Avšak ve výtvarném umění začala modernistická malba až Manetem. Umělci se táží, jak říká Greenberg, daleko více po podstatě obrazu samého než po tom, co znázorňuje. Manet prý jako první přiznal povrch plátna, na něž maloval. Již zde je

vidět, že Greenberg vyžaduje na výtvarném umění výkony, které se v čisté podobě objevily u jiného oboru. Konkrétně to byla filozofie, od níž si převzal jakýsi výchozí teoretický model uvažování, jež pak aplikoval i na ostatní obory. V modernismu Greenbergova pojetí se tak v jiné podobě objevuje vývojová teleologičnost, s níž se v dějinách umění setkáváme v různých formách od vídeňské školy. Nechtěným cílem moderní malby, ke kterému byla přivedena společným kulturním kontextem s jinými obory, je plošnost. Je důsledkem oné "sebekritické reflexe moderního umění". Díky jí rozpoznáme tradiční obraz od moderního: "U starých mistrů nejprve vidíme co je na obraze, než vidíme obraz jako celek. U moderních vidíme nejprve obraz, tzn. že se nedíváme do obrazu (seeing-in), abychom sledovali určité jeho části, ale díváme se na obraz jako na celek (seeing-as)." Neocitáme se před iluzivním prostorem, který by nás nutně vtahoval do sebe, ale před obrazem, jemuž je základní plocha. Tyto problémy se podle Greenberga odehrávají v mezích umění samého. (Říká: "Problémy fyziologie jsou řešitelné jen pojmy fyziologie.") Dostali jsme se tak k základnímu formálnímu znaku modernistického obrazu. Proti tomu, že plošnost představuje důležitý prvek moderní malby právě ve dvacátém století, nelze jistě nic namítat. Greenberg se tak svou reduktivní imanentní cestou dostává záhy až po samu její mez. Otázkou zůstává, jak včas tuto tendenci k plošnosti zabrzdit, aby obraz jako výtvarná kategorie nezmizel úplně. Možnosti vyplývající z Greenbergova postoje nejsou velké: "Plošnost, ke které se modernistické obrazy orientují, nemůže být nikdy naprostou plošností." Zde vyslovuje meze obrazu, avšak i svého pojetí. To, co je naprosto plošné, již podle něho nepatří mezi obrazy. Modernistický obraz má vždy obsahovat jistý stupeň iluzivnosti, ale ne ve smyslu trompe-l'oeil. Toto stanovisko bylo pochopitelně následujícím vývoje, k němuž jako by Greenbergův text udával první impuls, překonáno. Je plně srozumitelné, vysvětlíme-li je z Greenbergových pozic na konci padesátých let. V souladu s "modernistickou malbou" prosazoval vlastní takzvanou pomalířskou abstrakci, jejímiž hlavními představiteli byli Morris Louis a Kenneth Noland. Oba se dobrali po samu mez plošnosti, přesto však na svých plátnech udržovali ještě zbytky iluzivního prostoru. Hodili se tak plně ke Greenbergově požadavku "malebnosti" uměleckého díla, protože modernistická malba podle něho má být především zále-

žítostí oka. Avšak ihned následující generace eliminovala z obrazu náznaky prostoru vůbec. Sebekritická, imanentní tendence moderního umění, kterou dokázal Greenberg plně postihnout, nemohla být na jeho přání zbrzděna. Dokazují to již obrazy Franka Stelly, které vycházely z požadavku celostního pojetí obrazové plochy. Výsledkem modernistických postojů byly i další směry, s kterými Greenberg již jako kritik vůbec ne-
souhlasil. Greenbergův esej lze shrnout do těchto šesti bodů: 1/ umění je autonomní obor, který musí hledat kořeny sám v sobě, 2/ s ostatními obory může být pouze paralelní, 3/ základy oboru lze najít pouze analyticky, 4/ umění vychází pouze z umění a to zase z umění, 5/ odmítá se syntetičnost, která nutně vede k mimouměleckým zdrojům, 6/ umění je nepřetržitá kontinuita, staré umění nestojí v protikladu k novému. Zde je vidět, že ve svých hlavních kořenech se v co nejobecnější rovině Greenberg příliš neodlišuje od Ada Reinhardta, Donalda Jud-
da či Josepha Kosutha. Hlavní rozdíl mezi Greenbergovou a Kosuthovou generací se dá opsat jako pohyb od výhradních empirických záležitostí oka k pojmovým záležitostem vědomí.

Jedním z důležitých formálních problémů modernistické malby v její poslední fázi byly otázky takzvané celostní a hierarchické formy a takzvané deduktivní struktury. Použitím celostní formy měly být zrušeny souvislosti mezi kompozičním uspořádáním elementů uvnitř plochy. Tento postoj, jinak opísovaný vazbou "relational" a "non-relational" a řešený v americké kritice v první polovině šedesátých let, byl v evropském umění již naznačen roku 1919 textem Theavvan Doesburga. Na dvou příkladech jsou demonstrovány základní formální přístupy k obrazu. V prvním jde o práci maďarského konstruktivisty Vilmore Huszara (Kompozice v šedé), která se skládá z izolovaných, různě velkých čtvercových nebo obdélných ploch, spojených mezi sebou takzvanou relacionální metodou a vytvářejících uzavřený systém vztahů, v druhém, který jako kontrast k prvnímu vytvořil pravděpodobně Doesburg sám (nazval jej Plochy bez kompozice), jde o obdélné pole stejně velkého formátu, rozdělené s rámem rovnoběžnými vertikálními a horizontálními liniemi na jednotlivé různě velké plochy. První příklad je považován za pozitivní - žije ve vztazích, druhý za negativní - ztratil vztahovost, je mrtvý. Doesburg zde chápe vztah z hlediska vnitřní kompoziční souvislosti a soudržnosti mezi jednotlivými elementy. Vztah není pouhé přiřazení elementu k ele-

mentu. Umělec by měl vždy brát zřetel k celku, ten představuje skrytou strukturu za elementy. O příkladu Plochy bez kompozice Doesburg říká, že je prázdný, bez prostoru a pohybu. Vyjadřuje pasivitu a rezignaci. Doesburgovi totiž nestačí jen apriorní členění plochy, nevylučuje zkušenost, ale spíše vyžaduje vnitřní vyrovnaní jejích apriorních a aposteriorních vlastností, kterými je získáván pocit prostoru. Za zcela uvolněný příklad aposteriorního pojetí elementů by mohl zcela dobře sloužit Kandinského akvarel Svobodné vztahy (1923), kde jsou geometrické obrazce nazávislé jak na rámu, tak na předem determinovaném rozvrhu. Doesburgovy "kladné" příklady vrcholily krátce po druhé světové válce v práci Fritze Glarnera, který nejenže dával obrazům sestaveným z nepravidelných plošných segmentů název Vztahové obrazy, ale navíc mu šlo podobně jako Mondrianovi (jenž ho silně ovlivnil), o úzký kontakt geometrické formy a obrazového prostoru. Glarner vytváří dynamický typ abstraktního dějového prostoru, kde přerůstá pasivita v aktivitu, plocha v prostor a naopak. Hledá, jak říká, ekvivalentní napětí mezi plošnými geometrickými tvary a jejich prostor evokujícími vztahy. Glarnerovu dynamickou fragmentalizaci, u jejíhož zrodu stál hermetický kubismus, však odmítl další vývoj abstraktního umění, ubírající se spíše cestou Doesburgova negativního příkladu. V americkém umění šedesátých let byly zdůrazněny především apriorní vlastnosti plochy, rozhodovala celistvost a jednotnost. Jakékoliv pokusy o vztahové vymezení byly například Juddem označeny za zbytky evropského estétství.

Další krok po Glarnerovi učinil Reinhardt svými "černými" obrazy. Dochází v nich k nesmírně důležitému vyrovnaní celostního a hierarchického typu formy. V umění po Reinhardtovi se již zájem zcela přesunul k apriorní struktuře obrazové plochy. Dokládá to raný Stella. Jeho obrazy již neznázorňují prostor, ale spíše zdůrazňují své stání v prostoru. To, že byla plocha obrazu členěna liniemi paralelními s rámem, nadhodilo otázku takzvaných deduktivních struktur. Jejich vznik závisel na tvaru rámu, z něhož jsou vyvozeny další, celkové formě obrazu podřízené členící prvky. Aktivní funkce tak byla přenesena z jednotlivých elementů na celistvý tvar plátna. Glarner byl jediným z malířů abstraktně geometrického směru, kteří v padesátých letech uzavírali mondrianovskou etapu vývoje abstraktního umění. (Ve svých teoretických propozicích se jí při-

držoval i Greenberg.) Z hlediska modernismu bylo nutné učinit další krok: přejít od dynamického vztahu zbytků iluzivního prostoru přes statický vztah rám-reálný prostor k umístění elementu na určité místo. V jiné rovině lze tento proces opsat jako průběh od obrazu jako světa o sobě přes obraz-objekt až po objekt-prostor. V poslední fázi jde o postavení skutečného předmětu do určitého prostředí. Tento závěrečný případ dokládá například Andreho 144 zinkových desek. Carl Andre vychází ze čtverce složeného z menších, stejně velkých elementů. Navíc jím byl ponechán přirozený barevný charakter.

Tato zběžná formální analýza ukazuje, že Greenbergova plošnost, která měla představovat mez malby, není mezí modernistického umění. Avšak přesáhneme-li podle Greenberga obecné kategorie obrazu a sochy, již se nepohybujeme v oblasti umění. Jde o ne-umění, před kterým se však imanentní linie modernismu nemůže zastavit. Paradoxnost pomodernistického umění je právě v tom, že se z jedné strany snaží reaktualizovat Greenbergovy závěry, z druhé však neodmítá přínosy konceptualismu. Současně používá jak klasické výtvarné prostředky (barva, plátno), tak i "ready-made" a podobné progresivnější postupy, jež stojí za hranicemi výtvarnosti. Pojem pomodernismus se uplatňoval přibližně již od konce padesátých let a ve výtvarném umění byl využit až po historii, literatuře a architektuře. Bývá jím myšlena tvorba následující konceptualismus kosuthovského typu, na nějž především pomoderní umělci reagují.

4. Modernismus je jiného druhu než běžné umělecké -ismy. Má zahrnovat umění od impresionismu po konceptualismus. Nepojí se však jen s tímto stoletím, může v co nejširším smyslu označovat, vyhneme-li se greenbergovskému pojetí, určitou dobovou situaci, kdy došlo k rozchodu starého s novým. V jistém smyslu by mohlo jít o ahistorický pojem aplikovatelný na jakýkoli dějinný jev. Jeho používání se však stalo příliš schematizující. V různých obměnách se udržel až do druhé poloviny sedmdesátých let. Umění následující po modernismu usiluje o syntézu. Již tím se odlišuje od Kosuthova výroku, že v umění jde o analytické propozice. V jednom textu v Artforu chápe Baron Brock modernismus následovně: "Modernismus je snaha porozumět uměleckým problémům jako výlučně imanentním, tj. jako čistě formálním. Ukázal to vývoj umění posledních let, který byl chápán jako vývoj zcela formálních problémů. Ale zeptáte-li

se, proč se umělci daného období zabývají právě těmito formami, nevystačíte s otázkami, které se týkají jen formálních problémů. Nikdo s nimi ještě při posuzování uměleckých děl neuspěl. To je důvod, proč pojem modernismus (jako historie řešení formálních problémů) není příliš použitelný." Podobné definice modernismu, vyjadřující skepsi z dosavadních přístupů k modernímu umění, jsou typickou ukázkou jedné skupiny ohlasů na změny, které se ve výtvarném umění konce sedmdesátých let odehrály. Již Kosuth odmítal formalismus friedovského typu, avšak vlastní tvorbou sklouzl do formalismu ještě hlubšího: vnímáme-li jeho slovníková hesla čistě vizuálně, aniž bychom je četli, objeví se před námi čistá forma. Z hlediska estetiky a teorie umění však v předložené Brockově definici nejde o nic neznámého. Evokuje staré polemiky mezi obsahovou a formální estetikou a kritizuje způsob, jakým bylo umění již na přelomu století jednostranně interpretováno svými historiky. Modernismus nelze chápat výlučně formálně, i když je tak nejčastěji nazírán. Právě jednostranně zaměřené formální pojetí přivedlo modernismus ke zkáze. Je kladem pomoderních tendencí, že vyžadují obsahovou interpretaci modernismu, protože jedině tak se objeví skryté souvislosti mezi jednotlivými dějinnými formami a totalitou stylu dané doby. Žádné z avantgard počátku století nešlo jen o formální výboje. Dostatečně o tom přesvědčují publikované manifesty. Je právě vinou kompendií Readova typu, že na tuto skutečnost, kdy umělci svými činy chtěli přesáhnout dané formální problémy, dostatečně neupozorňují. Read neposuzuje ani tak smysl výkonu, jako spíše formu provedení. Tím, že zavrhl tradicionalismus (nebo akademismus), nemohl ani postihnout dynamické napětí, které se v přítomnosti projevovalo. Většinou teorií avantgardismu je úhlavním nepřítelem naturalismus. A právě jeho někdy nepříteli vhodná negace (často byl charakterizován jako mrtvá, netvářící kopie reality) představuje také jednu z příčin konce modernismu. Oběma, avantgardě i tradicionalismu, je společný nesouhlas s přítomností... Tradicionalista směřuje do minulosti, avantgardista do budoucnosti. Nikdy se nemusejí vzájemně setkat. Umění, které dokáže žít plně v přítomnosti a současně si rozpory obou předchozích směrů uvědomuje, je až umění pomoderní. V něm se podle jeho teoretiků projevuje současně dobré a zlé, krásné a ošklivé, staré a nové.

ZAOSTŘENO NA FIGURU: DVACET LET

Katalog výstavy, která se konala od 15. dubna do 13. června 1982 ve Whitneyově muzeu amerického umění.

Vystavující: Jack Beal (1931), William Beckman (1942), Jonathan Borofsky (1942), Joan Brownová (1938), Richard Bosman (1944), Willem de Kooning (1904), Eric Fischl (1948), Jedd Garet (1955), Gregory Gillespie (1936), Alex Katz (1927), Robert Kushner (1949), Alfred Leslie (1927), Roy Lichtenstein (1923), Robert Longe (1953), Alice Neelová (1900), Jim Nutt (1938), Ed Paschke (1937), Philip Pearlstein (1924), Larry Rivers (1923), Susan Rothenbergová (1945), David Salle (1952), Julian Schnabel (1951), Andy Warhol (1928), Tom Wewwelmann (1931).

Text kurátorky Barbary Haskelllové:

Tradice figurativního umění trvá od jeskynních maleb. Měla různé formy a bylo používáno k různým účelům během let, některé z nich byly revolučnější než jiné. Ale v každé generaci byli umělci, kteří ve figure našli námět, který jim stál za to, aby ho reinterpretovali novým a osobním způsobem. Účelem této výstavy je prozkoumat různé přístupy, které umělci-figurativisté zaujali během posledních dvaceti let. Zdá se, že je velmi vhodně načasována, protože v posledních pěti letech se objevila nová skupina umělců, kteří zase jednou definují znovu to, co může znamenat figura v malbě.

V posledním desetiletí se v umění projevila významná změna. V polovině sedmdesátých let počali mladí umělci čelit formalistické konvenci předchozí generace tím, že do svých děl zaváděli drsné barvy, dekorativní povrchy a výjevy, v nichž se něco dalo rozpoznat - což jsou prvky minimalistické senzibilitě virtuálně anatemické. Ke konci sedmdesátých let se proměna zdála být úplná. Emotivní pojednávání převážilo nad neosobní fabrikací; intuice zastoupila logiku; excentrické konfigurace zastoupily reduktivistické struktury. Poprvé od abstraktního expresionismu důležitost citu a obsahu převážila - kyvadlo umění se zhouplo od klasicismu k romantismu.

Tyto postoje měly různé výrazové formy, zdá se však, že jedno jediné zcela určitě upoutalo pozornost publika: figura. Články o novém figurativním expresionismu se množí; galerie a podobné prostory stále častěji pořádají přehledy figu-

rativních projevů toho či onoho druhu; a i umělci dotud abstraktní uvádějí do svého díla výslovnější figurativní odkazy. Neznamená to, že se produkuje málo zajímavé abstraktní malby; spíše to, že mladí umělci, kteří v současné době stojí v popředí všeobecného zájmu, užívají figury. A existence srovnatelného autonomního trendu v Evropě dává tomuto americkému jevu širší souvislost, činí z něho část mezinárodního vývoje.

Navzdory tomu, že kritikové hovoří o znovuobjevení figurální malby, ta - což je ironie - nikdy neztratila aktuálnost. V časných šedesátých letech jsme byli svědky podobného zvěstování figurativní renesance. (Tehdy se figurace pohybovala dvěma směry: ve směru nového realismu, který byl založen na přímém pozorování, a ve směru pop artu, který se rozvíjel z obrazů a technik hromadných sdělovacích prostředků.) Některé z důvodů, které vedly k tomu, že dřívější umělci zamítli abstrakci a vrátili se k rozpoznatelným výjevům, sdílejí i dnešní figurativisté. Dominantní estetika - v časných šedesátých letech estetika abstraktního expresionismu; v polovině sedmdesátých let estetika minimalismu - se stala příliš známou a ztratila svou hnací sílu. Tato hnutí byla přemožena manýristickou povrchností, která, jak se zdá, vyprázdnila umění obrazové i emociálně.

Pro starší figurativně tvořící umělce, kteří reagovali na abstraktní expresionismus, se původní vřava vzrušení, která pozdravila jejich dílo, brzy zmírnila a kritická literatura se i nadále úzce soustřeďovala na formalistické inovace, přičemž vynášela abstraktní umění jako vyvrcholení amerického uměleckého počínání a figurativní projev degradovala na téměř páriovský status. Arbitrům kultury se figurativní umění zdálo zpátečnickým a méně ostrým než abstrakce, pokud se jedná o nejdůležitější estetické záležitosti - natolik, že Philip Leider jako redaktor časopisu Artforum mohl klidně tvrdit, že dílo Jacka Beala, Philipa Pearlsteina a Alexe Katze je vzhledem k fundamentálním problémům dne irelevantní. Jenom pop-umělci, jako Andy Warhol nebo Roy Lichtenstein, jejichž dílo mohlo být absorbováno do převládající estetiky emblematických forem s jednoduchými obrazy, došli uznání. Ale figurativní malířství, navzdory druhořadému občanství, které mu bylo přisouzeno, přetrvalo. I když byli kritikou považováni za nemódní, používali ti talentovanější figuru úspěšně k vyjádření svých

malířských myšlenek.

Figurativně tvořící malíři let osmdesátých se odlišují od předchozí generace tím, že se jejich dílo vnímá v popředí stylistického přehodnocování a v popředí současné kulturní proměny; zdá se, že představuje, jak napsal Hilton Kramer, "mnohem spíš barometr změn než sebe samo". V tomto smyslu lze současné figurativní umění přirovnat k post-modernistické architektuře, politickému neokonzervatismu a vzrůstajícímu smyslu pro tradici v americkém životě.

Co se změnilo, že se z figurativního umění dnes mohla stát stylová avantgarda? Proč je figurace v tomto okamžiku přitažlivá pro tak velký počet významných zastánců a těch, kdo ji praktikují? Na čistě estetické rovině lze dílo dnešní generace figurativistů pochopit prostě jako nanejvýš samozřejmý aspekt všeobecného ústupu od ideologického purismu a reduktivistického slovníku, který ovládal umění v posledních dvou dekadách. Ačkoli partikulární důvody mohou být různé, je možné vidět odmítnutí abstrakce jako jistý druh slohového vyčerpání. Pro mnoho mladších umělců, vyškolených formalistickou strategií, abstrakce zbankrotovala - "má po štávě", jak poznamenal David Salle. Schopnost říci abstrakcí něco neotřelého byla podlomena nashromážděnými činy předchozích umělců. Figurace dala mladším umělcům prostor pro práci mimo to, co se stalo obrazově restringovanou a už akademickou tradicí. Zobrazování jim zároveň poskytlo prostředek k uvedení osobního obsahu a emociální rezonance do díla - což jsou dva primární cíle nového umění.

Je nutno připomenout, že existují kritici nové figurace, kteří tvrdí, že její úspěch je pouze funkcí trhu; že je to tyranie módy, která si vynucuje v každé sezóně viditelně odlišný styl, která je primárně odpovědná za současný jev figurativismu. Co však lze dokázat líp, je fakt, že se dramaticky zvyšuje objem uměleckého obecenstva. Oceňování umění už není zábavou pro elitu. V tomto smyslu lze figuraci považovat za demokratizační snahu, za populistické úsilí učinit umění přístupným širšímu obecenstvu.

Na první pohled je nové figurativní umění příbuzné tomu, jaké produkovala předchozí generace. V obou skupinách umělců jsou ti, kdo užívají figuru k vyjádření narativního obsahu; nebo ti, kdo ji užívají neasociativně, jako by nebyla o nic důležitější než jiný tvar na obraze; ti, kdo tělo komolí ne-

bo fragmentarizují; nebo ti, kteří tvoří emociálně pomocí gesturálního zacházení s barvou nebo expresionistickým proplétáním skupin figur. Ale existují významné rozdíly mezi oběma generacemi. Figurativní umění osmdesátých let se vyhýbá konvenčním pojetím krásy a dekora, aby bylo působivější a aby mělo emociální sílu. V tomto umění je málo omezeného nebo přísného. Místo toho převažuje přemíra barokní opulentnosti a složitosti - barvy, obrazů a emocí. Úmyslně neohrabaný, téměř náivní kresebný styl nalezneme ve většině dnešního umění; svědčí o tíhnutí k přímosti a spontánnosti. Tyto kvality nejsou jedinečné jen přítomnosti, jak tato výstava zřejmě dosvědčuje, ale jejich současná pronikavost je významná.

Cit a osobní obsah chápou tito umělci jako důležitější než formální inovaci. Touha prodloužit dějiny umění byla nahrazena zájmem o dřívější umělecké metody a obrazy. To, že současní umělci adaptují předchozí výrazové styly, nás nutí k revizi našeho pojetí originality. Umělecká invence už není rovna jen formální novosti - která ustavuje nové hranice umění-, ale i vytváření nových forem z norem a historických inventářů, které byly ustaveny předtím.

Kromě minulých stylů a obrazů, které známe z dějin umění, užívají současní figurativní umělci ještě řazených (recycled) motivů. Spíš než aby malovali přímo ze života, používají mnozí umělci hbitě fotografie, umělecké reprodukce a obrazy hromadných sdělovacích prostředků a filmů, časopisových ilustrací a comics. Ačkoli pop-umělci a chicagští imažisté (Chicago imagists) také užívali takový obrazový materiál nebo jeho mechanické techniky, zdají se jejich obrazy retrospektivně mnohem nevinnější a optimističtější; sardonicky komentují - ale samy emociálně neztělesňují - odesobňující aspekty hromadné technologie. Pro generaci, která vyrostla u televize, se ovšem prezentace životních zkušeností pomocí hromadných sdělovacích prostředků staly paradigmaty, vzory - stále autoritativnějšími modely, podle nichž se měří ryzí osobní emoce. Od pouhých replik diskreditovaných emociálních náhražek mají daleko; tito umělci malují to, co se stalo pro současnou společnost "realitou".

Úzkost a psychická izolace pronikají novou figurací ve stupni, jaký byl v umění šedesátých a sedmdesátých let neznám. To naznačuje možnost sociopolitického vysvětlení znovuzrození figurace. Opačně k teoriím, které byly pokrokové na přelomu

století, k teoriím o korelaci mezi abstrakcí a zhoršujícími se sociálními podmínkami, naznačuje historie amerického umění dvacátého století, že abstrakce se nejvíce těší oblibě v dobách optimismu, zatímco realismus v dobách nejistoty a omezování výdajů. Hledání všeobecných pravd nebo absolutna, které představuje základ abstrakce, má tendenci převládat v obdobích stability a důvěry. Naproti tomu období neklidu v národě, období nerozhodnosti vedou k individualistickým vztahům - vztahům, které se, jak se zdá, v umění manifestují převahou realismu. Uvážíme-li dezintegrující politickou a sociální strukturu poslední dekády a z toho plynoucí úzkost a nejistotu, žádný div, že se umění pro umění začíná zdát nedůležitým.

Přeložil J.H.

1982

Giulio Carlo Argan a Achille Bonito Oliva

UMĚNÍ A KRIZE MODELŮ

Giulio Carlo Argan:

Připouštím, že transavantgarda je důležitý fenomén nejen v umění, ale také v celkovém kulturním panoramatu. Mohl bych také dodat, že transavantgarda je jediné umělecké hnutí, které vnáší něco nového do současné kulturní scény.

Evidentně stále ještě existují umělci, jejichž dílo obsahuje různá poetická východiška, ale tito umělci dedukují nebo vyvozují důsledky z pozic, které byly zaujaty již dříve. Jediná pozice, která vidí sebe samu jako něco nového, je pozice transavantgardy, a v tomto ohledu zřejmě nemá soupeře.

Nové je to, že už nestojíme před konfliktem nebo před dialektikou proudů, ale před jediným proudem, který se v důsledku pouhé skutečnosti, že je jediný, prezentuje jako vládnoucí nebo tendující k nadvládě.

Chtěl bych také konstatovat: transavantgarda je jediné umělecké hnutí, které informuje o stavu povědomí, rozšířeném po celém světě. Zavrhuje jakékoliv plánování. Umění už není považováno za produkt plánu nebo za součást kulturního projektu do budoucnosti. Jeví se tedy v čirém a prostém stavu existenciality, zde a nyní, odmítajíc historický původ z dřívějších pozic a jakýkoliv záměr pro budoucnost.

Ale tam, kde chybí plán, chybí i jiný prvek, inherentní všemu umění, s kterým máme historické zkušenosti: hodnota. Ne-ní pochyby, že umění bylo po celou svou historii považováno za hodnotu, za alternativní hodnotu k hodnotě peněz, to jest k ceně; za hodnotu, která se nespotřebovává, ale naopak se tím zvětšuje, čím déle nás těší. To je zřejmě důvod, proč náš svět připisuje třeba řeckým sochám hodnotu, která je bezpochyby vyšší než hodnota, která jim byla dávana v době jejich vzniku. Hodnota je něco, co brání spotřebě, je antikonzumní, přežije materiální konzum. Mám za to, že umění, které poprvé v dějinách - a to je skutečnost, která si zasluhuje velkou pozornost - se prezentuje jako ne-hodnota. Zároveň nevěřím, že lze dogmaticky prohlašovat, že umění musí být hodnota, i když jako historik umění neznám projevy v uměleckém řádu, které by nesměřovaly k hodnotě. Tím, že toto umění nesměřuje k hodnotě nebo k pokroku, zřejmě samo sebe prezentuje jako zcela náležející své době. Chtěl bych ale poukázat na to, že veškeré moderní umění, počínaje Baudelairem, se muselo vyrovnávat se skutečností, že náleží své době. Avantgardy zdůrazňovaly svou nespokojenost s touto současností a hlásaly potřebu projektovat, zaměřit pozornost na budoucnost. Umění transavantgardy, zahrnující v sobě neplánovanost a nekontrolu a zamítající jakýkoliv druh kontroly nebo omezení, je výrazem násilí. Není pochyby, že násilí je jedním z dominantních prvků společnosti, ve které žijeme. Bohužel nemohou tomuto násilí uniknout ani jednotlivci ani státy; můžeme tedy skutečně tvrdit, že by mu mohlo uniknout umění? Umění, které se prezentuje jako násilí, se prezentuje jako ne-hodnota, protože zde je antiteze: násilí je bezuzdný, vyčerpávající konzum, není proto zachovávaním, není hodnotou. Transavantgarda není první manifestací umění jako násilí. Některé jiné v tomto století známe: bezpochyby expresionismus, bezpochyby takzvaný americký abstraktní expresionismus.

Achille Bonito Oliva:

Arganův argument může v sobě zahrnovat přílišný odrazový vztah mezi uměleckým dílem a světem; když totiž Argan tvrdí, že umění je plán, automaticky tvrdí, že svět je tímto plánem rekonstruován. Ve skutečnosti existuje "měkký" plán uměleckého díla a každý umělec, i když se vyjadřuje pod impulsem manuálnosti, která nepoužívá kružítko nebo pravítka, má přece

tendenci organizovat jazyk ve formální řád. Plán tedy existuje, "měkký" v tom smyslu; že se nevztahuje nebo nesáhá za svůj vlastní akční rádius. Umělci transavantgardy tedy ztělesňují onen nihilismus, o němž Nietzsche neustále mluvil: nihilista je ten, který se vzdaluje od centra směrem k X, k neznámému.

Žijeme v nesmírně dramatickém historickém údobí a nejsme schopni vidět z něho východisko, pozitivní východisko z protismyslného světa plného konfliktů a ovládaného násilím. Aktivní nihilismus transavantgardního umělce je sama radost z tohoto nomádického putování; toto přání pohybovat se je oním požitkem, který byl v minulých desetiletích znehodnocován popřehnutím objektu, vrcholícím v dematerializaci konceptuálního umění a onoho umění šedesátých let, které také pracovalo s citacemi a tautologiemi.

Jak skutečně transavantgarda přispěla k zmírnění násilí? Zredukovala intenzitu, neuvědomělou substanci, která byla v gestuálnosti akční malby a informelu, a převedla ji do zploštělého stavu dvojrozměrného obrazu, jako jsou dvojrozměrné obrazy masových médií.

Kdybych měl najít hodnotu v umění transavantgardy, hledal bych ji v hodnotě eklekticismu. Transavantgarda - která není hnutí, nýbrž postoj, neomezené otevření se expresivnosti - se snaží sblížit kulturní úrovně, které byly po desetiletí odděleny: úroveň "vysoké" kultury, předmět avantgardní tradice začátku dvacátého století a neoavantgard; úroveň nízké kultury, která je produktem obrazovosti masové civilizace. Tito umělci směřují a vrství tyto dvě úrovně bez purismu, který bránil takové operaci u neoavantgard a v dřívějších hnutích. Tak by snad požadavek, který klademe na transavantgardu, aby vyřešila všechny antinomie, aby dala odpověď v revolučních termínech, se měl klást na všechny avantgardy od roku 1945.

Jestliže se takové požadavky překotně objevily v nedávných letech v Arganově případě velmi nezaopatě, ale od jiných kritiků důrazně, ostře, až hystericky - může to samozřejmě být důsledek velkého mezinárodního úspěchu transavantgardy. Po futurismu je transavantgarda prvním příkladem umění předkládajícího obraz italské kultury, který se dá prezentovat i v cizině, umění, kterému se podařilo překročit hranice, překonat překážky a uniknout diktátům místního trhu, aby získalo přístup do muzeí a soukromých sbírek na celém světě.

Celkem vzato, protože se zaměřilo na objekty, přihráva-

lo avantgardní umění trhu a bylo jím také absorbováno. Protože není možné vytvořit odraz mezi uměleckým dílem a světem, svět absorbuje umění bez ohledu na to, zda je nebo není projektivní. Mimochodem, futurismus nebyl jediné hnutí, které spolupracovalo s reakční politikou fašismu. Stačí si připomenout paradox některých racionalistických architektů, kteří v době fašismu byli fašisty, ale projektovali racionalistické budovy s úmyslem dát absolutně restaurativnímu systému, jako byl fašismus, k dispozici umění jako projekt a racionalizaci skutečnosti.

G.C.A.:

Rád bych věděl, zda toto nové umění přece jen neznamená volání po řádu.

A.B.O.:

Nejdřív musí existovat politický projekt, než může existovat volání po řádu. Zmínili jsme se o tom, že možnost projektovat byla narušena krizí sedmdesátých let. Aby tato tendence mohla být znovu nastolena, musíme mít nejprve stálou, spolehlivou vrstvu politiků; a my žijeme v době politické a ekonomické nestability, v níž se politické strany, alespoň v Itálii, musí neustále zabývat potřebami nových sociálních skupin. Nebylo tomu tak v letech třicátých a čtyřicátých, kdy se italská společnost pohybovala směrem k industrializaci a byla dosud v podstatě společností zemědělců.

V tomto smyslu je předpoklad volání po řádu věrohodnost, kterou dnes nemůžeme nalézt mimo. A protože žijeme v době přechodu, chybí nám správná perspektiva, představa světa, která by nám umožnila určit místo, z něhož toto volání po řádu vyjde.

G.C.A.:

Naslouchal jsem s velkým zájmem a také, musím říci, s upřímným obdivem nevyvratitelné argumentaci Bonita Olivy, ale zdá se mi - a to neříkám proto, abych debatu uzavřel - že rozdíl lze redukovat na toto: tváří v tvář fenoménu nepopíratelného významu, s kterým musíme počítat a na nějž si asi neutvoříme uspokojivý nebo naprosto přesvědčivý názor, je tu rozdíl v tom, co očekáváme. Není pochyby, že toto umění umění je znak, jsem první, kdo to přiznal, a také jsem to řekl. Pro mne je známkou zkázy; pro Bonita Olivu je známkou naděje.

Jestliže existuje pocit charakteristický pro transavantgardu, pak je to nezúčastněnost: ona nezúčastněnost, která vede i prostého člověka k tomu, že dálkovým ovládáním mění kanály na svém televizoru, aby přecházel rychle z jednoho obrazu k druhému, a činí tak tyto obrazy mezi sebou zaměnitelnými. Tragédie vietnamské války se zpočátku odehrávala před lhostejnými zraky Ameriky jako pouhý spektakulární obraz, který pozbyl dramatickou hloubku a byl zpolštěn na obrazovce jako pouhé objevování se a mizení. Transavantgarda asimiluje tuto antropologii nezúčastněnosti a realizuje ji tím, že ji převádí z rychlého sledu televizních obrazů do pomalého procesu doby, potřebné k namalování obrazu. To umožňuje umělci zachytit toto dvojrozměrné zploštění s úmyslem dát mu hloubku, překonat je; nebo perspektivně znovu dát obrazu sémantickou hloubku, která, zdá se, byla zrušena masovou civilizací.

Ale jak je možné requalifikovat tyto obrazy? Myslím, že pomocí hodnoty eklekticismu, kterou nacházím u transavantgardy, když umělec kontaminuje nebo spojuje nízké úrovně obrazů reprodukováných masovými médii s vyššími, hlubšími úrovněmi převzatými z historické tradice avantgard. Není náhodou, že jsem poukázal na tento postoj, na toto hnutí "transavantgardy", protože transavantgarda není antiavantgarda. Paradoxně bych řekl, že transavantgarda je ta jediná dnes možná avantgarda.

Přeložila G.P.

1984

VÝBĚR VÝSTAV MODERNÍHO ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V ROCE 1983

Následující přehled není koncipován jako vyčerpávající výčet výstav, ale soustřeďuje se především na ty výstavy, které určitou měrou přispěly k tříbení současných názorových tendencí, vyvolaly širší odezvu či diskusi nebo přínosně doplnily obraz o vývoji českého umění. Výběr se zaměřuje zejména na volnou výtvarnou tvorbu - výstavy z jednotlivých oborů uměleckého řemesla uvádíme jen tehdy, jestliže výtvarné pojetí vystavovaných děl přesahuje do oblasti volného umění. Situaci v současném výtvarném dění se snažíme postihnout s pokud možno objektivním přístupem; uvědomujeme si ovšem, že určitý nedostatek informací a materiálů mohl přispět k některým mezerám v našem výběru.

Kolektivní výstavy českých výtvarníků v zahraničí

Współczesna sztuka czeska. Kolekcja Janiny Ojrzynskiej. Galeria Sztuki współczesnej Anny Wesołowskiej, Łódź. Únor. Text v katalogu: J.Ojrzynska. Zastoupení: V.Boštík, O.Čechová, M.Grygar, J.John, Č.Kafka, M.Kliver, J.Kolář, S.Kolíbal, R.Kratina, J.Kubíček, A.Kučerová, K.Malich, V.Mirvald, K.Pacovská, Z.Palcr, S.Podhrázský, A.Šimotová, Z.Sýkora. Zaslouhou J.Ojrzynské vznikla zajímavá kolekce, která podává poměrně ucelený obraz o současném českém umění se zaměřením na tvorbu starší a střední generace.

La peinture surréaliste et imaginative en Tchécoslovaquie 1930-1960. Planisphère surréaliste II.

Galerie 1900-2000, Paříž. 7.3.-15.4. Výstavu a katalog připravili E.Jaguer, M.Fleiss a F.Šmejkal.

Expozice navázala na výstavu Planisphère surréaliste I, která uvedla v předcházejícím roce anglický surrealismus. I když jsou někteří čeští představitelé tohoto proudu ve Francii dobře známi, výstava zde poprvé ukázala české surrealistické a imaginativní malířství jako celek. Katalog rozebírá tradici vztahů mezi francouzskými a českými umělci, seznamuje s vývojem surrealistické a imaginativní tendence v Československu a přináší medailóny všech zastoupených autorů.

Ohlasy v tisku: Canal (duben 83, G.Durozoi), Le Monde (23.3.

83, J.-M.Dunoyer), L'Oeil (P.Brisset), Pariscope (J.Meleze), Révolution (S.Fauchereau). Umělecká kritika ocenila objektivnost výstavy pro francouzské publikum a přiznala českému surrealistickému a imaginativnímu malířství přední místo v evropském kontextu po boku Francie a Belgie.

8 Künstler aus Prag in München.

Künstlerwerkstätten, Mnichov. 27.5.-26.6. Koncepce, příprava výstavy a text v katalogu: W.Storms. Účastníci: V.Boštík, V. Boudník, H.Demartini, M.Grygar, M.Jetelová, S.Kolíbal, K.Malich, A.Šimotová.

W.Storms sleduje pražské výtvarné dění už od roku 1967 a na základě svých zkušeností provedl výběr osmi představitelů starší a střední generace českých moderních umělců. Jeho cílem bylo seznámit německou veřejnost po delší přestávce v souhrnnějším přehledu s vývojem umění v Čechách v posledních letech.

Ohlasy v tisku: Kunstwerk (H.Neidel), Abendzeitung, Süddeutsche Zeitung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Zeit, Kunstforum, Artforum.

Photographes Tchèques 1920-1950.

Centre G.Pompidou - Musée d'art moderne, Paříž, 8.7.-4.9.1984 - ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze a Moravskou galerií v Brně. Katalog: A.Sayag, Z.Kirschner, A.Dufek, ve zpracování hesel též K.Klaricová.

Dessins tchèques du 20^e siècle.

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. 12.10.-12.12. Výstavu a katalog připravili G.Viatte a J.Claverie ve spolupráci s F.Šmejkal. Expozice zahrnovala kresby od generace Osmy po současnost převážně ze sbírek Musée national d'art moderne. Katalog je rozčleněn do pěti kapitol: Expresionismus a kubismus, Abstraktní umění, Surrealismus a imaginativní umění, Skupina 42, Umění od roku 1950; první čtyři napsal F.Šmejkal, poslední J.Claverie. Každá kapitola obsahuje vedle úvodního textu i charakteristiky jednotlivých umělců.

Ohlasy v tisku: Galerie des Arts (listopad 83), Le Monde (19. 11.83, G.Breerette), Révolution (4.11.83, S.Fauchereau).

Two Artists from Prague. Adriena Šimotová and Stanislav Kolíbal.

Riverside Studies, Londýn. 12.10.-13.11.

Renomovaná londýnská galerie představila současnou tvorbu dvou významných českých umělců: A.Šimotová vystavila 19 děl z let 1977-1983 a S.Kolíbal 5 děl z let 1977-1983. Výstava vyvolala příznivou odezvu u anglického publika i kritiky a přinesla uznání současnému českému umění, v Anglii dosud málo známému. Ohlasy v tisku: Art Monthly (říjen 83, J.Valoch), Time Out (20.-26.10.83, S.Kent), Arts Guardian (21.10.83, W.Januszczyk), Sunday Times (23.10.83, M.Vaizey), Arts Review (28.10.83, M. Gooding), Artpress (leden 84, S.Miller).

Současně s výstavou Two Artists from Prague probíhala ve foyer galerie výstava Homage to Jiří Balcar and Jiří John (3.10.-23.10.). Grafická díla vybrala J.Claverie ze sbírek Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

Pittura polacca a cecoslovacca.

Castel Mareccio, Bolzano. Prosinec 1983 - leden 1984.

Zastoupení: J.Balcar, V.Boštík, E.Filla, M.Grygar, F.Gross, J.Kolář, J.Kotík, K.Matič, A.Šimotová.

Účast českých výtvarníků na mezinárodních výstavách v zahraničí

Art 14'83. Die internationale Kunstmesse.

Die Hallen der Schweizer Mustermesse, Basilej. 15.6.-20.6.

Za Československo uspořádalo svou expozici Art Centrum: výstava J.Anderleho a A.Brunovského.

V galerii Mathieu z Besançonu byli zastoupeni v rámci širší kolekce i čeští autoři: V.Boštík, M.Grygar, J.Kolář.

Texty v katalogu galerie napsali Ch.Jouvenot a S.Mathieu.

Galerie Média z Neuchatelu předvedla samostatnou výstavu Z. Sýkory. V katalogu k této expozici je uveřejněn rozhovor umělce s V.Čapkem. Z.Sýkora byl zastoupen i v expozici Hoffmann, Friedberg.

Mednarodni bienale grafika 15.

Moderna galerija, Lublaň. 17.6.-30.9.

Československo zastupovali: J.Anderle, E.Bednářová, A.Brunov-

ský, K.Demel, V.Gažovič, D.Havlíčková, J.Jankovič, D.Kállay, A.Kučerová, O.Kulháněk, J.Pešicová, N.Plíšková, J.Šalamoun, E.Tomanová. V rámci výstavy nositelů cen z let 1955-1981 byla samostatně představena kolekce deseti grafických listů A. Šimotové (Grand Prix 1979, text v katalogu J.Šetlík) a soubor deseti grafik J.Anderleho (Grand Prix 1981, text v katalogu J.Kotalík).

New Art.

Tate Gallery, Londýn. 14.9.-23.10. Koncepce výstavy a text v katalogu: M.Compton. Účast: M.Jetelová (Schody, 1982). Nekonvenčně pojatá přehlídka nejnovějších tendencí vyvolala řadu protikladných ohlasů a vzbudila živou polemiku. M.Jetelová v široké mezinárodní konkurenci svým dílem opravdu zaujala, o čemž svědčí mnohé pochvalné kritiky. V anketě 10 kritiků ze šesti zemí (Art 1/84) je dokonce dvakrát uváděna jako objev roku (R.Haesli, Neue Zürcher Zeitung; M.Vaizey, Sunday Times - uvádí spolu s M.Jetelovou též A.Šimotovou). Ohlasy v tisku: Sunday Times (18.9.83, M.Vaizey), Observer Review (18.9.83, W.Feaver), Financial Times (20.9.83, W.Packer), Art Monthly (říjen 83, M.Archer), Neue Kunst in Europa (2/1 84).

Salon d'automne.

Grand Palais, Paříž. 14.10.-7.11.

Na Salónu byla poprvé po válce oficiálně uvedena samostatná expozice současné československé malby - 49 obrazů od 23 autorů mladší a střední generace: N.Blabolilová, I.Bukovský, M.Chabera, P.Chalabala, M.Cubrová, J.Dvořák, Z.Götz, J.Grimm, P.Mühlbauer, I.Ouhel, T.Rafl, R.Riedlbauch, M.Rittstein, P.Šmaha, I.Šnobl, P.Vavrys, J.Velčovský, L.Berger, N.Fečkovíč, M.Jakabčic, M.Rašla, B.Z.Kulhavý, V.Žilínčanová. Příprava československé expozice: MK ČSR, MK SSR ve spolupráci s NG a za účasti Svazu československých výtvarných umělců. Text v katalogu: J.Karbaš. Československo získalo dvě ze tří cen, které byly na Salónu uděleny (J.Dvořák, M.Jakabčic).

Das Prinzip Hoffnung. Aspekte der Utopie in der Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts.

Museum Bochum. 23.10.83-15.1.84. Koncepce a příprava výstavy a katalogu: P.Spielmann a kol.

Autoři výstavy chápou pojem utopie velmi široce: akceptují definici K.Mannheima, podle níž utopie v umění "ein Element ist, das zur Kunst überhaupt gehört, ja vielleicht mit ihr identisch ist". Toto pojetí jim dovoluje zahrnout do expozice různě orientovaná díla od Gaugina po současnost. Neomezují však svůj zájem na oblast čistě výtvarnou, ale pokoušejí se navodit otázku vztahu mezi uměním a sociální problematikou. Museum Bochum věnuje značnou pozornost umění v zemích střední a východní Evropy, které je v instalaci kladeno do přímé tvůrčí konfrontace s uměním západním. Z českých výtvarníků byli na výstavě zastoupeni: J.Bauernfreund, V.Beneš, V.Boštík, J.Čapek, H.Demartini, E.Filla, J.Funke, F.Gross, M.Grygar, O.Gutfreund, J.Hilmar, P.Horák, J.John, M.Knížák, J.Koblasa, F.Kobliha, S.Kolíbal, J.Konůpek, J.Kotík, F.Kupka, K.Lhoták, K.Malich, B.Matal, M.Medek, A.Mucha, F.Muzika, E.Nemes, V.K.No-vák, V.Präissig, A.Procházka, T.Ruller, Z.Sekal, J.Šíma, A.Šimotová, J.Štyrský, M.Švabinský, Z.Sýkora, K.Teige, Toyen, J.Váchal. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze zapůjčilo ukázky kubistického uměleckého řemesla a nábytku.

Electra.

Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1.11.1983-30.1.1984.
Z českých výtvarníků zastoupeni: Zdeněk Pešánek, Josef Šíma.

Kolektivní výstavy domácí

Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně.

Kabinet užitého umění Moravské galerie, Brno. 9.12.1982-8.1.1983. Výstavu a katalog připravil A.Dufek.

Výstava podala ucelený přehled aktuálních směrů současné československé fotografie s důrazem na práci mladých autorů. Katalog vydaný k výstavě velmi dobře postihuje problematiku vývojových možností fotografie v naší době.

Ilustrace k Holanově poezii.

Památník národního písemnictví, Praha. Prosinec 1982 - leden 1983. Námět, libreto a katalog výstavy: R.Dačeva.

Výstava nebyla zaměřena na knižní artefakt, ale na samostatné výtvarné působení ilustrací, které byly doplněny i ukázkami volné tvorby jednotlivých autorů (obrazy, kresby, grafika):

A.Beran, O.Čechová, L.Čepelák, J.†stler, V.Komárek, E.Konopiská, O.Kulháněk, M.Medek, J.Svoboda, J.Šerých, J.Šíma, A.Šimotová, J.Šindel, M.Šoltéžová, V.Tesař, F.Tichý, V.Tesař, J.Vrbová, A.Wachsman.

Z nových zisků Národní galerie v Praze 1974-1982 II.

Jízdárna Pražského hradu: České malířství 20. století od secese k dnešku. Leden - únor.

Královský letohrádek Belveder: Kresby, výběr grafik, plastiky 19. a 20. století. Leden - únor.

V expozici kresby, grafiky a plastiky v Belvederu byla prezentována i celá řada zajímavých akvizic zastupujících novější tendence výtvarného umění (například J.Balcar, Z.Beran, K.Gebauer, J.†stler, V.Janoušková, E.Kmentová, K.Malich, M.Medek, P.Nešleha, P.Oriešková, P.Pavlík, V.Prachatická, M.Rittstein, F.Ronovský, Z.Sion, J.Sezanský, J. a K.Válový, B.Zemánek). V malířské části v Jízdárně Pražského hradu se objevilo jen několik ukázek tohoto zaměření (například J.John, B.Kopecný, T.Pištěk, F.Ronovský, Z.Sion, A.Šimotová), protože zmíněnou tvůrčí oblast (včetně mladších autorů) měl zachytit třetí díl výstavy Z nových zisků Národní galerie 1974-1982 (Jízdárna Valdštejnského paláce, březen - duben, nerealizováno).

Skleněná plastika.

Dům umění města Brna. 15.3.-1.5. Příprava výstavy a katalog: J.Medková. Výstava zachytila situaci v jedné z dnes nejživějších oblastí našeho výtvarného umění. Expozice byla druhou celostátní přehlídkou současné československé sklářské tvorby tohoto druhu (první uspořádala před deseti lety MG Brno).

Výstava výsledků 1. mezinárodního sklářského sympozia v Novém Boru 1982.

Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha. 31.3.-9.5. Katalog: údaje o výtvarnících zpracovaly P.Drdácká a A.Adlerová.

Výstava předvedla veřejnosti obsáhlý výběr děl špičkové úrovně, vzniklých v čínorodé tvůrčí atmosféře sympozia, jehož se vedle řady našich vynikajících sklářů účastnili i skláři z dalších třinácti zemí.

Ladislav Čepelák a jeho žáci.

Kabinet grafiky Oblastní galerie výtvarného umění, Olomouc.

12.5.-10.7. Koncepce a příprava výstavby: Y.Boháčová. Texty v katalogu: Y.Boháčová a P.Zatloukal.

Zastoupení: L.Čepelák, M.Blabolilová, L.Dušek, J.Holoubek, J.Lindovský, J.Mžyk, Z.Nováčková, J.Otava, J.Růžička, M.Sukdoláková, L.Vacek.

Česká figurativní malba 40.let III.

Oblastní galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem. Květen - červen. Příprava výstavy a text v katalogu: M.Hlaváčková. Třetí z cyklu výstav věnovaných české malbě 40. let se zaměřila na surrealistickou a imaginativní tvorbu, kterou na výstavě zastupovali její nejvýznačnější představitelé: F.Hudeček, J.Istler, F.Janoušek, B.Lacina, F.Muzika, Z.Rykr, Z.Sklenář, J.Šíma, J.Štyrský, V.Tikal, Toyen, V.Zykmund.

Sféra snu. Tematická expozice Surrealistické skupiny v Československu.

Sovinec. Výstava plánovaná na květen - červen, ale nebyla zpřístupněna. Výstava a katalog byly věnovány jednomu z tematických souborů, na nichž kolektivně pracuje Surrealistická skupina: K.Baron, F.Dryje, V.Effenberger, J.Koubek, E.Medková, A.Marenčin, A.Nádvorníková, M.Stejskal, L.Šváb, J.Švankmajer, E.Švankmajerová.

Počítačová grafika.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha. 10.7.-23.8. Zahajovací slovo: S.Petrová.

Účastníci: Z.Čechová, Z.Frýbl, J.Hůla, J.Jankovič, M.Klikvar, J.Moučka, M.Surová.

Obrazy a sochy.

Obvodní kulturní dům Prahy 9 Gong. 14.7.-14.8. Příprava výstavy a katalog: A.Potůčková.

Výstava se pokusila ověřit současnou platnost figurativního výrazu a konfrontovat v tomto smyslu výtvarníky dvou generačních vrstev. Výstavy se zúčastnili J.Beránek, V.Bláha, I.Bukovský, K.Gebauer, M.Jetelová, A.Lamr, J.Načeradský, R.Němec, V.Novák, I.Ouhel, K.Pauzer, L.Přibyl, J.Rezek, M.Rittstein, I.Sainer, J.Sopko, J.Sozanský, M.Ševčík, B.Zemánek.

Člověk a svět. Mladá figurální tvorba.

Oblastní galerie, Liberec. 14.7.-28.8. Příprava výstavy: N. Řeháková. Bez katalogu.

Výstava nepředpojatě zachytila nejrozličnější přístupy mladých malířů a sochařů k figurální tematice a podala celkem objektivní obraz o současné situaci v této oblasti.

Účastníci: M.Bílek, V.Benda, V.Bláha, I.Bukovský, L.Filipský, K.Gebauer, J.Hladký, P.Chalabala, E.Jilemnická, S.Judl, O.Karban, J.Kašpar, L.Klusáček, V.Kokolía, Z.Marschalová, M.Němec, I.Ouhel, T.Rafl, R.Riedlbauch, R.Richtermoc, M.Rittstein, J.Řeřicha, I.Sainer, J.Salaba, J.Sopko, J.Sozanský, V.Špala, M.Tefrová, E.Vejražková, J.Vlach, J.Volf, J.Voves, S.Zahradník, I.Záleský, B.Zeman, B.Zemánek, M.Zychová, J.Žlebek.

Z tvorby mladých brněnských výtvarníků.

Dům pánů z Kunštátu, nádvoří, Brno. 7.8.-9.10. Katalog.

Archeologické památky a současnost.

Bratislava. Srpen. Výstavu připravila a katalog vydala Městská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave. Námět výstavy a katalog: L.Snopko, V.Ferus (předmluva v katalogu: J.Dekan).

Této akce se zúčastnilo 62 výtvarníků z Čech, Moravy a Slovenska. Na základě zadání (tj. fragmentu nádoby se základní informací o jejím věku, kulturní příslušnosti a místě nálezu) realizovali vlastní uměleckou interpretaci fragmentu.

Lyrický a imaginativní kubismus 1926-1935.

Dům umění města Brna. 30.8.-2.10. Koncepce, příprava výstavy a katalogu: F.Šmejkal.

Zastoupení: V.Bartovský, J.Bauernfreund, J.Benda, E.Filla, F.Janoušek, A.Justitz, P.Kotík, R.Krajc, J.Král, F.Muzika, E.Nemes, A.Pelc, K.Šourek, V.Tittelbach, F.Vobecký, A.Wachsman; plastiky: E.Filla, V.Makovský, B.Stefan, H.Wichterlová, L.Zívr. Tato objevená výstava znamenala nový přínos pro poznání vývoje českého moderního umění. Zasvěcená studie v katalogu vymezuje český lyrický a imaginativní kubismus z hlediska stylového i obsahového jako významnou tendenci našeho umění v meziválečném období.

Cyklus výstav fotografií Most.

Divadlo Rubín, Praha. 5.9.-27.11.

Postupně vystavovali I.Dolejšek, P.Jasanský, L.P.Nedbal, J.Koňas, P.Kovář, J.Putta, B.Pokorný, O.Šik, B.Silná.

Při zahájení jednotlivých výstav performance K.Vostárka a členů divadla Paraple, texty E.Juliše, hudba M.Kocába, projekce M.Baumbrucka.

Most (fotografie).

Výstavní síň MěKS, Rokycany. 6.9.-25.9.

Účastníci: J.Koňas, P.Kovář, L.P.Nedbal, B.Pokorný, O.Šik.
Projekce M.Baumbruck.

20 let Galerie hlavního města Prahy. Výstava ze sbírek.
Staroměstská radnice, Praha. 15.9.-6.11. Výstavu připravili M.Malířová, J.Jindrová, H.Rousová, V.Skrepl. Úvodní text v katalogu: O.A.Kukla.

GHMP připravila pozoruhodný výběr ze svých sbírek českého umění 19. a 20. století. Výstava ve své původní koncepci prezentovala řadu děl odrážejících umělecké tendence aktuální v 60. a 70. letech. Během výstavy došlo bohužel k několika instalačním změnám.

Výstava na dvoře IV.

Krokova 3, Praha. 17.-18.9. Vystavující: J.Beneš (fotografie), J.Horálek (obrazy), H.Horálková (grafika), J.Skalická (tapisérie).

Výstavu si od roku 1980 každý podzim připravují sami výtvarníci na dvoře domu, ve kterém všichni žijí.

Motiv okna v díle deseti současných českých výtvarných umělců.

Galerie umění, Karlovy Vary - Letohrádek Ostrov. 22.9.-16.10.
Koncepce výstavy, úvodní text v katalogu a výběr vystavených děl: H.Rousová.

Účastníci: L.Fára, M.Jetelová, S.Klimeš, E.Kmentová, P.Nešleha, J.Sozanský, J.Svoboda, J.Svobodová, A.Šimotová, A.Veselý.
Autorka výstavy upozorňuje na častý výskyt a zvláštní význam nadčasového motivu okna v českém výtvarném umění 70. a počátku 80. let, a to v různých výtvarných disciplínách, nezávisle na tvůrčí orientaci či generační příslušnosti jednotlivých umělců.

Česká kresba 20. století ze sbírek Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci.

Kabinet grafiky OGVU, Olomouc. 29.9.-13.11. (1. část) Koncepte výstavy a text katalogu: P.Zatloukal.

Galerie chce zpřístupnit ve dvou etapách kvalitní výběr z české kresby od přelomu století po současnost.

Výtvarné sympozium Chmelnice - Mutějovice 83.

Mutějovice. "veřejnění realizací 1.10., ukončení výstavy 6.10. (místo plánovaného 16.10.). Koncepte: M.Judlová.

Sympozia, které začalo 15.9., se zúčastnili K.Gebauer, J.Hampl, M.Jetelová, S.Judl, Č.Kafka, I.Kafka, S.Klimeš, M.Kozelka, J.Langford, V.Merta, P.Michálková, N.Ragwová, T.Ruller, Č.Suška, J.Svobodová, M.Titlová, S.Zippe.

Projekt Chmelnice představuje u nás ojedinělou akci, jež umožnila živou konfrontaci výtvarníků, kteří se chtěli vyrovnat s problémem začlenění výtvarného díla do otevřeného prostoru. Nešlo o vytvoření jednotného celku, ale každý z účastníků přistupoval k této problematice individuálně: někteří autoři se přímo inspirovali prostředím chmelnice, některé ovlivnila geometrická osnova tyčí a drátů, díla jiných se k danému prostředí nevázala. Ve srovnání s mnohými dalšími výstavami a akcemi Chmelnice zaujala spontaneitou a opravdovostí v hledání vlastního uměleckého výrazu.

Prostor 2.

Veletržní palác, Praha. Říjen. Nerealizováno. Příprava výstavy a katalog: K.Suda.

Akce měla navázat na výstavu skleněných objektů u sv.Rocha na Strahově (1982) a měla probíhat v prostorách požárem devastované budovy, působící i svou odkrytou funkcionalistickou konstrukcí.

Prostor, architektura, výtvarné umění.

Výstaviště Černá louka, Ostrava. 11.10.-23.10. Nerealizováno. Koncepte a redakce sborníku k výstavě: K.Gebauer, M.Judlová, J.T.Kotalík, P.Kovář, J.Ševčík, V.Šlapeta.

Rozsáhle koncipovaná výstava (93 účastníků) měla být volným pokračováním setkání architektů a výtvarníků na Petřínách v roce 1982. Základním kritériem pro účast na výstavě byl nekonvenční přístup ke ztvárnění prostoru v architektuře či ve

volné umělecké tvorbě. Akce představuje významný pokus obrátit pozornost k řešení velmi aktuálního problému.

Krabičky.

Galerie H, Kostelec nad Černými lesy. 15.10.-30.10.

Úkolem 36 účastníků této akce bylo podle vlastního nápadu výtvarně zpracovat malé dřevěné krabičky, které měli k dispozici.

Nové kresby ve sbírkách Galerie umění, Karlovy Vary 1973-1983. Letohrádek Ostrov. Říjen 1983 - únor 1984. Příprava výstavy a text v katalogu: Z.Čepeláková.

Výstava přinesla množství zajímavých ukázek moderní české kresby.

Moravská grafika.

Dům umění města Brna. 22.11.1983 - 8.1.1984. Příprava výstavy: N.Dvořáková, J.Hockeová, J.Severinová. Text katalogu: N.Dvořáková.

Výstava předvedla produkci posledních let moravských výtvarníků všech generací, různých výtvarných názorů i různé umělecké úrovně.

Samostatné výstavy u nás i v zahraničí

Leden - výstavy z minulého roku

Ladislav Zívr. Kresby.

Divadlo hudby OKS, Olomouc. 8.12.1982-9.1.1983. Katalog: J.Nízký.

Vladimír Kokolia. Obrazy.

Galerie mladých, Brno. 16.12.1982-5.1.1983. Text v katalogu: J.Kravka.

Pavel Janák. Architektura a užité umění.

Výstavní síň GR VHM - Emazy, Praha. Prosinec 1982 - únor 1983. Pořadatelé: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Národní technické muzeum v Praze, Český fond výtvarných umění. Autoři výstavy: O.Herbenová, V.Šlapeta.

Jan Smetana. Obrazy.

Západočeská galerie, Plzeň. Prosinec 1982 - únor 1983.

Josef Wagner. Sochy a kresby ze sbírek Moravské galerie.

Moravská galerie, Brno. Prosinec 1982 - únor 1983. Text v katalogu: J.Hlušíčka.

Leden - výstavy nově zahájené

Josef Šíma. Obrazy a kresby ze sbírek Moravské galerie v Brně.

Ústřední kulturní dům železničářů, Praha. 5.1.-13.2. Výběr exponátů a text v katalogu: J.Hlušíčka.

Alena Kučerová. Grafika - plochy.

Oblastní galerie, Liberec. 20.1.-6.3. Příprava výstavy: N.Řeháková. Bez katalogu.

Vilém Reichmann. Fotografie.

Dům pánů z Kunštátu, Kabinet Jaromíra Funkeho, Brno. 25.1.-20.2. Katalog: A.Dufek.

Jiří Krtička. Kresby - obrazy.

Galerie pod podloubím, Olomouc. 26.1.-11.2. Katalog: P.Veselý.

Stanislav Kolíbal.

Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano. 27.1.-28.2. Text katalogu: S.Kolíbal.

František Gross. Výběr z díla.

Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice. Leden - březen. Výstavní síň města Mostu. Březen - duben. Příprava výstavy a katalog: J.Dolejš.

Marie Tefrová. Obrazy - kresby.

MĚKS, Dobříš. Leden. Texty v katalogu: R.Prahl a M.Tefrová.

František Tichý.

Galerie Benedikta Rejta, Louny. Leden.

Únor

Milan Maur. Dotyky a rastry.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha. 7.2.-17.2. Text katalogu: H.Maurová, J.Samec.

Jiří Dostál. Kresby.

Divadlo hudby OKS, Olomouc. 9.2.-6.3. Katalog: J.Nížký.

Josef Jíra.

Galerie Platýz, Praha. 15.2.-1.3. Bez katalogu.

Dana Chatrná.

Klub VVŠ PV, Vyškov. 24.2.-17.3. Katalog: E.Lysková.

František Hudeček. Kresby.

Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou. Únor - březen.

František Jiroudek. Výběr z celoživotního díla.

Krajská galerie, Hradec Králové. Únor - březen. Katalog: J. Sůva.

Karel Souček.

Galerie Benedikta Rejta, Louny. Únor - březen.

Jitka Válová. Květa Válová. Obrazy a kresby 1957-1982.

Galerie výtvarného umění, Cheb. Únor - duben. Galerie umění, Karlovy Vary - Letohrádek Ostrov. Duben - květen. Oblastní galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem. Říjen - listopad. Katalog: J.Ševčíková a J.Ševčík.

Březen

Daisy Mrázková. Kresby.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 1. 3.-3.4. Katalog:

Josef Jíra. Grafika.

Kabinet grafiky Oblastní galerie výtvarného umění, Olomouc. 10.3.-8.5. Text v katalogu: B.Hrabal.

Adriena Šimotová. Nokturnál. Ilustrace k Vladimíru Holanovi.
Knihkupectví Centrum, Havířov. 11.3.-25.3.

Jitka Svobodová. Kresby a objekty.

Galerie umění, Karlovy Vary - Letohrádek Ostrov. 13.3.-17.4.

Katalog: H.Rousová.

Aleš Lamr. Kresby.

Galerie výtvarného umění, Hodonín. 16.3.-15.5. Katalog: P.Nedoma.

Bedřich Dlouhý. Práce z posledních let.

Galerie Vincence Kramáře, Praha. 17.3.-17.4. Text katalogu:

B.Dlouhý.

Miloš Šejn. Mažarná - vymezení prostoru ohněm. Záznam kresby
plamenem a tvarů jeskyně ve 30 expozicích - Velká Fatra 10.7.
1982.

Minigalerie Výzkumného ústavu veterinárního lékařství, Brno.
18.3.-22.4. Katalog: J.Valoch.

Jana a Otto Bébarovi. Kresby, obrazy, keramika.

Galerie pod podloubím, Olomouc. 28.3.-15.4. Katalog: A.Nádvorníková.

Zdenek Rykr. Obrazy.

Oblastní galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem. Březen
- duben. Galerie umění, Karlovy Vary. Květen - červen. Kata-
log: J.Urban.

Duben

Josef Mžyk. Kresby a akryly.

Středočeská galerie, Praha. 13.4.-29.5. Katalog.

Komparace I. Fotografie Josefa Sudka a Jana Svobody.

Oblastní galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem. 14.4.-
-22.5. Koncepce výstavy a katalog: Z.Kirschner.

Pavel Nešleha. Obrazy a kresby.

Regionální muzeum, Kolín nad Labem. 14.4.-1.5. Katalog: J.Kříž.

Olga Čechová dětem.

Galerie Albatros, Praha. 20.4.-18.5. Zahajovací slovo: F.Holešovský.

Miroslav Šnajdr. Obrazy a kresby.

Galerie Dílo, Olomouc. 26.4.-10.5. Katalog: J.Zemina.

Květen

Jiří Mrázek. Obrazy a kresby z let 1943-1983.

Ústřední kulturní dům železničářů, Praha. 5.5.-31.5. Koncepte výstavy a katalog: J.Kohoutek.

Miroslava Zychová. Grafika.

Divadlo hudby OKS, Olomouc. 11.5.-5.6. Katalog: M.Pánková.

Zahajovací slovo: P.Zatloukal.

Jiří Beránek. Dvůr (prostor a kresby).

Galerie H, Kostelec nad Černými lesy. 14.5.-5.6. Zahajovací slovo: R.Prahl. Katalog: rozhovor R.Prahla s J.Beránkem.

Eva Kmentová. Kresby.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 24.5.-26.6. Příprava výstavy a katalog: J.Valoch za účasti P.Zoubkové.

Dagmar Hendrychová. Keramické dílo.

Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha. 26.5.-10.7. Galerie Benedikta Rejta, Louny. Srpen - září. Katalog: D.Tučná.

Daisy Mrázková. Kresby.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha. 30.5.-9.6. Zahajovací slovo: J.Zemina.

Grigorij Musatov.

Galerie hlavního města Prahy - Staroměstská radnice. Květen - červenec. Koncepte výstavy a katalog: M.Slavická.

Výstavu převzaly galerie v Karlových Varech, Chebu a Rychnově.

Eduard Ovčáček. Koláže, ruční papíry.

Malá galerie VŠV, Brno. Květen. Katalog: J.Valoch.

Josef Sudek. Cykly fotografií 2 - Praha.

Státní zámek Kozel. Květen - červen. Koncepce výstavy a katalog: Z.Kirschner.

v

Červen

Václav Bartovský. Výběr z díla.

Galerie umění, Karlovy Vary. 9.6.-10.7. Příprava výstavy a katalog: I.Raimonová.

Vratislav Karel Novák. Šperky a drobné plastiky.

Dům umění města Brna. 9.6.-5.7. Katalog: J.Valoch.

Čestmír Suška. Objekt, prostor, čas.

Bruselský pavilón PKJOF, Praha. 12.6.-25.6. Katalog.

František Tichý. Kresby, grafika a malba ze sbírek Moravské galerie.

Moravská galerie, Brno. 16.6.-21.8. Katalog: J.Kroupa.

Karel Václav. Obrazy 1970-1982.

Galerie Vincence Kramáře, Praha. 30.6.-31.7. Katalog: V.Stránský.

Jiří Anderle. Grafika.

Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou. Červen - červenec.

Jiří Anderle.

Čankarjev dom, Lublaň; Kulturní Center, Bělehrad; Pilnova Galerija, Ajdovščina. Červen - červenec. Katalog: Tatjana Pregl.

Josef Gočár. Kubistický interiér.

Městské muzeum v Jaroměři ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, Svazem českých architektů a Českým fondem výtvarných umění, Jaromeř. Červen - září 1984. Výstavu a katalog připravila O.Herbenová.

Vladimír Freclík. Barevné sochy.

Okresní muzeum Jindřichův Hradec, Muzeum Vlachovo Březí, Mu-

zeum Dačice. Červen - říjen. Texty v katalogu: B.Hrabal, J. Dvořák.

Jan Smetana.

Galerie Banedikta Rejta, Louny. Červen - červenec.

Červenec

Richard Brun. Hudební motivy.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 5.7.-31.7. Příprava výstavy: V.Brunová, J.Valoch. Text katalogu: J.Valoch

Pavel Nešleha. Kresby a obrazy z let 1976-1983.

Galerie hlavního města Prahy - Staroměstská radnice. Červenec - srpen. Katalog: H.Rousová.

Vojtěch Preissig. Grafika a malba 1932-1938.

Oblastní galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem. Červenec - srpen. Příprava výstavy a katalog: T.Vlček.

Srpen

Jiří John. Malba, grafika - k nedožitým šedesátinám.

Okresní muzeum, Jindřichův Hradec. 4.8.-4.9. Příprava výstavy: J.Šetlík, A.Šimotová, J.Zemina. Text katalogu: J.Zemina. Zahajovací slovo: J.Šetlík.

Zdeněk Sýkora.

Musée Savoisien, Chambéry. 5.8.-3.10. Katalog: Rozhovor V.Čapka se Z.Sýkorou.

Jiří Landovský. Kresby a grafika.

Divadlo hudby OKS, Olomouc. 14.8.-9.9. Katalog: J.Valoch.

Září

Zdena Fibichová. Keramika a plastiky.

Středočeské muzeum, Roztoky u Prahy. 1.9.-30.12. Katalog: M. Lamarová.

Jiří Kalousek. Obrazy a ilustrace.

Galerie Fronta, Praha. 1.9.-2.10.1983. Katalog: J.Šetlík.

Bohdan Holomíček. Fotografie.

Dům pánů z Kunštátu, kabinet Jaromíra Funkeho, Brno. 6.9.-9.10.

Vladimír Komárek. Obrazy z let 1947-1983.

Oblastní galerie, Liberec. 8.9.-30.10. Katalog: A.Langhammer.

Václav Bartovský. Malířská tvorba z let 1927-1960.

Ústřední kulturní dům železničářů, Praha. 9.9.-12.10. Příprava výstavy a katalog: J.Kohoutek.

Adriena Šimotová. Grafika.

Galerie umění, Karlovy Vary - Letohrádek Ostrov. 11.9.-10.10.

Texty v katalogu: Z.Čepeláková, H.Hlaváčková.

Václav Benda. Obrazy.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha. 26.9.-6.10. Zahajovací slovo: N.Řeháková.

Libor Fára. Relax 83.

Výstavní síň prodejny Československého spisovatele, Praha. 27.9.-14.10. Zahajovací slovo: F.Šmejkal.

Oldřich Kulháněk. Kresby.

Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou. Září - říjen.

Jan Smetana. Obrazy.

Ladislav Zívř. Plastiky.

Krajská galerie, Hradec Králové. Září - říjen.

Oldřich Šembera. Krajiny.

Galerie pod podloubím, Olomouc. Září. Katalog: P.Zatloukal.

Říjen

Olga Karlíková. Obrazy a kresby.

Doksany - bývalý klášter. 2.10.-31.10.

Jitka Válová. Kresby.

Galerie 55, Kladno. 7.10.-29.10. Katalog: J.Ševčíková a J.Ševčík.

Olbram Zoubek. Komorní tvorba.

Galerie Zlatá lilie, Praha. 11.10.-25.10. Katalog: J.Šetlík.

Jiří Anderle.

Baukunst, Kolín nad Rýnem. 16.10.-12.11. Katalog.

Josef Jíra. Výběr z díla.

Západočeská galerie, Plzeň. Říjen - prosinec. Texty v katalogu: J.Jíra, J.Kotalík, B.Hrabal. Výstava převzata z Galerie hlavního města SSR Bratislavy (Mirbachov palác, duben - květen).

Vojtěch Preissig - ke 110. výročí narození.

Památník národního písemnictví, Praha. Říjen - listopad. Zahajovací slovo: R.Dačeva.

Listopad

František Gross. Výběr z díla 1931-1983.

Galerie Václava Špály, Praha. 1.11.-4.12. Výstava a katalog: J.Šalková ve spolupráci s autorem.

Petra Oriešková. Obrazy.

Jindra Víková. Keramika.

Galerie Fronta, Praha. 3.11.-27.11. Katalog: J.Kříž.

Adriena Šimotová. Otisky.

Galerie 55, Kladno. 4.11.-26.11. Katalog: J.Zemina.

Květa Pacovská.

Divadlo hudby OKS, Olomouc. 9.11.-27.11. Katalog: J.Rajlich.

Josef Istler. Ölbilder, Aquarelle, Grafik.

Galerie Dialog, západní Berlín. 13.11.-18.12. Katalog: G.Witte-Baumgartner.

Václav Boštík. Obrazy z let 1939-1983.

Ústřední kulturní dům železničářů, Praha. 18.11.-18.12. Výběr exponátů: V.Boštík, J.Kohoutek, Katalog: J.Kohoutek.

Pravoslav Kotík. Obrazy.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha. 21.11.-1.12. Zahajovací slovo: A.Janištinová.

Štěpán Grygar. Fotografie z let 1979-1983.

Výstavní síň Fotochema, Praha. 23.11.-11.12. Katalog: A.Dufek.

Vladimír Preclík. Farbige Skulpturen.

Galerie Hans Barlach, Hamburk. 28.11.1983-31.1.1984. Texty v katalogu: H.Barlach, J.Kotalík, V.Preclík.

Miroslav Háek. Fotografie.

Divadlo hudby OKS, Olomouc. 30.11.-31.12. Katalog: J.Nízký.

Karel Černý.

Galerie Benedikta Rejta, Louny. Listopad - prosinec.

Tomáš Švéda. Kresba, grafika, ilustrace.

Památník národního písemnictví, Praha. Listopad - prosinec. Katalog: J.Brabcová.

Prosinec

Leonid Ochrymčuk. Skládanky.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha. 22.12.-15.1.12. Zahajovací slovo: J.Šálková.

Dalibor Chatrný. Ivan Chatrný. Grafika, kresby.

Malá galerie Stavoprojektu, Brno. 9.12.-23.12. Text: R.Fila.

Vladimír Novák. Obrazy a kresby.

Ústřední kulturní dům železničářů, Praha. 22.12.1983-8.1.1984. Příprava výstavy a katalog: M.Pánková.

Václav Boštík.

Galerie Benedikta Rejta, Louny. Prosinec 1983 - leden 1984.

Nedílnou částí současného českého výtvarného života je i dění v Severomoravském kraji, tvorba a výstavní aktivita vycházející z Ostravska a regionu Olomouc. Toto dnešní víceméně již samozřejmé konstatování je podmíněno zhruba dvaceti lety zápasů o modernost v tvorbě, o překročení dřívější regionální uzavřenosti integritou a sepětím s dalšími kulturními centry. Pokus o - byť krátké - postižení severomoravské výtvarné přítomnosti osmdesátých let je proto nerozlučně spjat i s úvodním historickým ohlédnutím, s abstraktem předchozích událostí. Výtvarná současnost je tak představována jak tvorbou místních autorů, tak i kontinuitou výstavních snah.

Nástup moderního cítění na Ostravsku se odehrál ve dvou fázích, vymezených zhruba dekádami šedesátých a sedmdesátých let. V šedesátých letech byl podmíněn příchodem nové mladé generace malířů a sochařů (z nich alespoň uvedme autory: J. Bielecki, S. Böhm, J. Kapeč, E. Ovčáček, J. Růsek), jejich tvorbou a výstavní činností. Sedmdesátá léta pak ve své první polovině přinesla propojení Ostravska na tvorbu pražských autorů (připomeňme například konfrontační výstavu Podzimní ostravské setkání '74 k uctění památky zesnulého Mikuláše Mečka, jíž se mezi třiceti autory zúčastnili Z. Beran, F. Gross, V. Kopecký, A. Kučerová, A. Šimotová, J. Válová, K. Válová atd.) a posléze i moderní tvorbu Slovenska. Významnou roli v dalším sehrály výstavy v ostravském Divadle hudby a Domě kultury Orlová, které umožnily postupnou konfrontaci díla autorů kraje (například J. Bieleckého, E. Halberštáta, E. Ovčáčka atd.) s tvorbou autorů Čech, zvláště Prahy (výstavy: 1974 J. John, J. Balcar, A. Kučerová, V. Preclík; 1976 O. Kulháněk; 1978 E. Bednářová, O. Čechová, D. Mrázková, N. Synecká; 1979 F. Gross), a autorů slovenských, zvláště z Bratislavy (1974 A. Brunovský; 1976 J. Jankovič, V. Kompánek, M. Jakabčic; 1977 M. Paštka; 1979 R. Sikora). K sepětí s výtvarnou frontou a tvorbou sedmdesátých let v českých zemích i na Slovensku přispívala i aktivita v organizaci a pořádání alb fotografií, grafiky, kreseb a dokumentů (1975-1978). Další významné výtvarné centrum se vytvořilo v druhé polovině sedmdesátých let v Olomouci. Spolu s nástupem nové mladé generace (vystoupení Konfrontace 1977 v psychiatrické léčebně Kroměříž a "Olomouciána '78" v Divadle hudby Olomouc, soustře-

žující jádro: J.Hastík, J.Lindovský, O.Michálek, V.Stratil, J. Žlebek, k němuž ideově přináležejí i M.Šnajdr, O.Šembera, I.Popelková, A.Nádvorníková) se začala rozvíjet i bohatá výstavní činnost v Oblastní galerii výtvarného umění (1974 F.Ronovský, A.Bruhovský; 1978 Z.Sklenář, N.Plíšková; 1979 Slovenská grafická tvorba) a hlavně v Divadle hudby (1975 J.Načeradský; 1976 J.Jíra; 1977 J.John, M.Ranný; 1978 A.Šimotová, J.Svobodová; 1979 M.Šnajdr).

Výtvarný život Severomoravského kraje osmdesátých let je opět ve znamení dvou polarit. Jednak je to vlastní tvorba autorů kraje, dále pak pokračující, byť s určitými modifikacemi, výstavní aktivita. Z dnešního pohledu a vymezení moderního výtvarného umění alespoň jmenujme autory z Ostravy: Eduarda Ovčáčka (rozvíjejícího estetiku lettrismu v symbióze s novou figurací a konstruktivními tendencemi i s příklonem k nové citlivosti) a Eduarda Halberštáta (figurativní expresivní formy), z Havířova: Jaroslava Kapce (imaginativní polohy) a Jiřího Moldříka (konstruktivní tendence a nová struktura), z Frýdku-Místku: Antonína Kroču (nová figurace), Karla Lepíka (imaginativní polohy) a Vladimíra Mertu (nová citlivost směrem ke konceptuálnímu umění), dále z Českého Těšína: Petra Navrátila (nová figurace), z Třince: Karla Adamuse a Jana Wojnara (oba nová citlivost, konceptuální tendence). Z Olomouce si výrazné uznání vydobyl Jiří Lindovský (kresby metatechnických struktur na pomezí nové citlivosti a konstruktivních tendencí), Miroslav Šnajdr (nová struktura), Jiří Žlebek (plastiky v duchu neodař s ironickým podtextem), Ondřej Michálek (až v hyperrealistickém výrazu perzifláže moderní civilizace), Oldřich Šembera (tvorba s prvky fotografismu, často s ekologickým a konceptuálním obsahem) a dnes již pražský autor Václav Stratil (od oscilací mezi tachismem a novou figurací přešel k nové struktuře). Přítomnost Olomouce je charakterizována nástupem nejmladších autorů, z nichž uveďme alespoň manžele Bébarovy, L.Daňka a O.Přimýše (od nové struktury ke konceptuálnímu umění). K Olomouci se váže i region Šumperka, kde v Sobotíně žijí a tvoří manželé Anežka a Miroslav Kovalovi (poeticky laděné přírodní motivy a zátiší) a dále i Jiří Beránek (rudimentálně cítěné monumentální plastiky prostých věcí obklopujících člověka). Významnou osobností je v Sovinci žijící Jindřich Štreit (sociální fotografie). V Gottwaldově zaznamenejme Svatopluka Slovenčíka (kompozice plánů) a Františka

Nikla (enkaustiky s figurálními náměty).

Výstavní dění osmdesátých let na severní Moravě dokumentujeme nejdříve výčtem navazujících výstav ve dříve uvedených lokalitách.

Divadlo hudby Ostrava:

1981 Adriena Šimotová

Dům kultury Orlová:

1980 Eduard Ovčáček

Jaroslava Severová

Petr Šmaha

Jiří Eliška

Rudolf Fila

1981 Michal Kern

Jiří Žlebek - Ondřej Michálek

Oldřich Šembera

Otis Laubert

Miroslav Šnajdr

Václav Boštík

Karel Adamus

1982 Vladimír Novák - Kurt Gabauer

Vladimír Janoušek

Miloš Urbásek (neuskutečněno)

Oblastní galerie výtvarného umění Olomouc, Grafický kabinet:

1980 Petr Zlámal

1981 Jiří Balcar

Miroslav Šnajdr

1983 Ladislav Čepelák a jeho žáci

Galerie pod podloubím, Olomouc:

1982 Miroslav Koval

1983 Oldřich Šembera

Divadlo hudby Olomouc:

1980 Zdeňka Fibichová

Krešby českých sochařů

1981 Albín Brunovský

Miroslav Koval - Anežka Kovalová

1982 Pavel Rudolf
Michal Ranný
Markéta Prachatická
Milan Grygar

1983 Jiří Lindovský
Ladislav Zívr
Cyklus večerů z olomouckých ateliérů I-III - promítání diapozitivů

1984 Miroslav Šnajdr

V návaznosti na výstavní činnost v Orlové započalo svou aktivitu i Městské kulturní středisko v Českém Těšíně, pořádající jak ve vlastním zařízení, tak i ve foyeru Těšínského divadla řadu závažných výstav. Z nich vyjímáme:

1981 Adriena Šimotová
Karel Adámus
Jan Wojnar
Eduard Ovčáček
Dezider Tóth

1982 Václav Stratil
Jiří Lindovský
Václav Zykmond
Petr Navrátil

1983 Bohuslava Olešová

1984 Robert Hliněnský

V rámci Severomoravského kraje je dále třeba jmenovat výstavní činnost Vlastivědných ústavů ve Frýdku-Místku (například 1982 Milan Paštéka, 1983 Jaroslav Kapec), Krnově, Šumperku a Bruntále (1984 Svatopluk Böhm). Ve spojitosti s kulturním životem Olomouce, Krnova a Šumperku se vyvíjela výstavní činnost v Sovinci na základě mimořádného osobního zájmu a soukromé iniciativy. Zaměření a náplň výstav ukazuje přehled:

1980 Inge Popelková
Jana Krejčová
Milena Valušková

1981 Miloslav Požár
Vojtěch Separa
Jan Jemelka

Alena Kučerová
Alena Nádvorníková
Vladimír Kopecký

1982 Věra a František Vítkoví

Antonín Štreit

Oldřich Šembera

Věra Janoušková (neuskutečněno)

Drahomíra a Jan Klapetkovi

Jan Jemelka

1983 Inge Popelková - Zdeněk Bugáň

Otmar Oliva

Marie Kudelová

Sféra snu: K.Baron, F.Dryje, V.Effenberger, J.Koubek, A.Marenčin, E.Medková, A.Nádvorníková, M.Stejskal, L.Šváb, E.Švankmajerová, J.Švankmajer
(neuskutečněno)

Současná kresba a grafika (sled navazujících instalací): A.Šimotová, A.Kučerová, Č.Kafka, J.Anderle, K.Lhoták, E.Medková, K.Baron, A.Nádvorníková, V.Reichman, M.Koreček, M.Husák, I.Popelková, J.Krejčová, J.Jemelka, V.Stratil, Prámová, A.Brunovský, V.Janoušková.

Co říci závěrem: souhrnný, byť stručný a redukovaný přehled svědčí o tom, že oproti minulosti výtvarné umění severní Moravy vyšlo z rámce regionality jak co do hodnot tvůrčích výsledků, tak i spjatosti s děním v tradičních kulturních centrech Praze a Brně. Ba v mnohém, jak může ukázat historické srovnání, ze severní Moravy vzešla řada podnětů, jejichž platnost přetrvává a jejichž dědictvím je i rozvíjející se výtvarné dění dneška.

1984