

Vybrané kapitoly z dejín moderného výtvarného umenia

Skriptum
k Dejinám umenia
V. a VI.

**Vybrané kapitoly z dejín
moderného výtvarného umenia**

Skriptum k Dejinám umenia

V. a VI.

© Peter Tajkov, © Eva Skopalová
© Katedra dejín a teórie umenia, Fakulta umení
Technickej univerzity v Košiciach

Recenzenti:

doc. Peter Megyeši, Ph.D.

doc. Lenka Sýkorová, Ph.D.

Za odbornú a jazykovú stránku publikácie
zodpovedajú autori.

Elektronická publikácia

ISBN 978-80-553-4794-3

Obsah

<u>Úvod</u>	3
1. <u>Zrod moderny a nové izmy</u>	5
Eva Skopalová	
2. <u>Východoeurópska reflexia moderny</u>	12
Peter Tajkov	
3. <u>Fenomén Duchamp</u>	19
Eva Skopalová	
4. <u>Hľadanie tvaru – sochárstvo klasickej moderny</u>	26
Peter Tajkov	
5. <u>Medzi subjektívnymi príbehmi a spoločenskými históriami</u>	35
Peter Tajkov	
6. <u>Od New Yorku cez Texas po Los Angeles</u>	50
Eva Skopalová	
7. <u>Moderna v expandovanom poli</u>	57
Peter Tajkov	
8. <u>Demokratizácia moderny</u>	64
Peter Tajkov	
<u>Použitá a odporúčaná literatúra</u>	70
<u>Vybrané zdroje</u>	71

Moderné umenie predstavuje významný odklon od tradičných umeleckých postupov, ktorý sa objavil koncom 19. a začiatkom 20. storočia ako reakcia na rýchlo sa meniace sociálne, politické a technologické prostredie doby. Od rozchodu impresionistov s realizmom až po odvážne abstrakcie 20. storočia, moderné umenie odráža komplexnú súhru medzi inováciou a tradíciou. Počiatky moderného umenia možno hľadať v polovici 19. storočia, keď umelci a umelkyne začali spochybňovať konvencie akademickej maľby. Tento posun nebol len estetický; bol odrazom aj širších spoločenských zmien, ktoré priniesla industrializácia a urbanizácia. Dejiny moderného umenia sú hlboko prepojené s kultúrnymi a politickými zmenami, čo naznačuje, že estetické prelomy sa často zhodujú s významnými historickými udalosťami. Aj preto je nevyhnutné úzko prepojiť štúdium dejín moderného umenia s dejepisom minulého storočia.

Ako moderné umenie postupovalo do 20. storočia, objavili sa avantgardné hnutia, ktoré dekonštruovali po stáročia budované tradičné formy západného umenia. Tento radikálny prístup nielenže zmenil vizuálny jazyk umenia, ale odzrkadľoval aj zložitost' moderného života, v ktorom boli čoraz viac spochybňované konvenčné spoločenské štruktúry. Technologický, ale predovšetkým perцепčný posun, ktorý nastal v období moderny demokratizoval prístup k umeniu. Schopnosť reprodukovat' obrazy a vytvárat' nové formy vizuálnej kultúry narušila tradičné predstavy o originalite a autorstve. Spoločenský otras spôsobený prvou svetovou vojnou zároveň spôsobil, že umenie začalo výraznejšie reagovať na sociálne, politické a kultúrne zmeny a umelci a umelkyne používali svoju prácu ako prostriedok ich komentovania a kritiky. Skúmanie identity, pohlavia a rasy sa v modernom umení stávalo čoraz dôležitejším a odrážalo rozmanité skúsenosti a perspektívy, ktoré formovali naše chápanie sveta antropocénu. Toto zapojenie umenia do sociálneho diskurzu zvýšilo jeho úlohu, ktorú zohralo vo formovaní kultúrnych naratívov, ktorých sme dodnes súčasťou.

Tento učebný text prináša prehľad niekoľkých dôležitých vývojových štádií moderného umenia prostredníctvom ôsmich kapitol. Nejedná sa o lineárny prísne chronologický dejinný príbeh, skôr sa témy kapitol prekrývajú, s cieľom upriamiť pozornosť na rôznorodé súvislosti jednotlivých umeleckých hnutí a ich protagonistov. Prvá kapitola je venovaná východiskám výtvarného modernizmu od prelomu 19. a 20. storočia k vzniku prvých avantgardných hnutí akými boli fauvizmus, expresionizmus, kubizmus či futurizmus. Druhá kapitola upriamuje pozornosť študentstva k téme umeleckých rekácií na dianie v centrách západného umenia z prostredia východnej a strednej Európy. Tretia kapitola je

monograficky zameraná na mimoriadny význam práce Marcela Duchampa na redefinícii umeleckej praxe moderného umenia. Ďalšia časť textu sa zameriava na sochárstvo klasickej moderny prezentované prostredníctvom prehľadu hľadania nového výtvarného jazyka dôležitých autorov a autoriek. Piata kapitola je venovaná prelomovým umeleckým stratégiám, ktoré prinášajú dadaizmus a surrealizmus. Nasledujúca kapitola upriamuje pozornosť na nové umelecké centrá a hnutia spojené predovšetkým s abstraktnou maľbou, ktoré sa rodia počas druhej svetovej vojny v Spojených štátoch amerických.

Posledné dve kapitoly sú tak už venované euro-americkému prostrediu moderny vo vzťahu k jej povojnovému vývoju. Siedma kapitola prináša pohľad na hnutia akými boli Nový realizmus, Fluxus, ale aj na ďalšiu kľúčovú osobnosť moderny – Jesepha Beuysa. Posledná kapitola sa zameriava na jeden zo záverečných modernistických výtvarných prejavov, ktorým bolo hnutie Pop Art.

Učebný text nezahŕňa obrazové prílohy nakoľko je koncipovaný ako materiál, ktorý vyžaduje aktívnu prácu študentstva s otvorenými obrazovými zdrojmi internetu a bibliografie. Text však pri dielach, ktoré spomína, obsahuje odkazy poväčšine na zbierkové inštitúcie, kde sa dnes nachádzajú aj si ich vyobrazením a ďalším popisom.

Peter Tajkov

február 2025

1. Zrod moderny a nové izmy

Dvadsiate storočie stihlo začať ešte pred koncom devätnásteho, a to naopak doznievalo až do začiatku prvej svetovej vojny. Táto doba, keď sa nové rodí z trosiek starého je ranou modernou, výsledkom projektu osvietenstva, ktorý nás dostal až k druhej svetovej vojne, atómovej bombe či ekologickej katastrofe dneška. Moderna sa rodila s novo sa emancipujúcou pracujúcou triedou, ktorá síce vyrastá v symbolickom svete minulosti, ale má už svoje vlastné ciele. Tesne pred začiatkom roku 1900 bola vytlačená kniha Sigmunda Freuda, Výklad snov, ktorá bola prvou výpravou do nevedomia jedinca. Freud uviedol knihu slovami bohyne Juno, z Vergiliovej Aeneidy: „*Nedá sa už nebeskú moc získať, podsvetie vzbudím.*“ Práve tieto slová vystihujú prerod spoločnosti, ktorá pri úteku do budúcnosti prestala vnímať minulosť, tá sa však nikam nestratila – len pomaly upadala do nevedomia. Freudovo štúdium ľudského psyché, ktoré má vedomie – ale tiež nevedomie, premenilo vnímanie „duševne chorých“ a jeho psychoanalýza sa stala aj veľmi účinným spoločensko-kultúrnym interpretačným nástrojom. Psychoanalýzou sa môžeme dostať hlboko do vnútra osobnosti, do miest, kam sami nedohliadneme. Nevedomujeme si totiž, že by takéto miesta vôbec boli: vytesnené traumy, potlačená sexualita a podobné problémy. Spoločnosť vytesňuje do nevedomia udalosti, potlačené ambície, strach, ktoré z dejín nikam nemiznú. Zostávajú a môžu nečakane vyjsť na povrch, avšak bez predchádzajúceho kontextu a príčinnej súvislosti ako trauma, ktorú je ťažké uchopiť a jednoducho vyriešiť.

Freud mal na stole vo svojej pracovni vyskladaný celý panteón antických božstiev, sošky, ktoré mu robili spoločnosť pri práci. Zväzoval nitky príčinných udalostí a riešil tak ľudské psychózy v kulisách antickej mytológie, kde paralelne pomaly vznikala aj diagnóza spoločnosti. V čase, keď vo svojom byte na Berggasse 19 organizoval svoje pravidelné stredajšie stretnutia, začala viedenská moderna nadobúdať popularitu. Vo Viedni tej doby pôsobili umelci ako Gustav Klimt, Egon Schiele či Oskar Kokoschka. Silnejúca secesia (Jugendstil) bola revoltou moderného umenia, odtrhnutie sa od minulosti, ktorá im však zostávala v nevedomí. Viedenskú secesiu založil v roku 1898 Gustav Klimt, maliar – dekoratív – erotik, ktorý bol aj jej prvým prezidentom. Na Klimtových plátnach vznikol aj archetyp ženy, femme fatale konca dlhého storočia a začiatku nového veku. Bola to žena vampír. Klimtov obraz Judity I (1901) predstavuje práve takú zmyselnú ženu, ktorá je odetá do drahého veľmi ornamentálneho šatu a rovnako zostáva napoly polonahá. Modelkou pre jeho obraz bola Emilie Louise Flöge, nonkonformná odevná návrhárka, ktorá viedla úspešný biznis s módou v štýle Wiener Werkstätte. Biblická

Judith

Judita, ktorá zachránila mesto počas boja kráľa Nabukadnésara proti Medom tým, že tajne unikla, nechala sa nepriateľovi zajať a odsekla Holofernovi, vojvodcovi medijských vojsk, hlavu. Práve táto Judita, nebojácna žena zachraňujúca mesto, sa v tele Emílie na Klimtovom plátne stala tou, ktorá slastne čechrá vlasy na Holofernovej sťatej hlave. Jej blažený úsmev je znepokojujúci: Judit, ktorá zabudla na svoje mesto a radovala sa len z činu, ktorý uskutočnila. Je to Judit, ktorá po boku Salome lúbezne tancuje medzi kvapkami krvi a v oblaku ópia. Klimtova Judita zabudla na spásu, na vyššiu moc.

Žena upír sa objavila aj na plátnach Edvarda Muncha, a to hneď v niekoľkých verziách ambivalentnej Panny Márie v rúchu Evinom, s havraními vlasmi a červenou svätožiarou. Temnú *femme fatale*, desivo milujúcu, stvárnil na obraze Vampír (1893), a v niekoľkých jeho ďalších verziách. Ide o výjav muža zrutého v náručí ženy, ktorá ho utešuje – hoci nie je jasné, či práve ona nie je príčinou jeho utrpenia. Tento konkrétny motív *femme fatale* bol aj námetom pre plátno Maxa Švabinského Splynutia duší (1896), kde žena je trochu lúbežnejšia, ale mužovi vidíme do úplne prázdnej tváre, pod ktorou sa odohráva trýzeň. Symbolický svet upadol do dekadentných foriem, ale nikdy neprestal existovať.

Vampyr

Splynutie duší

Ostatne kríza náboženstva bola jednou z pôrodných bolestí moderny. Friedrich Nietzsche publikoval knihu Antikrist v roku 1895, ktorá nebola bezbožnou knihou, bola však namierená proti konvenčnému chápaniu kresťanskej viery. Nietzscheho myslenie bolo silne ovplyvnené ázijskými myšlienkovými systémami, ktoré poskytli azyl pri úniku z krachu západného náboženstva. Na konci 19. storočia sa otvoril aj priestor pre alternatívne či okultné vedy. Dominantná bola teozofia, resp. Teozofická spoločnosť, ktorú v roku 1875 založila Helena Petrovna Blavatská. Teozofia je veľmi eklektický myšlienkový a náboženský smer, čerpajúci zo spirituality starovekých náboženstiev. V roku 1902 vznikla nemecká pobočka Teozofickej spoločnosti na čele s Rudolfom Steinerom. Ten sa však krátko po vzniku s jej myšlienkou rozišiel kvôli silnej orientácii na Indiu a založil vlastnú Antropozofickú spoločnosť, ktorá sa podobne ako teozofia zaoberala mystickým vniknutím do podstaty človeka, prírody a vesmíru.

Ezoterické východiská konvenovali symbolizmu okolo roku 1900 a otvorili dvere aj abstrakcii. Koniec storočia znamenal totiž odstup od realizmu v maľbe, a to ako v podaní impresionistov a ich kladení priamych farieb na plátno a objavení farebných tieňov, tak aj v zneistení obrazového plánu v diele Eduarda Maneta a ďalšej destabilizácii lineárnej perspektívy na obrazoch Paula Cézanna. Práve tento krach napodobňujúcej maľby, ktorý po vynáleze fotografie sám o sebe prestal dávať zmysel, spoločne s novým záujmom o okultné náuky a mysticismus, vytvorili priestor pre nezobrazivú maľbu. Ako prvá sa začala v Európe venovať

abstraktnej maľbe švédska maliarka Hilma af Klint. Af Klint bola členkou ženskej spiritualistickej skupiny De Fem (Päť), kde sa zaoberali teozofiou a organizovali séance. V januári roku 1906 počas jedného zo špiritistických večierkov Hilme af Klint prikázala bytosť Hamaliel, aby vytvorila monumentálny korpus Malieb pre chrám (Målningarnatill Templet), na ktorom potom pracovala až do roku 1915 (celý projekt obsahuje 193 diel). Dobových výstav sa však zúčastnila len celkom výnimočne, v roku 1914 napríklad poslala obraz na baltskú výstavu v Malmö, išlo však o post-impresionistickú maľbu jazera Mälaren z roku 1906.

Målningarnatill
Templet

Hoci Hilma af Klint začala ako prvá vytvárať abstraktné maľby, zostala bokom dejín umenia až do polovice osemdesiatych rokov 20. storočia, pretože si sama priala, aby jej maľby neboli vystavené ďalších 40 rokov po jej smrti, keď už spoločnosť na ne bude pripravená. To však neznamená, že by bola jedinou maliarkou, ktorú mystika doviedla až k abstrakcii. Bol to aj František Kupka, ktorý cez štúdium postavy a pohybu, priestoru a hmoty dospel k abstrakciám. Prečo bol potom dlho považovaný za priekopníka abstraktnej maľby? Toto prvenstvo mu možno stále čiastočne uznať, pretože jeho diela boli súčasťou výstav (hoci neboli kritikou jednoducho prijímané), tzv. sveta umenia a bol tak aktívnym hráčom na umeleckej scéne.

František
Kupka

Úzkosť konca storočia a hľadanie nových východísk zrodila škálu experimentov na plátnach. Nové izmy začiatku dvadsiateho storočia stavali na vynálezoch Paula Cézanna, Edvarda Muncha, Augusta Rodina a mnohých ďalších. Vo Francúzsku v roku 1905 vystúpili „šelmý“ – respektíve *Les Fauves*, ktoré tak označil výtvarný kritik Luis Vauxcelles na Jesennom parížskom salóne. Bola to skupinová výstava, kde boli diela Henriho Matisa, Alberta Marqueta, André Deraina, Maurice de Vlamincka, Othona Friesza a mnohých ďalších. „Donatello medzi šelmami,“ vyhlásil Vauxcelles pri pohľade na inštaláciu fauvistov okolo sochy pripomínajúcej Donatella. Maliarov spájala záľuba v priamych farbách a ich kontrastných kompozíciách. Práve tie si priviezol z Pacifiku Paul Gauguin, ktorý fauvistov inšpiroval. Ich farebnosť však bola oveľa expresívnejšia, nebola to len exotika Noa-Noa. Henri Matisse sa neskôr inšpiroval islamským umením a jeho dekoratívnosťou, a v roku 1912 dokonca sám navštívil Maroko.

Fauvism

Skorá avantgarda bola fascinovaná exotikou. Vo francúzskom umení sa pravidelne objavoval záujem o „Druhé“, neeurópske umenie, a to skoro vždy po nejakom z historických víťazstiev: napríklad po Napoleonom ťažení do Egypta v roku 1798 sa objavil orientalizmus a po nútenom otvorení Japonska v roku 1853 japonizmus. Boli to miesta „imaginárnej geografie,“ ako ich označil Edward Said vo svojej knihe Orientalizmus (1978), preto tak fascinujúce pre umelcov. Impresionisti a post-impresionisti obsadili Japonsko, Matisse a spol. sa zaujímali o Orient. Kubisti

potom hľadali inšpiráciu v Afrike a surrealisti v Oceánii, Mexiku a Pacifiku. Bolo to posledné koloniálne ťaženie: v 19. storočí postupne vrcholil súboj o nadvládu cez koloniálnu expanziu, ktorá potom bola tiež jednou z hlavných príčin prvej svetovej vojny. Exotizmus bol pre umelcov lákavý, jednak ako zdroj estetiky, ktorá nezodpovedala konvenčnej európskej schéme obrazu, ale aj pre abstrakcie, ktoré toto umenie ponúkalo. Diskurz o mimoeurópskom umení na začiatku 20. storočia neexistoval, neexistovala ani etika nákupov. Proces tzv. dekolonizácie sa začal až v 50. rokoch dvadsiateho storočia, dnes je to odkaz avantgardy, s ktorým sa stále vyrovnávame.

Práve záujem o mimoeurópske umenie je spájaný predovšetkým s kubizmom, ku ktorému dospel Pablo Picasso vo svojom progresívnom plátne Avignonskej slečny (1907). Obraz-mýtus de facto považujeme za okamih vzniku kubizmu, ale treba si priznať, že takmer hneď po vzniku diela išlo do súkromnej zbierky Jacquesa Douceta. Na výstavy bolo len výnimočne zapožičiavané a až v roku 1939 sa stalo súčasťou zbierky Múzea moderného umenia v New Yorku a verejne vystavené. Teda je špekulatívne, do akej miery toto konkrétne dielo bezprostredne ovplyvnilo ďalších umelcov v čase svojho vzniku, ale isté je, že Picasso v ňom dospel k tomu, čomu dnes hovoríme (analytický) kubizmus. Toto proto-kubistické dielo by nevzniklo bez Cézannovej racionalizácie predmetov v obraze na kocky, hranoly, ihlany a ovály. V popredí je umiestnené až Cézannovsky komponované zátišie, za ktorým stojí päť ženských aktov. Snáď prvú kompozíciu Avignonských slečien môžeme rozčítať v kresbe Študent medicíny, námorník a päť aktov v nevestinci (1907). Pokiaľ kubizmus chápeme len ako geometrickú štylizáciu, tak päť slečien z prvej skice bolo zjednodušených a dynamizovaných do výslednej štylizácie na plátne. V polovici práce na Avignonských slečnách Picasso navštívil Etnografické múzeum v Trocadéro, kde sa stretol s africkým umením. Štylizované africké rituálne masky sa potom prepísali do tvárí troch slečien. Ale africké umenie nebolo jediné. Zdroje kubizmu by sme mohli hľadať aj vo výjavoch španielskeho baroka od Vélasqueza či El Greca, alebo u francúzskych umelcov akými boli Ingres a Manet, či mnohých ďalších.

Kubizmus, ako výtvarný prúd potom opäť pomenoval Louis Vauxcelles, ktorý sa čudoval v roku 1908 nad „*bizarrieres cubiques*“, ktoré boli vystavené galérii parížskeho zberateľa Daniela-Henry Kahnweilera. Práve jeho osoba bola pre ďalšie osudy kubizmu kľúčová a aj vďaka zoznámeniu sa s ním Vincenc Kramář urobil niekoľko osudových nákupov francúzskych kubistov, vďaka ktorým sa kubizmom začali zaoberať aj českí maliari. Picasso v Paríži nebol sám, kto sa zaoberal kubizmom, boli to aj Georges Braque, Jean Metzinger, Albert Gleizes a ďalší. Stredo-európska avantgarda potom čerpala z ich prístupu, ktorý bol aj centrom

Les Demoiselles
d'Avignon

Study for
les Demoiselles
d'Avignon

Daniel-Henry
Kahnweiler

pálčivých diskusií o tom, čo je to kubizmus. O názorovej vypätosti vypovedá aj to, že práve myšlienková nejednotnosť o povahe kubizmu zapríčinila aj rozkol v českej Skupine výtvarných umelcov.

Paralelne vedľa francúzskych fauvistov a kubistov vznikli v Nemecku expresionistické skupiny Die Brücke a Die Blaue Reiter. Ich vlastné východisko ovplyvnila aj publikácia teoretika umenia Wilhelma Worringera Abstrakcia a vcítenie (1908). Worringer v nej vyjadril teóriu o vývoji umenia: v dejinách podľa neho existuje polarita medzi abstrakciou a naturalizmom, keď v tom istom čase prevláda vždy jedno – alebo druhé. Vysvetľuje tak napríklad stredoveké umenie, kedy umelci mali dostatočné vzdelanie pre verné zobrazenie figúry aj krajiny, ale rozhodli sa pre štylizáciu a abstrahované prostredie, v ktorom sa maľba odohrávala. Naopak baroková maľba skôr smerovala k naturalizmu, vernému zobrazeniu postavy a predmetov v lineárnej perspektíve. Franz Marc ohľadom Worringerovej knihy napísal v liste Vasiliji Kandinskému, „Práve čítam Worringerovu *Abstraktion und Einfühlung*, dobré myslenie, aké veľmi potrebujeme. Obdivuhodne disciplinovaný duch, stručný a chladný, neobyčajne chladný.“

Práve Marc s Kandinským v roku 1911 v Mníchove založili skupinu Der Blaue Reiter (Modrý jazdec), spoločne vydávali aj Almanach. Na obálke prvého čísla figuroval modrý jazdec na koni – sv. Juraj. Práve Worringerovo videnie umenia pomohlo definovať to ich, abstrakciu tak nachádzali v gotickom umení, ľudovej tvorbe, zaujímala ich aj detská tvorba a samozrejme umenie Pacifiku, Oceánie a Afriky, Egypta a Japonska. Ich drážďanským partnerom bola skupina Die Brücke (Most), ktorej východisko bolo trochu metafyzickejšie. Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel a Karl Schmidt-Rottluff si svoj názov zvolili z citátu vytrhnutého z knihy Friedricha Nietzscheho Tak povedal Zarathustra: „Človek je povraz natiahnutý medzi zvieraťom a nadčlovekom – povraz nad priepasťou.“ Samozrejme aj medzi nimi rezonovali Worringerove myšlienky, ale každá zo skupín sa k nim hlásila iným spôsobom.

Dekáda pred vypuknutím prvej svetovej vojny bola skutočne trecou plochou minulosti a budúcnosti, kedy minulosť už nebola a budúcnosť nie a nie prísť. Ako francúzske rané avantgardy, tak aj nemecké (ale tiež tie východoeurópske, a aj tie ďalšie „mimo-centrá“), napriek svojmu programovému vzťahovaniu sa k budúcnosti, boreniu konvenčného poňatia obrazu a zhmotneniu sociálnych úzkostí prameniacej z neistoty doby, kde sa len pomaly rozkladá tradičné usporiadanie. Tak ani ony sa nemohli zbaviť minulosti, odkazov a spájajúcich laniek, ktoré ich robili práve tým, čím boli. Ako vyhlásil James Joyce vo svojom Odyseovi: „Dejiny sú nočná mora, z ktorej sa snažím precitnúť.“ Rané avantgardy boli jedným z posledných nadýchnutí „starého sveta“ a jeho symbolického poriadku,

Der Blaue
Reiter

Die Brücke

ktorý však už prekryvalo nové usporiadanie. Starý svet tak pomaly upadal do nevedomia spoločnosti, kde začal vyčkávať – aby sa pomaly znovu priplížil ako trauma, ktorej súvislosti nie sme schopní plne rozkryť.

Tá budúcnosť, ktorá nie a nie sa zrodiť, bola stredobodom záujmov skupiny talianskych umelcov, ktorí si jej program dali priamo do názvu. Futuristi vystúpili so svojím manifestom v roku 1909, keď ho publikovali 20. februára na titulnej strane francúzskych novín Le Figaro. Ich vystúpenie bolo skutočne manifestačné a rozhodli sa ho urobiť práve v centre európskeho umenia, vtedajšom Francúzsku, respektíve Paríži. Filippo Tommaso Marinetti na čele futuristov hlásal programovú opozíciu proti dejinám a tradícii. Oslavovali dynamizmus, pohyb, akceleráciu – revúci automobil, ktorý je krajší ako Níké Samotrácka. Ak pohyb a jeho zachytenie bol pre futuristické diela kľúčový, vynález chronofotografie a začínajúci filmový priemysel bol pre nich zásadný. Giacomo Balla na svojich dielach predstavoval postavy aj zvieratá v pohybe, a to tak, aby zachytil jeho jednotlivé fázy. O podobné pokusy sa snažil Umberto Boccioni v hmote, jeho sochy predstavovali jej kontinuitu v priestore. Futuristi tak dokázali vo svojich dielach zachytiť to, čo bolo ľudskému oku upreté: čas. Platili však za to vysokú daň, ich orientácia na budúcnosť, znamenala stratu minulosti a produkovala akési zmätenie.

The Futurist
Manifesto

Tesne pred prvou svetovou vojnou vytvoril Carlo Carra Interventionalistickú demonštráciu (1914), kde sa mieša avantgarda s masovou kultúrou, kubistickou fragmentáciou priestoru, dynamikou veľkomiest a zvučnosťou jazyka, ktorý nemá svoj význam. Votkané slová ako sports, HU-HU-HU-HU či TRrrrrrr zvoláva ako sluchové vnemy veľkomesta, tak jazyka, ktorému je odopretý význam. Jazyk, ktorý prestal mať schopnosť o svete vypovedať – prestal mať schopnosť oznamovať minulosť, z ktorej pochádzame, pretože prestala dávať zmysel. Projekt futuristov bol poloslepý, rovnako ako doba, do ktorej sa celý svet rútil.

Futurist
Free Word
Painting

Prvá svetová vojna zasiahla hlboko do európskeho symbolického poriadku a celý svet presvedčila, že sa rovnými nohami vrátil do 20. storočia, ktoré prinesie udalosti, ktoré si v tom čase nikto doteraz nedokázal predstaviť. Prvou odpoveďou na túto neschopnosť vyjadriť čo sa deje, bolo vystúpenie v kabarete Voltaire v Zürichu roku 1916, kde skupina umelcov okolo Tristana Tzaru dala vzniknúť dadaizmu. Bola to strata významu, ktorú manifestovali svojim pomenovaním, ale aj vo svojich dielach. V niekoľkých operačných centrách – Zürichu, New Yorku, Paríži, Berlíne, Kolíne a Hannoveri – sa umelci triafali do buržoáznej kultúry, ktorej dávali za vinu potoky krvi, tečúce celým svetom. Hoci toto umelecké hnutie sa už začiatkom dvadsiatych rokov samo vyčerpal, bolo krokom k medzivojnovnej avantgarde a k odpovedi na projekt osvietenstva, ktorý

Marinetti,
the futurist
Mussolini...

zlyhal – ako sa vyjadril Theodor W. Adorno „*Dokonale osvietená krajina však žiari v znamení triumfálneho nešťastia*“.

Raná moderna je od svojho vzniku začiatkom konca, s ktorým sa vysporiadavame od polovice 20. storočia dodnes. S prvou svetovou vojnou prvýkrát vyhrali problémy starého sveta, ktoré dostali svoje prvé, provizórne rozriešenie: nové politické usporiadanie Európy, pád aristokracie a volebné práva žien. Hoci svet po roku 1918 bol úplne iným svetom ako pred rokom 1914, problémy, ktoré si táto spoločnosť uložila do svojho nevedomia ju budú strašiť po celé 20. storočie (... *and beyond*). V roku 1955 Arnold Bode usporiadal prvú výstavu s päťročnou periodicitou – *documenta*, ktorá sa venovala súčasnému umeniu po nacizme. Jej zameranie tak implikuje vyrovnanie sa s projektom moderny ako takým. Ešte v roku 2007 v rámci *documenty* XII sa jej kurátori, Roger M. Buerger s Ruth Noack, pýtali: je modernita našou antikou, čo je to holý život a čo robiť? Sú to otázky, ktorých pôvod leží v niekoľkých rokoch ku koncu 19. a počiatku 20. storočia a ktoré neskôr nabrali na sile. Stále však ovplyvňujú náš dnešok. Počiatok moderny je doba, ktorá začala akcelerovať antropocén – epochu ľudstva.

documenta

Výtvarná moderna a avangarda sú pojmy spájané predovšetkým so západnou Európou. Zvlášť na prelome 19. a 20. storočia sa progresívne umelecké dianie koncentruje dokonca len do jednej metropoly, ktorou bol nesporne Paríž. Všeobecne platilo, že čím ďalej sa vtedajší tvorca od Paríža nachádzal, tým viac kompromisov jeho avantgardné snaženie vykazovalo. Samozrejme existovali výnimky, akou bola napr. kubistická Praha, alebo centrá nových avantgardných skupín, akými boli pre expresionizmus nemecké Drážďany a Mníchov, alebo pre futurizmus talianske Miláno. Príznačné však je, že aj keď bol napr. futurizmus spočiatku výlučne talianskou avantgardou, musel byť kvôli získaniu pozornosti umeleckého sveta manifest futuristov publikovaný aj v parížskom denníku Le Figaro. Jednoducho, cesta každého, kto sa chcel stať uznávaným moderným umelcom, viedla aspoň načas do Paríža. Čo sa týka strednej a východnej Európy, aj na prelome 19. a 20. storočia tu bolo badať prvky kultúrneho zaostávania a aj tu sa upierali oči bažiacie po novom výtvarnom umení a móde smerom na Paríž. Zvlášť to platilo pre cárské Rusko, kde obdiv k francúzskej kultúre mal už vyše dvestoročnú tradíciu. Avšak napriek tomu, že mnoho ruských emigrantov zanechalo v Paríži hlbokú modernistickú stopu, viacero z nich vtedy mierilo aj do vtedajšieho Nemecka, ba čo viac, výrazné avantgardné smery vznikli aj priamo v samotnom Rusku.

Témou tejto kapitoly je predovšetkým tzv. ruská revolučná avantgarda, ale dovoľím si ešte pred tým sledovať spomínanú ruskú stopu aj pri iných modernistických smeroch začiatku 20. storočia. Je potrebné zároveň pripomenúť, že slovné spojenie ruská avantgarda je do istej miery nepresné. Tak ako vo vtedajšom cárskom Rusku, tak aj v neskoršom Sovietskom zväze sa moderným umením zaoberalo množstvo Ukrajincov, Bielorusov, ale aj Židov, či príslušníkov iných národností. Čo mali však spoločné a čo zaiste ovplyvnilo ich tvorbu, bol život v tejto rozľahlej euroázijskej krajine plnej kultúrnych špecifik a kontrastov. Zvlášť problematický je pojem ruskej avangardy s jej dôrazom na etnicitu vo svetle prebiehajúcej ruskej agresie voči Ukrajine. Samozrejme, ako historický „terminus technicus“, sa pojem ruská avangarda používa – na veľkom fóre však naposledy v roku 2016 prostredníctvom výstavy *A Revolutionary Impulse: The Rise of the Russian Avant-Garde* v Múzeu moderného umenia v New Yorku.

A Revolutionary
Impulse: The Rise
of the Russian
Avant-Garde

Príbeh silných umeleckých osobností, ktorých východoeurópsky pôvod ovplyvnil modernu už na počiatku 20. storočia, by sme mohli začať Vasilijom Kandinským. Narodil sa v roku 1866 v Moskve a zomrel roku 1944 vo francúzskom Neuilly-sur-Seine a ako píše Karl Ruhberg – „bol

to Rus, ktorého duchovno-umelecká existencia sa naplnila na európskom Západe, v ktorom ale stále žila túžba po „veľkej matičke“ Moskve a zlatom lesku jej kupolí“. Táto charakteristika do istej miery platila a dodnes platí pre mnohých Rusov a Rusky, keďže slobodnému umeniu sa jednoducho v diktatúrach nedarí. Kandinsky je dodnes považovaný za otca abstraktného umenia, i keď sa v tom čase k nepredmetným obrazom dopracovali aj iní umelci pôvodne zo stredovýchodnej Európy, akými boli Litovec Mikalajus K. Čiurlionis alebo Čech František Kupka. Na rozdiel od nich však bola Kandinského cesta k abstrakcii oveľa cielavedomejšia a zaiste aj systematickejšia – navyše neskôr podporená aj teoretickým spisom *O duchovnosti v umení* (1912). Paradoxne Kandinského prvotná cesta za západným umením neviedla do Francúzska, ale do bavorského Mníchova, ktorý bol v tom čase hlavne pre stredo- a východoeurópanov po Paríži druhou voľbou. Odišiel tam v roku 1896, keď mal za sebou moskovské štúdiá práva, národohospodárstva a etnológie. Chcel sa však venovať výtvarnému umeniu a zapísal sa tak do mníchovskej súkromnej školy Slovinca Antona Ažbeho. Študovalo u neho mnoho slovanských adeptov moderného umenia ako napr. Kandinského krajan Alexej Javlensky či Marianne von Werefkin, avšak aj Košičan Anton Jasusch. Kandinsky si už na začiatku definoval maľbu ako istý duchovný proces, ktorý mal jednak korene v zvlášť emocionálnom pravoslávnom kresťanstve, ale aj v jeho štúdiu umenia pôvodných obyvateľov severského Ruska. S tým súviselo jeho vnímanie umenia cez znaky a symboly a navyše aj romantizujúci záujem o skúmanie spojenia medzi maliarstvom a hudbou. Kandinsky mal zároveň istú potrebu združovať okolo seba umelcov podobného zmýšľania, na čo mal zvlášť dobrý organizačný talent. Už v roku 1901, po sklamaní zo svojej krátkej skúsenosti na Mníchovskej akadémii, založil spolu s Javlenským a ďalšími priateľmi skupinu *Phalanx*, zameranú proti akademickému spôsobu maľby. V tom čase fungoval aj ako kurátor a v rámci výstav Phalanxu predstavil mníchovskému publiku napr. aj diela Clau-
da Moneta. Neskôr v roku 1909, už ako pomerne známa výtvarná mníchovská osobnosť, založil Neuer Künstlerverein München (Nové umelecké združenie Mníchov), ktorého výstava uchvátila nemeckého maliara Franza Marka. Zakrátko potom spolu založili slávne umelecké zoskupenie Der Blaue Reiter (Modrý jazdec), už v duchu nového expresionistického hnutia. Expresionizmus skupiny Modrý jazdec nemal oproti iným dobovým avantgardným hnutiam žiadne reformné ambície. Umenie oboch hlavných protagonistov skupiny malo silný kontemplatívny charakter a pripadalo im blízke náboženstvu. Skôr ako o revolučný obrat v umení im išlo o akési duchovné prebudenie, ktoré však podobne ako aj iní modernisti, hľadali mimo klasických tradícií západného umenia. Ich Blaue Reiter Almanach obsahoval okrem esejí aj ilustrácie domorodého umenia

zo severozápadného Pacifiku, Oceánie a Afriky, detskú tvorbu, egyptské bábk, japonské masky a tlač, stredoveké nemecké sochy a drevorezy, ruské ľudové umenie a bavorské náboženské maľby na skle. Okrem toho sa však v tejto vlne nemeckého expresionizmu ozývajú aj metafyzické tézy nemeckého kunsthistorika Wilhelma Worringera a jeho diela Abstrakcia a vcítenie z roku 1908. A práve abstrakcia sa mala zanedlho stať hlavným motívom ďalšej Kandinského tvorby. Podobne ako Worringer aj on vnímal domorodca s jeho inklináciou k abstrakcii ako alter ego moderného umelca. Kandinsky čoraz viac vo svojich obrazoch postavy a veci štylizoval ako nezávislé od predmetného vzoru. Zvlášť vo svojich cykloch, nazvaných Improvizácie, sa čoraz viac blížil k abstrakcii. Tento, na jednej strane veľmi intuitívny, ale na strane druhej systematický proces, často sám Kandinsky odľahčoval historkou ako dospel k abstrakcii: Raz vraj prišiel domov za súmraku a uvidel jeden zo svojich obrazov stáť na boku, otočený o deväťdesiatstupňov a nespoznal ho. Pripadal mu ako cudzia práca, ale páčil sa mu. Kandinsky videl len farby a formu prežiarené vnútorným svetlom. Začalo mu byť definitívne jasné, že maliarstvo sa musí oslobodiť od hmotného predmetu, že zobrazovaný predmet jeho umeniu škodí. Neskôr tak vznikol jeho prvý abstraktný obraz Bez názvu, plný farebných škvŕn a expresívnych ťahov štetcom, ktorý dotoval do roku 1910, ale, ako dokladajú nové výskumy, vznikol až v roku 1913. Aj Rus Kandinsky sa tak zaslúžil, že Nemecko sa v tom čase stalo rovnocenným partnerom Francúzska v modernistickom umeleckom diskurze. Bolestnú ranu tejto diskusii však zasadila prvá svetová vojna, v ktorej padol okrem iných aj Franz Marc, ale definitívny koniec tohto vývoja znamenal nacistický triumf v roku 1933. Po vypuknutí prvej svetovej vojny sám Kandinsky odišiel do Ruska, kde sa však počas revolúcie dostal do umelecko-intelektuálnych sporov s mladými konštruktivistami, o ktorých ešte bude reč. Kandinsky v Rusku nedokázal presadiť svoje umelecké presvedčenie, a tak mu pozvánka učiť na novej nemeckej škole Bauhaus prichádza nanajvýš vhod. Tu sa z neho stáva rešpektovaný pedagóg a jeho umenie je stále menej expresívne, stále prísnejšie a matematickejšie. Vyjadrovalo jeho temer mystické presvedčenie, že posledným abstraktným výrazom každého umenia je číslo. Napriek tomu vo svojich neskorších obrazoch dokázal prepojiť matematiku, poéziu a hru, tak zreteľnú v dielach z jeho posledného pôsobiska v malom mestčku neďaleko Paríža kam sa uchýlil po roku 1933.

V čase, keď Kandinsky maľuje svoje prvé abstraktné obrazy, v Paríži triumfuje nové výtvarné hnutie – kubizmus. Aj do tohto smeru výrazne umelecky zasiahlo niekoľko ruských emigrantov, respektíve ovplyvnil aj tvorbu mnohých progresívnych umelcov v samotnom Rusku. V Paríži to však bol zvlášť Alexander Archipenko, ten v médiu sochy, ktorá sa zdala

Improvisation 28

Sans titre

naplniť doktrínu kubizmu ešte dôslednejšie ako maľba, rozoberal otázku analýzy priestoru v snahe dobehnúť náskok maliarstva v modernom výtvarnom umení. Od roku 1912 začína vo svojich figúrach vytvárať konkávne a konvexné krivky a tak vznikajú komplemetárne tvary – každá priehlblina má svoj imaginárny protiobraz. S kubizmom sú spojené aj začiatky modernistickej tvorby ďalšieho emigranta z cárskeho Ruska, ktorým bol Marc Chagall. Prišiel z chudobných pomerov židovského ghettá mestečka Vitebsk v dnešnom Bielorusku. Hneď po príchode do Paríža v roku 1910, sa začal vyrovnávať s kubistickými formami, s ktorými ho zoznámili Picassovi priatelia Max Jacob a Guillaume Apollinaire, čo je zjavné predovšetkým na jeho slávnom obraze Vojak pije (1912). V rámci námetu svojich obrazov ostal Chagall verný naratívu čerpajúcemu z reálií chasidských príbehov a židovského panteizmu, obrátne kombinujúc pozadie východoeurópskeho vidieka s Parížom. Tento fantastický svet plný metafor neskôr primäl spisovateľa André Bretona uviesť Chagalla medzi prorokov surrealizmu. Jeho mimoriadna obľuba u francúzskych divákov inšpirovala aj mnohých ďalších východoeuropánov, aby sa pokúsili skĺbiť mystickú exotiku tamojšieho folklóru s modernistickým výtvarným jazykom, čoho príkladom je aj úspech nášho Ľudovíta Fullu na Svetovej výstave v Paríži v roku 1937.

The Soldier
Drinks

V samotnom cárskom Rusku v období nultých rokov 20. storočia akceleruje zberateľská a nákupná horúčka orientovaná na moderné umenie. Obchodníci s umením, akými boli Sergej Ščukin a Ivan Morozov, doviezli do Ruska obrazy Gauguina, Cézanna, Matissa, ale aj ďalších fauvistov a samozrejme kubistov. Ich výstavy v Moskve a Petrohrade nemohli zostať bez domácej odozvy. Jedným z priekopníkov ruskej avangardy sa tak stal Michail Larionov, ktorého prvé zoznámenie s francúzskym súčasným umením sprostredkoval práve Ščukin. Už v roku 1906 sa zúčastnil na výstave ruského súčasného umenia v Paríži, ktorú zorganizoval výtvarný kritik a neskorší baletný impresário Sergej Ďagilev. Avšak až moskovská výstava s názvom Bubnovij Valet (v literatúre označovaná anglicky Jack of Diamonds), kde v roku 1910 vystavovali francúzski kubisti spolu s mladými ruskými umelcami vylúčenými z moskovskej akadémie, zadala Larionovi impulz pre založenie rovnomennej avantgardnej umeleckej skupiny. Miešali sa v nej súčasné kubistické a futuristické tendencie. Tie druhé nakoniec prevážili a najradikálnejší príslušníci skupiny okolo Larionova a jeho manželky Natalie Gončarevovej založili skupinu Oslí chvost, s ktorými vystavoval aj Kazimir Malevič, Marc Chagall, či taliansky futurista Gino Severini.¹ Od roku 1911 však už formuluje vlastný

Knave of
Diamonds

Natalia
Goncharova

1 Názov Oslí chvost pochádza zo známeho Parížskeho podvodu, v ktorom umelecký kritik Roland Dorgelès a Frédéric Gérard, majiteľ kaviarne na Montmartre, Le Lapin Agile, namalovali červeno-modrú prímorskú krajinu priviazaním štetca k osliemu chvostu. Dielo bolo vystavené ako Západ slnka nad Jadranom pod menom Joachim Raphale Baronali na Salóne nezávislých v roku 1910 a malo za cieľ zosmiešniť moderné umenie.

Et le soleil
s'endormit sur
l'Adriatique

výtvarný program nazývaný lučizmus alebo rayonizmus. Jeho maliarstvo teda vychádzalo z kubizmu a futurizmu a zároveň dôsledne usilovalo o osamotenie farby formy čo prirodzene smerovalo k abstrakcii. Farebné škvrny a paprsky, blízke futuristickým siločiarom boli usporiadané do samostatných štruktúr. V roku 1912 patril k signatárom manifestu ruských futuristov s názvom Facka do tváre verejného vkusu, no jeho avantgardný zápal postupne vyprchával a neskôr sa zračil už len v kostýmových návrhoch pre Ďagilevov balet. Avšak ako priekopník domácej moderny mal u svojich mladších kolegov a kolegýň stále veľký vplyv.

Le printemps

Nesporne výraznejší vplyv na vývoj európskej, ale neskôr aj americkej moderny, mal jeho generačný druh Kazimir Malevič, ktorý sa narodil v Kyjive poľským rodičom. V nultých rokoch 20. storočia prešiel istým druhom sebazvdelávacieho rýchlokurzu aktuálnych smerov západného umenia od symbolizmu cez postimpresionizmus, až ku kubizmu a futurizmu, keď pracoval práve pod vplyvom Larionova. Zakrátko si však vytvoril vlastný – izmus, ktorý nazval suprematizmom. Myšlienky tohto jeho nového umenia mali oporu v súdobej ruskej literárnej avantgarde okolo Alexeja Kručova, ktorý v roku vydal knihu s názvom Zaumnaja gniga spolu so svojou manželkou výtvarníčkou Oľgou Rozanovovou, ktorá ju ilustrovala. Slovo zaumnaja by sa dalo preložiť ako „zarozumná“ – vzdorujúca rozumu a podliehajúca skôr asociáciám v čitateľovej mysli. Tento pojem, ktorý Kručov používal už skôr, primäl Maleviča aby sa pokúsil vytvoriť aj „zarozumnú“ maľbu. Spočiatku jeho maľby vyzerali ako ruská variácia na syntetický kubizmus, ale čoskoro tento kolážovitý spôsob prekrývania fragmentov predmetov a geometrických farebných plôch začal Malevič považovať za neuspokojivý. V duchu týchto jeho experimentov vznikol napr. obraz Bojovník prvej moskovskej divízie z roku 1914 s pomerne dominantným modrým štvorcem. Neskôr sa Malevič rozhodol tieto podobné farebné plochy izolovať ako znaky akéhosi nulového bodu maľby. Prelomovým momentom suprematizmu sa tak stal rok 1915 a výstava s názvom 0.10 v Petrohrade. Vystavovalo tam okrem Maleviča viaceri protagonisti neskoršej ruskej revolučnej avantgardy, vrátane Vladimíra Tatlina, ktorý tam vystavil svoj prvý rohový kontrareliéf. Skoro všetci tam svojím umením hľadali spomínaný nulový bod umenia, jeho neredukovateľné jadro – zobraziteľné minimum obrazu či sochy. Nad ostatnými dielami tam však vyčnievali Malevičove obrazy ako Čierny štvorec, Čierny kríž, Štyri štvorce, ktoré neboli určené maliarovým vnútorným životom alebo náladou (ako u abstrakcií Kandinského), ale skôr esenciálnym východiskom odkazujúcim k materialite obrazu ako takého. V podstate sa snažil (polstoročie pred minimalistami) vyjadriť jednoduchú skutočnosť, že čisté obrazové prostriedky, teda farba a forma, majú mať prevahu (či supremáciu od francúzskeho suprême) nad

Reservist of
the First Division

Kazimir
Malevich

zobrazovaním viditeľného sveta javov. Avšak ani u neho sa nejednalo o čistý umelecký racionalizmus, ale opäť skôr o mystickú snahu znázorňovať vznešenosť vesmíru, snahu o dokonalosť, kde sa stiera rozpor medzi človekom a prírodou. Malevič bol naozaj prvý ktorý to myslel vážne s absolútnym maliarstvom bez predmetných vzťahov a reminiscencií. To vyvrcholilo v jeho bielo-bielych maľbách, akou bola napr. Suprematistická kompozícia: Biela na bielej z roku 1918. Malevičov suprematizmus mal, i keď len dočasne, veľa významných nasledovníkov, ale aj nasledovníčok, keďže avantgardné maliarky mali vo vtedajšom Rusku oveľa väčšie zastúpenie ako na európskom Západe. K suprematistkám patrili najmä Ljubov Popova, Nadežda Udalcovova či neskoršia pedagogička našej Ester Šimerovej-Martinčekovej na parížskej Académie de l'art moderne, Alexandra Esterova. Po októbrovej revolúcii bolo pre Maleviča čoraz ťažšie ideologicky obhájiť svoj výtvarný program. Dostal však niekoľko príležitostí ako pedagóg. V roku 1919, potom čo vystriedal Chagalla vo vedení Ľudového inštitútu umenia, spolu s mladším El Lisickým založili školu Unovis (ruský akronym pre Upevňovateľov nového umenia). Žiaľ, aj na neho po roku 1924 zasiahla tvrdá ruka stalinistického socialistického realizmu. Aj keď sa mu nepoddal, odvracia sa od abstrakcie opäť smerom k figuratívne maliarstvu.

Suprematist
Composition:
White on White

Proun 19D

Spomínaný El Lisickij vytvoril aj spojenie medzi suprematistami a rodiacou sa konštruktivistickou skupinou, ktoré vyvrcholilo ich spoločnou výstavou v roku 1919, poukazujúc do emitujúcej revolučnej budúcnosti. Túto budúcnosť však zanedlho Lenin zrušil vyhlásením tzv. Novej ekonomickej politiky, ktorá sa stala v umení základom strnulej zostalosti oficiálneho sovietskeho umenia, masovej proletárskej kultúry plnej hrdinských dievčat, supervojakov, ušľachtilých stachanovcov a samozrejme stalinského kultu osobnosti. Avšak nepredbiehajme – tesne po komunistickej revolúcii sa mladým umelcom naozaj zdalo, že sú na prahu novej éry, kde umenie splynie s potrebami proletárskej spoločnosti v žiariacom príklade pre ostatný svet. Samotné zrodenie ruského konštruktivismu prišlo ako odpoveď na vizionárske dielo ukrajinského umelca Vladimíra Tatlina, ktorým bol model Pamätníku tretej internacionály z roku 1920. Model predstavovala drevená konštrukcia vysoká okolo šiestich metrov, avšak samotný pamätník mal byť mohutnou konštrukciou z kovu a skla vysokou 400 metrov – o tretinu vyššiou než Eiffelova veža, v tej dobe najvyššia budova sveta a ktorú Tatlin obdivoval pri svojej návšteve Paríža v roku 1914. Samotná štruktúra veže pozostávala z dvoch do seba zapadajúcich kónických špirál a zo zložitej siete šikmých a zvislých latí, ktoré obklopovali štyri geometrické telesá zavesené vždy jedno na vrchu druhého vo vnútri zvažujúceho sa jadra. Každé z týchto telies malo byť zvláštnou budovou Kominterny (inštitúcie, ktorá mala do sveta

Tatlin's Tower

široť revolúciu) a malo sa otáčať určitou rýchlosťou. Tatlin a jeho spolupracovníci rozpracovali aj dôvody pre realizáciu pamätníku v ohromnom merítke. Po prvé mala byť veža skutočne moderná, na rozdiel od gýčovitých ohyzdností vztyčovaných na počesť revolúcie (básnik Majakovský vežu nazval ako „prvý pamätník bez fúzov“). Tiež sa mal prísne riadiť princípom kultúry materiálov, ktorý rozpracoval vo svojich predošlých skulptúrach z rokov 1914–1917. A hlavne mala byť veža funkčný produktivistický objekt, prekonávajúci Eiffelovu vežu, ktorá bola v podstate len obriou rozhlasovou anténou s vyhlídkou. O rok na to revoluční avantgardisti, združení v Inštitúte umeleckej kultúry (Inchuk), formulovali nové konštruktivistické tézy, ktoré okrem Tatlina presadzovali ďalší mladí umelci ako Alexander Rodčenko a Varvara Stepanova. Rok pred tým z funkcie riaditeľa Inchuku odstúpil Vasilij Kandinskij, ktorého program založený na psychológii bol zavrhnutý ako prekonaný, ba až kontrarevolučný. Umenie podľa nových pravidiel malo byť prísne zamerané na produkt a v zásade opustiť už zbytočnú tvorbu obrazov a sôch. Nové umenie malo byť založené na vedeckom spôsobe jeho konštrukcie a nemalo obsahovať žiadne nadbytočné materiály alebo prvky. V duchu týchto téz sa spomínaný Alexander Rodčenko rozhodol namaľovať doslova posledné obrazy – tri monochrómy prezentované na výstave nazvanej 5 x 5 = 25, o ktorých neskôr vyhlásil. : „*Obmedzil som maľbu na jej logický záver a vystavil som tri plátna – červené, modré a žlté. So všetkým je koniec. Základné farby. Každá plocha je plochou, nemôže tu byť žiadne zobrazenie*“. Toto jeho ikonoklastické gesto znamenalo ozajstný bod zlomu, z ktorého viedla cesta už len do výroby, respektíveaj k architektúre. A tak sa mladí ruskí konštruktivisti pustili do komunistckej produktivistckej utópie, z ktorých sa však uchytilo len niekoľko propagačných plagátov či textilných návrhov. Tatlin sa dostal do továrne, kde však nezvládal plniť požiadavky na bezduché dekoratívne predmety a z jeho vlastných návrhov úžitkových predmetov sa žiadny nerealizoval (spomeňme tu napr. jeho leonardovský lietajúci stroj na báze bicykla, ktorý nazval Letatlin). Po Leninovej smrti v roku 1924 a neskorších udalostiach, počas ktorých sa dostal k moci Stalin, postupne dochádzalo k tomu, že sa revolučné sovietske umenie stalo vo vlastnej krajine terčom opovrhnutia a doslova oficiálne zmizlo. Mnohí jeho protagonisti stihli emigrovať na Západ, ale mnohí zahynuli pred popravčiami čatami či v Gulagoch, alebo si, ako básnik Majakovskij, zo sklamaní nad zradou svojich ideálov vzali život sami. Šťastím v tomto diktátorskom marazme bolo, že Stalin nenapodobnil Hitlera a nerozpredal alebo nezničil diela avantgardy, iba ich zamkol v depozitároch. A tak sa neskôr mohli stať piliermi modernizmu, na ktoré sa odvoláva množstvo tvorcov neoavangrady či neskoršej postmodernej, ba aj dnešnej hypermodernej.

The death
of painting

Letatlin

Marcel Duchamp umelec, ktorý skutočne premenil umeleckú scénu 20. storočia. Je nazývaný ikonoklastom, provokatérom a vrahom tradičného obrazu. Duchamp mal naopak s maľbou veľmi intímny vzťah a bola to práve ona, ktorá ho doviedla ku konceptuálnemu umeniu, aj keď o ňu prestal mať veľmi skoro záujem. Je takmer nemožné nájsť pre neho nejaké jednoduché zaradenie – neustále totiž hľadal adekvátny spôsob vyjadrenia svojich myšlienok. Tento smäd po experimente a neustále neuspokojenie dalo vzniknúť niečomu skutočne zaujímavému. Duchamp totiž dokázal uviesť médium do pohybu, vnútorne ho transformovať tak, že sa jeho hranice úplne rozpustili. Jeho prvé vážne začiatky s umením boli na Académie Julian, súkromnej umeleckej škole v Paríži, kde medzi rokmi 1904–1905 „študoval“, ale snád väčšiu vášeň, než pre kresbu mal vtedy pre biliard. Ale tieto prvé akademické skúsenosti mu poskytli aj prvý z formatívnych zážitkov: v roku 1905 navštívil Jesenný salón, kde videl škandál s divokými šelmami – fauvistami, paralelne sa tiež konala retrospektíva Eduarda Maneta, ktorého vynálezy v maľbe mu boli inšpiráciou.

Vlastný umelecký život Marcela Duchampa začal pred prvou svetovou vojnou na parížskom predmestí Puteaux, kde mali ateliéry jeho bratia Jacques Villon a Raymond Duchamp-Villon. Tu sa stretla tzv. skupina z Puteaux, maliari s podobnou víziou a susediacimi ateliérmi. Skupina umelcov, kde boli aj Albert Gleizez, Juan Gris, František Kupka, Ferdinand Léger či Jean Metzinger sa zaoberali kubizmom, ale takým, ktorý bol v opozícii proti picassovskému a braquovskému. Diela členov skupiny bolo vtedy vidieť na Jesennom salóne v roku 1912. František Kupka tu prvýkrát predstavil svoju Amorfu – Dvojfarebnú fúgu (1912), Ferdinand Léger Ženu v modrom (1912) a Jean Metzinger Tanečnicu v kaviarni (1912). Raymond Duchamp-Villon, starší brat Marcela Duchampa, vystavil maketu kubistického domu. Mimo českého prostredia je takéto prenesenie kubizmu za hranice voľného umenia ojedinelé. Český kubizmus oproti tomu francúzskemu neobmedzoval svoje aspirácie len maliarske plátna a hmotu sôch, ale vstúpil aj do úžitkového umenia a architektúry. O to zaujímavejší je teda model kubistického domu Raymonda Duchampa-Villona, ktorý vznikol v rovnakom čase, v akom Jozef Gočár staval Dom U Čiernej Matky Božej v Prahe.

Marcel Duchamp už v roku 1910 vytvoril prvé karikatúry a akty, erotika pohľadu, bola tým, čo ho neskôr sprevádzalo celou tvorbou a doviedlo ho k Velkému sklu. Bola to tiež doba, kedy sa mystika začala stretávať s technológiou: špiritistické fotografie boli „záznamom“ reality len do tej miery, do akej to umožňovala fotomontáž; fotografie aury a nehmotnej energie boli vedľa röntgenových lúčov (objavené 1895) či rádiových

Amorfa

Esquisse pour
la femme en bleu

Danseuse au
café

La Maison Cubiste

Dům U Černé
Matky Boží

vln (objavené 1867) v registri možného. Duchampov záujem vidieť neviditeľné sa objavil na pozadí ezoteriky a dobových pokrokov v technike a matematike. Vybavený týmto záujmom, sa Duchamp v roku 1911 pridal k skupine v Puteaux – kde mali ateliéry jeho bratia a kde mal zázemie o týchto svojich záľubách diskutovať nad partiou šachu. Zaujímavé, ale niekedy zabudnuté je priateľské susedstvo s Františkom Kupkom, ktorý ho priviedol k východnému mysleniu. Kupka sa sám zaujímal o budhizmus a jeho ikonografiu a čiastočne aj ovplyvnil aj Marcela Duchampa: vypovedá o tom napríklad kresba *Skica japonskej jablone* z roku 1911, pod ktorou sedí meditujúci mních. Práve všetky tieto rozličné impulzy ho priviedli až k *Aktu zostupujúceho zo schodov č. 2* (1912), k dielu, ktoré v sebe spája futurizmus aj kubizmus, a ktoré je jedným z mílnikov na ceste k readymadu. Avšak jeho dielo nebolo docenené a vlastní bratia ho žiadali, aby dielo stiahol zo Salónu nezávislých. Možno práve tieto udalosti ho neskôr doviedli k tomu, že sa maľby viac-menej vzdal.

Duchamp v *Akte zostupujúci zo schodov* totiž nielenže skĺbil niekoľko – izmov začiatku 20. storočia, ale konfrontoval tradičné médium s industrializáciou a komercializáciou každodennosti. Práve tieto aspekty jeho diela ho vzdialili bratom a naopak priblížili ku konštruktivismu Vladimira Tatlina. Duchamp sa tak myšlienkovy pomaly odpútaval od „retinálneho“ umenia parížskej ranej avantgardy – tak Duchamp označoval diela, ktoré nevyžadovali intelektuálny angažmán. Duchampa v tom ovplyvnila aj návšteva predstavenia hry Raymonda Roussela, ktoré bolo založené na jeho románe *Africké dojmy* (1910). V nej povýšil náhodu na metódu – vytvoril homofóny, teda vety zvukom, nie významom podobné. Jednu použil na začiatok príbehu a druhú nakoniec a rozprávanie sa odohrало medzi nimi. Roussel vytvoril poetický stroj, akýsi múzický mašinizmus, ktorý bude Duchampa sprevádzať po zvyšok života. Aj preto mal blízko k Tatlinovmu konštruktivismu, ktorý vytváral diela nezávislé na buržoáznej povrchnosti a nedelňých promenádach, ale vychádzali z každodennosti pracujúceho ľudu. Parížska spoločnosť pre Duchampov *Akt zostupujúci zo schodov* nemala zatiaľ príliš pochopenia. Keď sa v roku 1915 vylodil v Amerike, jeho povest' toho, kto vytvoril „Hrubosť zostupujúcu zo schodov“ či „Výbuch v továrni na šindle“ (ako jeho obraz pomenovával bulvár), ho predchádzala. Hoci zmena kontinentu neznamenala zmenu vlastnej povahy človeka, otvorenosť spoločnosti aj napriek všetkým bulvárnym posmeškom, poskytla Duchampovi dobré zázemie pre ďalšiu tvorbu.

Práve povrchnosť parížskej buržoázie – rozpadajúca sa európska aristokracia – bolo to, čo dokázal v Amerike opustiť. Terčom jeho kritiky bola tá spoločnosť, ktorá drží trh s umením: nakupuje umelecké diela, čiže mená umelcov, ktorých cena sa odvíja od toho, v ktorej galérii

Draft on the Japanese
Apple Tree

Nude Descending
a Staircase [No. 2]

ten či onen umelec vystavoval. Trh so súčasným umením je tiež poľom dlhodobej špekulácie. Je to kolobeh, kde nejde ani tak o umenie samotné, teda jeho kvalitu a vlastný význam, ale o spôsoby umelo vytvárajúce cenu umeleckého diela. Práve tento toxický kapitalistický stroj v umení Duchamp rozvrátil cez prvé readymade, teda umelecké dielo, ktoré nebolo vytvorené rukou umelca. Otázka po tom, „čo je umenie?“ sa ku koncu 19. storočia otočila ku „kto umenie vytvára?“ Duchamp ju však ďalej posunul na „kto určuje, čím umenie môže byť?“ Vo svojich poznámkach si Duchamp napísal: „Je možné tvoriť diela, ktoré nie sú umeleckými ‚dielami‘?“ Duchamp tak vytvoril prvý readymade (aj keď na toto označenie bolo treba počkať) – Koleso bicykla (1913). Ide o koleso pripevnené na stoličke, ktoré neobsahuje žiadny naratív, nie je dielom, ktorý by svojim talentom a zručnosťou umelec vytvoril a napriek tomu ho Duchamp za umelecké dielo vyhlásil. Aj keď počas niekoľkých málo rokov Duchamp transformoval umenie ranej avantgardy od buržoázneho prežitku k jeho demokratizácii, tak možno, či vedome alebo nevedome, stále si zachoval aj niečo z diskusií v Puteaux. Práve Koleso bicykla vykazuje formálnu tvarovú, zvláštnu príbuznosť – tzv. pseudomorfizmus, s umením, ktoré mohol v Puteaux prediskutovať s Františkom Kupkom. Podobá sa totiž thajskej Dhamačakre (koleso dharmy) (8. storočie n. l.). Dharma predstavuje individuálny vnútorný zákon, ktorý musí byť nasledovaný, ak život jedinca má byť v súlade so zákonmi prírody a podstatou bytia. Či už vedome alebo nevedome, Duchamp pracoval s myšlienkami budhizmu. Práve tieto svoje „vnútorné zákony“ svojím dielom nasledoval.

Bicycle Wheel

Dharmachakra

Po Kolese bicykla (1914) nasledoval Stojan na sušenie fliaš (1914), ktorý bol na začiatku 20. storočia každodenne používaným predmetom, dnes sa však približuje abstrakcii, ktorej účelnosť len márne hľadáme. Škandálne bol však readymade, ktorý Duchamp „vyrobil“ v roku 1917 – Fontána. Duchamp vybral pisoár v predvážzacej miestnosti predajne J. L. Mott Iron Works, otočil ho tak, aby ponúkol iný ako konvenčný pohľad a signoval R. Mutt („R“ odvodené z hry slov Richard – *rich* /bohatý/ a *Mutt*, jednak ako komplementárny k Mott z predvážzacej miestnosti a tiež ako odkaz k dobovej populárnej komiksovej postave). Tento objekt potom Duchamp zaslal na prvú výstavu Americkej spoločnosti nezávislých umelcov, ktorá prebehla bez výberu a vystavené boli všetky exponáty – až na Fontánu. Celý incident bol Duchampom medializovaný v časopise The Blind Man, kde sa vymedzil proti výhradám, že objekt nevyrobil – ale on ho VYBRAL. Duchamp tak skutočne ako prvý čelil námietke, ktorej je súčasné umenie vystavené dennodenne z pozície širokej verejnosti: „to by som zvládol tiež!“, hovoria, ale nie – nezvládol. Duchamp premenil svet umenia tak, že všetko môže byť umením, pokiaľ to svet umenia za také prijme. To si vyžaduje intelektuálnu zručnosť, ktorá

Bottle Dryer

Fountain

sa môže klbiť aj s manuálnou. Umenie nie je nutne závislé na hmotnom nosiči, ale myšlienkach, ktoré sprostredkuje.

Posledná rozlúčka s maľbou, ako tradičným médiom, bol pre Duchampa obraz Ty mne (Tu m') z roku 1918, ktorý vytvoril pre Katherine Dreier a mal byť zavesený nad jej knižnicou. Jedná sa o abstraktnú kompozíciu, na ktorej sú vrhnuté tieň jeho prvých readymadov – Koleso bicykla a Vešiak na klobúk a vôbec je akýmsi zhrnutím jeho doterajšej tvorby. Obraz totiž ďalej obsahuje aj Tri ustálené prototypy mier ako rad profilov vyznačených podľa šablón. Interpretácia obrazu sa podľa Rosalindy Krauss točí okolo pojmu index. V centrálnej časti obrazu sa totiž nachádza ruka ako ukazovateľ – index, odkazujúci k názvu Ty mne. Podobne ako indexové slová „táto“, „tento“ alebo „tamten“, tak aj osobné zámená sú akýmsi indexom zastupujúcim osobu samotnú. Duchamp touto sémantickou hrou jednak zrkadlil svoje dielo formou akejsi prvej dočasnej retrospektívy toho, čo je pre neho skutočne relevantné, ale tiež je oveľa hlbšou hrou toho, čo je to vôbec obraz – či je ikonou, teda druhom znaku založenom na vonkajšej podobnosti, teda mimézis ako nápodoby; alebo či je indexom, znakom, kde označujúci a označovaný sú kauzálné prepojení. Otázku o tom, čo je to modernistický obraz, tak posunul od reality ďalej, že je jej tieňom. Teda realizmus – alebo dokonca naturalizmus či hyperrealizmus – nemá príliš význam, pretože jediné čo robí je, že prilne na ikonu reality ale neodkazuje k významu, ktorý nesie.

Hoci Duchamp mnohokrát pôsobil ako ikonoklast a revolucionár, mal hlboký záujem o umenie a jeho uchovávanie. Jeho rozvrátenie doterajších pravidiel umenia, respektíve pravidiel trhu s umením, bolo pre ozdravenie – nie zničenie. Spoločne s Katherine Dreier a Man Rayom založili v roku 1920 Société anonyme, spoločnosť na propagovanie a zbieranie súčasného umenia. Umožnili tak napríklad svojim členom, medzi ktorými boli Alexander Archipenko, Vasilij Kandinsky, Paul Klee, Ferdinand Léger a ďalší, vystavovať v Amerike. V roku 1926 dokonca uskutočnili prvú prehliadku povojnového medzinárodného umenia v Brooklynskom múzeu. Katherine Dreier rozširovala zbierku do roku 1941, až ju nakoniec celú darovala umeleckej galérii Yaleskej univerzity v New Havene, kde je dodnes napríklad aj Duchampovo plátno Ty mne.

Zrejme najzásadnejším a súčasne najenigmatickejším dielom Marcela Duchampa, dielom medzi maľbou a konceptom, medzi myšlienkou a jej skoro-zhmotnením, je Velké sklo, Nevesta vyzliekaná svojimi mládenkami, dokonca (1915–1923). Ide o dve rozmerné sklenené tabule nadstavené na seba vytvárajúce diptych. Na ňom boli zvláštnymi technikami – ako fixovanie prachu, nalepovanie drôtu, striebrenie atď. – nanesené premyslené abstrakcie, ku ktorým dáva „Predhovor“: „Ak je daný vodopád, svietiplyn, môžeme určiť podmienky okamžitého stavu pokoja...

Tu m'

Hat Rack

3 Standard
Stoppages

The Bride Stripped Bare
by Her Bachelors, Even
[The Large Glass]

sledu rôznych faktov...“ Klúč k dielu sa tak pravdepodobne skrýva v slove „okamžitý“ – instantané, ktorým odkazuje na fotografiu ako spôsob zachytenia okamihu. Momentka – Veľké sklo. Fotografia bola pre Duchampa spôsobom obrazu, ktorý sa vzpiera interpretácii. Maľba ju totiž vždy vyžaduje na vysvetlenie toho, čo sa v nej odohráva, fotografia to nepotrebuje. Paradoxne je odtlačkom sveta, ktorému by sme mali rozumieť, ale zdá sa, že ak ho nevieme vysvetliť – „nevysvetliteľnosť“ je sama vysvetlením. V roku 1923 Duchamp vyhlásil dielo za výsledne nedokončené, ako by tak fixoval túžbu po naplnení, ktorá sa odohráva na skle (mládenci túžiaci po neveste), ale aj divákovu / umelcovu túžbu po katarzii – vidieť dokončené dielo, naplnené dielo – naplnenú túžbu. Nevyvrcholenie diela je tak práve jeho vrcholom.

Naplnenie túžby bolo Duchampovou celoživotnou témou: erotika pohľadu, túžba po reciprocite. Na jednom zo zachovaných náčrtov sa objavuje prípisok MAR (pro mariée – vydatá) a CEL (pro célibataires – slobodní). Sám sa tak priamo stotožnil s aktérmi Veľkého skla, v roku 1920 totiž vytvoril svoje alter ego, pseudonym či nikdy nenaplnenú túžbu: Rose Sélavy. Svoj ženský náprotivok, ktorý je prešmyčkou francúzskeho Éros, c'est la vie (Eros je život). Duchamp vytvoril sériu fotografií-autoportrétov v ženských šatách. Jeho fotografia sa dokonca objavila na readymade Belle Haleine, Eau de toilette (Krásny dych, závojová voda /1921/), ktorý vytvoril(a) spoločne s Man Rayom. Duchamp tak možno bol(a) jednou z prvých LGBTQ+ umelkýň rozdrvivúcich konvenčné binárne uvažovanie o rode. Jeho hra s polaritami, ako lingvistickými, sémantickými, tak rodovými, vstupovala aj do spôsobu jeho vlastného života. Snáď aj práve to môže byť aj jedna z interpretácií readymadu L. H. O. O. Q. (1919) – reprodukcia Mony Lisy s pramalovaným fúzikmi a nápisom, ktorý, ak prečítame vo francúzštine, foneticky znamená niečo ako „horí jej zadok“, čo snáď naráža na domnievanú homosexualitu Leonarda da Vinciho.

Beautiful Breath:
Veil Water

L.H.O.O.Q.

V roku 1918, niekedy po dokončení diela Ty mne, opustil výtvarnú umeleckú scénu v New Yorku. Rok na to odišiel do Paríža, potom zase späť do Spojených štátov, ktoré nakoniec opustil v roku 1923, vyhlásil Veľké sklo za konečne nedokončené a stiahol sa z výtvarnej scény ako aktívny umelec. Hoci sa umeleckému svetu nevyhýbal, mal v ňom totiž plno sociálnych a priateľských väzieb, tak sa jeho hlavným záujmom stala hra v šach. Keď sa jeho ambície byť profesionálnym hráčom šachu stretli s realitou, tak objavil korešpondenčný šach a stal sa šachovým žurnalistom. Pre Time Magazine vyhlásil, „som stále obeťou šachov. Majú krásu umenia – aj oveľa viac. Nemôžu byť komercializované. Šachy vo svojom spoločenskom postavení sú oveľa rýdzejšie ako umenie.“ Duchamp si raz zahral umelecký šach s Johnom Cageom na koncerte Reunion, kde sama šachovnica hrala hudbu.

Duchamp, hoci stranou výtvarného diania, zostával činne nečinný: v roku 1926 vytvoril Anémic cinéma, animované kresby pohybujúcich sa rotoreliéfov, ale predovšetkým aj niekoľko verzií Boit en valise (Krabica v kufri /1935–1941/). Konceptuálne pracoval s témou umeleckej retrospektívy, v zmysle toho, čo je originál – a čo kópia? V roku 1935 tak začal pripravovať akúsi knihu o výtvarnom umení a výstavu v kufri v čase možnosti technickej reprodukcie. Totiž umenie a možnosť jeho reprodukcie stiera z diela auru jedinečnosti, neopakovanosti – a teda aj komodifikáciu. Keď v roku 1936 publikoval Walter Benjamin svoju esej Dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti, hovoril práve o strate aury jedinečnosti, ktorú umelecké dielo stráca spoločne s každou novou reprodukciou. Vytiahne ho aj zo svojho „tu a teraz“ a dovoľuje mu „cestovať“ – dnes v dobe internetu je hypermobilita obrazu na dennodennom poriadku, medzivojnová avantgarda však zažívala masové médiá ako novú skutočnosť. Duchampova Krabica v kufri akoby sama bola zbalenou výstavou, pripravenou na cestu do galérie u vás doma, v pohodlí vášho gauča. Čo sa vymklo je, že ani Duchamp sa svojej komodifikácii nedokázal vyhnúť. Jeho diela sú jedny z najcennejších objektov v zbierkach (predovšetkým múzeí umenia vo Philadelphii, New Havene, New Yorku a Paríži).

Duchamp napokon sám veľmi dobre poznal výstavnú prevádzku nielen ako umelec, ale aj ako kurátor. Na konci tridsiatych a v štyridsiatych rokoch bol kurátorom niekoľkých surrealistických výstav. Už v roku 1938 sa podieľal na výstavnej architektúre Medzinárodnej výstavy surrealizmu v Paríži, ktorú organizovali André Breton s Paulom Éluardom. Duchamp tu umiestnil 1200 vriec na uhlie zavesených od stropu nad pecou. Nasledujúci rok začala nacistická okupácia Francúzska a surrealisti väčšinou emigrovali do USA – as nimi aj Duchamp. Bolo to v čase, keď tu prebiehali či dobíjali zásadné výstavy po prvýkrát zhodnocujúce medzivojnovú avantgardu. V roku 1942 tak pre výstavu Prvé doklady surrealizmu pripravil Marcel Duchamp inštaláciu Šestnásť míľ povrázku (His Twine), vytvoril akúsi pavúčiu sieť v galerijnom priestore, ktorá takmer znemožňovala dostať sa k umeleckým dielam.

His Twine

Túžba, ktorá ho sprevádzala po celý život, bola aj jeho posledným vpádom na umeleckú scénu v úlohe umelca. V roku 1966 totiž Duchamp dokončil inštaláciu Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage... (Dané: 1. Vodopád 2. Svietiplyn...), ktorú tajne vyrábal posledných dvadsať rokov. Ako už názov napovedá, inštalácia akoby sa vzťahovala k jeho Velkému sklu, ktoré dodnes stojí neďaleko. Nainštaloval ju totiž v múzeu umenia vo Philadelphii vedľa expozícii jeho ranej tvorby. Ponúkol tu divákovi diorámu, peep-show, na ktoré sa treba pozerieť trhlinou v dubových dverách. Je to dielo vytvorené pre inštitúciu umenia, ktoré premieňa svojho diváka na voyeura, pozerajúce sa cez trhlinu na podivný rozklad

Étant donnés:
1° la chute
d'eau, 2° le gaz
d'éclairage...

nahého ženského tela v Albertiho lineárnej perspektíve. Nie je to ale pohľad na telo v akte ponúkajúci sa maliarovi ako objekt nedosiahnuteľnej túžby. Akoby sme tu prišli po čine, po naplnení, ale takom, ktoré by sme možno radšej ani nechceli. Chcela byť skutočne nevesta vyzlečená svojimi mládenkami?

Duchamp zomrel náhle v roku 1968 vo svojom ateliéri, do dejín 20. storočia sa však zapísal nezmazateľne. Provokoval, čím prinášal otázky na to, na čo by sa možno nikto iný neopýtal a menil tak pravidlá umenia. Dal vzniknúť konceptualizmu, ale pohol aj s médiami, ktoré sám vlastne opustil. Snáď jedným príkladom za všetky môže byť jeho vplyv na japonského maliara Shusaku Arakawu, ktorý v roku 1961 dorazil do New Yorku so štrnástimi dolármi vo vrecku a telefónnym číslom na Duchampa. S ním sa skutočne v Amerike zoznámil a spriatelil. Arakawa vytváral obrazy ako filozofické myšlienky, také, ktoré by bez Duchampovho Ty mne nikdy nevznikli. Jeho plátna preto toľko provokovali filozofov, napríklad Jeana-François Lyotarda, ktorý sa tiež venoval Duchampovej práci.

Shusaku Arakawa

Jednoducho, Marcela Duchampa nemožno ľahko definovať, možno by sa dalo povedať, že koľko tvári Duchampa poznáš, toľkokrát si kunsthistorikom. Kto bol Duchamp? Ak vôbec kedy niečím bol, tak bol hráčom šachu, hral šachovú partiu s celým svetom umenia, až ju dostal k svojmu metaforickému Biely je na tahu a vyhráva. Tahu, ktorý predstavil na výstave v galérii Juliana Leviho v roku 1943 – dostal ju k *patu*, šachovému problému, ktorý nemá riešenie.

White to
Play and Win

Sochárstvo nepostihli dôledky vynálezu fotografie tak bezprostredne ako maliarstvo, aj keď svetelné efekty, dôležité ako pre fotografiu tak aj pre impresionizmus, sa na konci storočia do tvorby niektorých sochárov nakoniec premietli. Ani v druhej polovici 19. storočia však sochárstvo nestratilo nič zo svojej „úžitkovej“ funkcie v architektúre a vo verejnom priestore. Aj to je jeden z dôvodov istého zaostávania v zmene optiky, ktorú v tom čase zažívalo maliarstvo mimo akadémií. Nemožno sa preto čudovať, že v období vrcholiaceho impresionizmu prebiehal nenápadný progres v sochárskom médiu, v maliarskych ateliéroch umelcov akými boli Edgar Degas, Paul Gauguin, či maliarka Berthe Morisot. Toto erupzívne obdobie rodiacej sa európskej moderny predsa nakoniec vyformovalo aj umelca, ktorý prekriesnil cestu od antikizujúcej strnulosti k sochárskej avantgarde 20. storočia. Auguste Rodin však najprv musel svet umenia dokázať svoju schopnosť zvládať klasické ideály skulptúrami ako Vek bronzu (1877), alebo Bozk (1882). Za svoju neskoršiu snahu odpútať sa od akademizmu, často čelil nepochopeniu a posmechu, zvlášť od svojich objednávateľov, ktorí jeho sochy mienili umiestniť vo verejnom priestore. Už pri jeho slávnom súsoší Občanov z Calaise (1889), mestská rada v Calais nebola spokojná s Rodinovou skicou šiestich hrdinov mesta z obdobia tzv. storočnej vojny. Rozhodla sa len pre klasickú sochu jedného z nich. Rodin však pracoval tvrdošijne ďalej na súsoší podľa svojej vlastnej predstavy, odlišnej od tradičnej ihlancovitej kompozície súsoší a naproti tomu ju rozvinul v roviny, akoby postavy medzi sebou zdanlivo nemali väzby. Neskôr podobnú nevôľu zažil pri soche Honoré Balzaca, na ktorej začal pracovať v roku 1891. Keď ju združeniu, ktoré sochu objednalo predložil, bola odmietnutá s tým, že sa spisovateľovi nepodobá. Rodin bol potom nútený vystaviť svojho impresionistického Balzaca (1898) spolu so svojim starším Bozkom, aby predviedol šírku svojho sochárskeho repertoáru. Napriek tomu sa osadenia svojej sochy v Paríži už nedožil.

Na začiatku 20. storočia, bol však Rodin, napriek istým problémom s presadzovaním svojho progresívneho jazyka pri verejných zákazkách, najznámejším sochárom v Paríži a výraznou autoritou nastupujúcej generácie. Platilo to aj pre mladého rumunského imigranta Constantina Brancusiho (Brâncuși). Keď v roku 1904 doputoval do Paríža, mal už v rodnom Rumunsku za sebou vyučenie za truhlára, školu umeleckých remesiel v Craiove a napokon bukureštskú Akadémiu. Aj preto, krátko po návšteve Rodinovho ateliéru, dostal od neho ponuku pracovať ako jeden z jeho päťdesiatich asistentov. Túto ponuku síce v roku 1907 prijal, ale po niekoľkých týždňoch odišiel so slovami: „Pod veľkými stromami nič poriadne nevyrastie“. Kriticky sa staval aj k samotnej prevádzke

The Age of Bronze

The Kiss

Monument to
The Burghers
of Calais

Monument
to Balzac

ateliéru – manufaktúry, ktorá produkovala mramory a bronz v mnohých kópiách. Neprestal však Rodina obdivovať, no cítil, že sa z jeho vplyvu musí vymaniť, čo ho onedlho viedlo až k radikálnemu popretiu európskych sochárskych tradícií. Jedným z prvých výsledkov tohoto zúčtovania s minulosťou bol jeho Bozk (1908). V priamom kontraste s Rodinovou rovnomennou plastikou ponúkol jednoduchú blokovú formu kameňa, kde postavy muža a ženy sú od seba oddelené iba vrypom. Brancusi sa snažil dotknúť podstaty umeleckého problému bez toho, aby musel rozptyľovať pozornosť rafinovanou formou. Jeho pomníku lásky v podstate nič nechýba – objatie je presvedčivé, bozk vrúcny, kus vápenca spečatil jednotu oboch milujúcich bytostí.

The Kiss

Brancusi na konci nultých rokov minulého storočia pracoval s kusmi dreva či kameňa, ktoré sa mu podarilo ukoristiť – v tom čase bol príliš chudobný, aby mohol nakupovať vlastný materiál. Žil a pracoval v Paríži, ale podobal sa skôr na rumunského tesára s pracovnou zásterou, sandálmi a dlhou bradou. Napriek svojej originálnej osobnosti iba nasledoval parížsku avantgardu v jej nadšení pre „primitivizmus“ i keď podobne, ako Picasso ani on nerád priznával vplyv africkej alebo prehistorickej plastiky. Pomerne skoro sa však dopracoval k niečomu, čo americký básnik Ezra Pound nazval „*nadaním k odhalovaniu eidetickej formy – čistej idej z fyzickej látky počiatočného tvaru*“. Už v roku 1908 vzniká Hlava spiacceho dieťaťa, ležiaca hlava oddelená od tela, len s málo vypracovanými črtami tváre. Odtiaľ už potom bola priama cesta k ovoidným tvarom, akýmsi zárodočným vajíčkam akým bol Prométheus (1911). Neskôr s týmito formami ďalej pracoval a tvoril dokonale vyleštené bronzové verzie kladené na rovnako zrkadlovo lesklú ocelovú dosku, ktoré vyvrcholili v plastike Počiatok sveta (1924). Brancusi sa totiž až obsedantne vracal k svojim formám a vytváral ich rôzne variácie. Podobne tomu bolo aj v prípade jeho Vtáka v priestore (1923), kedy už v roku 1910 vytvára jeho prapôvodnú verziu vtáka Maiastra. Jeho telo sa tak neskôr mení v stále štíhlejšie formy blýskajúce sa vo vertikálnom lete. Neskôr si plastiku objednala v monumentálnej forme grófká de Noailles pre záhradu svojho vidieckeho sídla v štýle art deco. Pracoval na ňom s architektom Jeanom Prouvé a výsledkom bolo, ako neskôr píše Rosalind Krauss, že síce medzi monumentálnou a komornou verziou nebol na povrchu žiaden rozdiel, iba že jeden bol „strieborný“ (nehrdzavejúca ocel) a druhý „zlatý“ (bronz). Avšak podľa Krauss je práve v tom problém – Brancusi dopustil, aby sa jeho *idea* podriadila priemyselným metódam a paradoxne sa vydal na cestu, ktorú ako mladý kritizoval v Rodinovom ateliéri. V tejto súvislosti je pozoruhodný aj rozruch, ktorý v tom čase vyvolala jedna z verzií Vtáka v priestore, zakúpenej zberateľom Edwardom Steichenom a putujúcej na veľkú retrospektívu Brancusiho diela do New Yorku. Americkí colníci

Tête d'enfant
endormi

Prometheus

Le commencement
du monde

Bird in Space

Maiastra

dielo identifikovali ako kuchynské náčinie, teda ako hromadne vyrábaný spotrebný tovar, za ktorý sa platí clo, na rozdiel od umeleckého diela deklarovaného na krabici. To isté sa opakovalo, keď do New Yorku prices-toval Marcel Duchamp s ďalším Brancusiho dielom a tento subverzívny incident ho zaiste museli pobaviť. Spor medzi colnou správou, ktorá tvrdila, že ide o colný podvod a nakoniec až samotným Brancusim, mal súdnu dohru, ktorá trvala takmer dva roky. Na oboch stranách oceánu sa do sporu vložila najmä odborná výtvarná obec, ktorá uverejňovala články na Brancusiho obhajobu. Sudca nakoniec ich argumenty prijal a nevzdelaní colníci mu nestáli ani za poznámku. Nedá sa však ubrániť dojmu, že istú stránku Brancusiho diela pochopili colníci v zásade správne.

K monumentálnemu závršeniu Brancusiho tvorby však nedošlo v záhradách luxusných sídiel, akým bola napr. Vila Noailles, ale vo verejnom priestore jeho rodného Rumunska. Mesto Târgu Jiu, v ktorom sa Brancusi ako mladík zdržiaval, si u neho objednalo pamätník obetiam prvej svetovej vojny. Sochár k tejto úlohe pristúpil nanajvýš originálne bez ohľadu na vžitú zásadu memoriálnej plastiky. Pre miesto pamätníka vybrali mestský park, kde postavil symbolickú Bránu bozku (1938) v jednoduchej geometrizujúcej forme, ktorú uplatnil už skôr v návrhoch pre nerealizovanú hinduistickú svätyňu v Indii. Od tohto monumentu prechádza priama cesta k Stolu mlčania (1937) – obrovskému kruhovému balvanu, okolo ktorého je rozostavaných dvanásť guľatých sedadiel v alegórii času plynúceho od minulosti k budúcnosti. Neďaleko stojí aj ikonický Nekonečný stĺp (1937) – bezmála tridsaťmetrový monument pozostávajúci zo špičkami naseba postavených ihlancov. Niečo medzi rebrikom do neba, ako ho neskôr označil Yves Klien a drevenými stĺpikmi rumunských vidieckych gánkov. Brancusiho dielo je dodnes inšpiračným zdrojom čerpajúcim z enigmatického modernistického mysticizmu, ale zároveň aj príkladom pragmatického princípu bez transcendentálnych ambícií aký v ňom videli napríklad americkí minimalist.

Na konci prvej dekády 20. storočia však Brancusiho radikálnemu odklonu od klasickej sochárskej tradície sekundovali skôr maliari, ktorí si ku kamenárskemu dlátu odskočili od svojich plátien. Spomeňme tu blokovú kamennú plastiku Žuvajúceho (1907) od fauvistu André Deraina alebo Hlavu (1911) Amadea Modiglianiho (ktorý pôvodne chcel byť sochárom), silne ovplyvnenú elegantnou štylizáciou afrických skulptúr. Avšak systematickejší rozchod sochárstva s imitáciou modelu podnietil, podobne ako v maľbe, až Pablo Picasso – maliar, ktorý však počas celej svojej kariéry venoval nemálo času plastike. Počas hľadania adekvátneho vyjadrenia novej maliarskej metódy, ktorá bola neskôr označovaná ako analytický kubizmus, skúmal trojdimenzionálnu formu plastiky podobným princípom rozkladu a následného znovuosporiadania formy. Po

Monumental
Ensemble
of Târgu Jiu

Crouching Man
Head

raných pokusoch vytvoril pomerne zrelé kubistické dielo – Hlavu ženy (1909). Jeho modelovanie už nevychádza zo stavby kostí alebo svalstva, ale z priehlbín a plastických oblúkov s ostrými hranami. Picasso premieňa hlavu v pevne usporiadané striedanie konkávných a konvexných tvarových dielcov. Napriek tomu bola Hlava ženy ešte stále výsledkom tradičného modelovania i keď podnietila niekoľko podobných pokusov, z ktorých je potrebné spomenúť aj dielo Don Quijote (1911–1912) od českého sochára Otta Gutfreunda. Revolučný charakter však malo až jeho dielo Gitara z roku 1912, ktoré bolo pravdepodobne spočiatku zamýšľané ako ateliérový experiment, akási kritická oprava maľby. Picassova Gitara sa však nakoniec stala novým základom pre sochárstvo, ktoré mohlo opustiť storočia pretrvávajúce spôsoby medzi pridávaním hliny či sádry alebo otesávaním kameňa. Zrazu vznikla konštruovaná skulptúra z plechu, povrazu a drôtu. Tá v sebe nezaprela lekcie koláží, ktoré v tom čase Picasso začal vytvárať už v novej, syntetickej fáze kubizmu. Picasso však so svojou akoby mimovoľnou ľahkosťou vstúpil aj do ďalšieho nového sveta – sveta „vecí“, resp. objektov. Tento vstup v podobe jeho Pohára absintu (1914) je síce opatrný, opäť skôr vychádzajúci z koláží syntetického kubizmu, avšak predznamenáva novú epochu trojdimenzionálneho umenia, ktorú onedlho naplno zažehne Marcel Duchamp. Ako sám neskôr k tomuto dielu povedal, zaujal ho vzťah medzi modelovaným pohárom a skutočnou štrbinovou lyžicou navrhnutou tak, aby udržala kocku cukru nad okrajom pohára.

Na začiatku druhej dekády 20. storočia sa lekcija kubizmu v sochárstve začala pomerne rýchlo presadzovať. V roku 1908 prichádza do Paríža z rodného Kijiva Alexander Archipenko. Čoskoro sa zoznamuje s kubizmom, avšak posúva jeho princípy novým smerom. Zavádza vlastnú tému – preniknutie priestorom. Voľne pracuje so zamienením komplementárnych pozitívnych a negatívnych foriem, analýzou „protiobjemov“, ktorých výsledok sledujeme napríklad v diele Kráčajúca (1912). K priekopníkom nového sochárstva ovplyvneného kubizmom patrili zaiste aj taliansky futurista Umberto Boccioni. Ako najtalentovanejší z celej futuristickej skupiny sa v Paríži v roku 1911, sprevádzaný Ginom Severinim, ktorý tam už vtedy trvalo žil, zoznámil s Piccasom, ale i Archipenkom. Následne potom skúšal vytvárať plastiky z rôznych materiálov – polimaterici, z ktorých najznámejšie je v origináli už nedochované, a tak trochu bizarné dielo Splynutie hlavy a okna (1912). Zakrátko však dospieva k presvedčivej syntéze kubizmu a futurizmu v podobe Vývoja fľaše v priestore (1913). Podobne ako Archipenko, modeluje prepletené vzťahy konkávných a konvexných tvarov, avšak jeho tvary akoby rotujú okolo svojej osi v dynamike, v ktorej fragmenty fľaše a misky do seba neoddeliteľne zapadajú. Rýchlosť ospevujúci Boccioni sa však neuspokojil so svojou „korekciou“

Head of a Woman

Don Quixote

Guitar

Glass of Absinthe

Walking Woman

Fusion of Head and a Window

Development of a Bottle in Space

kubistického zátišia a vzápätí ponúkol futuristickú verziu nového človeka – Jedinečné súvislé tvary v priestore (1913). Plamenné predĺženia svalov postavy rútiacej sa vpred je síce akousi syntézou Níké Samotráckej a automobilu, zároveň ale aj modernistickou odpoveďou na stáročné sochárske snahy o iluzórne zobrazenie pohybu, na začiatkoch ktorých sa k hodu naprahuje Myrónov Diskobolos. Statickosť hmoty nebola prekonaná, ale bola pozoruhodne prekrytá.

Boccioniho tvorba nenašla priamu odozvu zaiste aj vinou prvej svetovej vojny a jeho následného predčasného skonu. Avšak dynamická syntéza živej a strojovej entity zarezovala v tvorbe niekoľkých sochárov ešte tesne v predvojnovom období. Jedným z nich bol aj brat Marcela Duchampa, Raymond, ktorý podobne ako ďalší z bratov Duchampovcov, Jacques, používal pseudonym Villon prevzatý od známeho francúzskeho stredovekého básnika. Raymond bol spočiatku rovnako ako väčšina z jeho generácie pod vplyvom Rodina, ale čoskoro si osvojil program kubistov a v roku 1912 aj futuristov. Jeho Kôň (1914), je spleťou priamok, kriviek, priehlbnín a vyvýšení, avšak spôsob, akým je koncipovaný, má v sebe zreteľné pohybové napätie. Ide o dynamickú zmes zvieracej podstaty a strojovej rotujúcej mechaniky a už jeho súčasníci nazývali plastikou „Kôň – stroj“ alebo „Kôň – para“. Ešte ďalej v tejto syntéze organickej a mechanickej formy zašiel anglický sochár Jacob Epstein svojou plastikou Rock Drill (1913–14). Jednalo sa výsledok špecificky britského spojenia kubizmu a futurizmu nazývaný vorticizmus. Tento človek – stroj s lištovitými rebrami a hlavou pripomínajúcou prilbu, zachytáva étos „nového ega“ (slovami vedúcej postavy vorticistov Wyndhama Lewisa) obrneného proti šokom z nového sveta. Žiaľ najväčší šok, na následky ktorého svet nemohol byť dostatočne pripravený, predstavovala prvá svetová vojna. Po nej sa už Epstein, ale i mnohí ďalší odvrátili od fasciácie radikálnym strojovým antihumanizmom.

Skôr než sa posunieme do medzivojnového obdobia moderny, je potrebné sa vrátiť k sochárom, ktorí stáli niekde medzi tradíciou a modernou, v zmysle uzavretých a plných objemov, zvlášť vo figuratívnej plastike. Generačne medzi Rodinom a Brancusim stál francúzsky sochár Aristide Maillol narodený v roku 1861. Ak by sme mali stručne charakterizovať jeho dielo, tak by sme mohli povedať, že inšpirovaný mohutnými postavami archaického obdobia gréckeho sochárstva pretavuje, ako sám vravel, „ich krásnu primitívnosť“, do modernistického jazyka. Nepatrí teda k tým, ktorí tradíciu rúcajú, ale skôr ju citlivo aktualizujú. Jeho Méditerranée (1901), nadväzuje na východné metópy Diovhého chrámu v Olympii svojou tektonikou aj kontempláciou. Na rozdiel od Rodinových sôch z tohto obdobia, Maillol povrch postáv nerozvrásňuje, ale naopak ich zahladzuje do organického celku. Hovorí síce, že „socha je

The Horse

The Rock Drill

Mediterranean

architektúra“ a stavia ju podľa geometrického plánu, ktorý si však určuje sám, nie na základe chladnej matematickej konštrukcie. Neskôr jeho dielo, po širšom obrate umelcov a umelkýň k modernistickému neoklasicizmu a civilizmu aj ako dôsledku prvej svetovej vojny, nabralo na popularite. Jeho alegorické skulptúry žien, akou bola Ile de France (1925), stanovili istý štandard k neskoršiemu zjednodušovaniu až abstrahovaniu ľudskej postavy medzivojnového, ale i povojnového európskeho sochárstva, aké reprezentovali Taliani Marino Marini, Giacomo Manzù, ale i Angličan Henry Moore, o ktorom ešte bude reč.

Ile-de-France

K ďalším sochárom, ktorí vychádzajú z tradície figuratívnej plastiky, patria zástupcovia nemeckého expresionizmu Ernst Barlach a Wilhelm Lehmbruck. Barlachove drevené sochy, akými boli Muž tasiaci meč (1911) a Stará žena s palicou (1913), nesú síce v sebe aj tendencie súdobého sochárstva smerom k zmasívneniu a štylizovanej komprimácii figúry, avšak nikdy neprekročia hranice k rozloženiu prírodného tvaru. V jeho tvorbe sa prostredníctvom zrezávania hmoty do ostrých hrán ozývajú aj vplyvy grafického drevorytu, ktorému sa ako väčšina nemeckých expresionistov hojne venuje. Barlach predstavuje severský protipól Mailloa a oproti klasickému dedičstvu stredomoria, čerpá zo stredovekej spirituálnej tradície. Jedným z vyvrcholení tohto vplyvu je aj jeho Vznášajúci sa anjel (1927), vytvorený pre katedrálu v Güstrow, neskôr v roku 1937 nacistami odstránený a následne roztavený ako príklad „degenerovaného umenia“ (v roku 1953 bol podľa zachovaného druhého odliatku vytvorený nový). Naproti tomu Lehmbruck bol výraznejšie zviazaný s grécko-rímskou tradíciou, avšak pretavil ju v niečo, čo nemecký kritik Hans Hildebrand v roku 1912 nazval „zmyslovým obrazom expresionizmu“. Túto reakciu vyvolala jeho socha Veľkej klačiacej z roku 1911, ktorá ešte nezaprie klasické prvky akou je splývajúca drapéria. Behom jedného desaťročia sa Lehmbruck dostáva ďalej od svojho Stúpajúceho mladíka (1913) až k Sediacemu mladíkovi (1918), ako obrazu ľudského smútku, zúfalstva a samoty.

Man Drawing Sword

Old Woman with a Walking Stick

Floating Angel

Kneeling Woman

Ascending Youth

Seated Youth

Druhá dekáda 20. storočia, okrem katastrofy humanizmu v podobe prvej svetovej vojny, priniesla viacero radikálnych posunov v oblasti priestorového umenia, ktorým sa venujeme v iných častiach tohto učebného textu: okrem iných Duchampov ready made, diela konštruktivistov či objekt a plastiky dadaizmu a následného surrealizmu. V tejto kapitole je však potrebné uviesť sochárov, ktorí síce v spomínaných –izmoch zanechali hlbokú stopu, avšak svojim neskorším dielom výrazne prekročili ich hranice. Týka sa to najmä sochára francúzsko-nemeckého pôvodu Hansa (i keď radšej používal meno Jean) Arpa a Švajčiara Alberta Giacomettiho. O pätnásť rokov starší Arp bol činný v parížskej avantgarde ešte pred uchýlením do neutrálneho Švajčiarska, kľúčovou postavou sa

však stal až v medzinárodnej skupine dadaistov v roku 1916. Vo svojich vtedajších prácach v mnohom vychádzal z koláže, ktorú prevzal od kubistov, avšak podriadil novej kompozícii náhody (Koláž štvorcov usporiadaných podľa zákonov náhody /1916/). Nemalý podiel na vytváraní jeho umeleckého jazyka mala aj jeho manželka maliarka Sophie Taeuber-Arp, s ktorou sa zoznámil v Zürichu, kde vtedy vyučovala textilné návrhárstvo. Zakrátko po dadaistických kolážach sa vrátil k drevenému reliéfu a vytvára zvlášť abstraktne pôsobiace kompozície z maľovaného dreva, ktoré však nezaprú biomorfné tvary a majú aj referenčné názvy. Jedným z prvých je Portrét Tristana Tzaru (1917) v duchu dadaistickej irónie a predstieranej absurdnosti – kompilácia fúzov, policajnej čiapky, vidličky a volského oka. V 20. rokoch potom v týchto reliéfoch pokračoval viac v duchu surrealizmu, kedy už náhoda nefunguje ako dadaistická stratégia indiferentnosti, ale skôr ako zdroj voľného toku predstáv (napr. Prevrátená modrá topánka s dvoma podpätkami pod čiernou klenbou /1925/). Postupne sa však z vplyvu surrealizmu vymaňuje a rozíde sa aj so skupinou Abstraction-Création, s ktorou vystavuje na začiatku 30. rokov. Ešte pred druhou svetovou vojnou sa už prevažne venuje voľnej plastike a čoraz viac ho to ťahá k prírode a k jej princípom pučania a rastu. Objavuje sa ohybný a hladký vertikalizmus aký môžeme sledovať v mramore Rast (1938) a po vojne až akási prírodná zbožnosť v diele Evokácia formy: človek, lunárny, spektrálny (1950).

Na rozdiel od Arpa, raná silne abstrahovaná tvorba Alberta Giacomettiho viacej odkazovala ku kubizmu a neskôr k tzv. primitívnym objektom prinášaných z Afriky a Oceánie. V tomto duchu realizoval aj jedno zo svojich prvých vyzretých diel Lyžicová žena (1926). Skúma metaforu použitú v obradných lyžiciach africkej kultúry Dan, v ktorej možno ich naberáciu čiast prirovnáť k ženskému lonu. Giacomettiho socha skoro v životnej veľkosti však obracia paradigmu. Ako poznamenala Rosalind Krauss: „Keď vezmeme metaforu a prevrátime ju, aby sa z „lyžice ako ženy“ stala „žena ako lyžička“, Giacometti tak dokázal túto metaforu zovšeobecniť a vytvoriť z odkazu naturalistických afrických rezieb dielo smerujúce k abstrakcii a zároveň konvenujúce aj nastupujúcemu surrealizmu. Ako však napísal Manfred Schneckeburger, nie Giacometti objavil surrealizmus, ale surrealisti objavili Giacomettiho. Na rozdiel od väčšiny surrealistov povzbudených Duchampovou prácou s nájdeným predmetom, nevytvára tzv. *objets*, ale tvorí skutočné surrealistické skulptúry. Ako povedal v roku 1930: „Hmatám v prázdnote, snažím sa uchopiť neviditeľnú, bielu niť zázračna, z ktorého vyrastajú veci a sny“. O dva roky neskôr uskutočňuje túto myšlienku v prvom variante Paláca a štvrtej hodine ráno (1932), kde medzi geometricky prísnymi konštrukciami, stoja alebo sú zavesené elementárne tvary v neukončenom

Collage with Squares
Arranged according
to the Law of Chance

Portrait de Tzara

Overturned Blue Shoe
with Two Heels
Under a Black Vault

Growth
Evocation of a Form:
Human, Lunar, Spectral

Spoon Woman

The Palace
at 4 a.m.

plynúcom priestore. Dielo pripomínajúce divadelnú scénografiu (remniscencie na aktuálne avantgardné divadlo), sa stáva znepokojivým dejiskom foriem, ktoré pripomínajú niečo na čo si nevieme spomenúť. Aj programový bronz Surrealistický stôl (1935) prezentuje dosku stola ako javisko s abstraktným kryštaličným objektom a realistickým modelom ruky, nad ktorými sa týči napoly zahalená ženská busta. Avšak už v tomto období sa vracia k surrealizmu neovplyvnenému skúmaniu ľudskej figúry. Maľuje portréty, potýka sa s modelovaním hlavy svojho brata Diega a trápí sa tým, že nedokáže uchopiť skutočnosť – „Každý večer sa pokúšam vytvoriť hlavu a nikdy sa mi to nedarí“, povedal v jednom rozhovore. Napriek týmto slovám sa pre Giacomettiho otvorilo nové tvorivé obdobie, ktoré sa do dejín umenia zapísalo možno ešte výraznejšie ako jeho surrealistické začiatky. Začína skúmať zobrazovanie modelu ako odrazu z istého zorného uhlu a zmenšeného v perspektíve, čo bolo doteraz historickým problémom európskej maľby a nie sochy. Tvrdí, že „životná veľkosť neexistuje“ a zmenšuje svoje figúry do zápalkového formátu. V tej dobe publikuje filozof Merleau-Ponty svoj slávny výskum o fenomenológii vnímania (Phénoménologie de la perception /1945/), Giacometti sa o tento výskum začne zaujímať a pokúša zachytiť zdanie ľudskej prítomnosti na veľkú vzdialenosť. Jeho figúry začnú rásť, hnetie ich na drôtených konštrukciách až do nitkovitosti, ako to môžeme vidieť na jeho archaicky stojacich či kráčajúcich ženách a mužoch (napr. Stojaca žena /1948/). Neskôr svoje postavy usporiada do súsoší (napr. Les /1950/) aj keď postavy medzi sebou zdanlivo nemajú žiaden kontakt, možno tam medzi týmito vertikálnymi líniami nerovnakej výšky cítiť napätie blízke tomu, čo sochár skúmal v Paláci a iných svojich raných dielach. Giacometti bol po druhej svetovej vojne solitérnou postavou i keď mal mnoho epigónov. Na druhej strane inšpiroval dobové filozofické myslenie týkajúce sa existenčných otázok ľudstva po Holokauste. Ilustruje to napr. esej Hľadanie absolútna (1948), publikovaná k jeho výstave v New Yorku, od jednej z najvýraznejších postáv kultúry povojnovej Európy Jeana-Paula Sartra.

Standing Woman

The Forest

Pri prehľade sochárstva klasickej moderny je okrem kontinentálnej Európy potrebné pozrieť sa aj na Britské ostrovy. Spomínali sme už britskú recepciu kubo-futurizmu zvanú vorticizmus a v jeho súvislosti sochára Jacoba Epsteina. Možno vžitý britský tradicionalizmus spôsobil, že sa táto krajina výraznejšie nezapojila už do počiatkov európskej moderny. Avšak od 20. rokov sa postupne presadzujú umelci a umelkyne, ktorí pripravili pôdu pre mimoriadne bohatý prínos britskej sochy do výtvarného umenia 20. storočia. Patrili k nim predovšetkým Henry Moore a Barbara Hepworth, ktorí zas mohli čerpať inšpiráciu od spomínaných vorticistov – Epsteina a Henry Gaudier-Brzesku. Okrem novej avantgardnej modelácie priniesli záujem o predklasické a „primitívne“

umenie, čo bolo najmä pre Moora hlavným zdrojom jeho ranej tvorby. Henry Moore, totiž v 20. rokoch tesá do kameňa prevažne prehistorické vzory ženských postáv, samostatných hláv či formy blízke umeniu predkolumbovskej Ameriky. Inšpiráciu hľadal v expozíciách Britského múzea a priťahovalo ho to, čo nazýval *stoniness* – kamennosťou diel starých Mayov a Aztékov. Ich vitalizmus a priame tesianie do kameňa sa pre neho stali aj akousi etickou normou sochárstva. V roku 1929 vytvára *Ležiacu postavu* – predobraz všetkých svojich „ležiacich“, inšpirovaný toltécko-mayskou sochou známou ako *Chacmool*, ktorú videl v parížskom Trocadere. Neskôr ich čoraz viac abstrahoval, figúrami sa akoby presekával a fragmentarizoval ich, čím so zaujatím skúmal ich trojrozmernosť, ako to môžeme vidieť pri *Švordielnej kompozícii: Ležiacej postave* (1934). V tom čase sa k nemu pripája aj o niečo mladšia Barbara Hepworth i keď ona priznáva aj vplyv vtedajšieho diela Hansa Arpa a jeho „mäkkých“ biomorfných foriem. Posúva však tieto formy ku abstrahujúcim kompozíciám, akou je spojenie matky a dieťaťa v práci *Veľká a malá forma* (1934). V tejto dobe ešte ich diela poukazujú aj na určitú neistotu či sa prikloniť k úplnej abstrakcii. Stále vo svojich materiáloch hľadali stopu postavy, akoby bola imanentne prítomná v kusoch kameňa, v jeho žilách, záhyboch a prasklinách. Hepworth túto neistotu prekonala výraznejšie ako Moore a uvádza sa, že jej príklon k abstrakcii bol prehĺbený aj narodením jej trojčiat (október 1934). Snažila sa v sochárskych formách nájsť „nejakú absolútnu podstatu“, čo ju priviedlo k elementárnym *Diskom v Echelone* (1935) alebo *Trom formám* z toho istého roku. Neskôr v tomto pre ňu náročnom období, krátko pred vypuknutím druhej svetovej vojny, narýchlo vzala svoje deti, niekoľko sochárskych nástrojov a uchýlila sa do mestečka na pobreží Cornwallu. Tu v improvizovaných podmienkach vznikli jej nové abstraktné formy, ku ktorým pribúda farba (pracovala vtedy len v sadre a dreve) a v ktorých je zreteľné napätie v podobe napnutých povrazov-strún (*Skulptúra s farbou a strunami* /1939/). Po vojne vrcholí jej dielo v monumentálnejších formách a je predchnuté chladnou poetikou, v jemne vybrúsenom stvárnení a vo svojej dramatickej intenzite si drží odstup od Moora. Ten od 50. rokov znova a znova prelamuje svoje ležiace postavy do dvoch až troch kusov, ale už nie aby ich fragmentoval, ale skôr aby získal medzipriestor, ktorý splynie s krajinou. Aj preto jeho sochy naplno ožívajú v exteriéroch parkov a architektúry, akou je napríklad *Trojdielna ležiaca postava* (1976) v kampuse Massachusetts Institute of Technology. Po tejto generácii sa už britské sochárstvo stáva pojmom v dejinách umenia od diel Anthonyho Cara, ktorý začínal ako Moorov asistent, cez Tonyho Cragga a mená ako Anish Kapoor, Rachel Whiteread až po postmoderne kontroverzného Damiena Hirsta.

Reclining Figure

Chacmool

Artwork Caption

Four-Piece Composition:

Reclining Figure

Large and Small Form

Discs in Echelon

Three Forms

Sculpture with
Color and Strings

Three-Piece Reclining
Figure, Draped

Dadaizmus a surrealizmus sú dve z najvplyvnejších hnutí moderny, ktoré vznikli ako reakcia na spoločensko-politické otrasy sprevádzajúce koniec tzv. *dlhého 19. storočia*. Aj keď majú spoločný základ v odmietaní tradičných umeleckých noriem a skúmaní podvedomia, majú aj odlišnosti vychádzajúce z postupnosti ich historického vývoja. Vypuknutie prvej svetovej vojny, ako dôsledku nacionalizmu (aj v legitímnych snahách národov na sebaurčenie), imperializmu, zároveň kolonializmu a v neposlednej rade militarizmu (preteky v zbrojení od začiatku 20. stor.), nenechala európska avantgarda dlho bez odozvy. Pokým jej malá najreakčnejšia časť privítala vojnu ako „hygienu ľudstva“ (manifest futuristov), väčšina reagovala, okrem iného aj obratom vo svojej doterajšej tvorbe. Bolo to buď v podobetzv. *retour à l'ordre* – návratu k poriadku, ku ktorému inklinovali mnohí kubisti na čele s Picassom. Išlo o obrat od utopického alebo príliš emotívneho avantgardizmu, k tradičnejším neoklasickým formám, ktoré ilustruje napríklad Picassov portrét jeho manželky z roku 1917 (*Portrét Olgy v kresle*). Alebo tomu bolo práve naopak a došlo k radikálnemu rozchodu s racionalizmom (ktorý vojnu dovolil/spôsobil), objatím absurdity a spochybňovaniu samotnej povahy umenia so silným sentimentom namiereným voči konvenčným sociálnym, politickým a ekonomickým princípom spoločnosti (*anti-establishment*). Podobné nálady zdieľala a skupina emigrantov hľadajúcich útočisko pred vojnou v neutrálnom Švajčiarsku, konkrétne v Zürichu. Ich centrárou sa už v roku 1915 stal novozaložený kabaret Voltaire, pomenovaný po veľkom francúzskom satirikovi 18. storočia (autor *Candida*, satiry hlúposti svojej doby). Bol založený ako kabaretný výsmech „ideálom kultúry a umenia“ – „to je náš Candide proti našej súčasnosti“ ako napísal Hugo Ball vo svojom výstrednom denníku *Útek z doby*. „Ľudia jednajú, ako by sa nič nestalo, /akoby/ celý ten civilizovaný masaker /bol/ víťazstvom“. Zakladajúcim členstvom tejto medzinárodnej skupiny bola nemecká poetka Emmy Hennings, spomínaný básnik a filmár Hugo Ball (spolu založili kabaret Voltair), ďalší Nemec maliar a filmový producent Hans Richter, rumunský básnik Tristan Tzara, jeho krajan maliar a architekt Marcel Janco, nemecký spisovateľ Richard Hülsenbeck, už spomínaní Hans Arp so Sophie Täubner a švédsky výtvarník a filmár Viking Eggeling. Podľa jednej z legiend modernizmu, bolo slovo *dada*, náhodne vybrané v nemecko-francúzskom slovníku a okrem iného by mohlo znamenať detské slovo označujúceho húpacieho koníka. Zároveň sa traduje neskoršie prehlásenie Tristana Tzaru, že si slovo vymysleli a je bez akéhokoľvek významu. Faktom však zostáva, že toto slovo dalo vzniknúť ďalšiemu avantgardnému –izmu a napriek svojmu krátkemu trvaniu (dohasína

Portrait of Olga
in an Armchair

Anarchy + Absurdity = Dada:
The Cabaret Voltaire at 100

alebo sa asimiluje so surrealizmom už začiatkom 20. rokov) jeho rozšírenie mimo Švajčiarsko malo rýchly spád. Avšak výstavy a predstavenia, ktoré vznikli už v Zürichu, stvárnili reakciu na krízu (smrť) buržoáznej kultúry v hysterickom štýle chaosu prednášania manifestov, napodobňovania afrických piesní a koncertami písacích strojov, hrablí a poklíc. „Úplný blázin“ uviedol neskôr Hans Arp „ľudia okolo nás kričia, smejú sa a gestikulujú a my im odpovedáme milostnými vzdychmi, výbuchmi štikútky a bruitizmom (futuristami pomenovaná produkcia hluku) ...obdržali sme čestný titul nihilistov“. Avšak tento katarzný útok na zmysel života, otrasený bezprecedentným svetovým konfliktom, odmietnutie logiky a koherencie v prospech emocionálnych a pudových reakcií, neskôr v rôznej intenzite vyžarovali na umenie celého zvyšku 20. storočia. Navyše, ich kritika spoločenských noriem a následné skúmanie identity, vydláždili neskôr cestu k diskusiám o pohlaví, rase a politike v umení. Dôraz hnutia na individuálnu skúsenosť a subjektívnu realitu povzbudil umelcov, aby sa zapojili do svojej osobnej a kolektívnej histórie, čo nakoniec viedlo k inkluzívnejšiemu chápaniu umenia.

Napriek tomu, že sa dadaizmus nikdy nestal novou umeleckou ideológiou, získal po jeho expanzii do povojnového Berlína, nekompromisný revolučný charakter. Jeho tamojší predstavitelia, akým bol Johannes Bader, ktorý na rečnícku otázku kazateľa v berlínskom dóme „Čím je pre nás Ježiš Kristus dnes?“, zvolal „Je vám ukradnutý!“, sa usilovali o priamy politický vplyv a napádali štát i cirkev. Rakúsky fotograf a spisovateľ Raul Hausmann tam spísal svoj Pamflet proti weimarskému spôsobu života a maliar Georg Grosz zosmiešňoval tzv. Heimatfront, vojnových víťazov a „skurvenú bandu“ militaristov. Spolu s Hausmannom a maliarkou Hannah Höch začali oproti abstrakcii presadzovať „satirický nadrealizmus“, ktorý okrem maľby prenikal do novej sféry fotomontáže. Spomeňme najmä práce Hannah Höch, akými boli Rez kuchynským nožom Dada weimerskou kultúrnou epochou pívneho brucha (1919) alebo Pekné dievča (1920), v ktorých si privlastnila fotografie a text z dobovej tlače a prekomponovala ich do kritickej koláže. Či už bola namierená voči vláde (inak prvej demokratickej v nemeckých dejinách), alebo bola jednou z prvých feministických reakcií na zrod priemyselnej reklamy a ideál krásy, ktorý presadzovala. Sama uprednostňovala skôr metaforu oproti priamočiarej až agitačnej stratégii jej kolegu Johna Heartfielda (vlastným menom Helmut Herzfeld, ktorý si v roku 1916 zmenil meno na protest proti nemeckému vojnovému heslu „Boh strestaj Anglicko!“). Heartfield sa nikdy netajil svojimi politickými názormi (člen vtedajšej Komunistickej strany Nemecka) a aj preto jeho prácu práve spomínaná Höch považovala za „tendenčnú“. Jeho agilita sa prejavovala v bohatej publikačnej činnosti (spoločne s Groszom založil satirický časopis Die Pleite /Bankrot/),

Schnitt mit dem
Küchenmesser Dada
durch die letzte Weimarer
Bierbauch-Kulturepoche
Deutschlands

Das schöne Mädchen

ale aj v organizovaní výstav, akou bola legendárna Prvá medzinárodná Dada-výstava (1920) a ktorou sa Berlín stal novým centrom dadaizmu. Jedno z najreprodukovanejších diel – fotomontáž Raula Hausmanna Tatlin doma (1920), okrem naznačeného vzťahu dadaistov k ranej sovietskej avantgarde, je príznačným príkladom spontánnej irelevantnosti k zobrazovaniu – prezentovanej privlastnenou fotografiou náhodného muža (nie Tatlina) v akomsi prototype „mechanického myslenia“. Pripomeňme ešte, že výstava mala neskôr veľký vplyv aj na obsah a usporiadanie Entartete Kunst – prehliadky „degenerovaného umenia“, ktorú nacisti v roku 1937 spustili s kľúčovými heslami ako Nehmen Sie DADA Ernst! (Ber Dada vážne!), ktoré sa tak objavilo na oboch výstavách. Vráťme sa ale ešte k Heartfieldovi, ktorého dielo sa spolu s Duchampovým a El Lisického, vyznačovalo jedným z najdôležitejších paradigmatických posunov moderny. Aj vďaka svojej angažovanosti a skúsenostiam v politickej tlači (napr. Arbeiter Illustrierte Zeitung), pretvoril fotomontáž novými textovými naratívmi a ustanovil novú umeleckú prax v dobe masovej kultúrno-politickej propagandy (napr. Hurá maslo je hotové /1935/). Heartfield za to čelil kritike v zmysle dnes už prekonaného modelu umeleckej autonómie, resp. apolitickosti. V skutočnosti pomenoval historickú potrebu zmeny publika a foriem distribúcie umenia a stal sa príkladom protipropagandy voči nacistickej mediálnej hegemonii 30. rokov. Jeho posolstvá, napr. fotomontáže Nadčlovek Adolf hltá zlato a chrlí odpad (1932), Význam Hitlerovho pozdravu: malý muž žiada veľké dary (1932), boli varovaním pred nástupom fašizmu (doslova zachraňovali životy) a po roku 1933 z neho jeho ďalšia práca urobila jeden z najdôležitejších terčov gestapa.

Nemecký dadaizmus mal, však aj menej extrovertnú podobu, ktorú reprezentoval hannoverský solitér Kurt Schwitters. Zo svojich koláží a asambláží z nájdených predmetov, vytvoril nanajvýš individuálny svetonázor, antiideológiu, ktorú nazval merz. Slovo je rovnako náhodné ako pred tým dada. Vzniklo z jednej koláže, kde Schwitters použil novinový papier a z nápisu „Privat und Commerzbank“, zostalo iba „merz“. Odvtedy sa všetko umenie pod jeho rukami menilo v merz. Jeho životným dielom sa stala merzbau – vertikálny objekt pozostávajúci z náhodne nájdených predmetov, dreva, sadry a olejovej farby, ktorý nechal prerastať poschodiami svojho domu (plným menom Merz-stavba s katedrálou erotickej biedy /1920–1936/). Dielo však kvôli úteku pred nacistami musel ponechať svojmu osudu a nakoniec bolo zničené spojeneckým bombardovaním. Jeho rekonštrukcia, ktorá bola manifestáciou túžby po zjednotení výtvarných umení, patrila k výrazným dielam dôležitej výstavy kurátora Haralda Szeemana Sklon k gesamtkunstwerku (1983), ktorá predstavila úzke prepojenie medzi umením od úsvitu moderny až k vtedy rodiacej sa postmoderne.

Tatlin at Home

Degenerate Art:
“Take Dada
Seriously! – It’s
Worth It”

First International
Dada Fair, Berlin, 1920

Hurrah, die Butter
ist alle!

Adolf the Superman:
Swallows Gold
and Spouts Junk

Agitated Images:
John Heartfield & German
Photomontage

The Merzbau
& Metalepsis

Der Hang zum
Gesamtkunstwerk

Na dadaistickej scéne Kolína nad Rýnom bol najvýraznejšou postavou Max Ernst, ktorý svojou tvorbou plynulo prešiel od dadaizmu k surrealizmu. Tento prechod nebol umocnený len jeho presťahovaním sa do neskoršieho centra surrealizmu Paríža už v roku 1922, ale aj spôsobom jeho práce. Vo svojich dielach zostavoval zlomky skutočnosti, vytváral z jednotlivých reálnych prvkov svojich „technických“ kresieb prekvapujúci svet, úplne nový systém vzájomných vzťahov vecí a práve takto smeroval k surrealizmu. Vo svojom grafickom cykle Nech je móda, preč s umením (1920), ironicky prehodil význam latinského príslovia „Nech je umenie, preč s módou“, čím ohlasuje koniec tradičného umenia. Tu sa racionálny svet vedy a priemyslu pokazil: výtlačky zobrazujú schematické, nezmyselné rovnice, neúčinné meracie prístroje a nefunkčný systém olovníc a závaží. Cyklus tiež predstavuje prvé objavenie sa prevzatej identity umelca Dada, Dadamax ERNST, ktorá odteraz nahrádza jeho podpis. Ernst pedantne presúval zaužívaný kontext vecí, dával im nový význam, ktorý väčšinou zdôraznil v názve obrazu. Práve tento literárny prvok, spolu so zotrvávaním pri kresbe a maľbe bude o niečo neskôr konvenovať André Bretonovi, ktorý mu v Paríži v roku 1921 organizuje prvú samostatnú výstavu. V 20. rokoch vytvoril niekoľko zásadných maľieb predstavujúcich most od dadaizmu k surrealizmu. Obrazy ako Kráľ Oidipus (1922) a Muži sa o tom nič nedozvedia (1923) a zvlášť ten druhý, ktorý bol priamo spolu s básňou na zadnej strane dedikovaný Bretonovi, odkazovali k Freudovmu Výkladu snov (1899), ktorý zas Ernst čítal počas svojho štúdia psychológie v Bonne (1909–1914). Zároveň oba obrazy reprezentujú Ernstov záujem o potlačovanú sexualitu, ktorá znepokojovala buržoáznu morálku od úsvitu moderny. Sám Breton sa potom vo svojom texte Surrealistická maľba (1928) dokonca odvolával na Ernstovo používanie konkrétnych psychiatrických správ ako zdrojového materiálu pre jeho umenie.

Let There Be
Fashion,
Down with Art

Oedipus Rex
Men Shall Know
Nothing of This

Pred tým, ako sa k Ernstovi ešte vrátíme vrámci prehľadu surrealizmu, spomeňme ešte miesta na atlase dadaizmu, ktoré rezonovali mimo Nemecka, dokonca mimo Európu. Podobným miestom vojnového azylu, akým bol pre mnohých švajčiarsky Zürich, bol aj americký New York. V roku 1915 tam z Paríža pricestovali najmä Francis Picabia a Marcel Duchamp. Krátko na to sa zoznámili s miestnym umelcom Manom Rayom (vlastným menom Emmanuel Radnitzky), ktorý už dlhšie obdivoval európsku avantgardu najmä prostredníctvom výstav newyorskej galérie 291 prevádzkovej fotografom Alfredom Stieglitzom. V tejto galérii sa aj sústreďovali aktivity tejto trojice, ku ktorej sa pridali umelkyne Beatrice Wood a pôvodom nemecká barónka Elsa von Freytag-Loringhoven. Spojil ich podobný anti-umelecký sentiment ako ich súčasníkov v Zürichu. Ako neskôr napísal Hans Richter vo svojej autentickej Dada-histórii (Dada:

Art and Ani-art /1965/): „My v Zürichu sme až do rokov 1917/18 nevedeli o vývoji, ktorý sa celkom nezávisle odohrával v New Yorku“. Fenomén tzv. New York Dada je tak v skutočnosti lepšie chápaný ako retrospektívne označenie, ktoré pod jedným názvom zoskupuje rôznorodé stretnutia, udalosti a diela. Podobne ako v Európe aj newyorská dadaistická scéna akcentovala zmenu publika prostredníctvom masovej kultúry časopisov. Duchamp, Picabia a Beatrice Wood vydávali časopisy The Blind Man, 391 a Rongwrong, ktoré síce nemali dlhú životnosť, ale svojim spochybňovaním zdanlivo jednoznačnej legitimacy estetickej komodifikácie mali vplyv aj na neskoršiu americkú neoavantgardu. Okrem newyorských erbových Duchampových prác, medzi ktorými sa vynímal ready-made Fontána, je potrebné uviesť aj činnosť spomínaných amerických umelkýň. Elsa von Freytag-Loringhoven bola priekopníčkou zvukovej poézie, produkovala objekty a zo svojho tela vytvorila objekt umeleckej pozornosti. Obliekla sa do bizarných kostýmov vyrobených z nájdenných predmetov a lacných šperkov, predvádzala svoju sexuálnu náruživosť a porušovala rodové normy spôsobmi, ktoré boli snáď ešte odvážnejšie ako Duchampove v jehopostave Rose Sélavy. Beatrice Wood experimentovala s vlastnými hotovými predmetmi, vložila mydlo do rozkroku svojej kresby ženskej postavy a nazvala ju Un peu d'eau dans du savon (Trocha vody v mydle, 1917). Dielo prezentovala na tej istej výstave nezávislých umelcov, z ktorej bola vylúčená Duchampova Fontána (toto odmietnutie výrazne, hoci anonymne odsúdila v The Blind Man). Kým Duchampove problémy s Fontánou sa ukázali ako inštitucionálne a intelektuálne, Woodovej skúsenosť bola iného charakteru. Mužskí návštevníci presvedčení, že každá mladá žena vystavujúca dielo akým bolo Un peu d'eau dans du savon, musí byť sexuálne ústretová, vkladali svoje vizitky do rámu diela. Okrem výtvarnej kritiky tak tieto ženy čelili mužskému šovinizmu už na úrovni ich samotnej tvorby.

Elsa von Freytag-
-Loringhoven

A Little Water
in Some Soap

Pristavme sa ešte pri dvoch protagonistoch newyorského dada – Man Rayovi a Francisovi Picabiovi. Obaja sa po vojne presunuli do Paríža, kde sa neskôr pripojili k surrealistom. Picabia bol príkladom avantgardného umelca, ktorého tvorba bola založená na výrazných štýlových a formálnych metamorfózach. Ako napísali kurátorky jeho výstavy v MoMA v roku 2016: „jeho konzistentná nekonzistentnosť, jeho privlastňovacie stratégie a jeho štýlový eklekticismus spolu s jeho skeptickým postojom, ho robia obzvlášť dôležitým pre súčasné umenie a jeho kariéra ako celok spochybňuje známe naratívy avantgardy“. Už počas svojho predvojnového kubistického obdobia prekračoval jeho hranice smerom k abstrakcii a obhajoval ju otázkou, ktorú vtedy položil Apollinairovi a skladateľovi Claudovi Debussymu: „Sú modrá a červená nezrozumiteľná? Nie sú kruh a trojuholník, objemy a farby zrozumiteľné ako tento stôl?“ Čoskoro

nato začal pracovať na obraze Jar (1912) a predstavil ho v októbri 1912 na prelomovej výročnej výstave Jesenného salónu v Paríži. Pre túto kapitolu je však dôležitejšia kresba tušom a ceruzkou s názvom Hnutie Dada (1919). Ak Dada, ako tvrdili dadaisti, bol hlučný alarm, ktorý prebudil moderné umenie z estetického spánku, potom nám táto Picabiova kresba ukazuje, ako bol tento alarm spustený. Je to schéma zapojenia budíka Dada (vyrobeného už vo Švajčiarsku), ktorý historicky zobrazuje tok prúdu moderného umenia, od Ingrehu po 391 – spomínaný dadaistický časopis. Kresba bola vytvorená pre číslo Anthologie Dada (máj 1919) zürišského časopisu Dada, ktorý redigoval Tristan Tzara, kde ju na ružovom papieri rozmnožil tlačiar Julius Heuberger, ktorý bol za svoje anarchistické aktivity počas prípravy časopisu uväznený. Formálne o niečo vyhranenejší bol Američan Man Ray. Začínal ako maliar, ale preslávil sa najmä svojou priekopníckou fotografickou prácou a bol uznávaným módnym a portrétnym fotografom. Je tiež známy svojou prácou s fotografiami, ktoré nazval „rayografmi“. Dôležitou maľbou, ktorú vytvoril ešte v New Yorku je práca nazvaná Tanečnica na lane sprevádzaná svojím tieňom (1916). Aj keď ide o olejomaľbu, vznikla z jeho početných kolážových experimentov. Téma diela bola inšpirovaná pohľadom na akrobatky na estrádnom predstavení. Man Ray vo svojom ateliéri rozrezal farebný papier do tvarov, ktoré pripomínali jeho spomienku na pohyby tanečnice, ale nespokojný s tým, čo vytvoril, útržky zahodil na podlahu. Pozrel sa dole a všimol si, že náhodou vytvorili abstraktný vzor. Porovnaním náhodného vzoru s tieňmi, ktoré vrhala tanečnica, vytvoril kompozíciu maľby. Vo všeobecnosti bol takto od dadaistickej koláže odvodený samotný surrealistický obraz. Tento princíp prechodu od dadaizmu k surrealizmu – od duchapovského ready-made k surrealistickému objektu, ilustruje aj jeho dielo Dar (1921) prezentované už na jeho prvej parížskej výstave v decembri 1921. Už predtým v New Yorku vytvoril/vyfotoval ready made's s názvami Muž a Žena (obe 1918), ktoré mali sexuálno-subverzívny charakter. V Paríži potom kúpil žehličku, ktorá sa musela nahrievať na kachľovom sporáku, zospodu na ňu nalepil štrnásť pripínáčikov (na väčšine replík boli použité klince) a zaradil ju do výstavy. Provokatívny náboj, ktorý bol v šľahači Muža a štipcoch Ženy, iba naznačený je tu jasne vyjadrený a pripínačky premieňajú tento ready made žehličky v protosurrealistický objekt. Dar je dvojznačný z pohľadu funkcie (žehličky uhladzujú) a pohlavia (žehlička bola spájaná so ženami, ale táto má falické hroty). Ak postavíme tieto skutočnosti do protikladu, stáva sa žehlička umeleckým ekvivalentom symptómu, alebo presnejšie fetišu, definovaného Freudom ako predmet, v ktorom sa zbiehajú protikladné túžby. V nasledujúcom roku urobil svoje prvé rayografy. Umiestnil predmety, materiály a niekedy aj časti svojho tela alebo tela modelky

The Rope Dancer
Accompanies Herself
with Her Shadows

Gift

Woman

na list fotocitlivého papiera a vystavil ich svetlu, čím vytvoril negatívne obrazy. Tento proces nebol nový – fotografické snímky bez fotoaparátu sa vyrábali od 30. rokov 19. storočia – a jeho experimentovanie sa zhruba zhodovalo s podobnými pokusmi László Moholy-Nagya. Man Ray sa však vo svojich fotogramoch chopil možností iracionálnych kombinácií a náhodných usporiadaní predmetov, pričom kládol dôraz na abstrakciu takto zhotovených obrazov. V decembri 1922 publikoval výber týchto rayografov – vrátane jedného sústredeného okolo hrebeňa, ďalšieho so špirálou rezaného papiera a tretieho s pravítkom – v cykle s názvom Lahodné polia (1922) s kurátorským textom Tristana Tzaru. V roku 1923 svojim filmom Návrat k rozumu rozšíril techniku rayografu na aj na pohyblivé obrazy.

Man Ray's Champs
Délicieux

Le Retour à la raison

V tomto čase sa už v Paríži pripravoval nástup surrealizmu, ktorého ideovým vodcom sa stal spisovateľ a básnik André Breton. Podobne, ako Max Ernst aj on pred vojnou započal štúdium medicíny a začal sa špecializovať na psychiatriu. Po vypuknutí vojny Breton slúžil v psychiatrickom centre v Nantes a vo svojej praxi využíval psychoanalýzu Sigmunda Freuda. Počas tejto doby sa Breton stretol s Jacquom Vachém, rebelským francúzskym vojakom, anglofilným dandym a obdivovateľom literáta Wildea, s ktorým si písal až do jeho smrti v roku 1919. Neskôr o tomto jeho vplyve Breton povedal: „V literatúre som bol postupne vedený Rimbaudom, Jarrym, Apollinairom, Lautréamontom, ale je to Jacques Vaché, komu vďačím najviac“. Ak teda malo písané slovo veľký význam pre hnutie Dada, tak pre surrealizmus bolo esenciálne. Dadaistická revolúcia so svojimi anarchistickými rysmi provokatívne pripravila vstup iracionálna, paradoxu a absurdity do literatúry a výtvarného umenia. Breton, ale aj Paul Éluard a ďalší z toho vytvorili systém, ktorého výsledkom bol Bretonov manifest surrealizmu v roku 1924 a ďalší v roku 1930. Okrem skrátenej definície surrealizmu ako „čistého psychického automatizmu, ktorým človek navrhuje vyjadriť či už verbálne, písomne alebo akýmkoľvek iným spôsobom, skutočné fungovanie myslenia“, Breton v prvom manifeste predložil dva konkrétne príklady tohoto vyjadrenia. Prvým bolo automatické písanie, ktoré už Breton využil pri svojich Magnetických poliach (1920) a druhým bolo iracionálne rozprávanie, ktoré dodáva sen. Prvým krokom tohoto nového hnutia bolo otvorenie kancelárie, v ktorej mali byť zhromažďované záznamy snov a založenie časopisu La Révolution surréaliste, v ktorom mali byť publikované. Spočiatku sa však na text zameraný surrealizmus smerom k výtvarnému umeniu skôr vyhraňoval. Prvý redaktor časopisu Pierre Naville napísal v treťom čísle časopisu, že „nemáme žiadny vkus... len nevkus“, že „neexistuje žiadna surrealistická maľba“ a volal po masovo kultúrnom jave („ulice, stánky, autá, pouličné lampy vybuchujúce proti oblohe“) namiesto

umenia. Breton, však bol naopak estét a zberateľ moderny (napr. bol to on, ktorý sprostredkoval predaj Picassových Avignonských slečien mód-nemu návrhárovi Doucetovi a tiež skupoval obrazy nemeckého galeristu Kahnweilera zabavených štátom počas vojny). Aj preto v roku 1925 pre-vzal časopis a zároveň začal na pokračovanie publikovať svoju štúdiu Surrealizmus a maliarstvo, ktorá súborne vyšla v roku 1928. Tu rozdelil surrealistov na tri skupiny: starších, ktorí ešte nevedeli, že sú surrealis-tami (napr. Picasso a Giorgio de Chirico), latentných, ktorí vzišli z dada-izmu (napr. Max Ernst a Man Ray) a mladých začínajúcich surrealistov (napr. André Masson a Joan Miró). Už z tohto jeho výberu umelcov sa zračí výrazná formálna, ale i ideová heterogenita surrealizmu a aj pre-to bol surrealizmus mnohými súčasníkmi prijímaný s rozpakmi, ktoré spôsobovala jeho naratívna a následne v rámci dejín umenia podliehal rôznemu triedeniu. Ak by sme to zjednodušili, tak jedna časť surrealis-tického modernizmu sa hlásila k abstraktnej tendencii, niekedy nazýva-nej absolútny surrealizmus (napr. Miró, Ernstove gratáže a frotáže, Yves Tanguy) ale ďalšia časť inklinovala k realistickému, resp. veristickému surrealizmu (mladý Ernst, René Magritte a Salvador Dalí). Surrealistická tvorba a počet umelcov a umelkýň zapojených do tohto hnutia je hádam najširší zo všetkých modernistických –izmov. Aj preto sa v tomto texte obmedzíme len na užší výber tvorcov, ktorý v hlavných rysoch priblíži charakter surrealistického umenia ako takého.

Na začiatku tohoto prehľadu sa teda ešte nakrátko vrátíme pred vznik samotného surrealizmu, k jednému z jeho anticipantov, ktorého spomínal Breton v zmienenej štúdii o surrealistickej maľbe – Talianovi gréckeho pôvodu Giorgiovi de Chirico. Je však paradoxom, že rovnako ako ho Breton vyzdvihuje za jeho tvorbu v 10. rokoch, tak ho po jeho ob-rate k vlastnej verzii retour à l'ordre (obrat k „poriadku“, resp. k tradí-cii), naopak považuje za zradcu surrealistických ideálov. V reakcii na to neskôr de Chirico vo svojich Memoároch (1971) napísal, že Breton a spol. jednoducho nepochopili jeho neskoršiu tvorbu. Z dnešného pohľadu je samozrejme nepatričné predhadzovať umelcovi, že nenapĺňa niečo, čo sám nechcel. Na druhej strane panuje v dejinách umenia zhoda, že de Chirico nielen maľbami akými sú napr. Stanica Montparnasse (Melan-chólia odchodu) (1914), Pieseň lásky (1915), alebo Jasnodivec (1915), ale aj svojím programovým textom My metafyzici (1919), jednoznačne surre-alistov inšpiroval. Miesto triumfujúcej dynamiky jeho krajanov futuris-tov, postavil mlčanlivú melanchóliu a metafyzickú záhadu inšpirovanú ranou talianskou renesanciou a Nietzscheho filozofiou.

Ďalším návratom, tentoraz v zmysle tohoto textu, je pohľad na tvorbu Maxa Ernsta po jeho prihlásení sa k surrealistickému progra-mu. Jeho obraz Schôdzka priateľov (1922), ktorý namaloval ešte v Kolíne,

Gare Montparnasse
[The Melancholy
of Departure]

The Song of Love
The Seer

Au rendez-vous
des amis

krátko pred svojim definitívnym odchodom do Paríža, možno považovať aj za umelecký certifikát zakladateľov a patrónov nového hnutia a Ernstovho miesta medzi nimi. Skupinový portrét umiestnený do mesačnej krajiny obsahuje okrem jeho samého aj ďalšie známe mená, akými sú Breton, Arp, Louis Aragon, Éluard, de Chirico, ale aj postavy kultúrnych dejín – Dostojevského (Ernst sedí na jeho kolenách) a Rafaela Santiho a aj jednej ženy – rusky Galy Éluard, neskôr známej ako Gala Dalí, alebo jednoducho Gala. Ernst zakrátko experimentoval s Bretonovým psychickým automatizmom – kreslením alebo maľovaním. Rozvíjal aj pôvodne kubistické koláže a zostavoval cudzie vzájomne vylučujúce sa obrazové prvky podľa vzoru nihilistického básnika Lautréamonta a jeho „stretnutia dáždika a šijacieho stroja na pitevnom stole.“ Vďaka náhode objavil čaro dreveného žilkovania parkiet, kládol na nich papier a otláčal ich vzor pomocou mäkkej ceruzky. Vytváral takzvané frotáže, ale vždy v nich, podobne ako neskôr v otláčanom textile či gramofónových platniach, videl prírodné a nie čisto abstraktné formy (napr. grafický cyklus *Prírodopis* /1926/). V 30. rokoch začal rozvíjať svoju ďalšiu poloautomatickú techniku zvanú dekalk, kedy pomocou skla alebo papiera otláčal farbu na plátno, na ktorom vytvorila neočakávané textúry. Príkladom môže byť maľba *Napoleón v divočine* (1941), ktorý začal ešte vo Francúzsku, ale dokončil už v kalifornskej Santa Monice, kam za dramatických okolností a pomoci patrónky moderného umenia Peggy Guggenheim, utiekol po nacistickej okupácii. Ako neskôr o obraze napísal: „ústrednou postavou nie je víťazný Napoleon, ale Napoleon v púšti, na Svätej Hele, vo vyhnanstve a porážke“. Pre rodiacu sa domácu scénu neskoršieho abstraktného expresionizmu, však bola emigrácia podobných osobností európskej moderny dôležitým míľnikom na ceste k úspechu.

Jednou z postáv surrealistického hnutia, ktorá svojou slávou, resp. extravagantným, ale i bezškurpulóznym spôsobom života, prekročila hranice umeleckého sveta, bol maliar Salvador Dalí, pochádzajúci zo španielskeho Katalánska. Jeho tvorba, ale i životné postoje mali v zásade odzrkadľovať surrealistický automatizmus, ktorý vypína obmedzujúcu medzistanicu rozumu a tvorca „automaticky“ reprodukuje čo mu diktuje jeho inšpirácia. Nepodlieha žiadnej morálke, nepotláča žiadne prania a pudy. Žije totiž vo svete bez hodnôt, v ktorom má zlo, krutosť a škaradosť rovnaké právo na existenciu ako dobro, ušľachtilosť a krása. Odtiaľ pramenila jeho nevyhranenosť voči španielskej občianskej vojne (1939-1945), napriek vizionárskym obrazovým predtuchám (*Mäkká konštrukcia s varenými fazuľkami* (*Predtucha občianskej vojny*) /1936/), ale najmä jeho koketéria s Hitlerom (*Hitlerova záhada* /1936/). Ostatní surrealisti však určili tomuto „antihumanizmu“ (Breton) hranice a od Dalího sa odvrátili už v roku 1934. Jeho výtvarné dedičstvo sa zmieta medzi množstvom

Natural History

Napoleon in
the Wilderness

Soft Construction
with Boiled Beans
[Premonition
of Civil War]

The Enigma of Hitler

nepochybne originálnych diel vytvorených jeho „paranoicko-kritickou metódou“ spojenou s majstrovskou technikou a zároveň masovej produkcie nedbalo nahodených grafičiek, alebo celým radom obrazov, kde je paradoxne viac špekulácie a prázdnej virtuozity než obsesie a intuície. K najikonickejšim dielam celého surrealizmu zaiste patria jeho obrazy ako komorná maľba Stálosť pamäte (1931, 24 x 23 cm) – halucinačné zobrazenie ochabnutých hodínok, mäkkých ako prezretý syr. Čas tu stratil zmysel a s tým súvisí aj stálosť: mravce, pretrvávajúca Dalího téma, ktorá predstavuje úpadok, najmä, keď útočia na zlaté hodinky akoby boli z pokazeného mäsa. Rovnako sú to napr. groteskno-bizarná Záhada Viliama Tella (1933), apokalyptická postava Horiacej Žirafy (1937), či Čiastočný zmyslový klam. Šesť leninových zjavení na krídle (1931), ktorý vyvolal škandál medzi ľavicovými surrealismami. Je tu ešte potrebné spomenúť jeho spoluprácu s fotografom známym pod menom Brassai (pôvodným menom Gyula Halász). Pre nový surrealistický časopis Minotaure, Dalí vytvoril okolo centrálnej Brasaiovej fotografie, fotomontáž Fenomén extáze (1933) tvoriacu hypnotickú špirálu. Dalí tu použil aj fotografie uší kriminalistu Bertillona, ktorý bol na konci 19. storočia priekopníkom súdnej antropometrie. Opakovaním motívu ucha pôsobí „stereotýpia“, teda gesto reprodukovanie v slučke. Čo je bližšie k extáze ako morbidná alebo hysterická fixácia? Z tohto hľadiska majú súdne fotografie uší dôležité miesto vo fotomontáži, ktorá zobrazuje oddanosť v patologickom stave extázy. V tejto súvislosti je potrebné spomenúť aj jeho spoluprácu na filmovej produkcii režiséra Luisa Buñuela vo filmoch Andalúzsky pes (1929) a Zlatý vek (1930), ktoré patria k majstrovským dielam filmového surrealizmu.

Ako sme už uviedli, literárny nápad a intelektuálna narácia sú zásadným stavebným prvkom zvlášť veristickej vetvy surrealizmu. Najvýraznejším predstaviteľom tohto prístupu bol Belgičan René Magritte, v maliarskom pokračovaní Duchampových myšlienok. Nevkladá do obrazov neskutočné veci, záhady tu vytvára skôr sama realita, ktorá je podaná vo svojej absurdite. Magrittove obrazové hádanky dráždia diváctvo kombináciou rozporuplných nepatričných vecí, ako ich formuloval už spomínaný básnik Lautréamont. V raných „kriminalistických“ obrazoch sú vzťahy postavené na hlavu – na obraze Ohrozený vrah (1926) je obeťou zločinec. Je to jedna z najväčších a najteatrálnejších kompozícií inšpirovaná populárnou knižnou sériou detektívok Fantômas z obdobia pred prvou svetovou vojnou; umiestnenie postáv dvoch kriminalistov, lemujuúcich rám dverí, si požičal z filmu Le Mort Qui Tue (Vražedná mŕtvoľ), filmu zo spomínaného seriálu, ktorý mal premiéru v roku 1913. Ešte pozoruhodnejšie je jeho prelínanie maliarstva a poézie, predmetu obrazu a myšlienky, mágie a reflexie v obrazoch, kde je objektovo zobrazený

The Persistence
of Memory

L'Énigme de
Guillaume Tell

Burning Giraffe

Hallucination partielle.
Six images de Lénine
sur un piano

The Phenomenon
of Ecstasy

An Andalusian Dog
L'Age D'or

The Menaced
Assassin

predmet verbálne zrušený. Pod realisticky namalovanou fajkou nazvanou Zrada obrazov (1928) je napísané „Toto nie je fajka“. Juxtapozíciou obrazu a slova núti premýšľať diváka o vzťahu medzi tým, čo vidí a pozná a poukazuje na „paradox“ faktu, že obraz ani slovo nebude nikdy totožné s fyzickou realitou objektu. Neskôr tento koncept rozvinul aj v obraze Interpretácia snu (1935), keď ho koncipoval ako detský šlabikár s obrazmi objektov s „nesprávnymi“ názvami. Myšlienkovu podobu to prebieha na Magrittových „obrazoch v obraze“, akým je napr. Charakter človeka (1933). „Reálny“ výhľad z okna prechádza v malovaný výrez rovnakého výhľadu na obraze, ktorý stojí pred oknom na stojane. Efekt obrazu v obraze zodpovedá romantickej otázke vzťahu skutočnosti a predstavy, ktorá je v surrealizme kladená s filozofickou naliehavosťou. Poetickosť jeho obrazov sa nestratila ani po druhej svetovej vojne, ako to môžeme vidieť na jeho sérii malieb vychádzajúcich z diela Ríša svetla (1950). Pokojná a zároveň tajomná scéna tmavej ulice a jasnej modrej oblohy, ktorú na krátko môžeme aj reálne pozorovať počas dlhých letných dní. Bez akéhokoľvek fantastického prvku je tu ako jediná paradoxná kombinácia dňa a noci, ktorá narúša základnú organizačnú štruktúru života. Ako neskôr o tejto sérii povedal: „Zdá sa mi, že táto evokácia noci a dňa má silu nás prekvapiť a potešiť. Túto silu nazývam poézia“.

Postoj surrealizmu k ženám bol ambivalentný. André Breton bol fascinovaný freudovskou myšlienkou, že ženská psychika je nespútaná, mystická a erotická. Zároveň niektoré umelkyne spojené s hnutím, ako napríklad Angličanku Leonoru Carrington, označil ako femme enfant (žena dieťa), ktoré v predstavách mužov vystupovali ako umelecké múzy. Ale ako raz Carrington povedala: „Nemala som čas byť niečou múzou... Bola som príliš zaneprázdnená búrením sa proti svojej rodine a učením sa byť umelkyňou.“ V devätnástich rokoch Carrington navštívila prvú medzinárodnú surrealistickú výstavu v Londýne a pri prezeraní katalógu výstavy bola zasiahnutá prácou Maxa Ernsta a zvlášť jeho obrazom Dve deti ohrozené slávikom (1924). Nasledujúci rok sa stretla s Ernstom v Paríži a obaja začali milostný vzťah. Čoskoro si založili domov v St. Martin d'Ardèche na juhu Francúzska, kde často hostili okruh svojich surrealistických priateľov. Napriek tomu Carrington zostala na periférii hnutia, avšak jej pozoruhodné dielo predchnuté autobiografickými črtami je dodnes príkladom surrealistického vyžarovania aj do druhej polovice 20. storočia. Obrazy a texty Leonory Carrington obývajú bohyně (Zelený čaj /1942/), hybridy zvierat a ľudí (A potom sme videli dcéru Minotaura /1953/) a naplňajú priestory pre magickú transformáciu. Vytvorila panteón predmetov, ktoré vyjadrujú jej záujem o posvätné – také, ktoré nie je viazané na konkrétne náboženstvo alebo kultúru, skôr je prítomné v intímnych zákutiach našej psychiky. Počas druhej svetovej vojny

našla azyl a neskorší domov v Mexiku, kde sa stretla aj s ďalšou maliarkou Remedios Varo, ktorá je rovnako voľnejšie spájaná so surrealizmom. Jej maľby skúmajú naratívne scény z iného sveta, ktoré charakterizuje protagonistka (často žena), ktorá sa stretáva s nadprirodzenými silami. Odráža to napr. maľba Žonglér (Kúzelník) (1956). Zobrazuje putovného kúzelníka, ktorý predstavuje divy davu obyvateľom mesta. V diele je veľa symbolov, vrátane perleťovej vložky v tvare pentagramu, ktorá tvorí kúzelníkovu tvár. Po formálnej stránke odráža surrealistické techniky akou je dekalk (kúzelníkov odev), ale i jej obdiv k maľbe rannej renesancie. Mali by sme tu spomenúť aj ďalšiu maliarku, oveľa viac spriaznenú so surrealizmom a naviac, aj s naším stredoeurópskym prostredím. Je ňou česká maliarka Marie Čermínová, známejšia pod umeleckým menom Toyen. „Práve tak, ako nemala v láske svoje vlastné priezvisko, nemala rada ani svoj ženský rod. Hovorila len v rode mužskom. Bolo nám to spočiatku trochu nezvyčajné a groteskné, ale časom sme si zvykli“ skonštatoval na margo nonkonformných rodových preferencií Toyen básnik Jaroslav Seifert. Napriek tejto vyhranenenej rodovej nejednoznačnosti bola, podobne ako Carrington aj ona v mladosti považovaná za múzu českej avantgardnej skupiny Devětsil, kde spolu s Jidřichom Štýrským reprezentovali tzv. artificializmus. Už tento špecifický český smer inklinoval k surrealizmu svojim záujmom o nevedomé psychické procesy. V tomto duchu potom spolu so Štýrským začali vydávať a ilustrovať časopis Erotic revue. Neskôr, po stretnutí s Bretonom v Prahe v roku 1933, spoluzakladá Surrealistickú skupinu. Jej maľba sa voľne pohybovala medzi prízračnými priestormi, enigmatickými a abstrahovanými objektmi, ale i zreteľnými odkazmi na prírodný svet (napr. Hlas lesa /1934/ a ľudskú postavu napr. Spiaca/1937/). Podobnú obrazovú ambivalenciu, kedy je realisticky zobrazené niečo znepokojivo neurčité, vidíme aj na obraze Hrôza (1937). Scéne, na pozadí pripomínajúcom drevený plot, za ktorý visia ruky, dominuje forma, ktorá nie je ani bytosťou, ale ani neživým objektom. Maľba rezonuje napätím, znepokojivou zmesou pocitov voyeurizmu, krutosti a rozkoše. Úzkosť a nebezpečenstvo dominujú tvorbe Toyen v druhej polovici tridsiatych rokov aj pod dojemom blížiacej sa vojnové katastrofy. Vojnové roky strávila Toyen v Prahe, kde vo svojom malom byte ukrývala básnika a spisovateľa židovského pôvodu Jindřicha Heislera, čím sa vystavovala mimoriadnemu nebezpečenstvu. Po vojne sa rozhodla odcestovať opäť do Paríža, kde strávila zvyšok svojho života.

Hlas lesa

Asleep

Horror

Druhá formálna tendencia surrealistickej maľby bola priťahovaná abstrakciou ako rýdzou esenciou psychického automatizmu. Táto Bretonom pomenovaná umelecká stratégia zaujala aj Španiela Joana Miró, ktorý jej dal charakteristický výraz, ale zároveň sa jej úplne nepodriadil. Ako sám neskôr rozprával: „Namiesto toho, aby som sa pripravoval na

malovanie, začnem maľovať a keď maľujem, obraz sa začína presadzo-
vať. Prvá fáza je slobodná, nevedomá“. Ale jedným dychom pokračoval:
„Druhá fáza je starostlivo vypočítaná.“ Táto zmes spontánnosti a uvažo-
vania si získala podobne širokú popularitu ako dielo jeho krajana Dalího,
hoci čo sa osobnosti týka, bol Miró jeho protikladom. Je však potrebné
poznamenať, že veľká časť publika ho vníma prevažne dekoratívne, v ra-
dostnom a zároveň naivnom potešení z fantastického sveta znakov a by-
tostí. Miró veľkú časť svojho dospelého veku trpel vážnymi epizódami
depresie, ktoré ho podľa jeho vlastných slov na istý čas paralyzovali. Pre
mnohých tak bezstarostne pôsobiaci Harlekýnov karneval (1924), je skôr
pokusom zachytiť chaos a zúfalstvo mysle a túžby dostať sa z neho von,
ideálne po rebríku, ktorý sa tak často opakuje v jeho obrazoch. Týmto
však samozrejme nechceme nikomu brať potešenie z jeho obrazov. Miró
mal viacero umeleckých polôh, od lyricky imaginatívnej maľby Photo:
Toto je farba mojich snov (1925), po abstrahované arabesky organických
práforiem (napr. Poetka /1940/). Pozoruhodným príkladom prístupu
k námetu je jeho dialóg s tzv. starým umením, ktorý v moderne akcen-
toval práve surrealizmus. V maľbe Holandský interiér (1928) vychádza
z obrazu zo sedemnásteho storočia od Hendrika Martensza Sorgha zobra-
zujúceho hráča na lutnu v domácom interiéri. Miró, pri svojej návšteve
Rijksmusea v Amsterdame, obdivoval maľbu tzv. Holandského zlatého
veku a okrem iného si kúpil pohľadnicovú reprodukciu Sorghovho die-
la niekoľko mesiacov predtým, ako začal maľovať. „Pohľadnicu som mal
pripnutú na stojane, keď som maľoval,“ povedal Miró. Naturalistický výjav
premenil v plošnú a farbistú surrealistickú transformáciu, v mnohých
rysoch však vernú svojej predlohe. Napokon venoval sa aj tvorbe surre-
alistických objektov (napr. Objekt /1936/) a po druhej svetovej vojne, aj
exteriérovej plastike, v ktorej rozvíjal prírodné a kozmické tvary do po-
doby akýchsi prívetivých monštier, ktoré môžeme vidieť napríklad na
nádvorí newyorského MoMA (Mesačný vták /1966/).

Napriek tomu, že Miró inklinoval k abstrahovaniu prírodných fo-
riem, nikdy vedome neprekročil hranice bezpredmetného sveta. Podob-
ne tomu bolo aj u ostatných parížskych umelcov, ktorí sú niekedy ozna-
čovaní ako predstavitelia tzv. absolútneho surrealizmu. Patrili k nim aj
André Masson a Yves Tanguy. Masson bol podobne ako mladý Miró spr-
voti ovplyvnený kubizmom. Ale pomerne skoro sa prepracoval k omno-
ho expresívnejšiemu maliarskemu prejavu tvorenému dynamickými
gestami kriviek, štylizovaných figúr či zvieracích foriem, akou je naprí-
klad Bitka rýb (1926). Masson vytvoril obraz autorskou „automatickou“
technikou – voľne nanášal na plátno podkladový šeps (gesso), hádzal
naň potom piesok a zvyšok napokon oprášil. Výsledné kontúry nazna-
čovali formy „hoci takmer vždy iracionálne“, ako hovoril, okolo ktorých

Carnaval d'Arlequin

Photo: This Is the
Color of My Dreams

The Poetess

Dutch Interior (I)

Object

Moonbird

Battle of Fishes

rýchlo načrtol a nanášal farbu priamo z tuby. Maľba, ktorá z toho vzišla, naznačuje divokú podvodnú bitku medzi rybami s ostrými zubami. Masson, ktorý počas 1. svetovej vojny utrpel fyzické i psychické zranenia fatalisticky veril, že ak sa to ponechá náhode, obrazové kompozície odhalia násilnosť všetkých živých tvorov. Počas exilu v Spojených štátoch v 40. rokoch sa jeho „automatický“ rukopis stáva ešte krikľavejším a hektickejším (napr. Zabitie /1944/), ktoré už pripravuje pôdu pre nastupujúce americké „all over paintings“. Yves Tanguy bol medzi prvými surrealistami z Francúzska, ktorí dorazili do USA už v roku 1939. Na začiatku 20. rokov je však ešte námorníkom, ktorý očarený obrazom de Chirica vo výklade jednej z parížskych galérií, vstupuje do surrealistickej skupiny ako autodidakt. Čoskoro však maľuje presvedčivé obrazy neko-
nečných horizontov imaginárnych krajín obývaných amorfnými bytosťami a štruktúrami (napr. Mama, ocko je zranený /1927/). Jeho obrazy, síce nezaprú inšpiráciu De Chiricovými metafyzickými priestormi, ale Tanguy prináša novú znepokojivejšiu verziu postapokalyptickej krajiny (napr. Palác okenných skál /1942/).

The Kill

Mama, Papa Is
Wounded!

Le Palais aux
rochers
de fenêtres

Surrealizmus ako istá predĺžená vetva romantického prúdu v umení v zmysle protestu voči pravidlám, sa postupne stal internacionálnym hnutím presahujúcim doterajšie modernistické –izmy. Predovšetkým na americkom kontinente jeho recepcia neskôr viedla k novému maliarskemu prúdu abstraktného expresionizmu. Príkladom je aj Chilán Roberto Matta, ktorý, po skončení domáceho architektonického školenia v polovici 30. rokov počas svojich ciest do New Yorku a Paríža, nadviazal kontakty s Arshile Gorkym, o ktorom ešte bude reč, ale predovšetkým s Bretonom, Dalím, Magrittom a s Le Corbusiériom (v ktorého ateliéri aj krátko pracoval). Mattovou inšpiráciou sa stal nový svet technológií, ku ktorému však pristupoval kriticky, ba až sarkasticky. Stroje sa stávajú živými bytosťami, bio-mechanoformnými tvormi vznášajúcimi sa v dramatických kozmických krajinách (napr. Roky strachu /1941/). Vytvoril tak priestor pre abstrahované gestá, stále verné automatizmu, ale už v oveľa väčších rozmeroch obrazov, ktoré svojou sugestívnosťou zasiahli jeho mladých kolegov v New Yorku (napr. Erosov závrat /1944/). Neskôr zapôsobili aj v Európe, ako napr. obraz Byť s (1946), vystavený počas vtedy novej medzinárodnej prehliadky súčasného umenia documenta 2 v nemeckom Kasseli. Spomínaný Arshile Gorky bol práve jedným z newyorských maliarov, ktorého Mattov výtvarný jazyk výrazne zasiahol, ale zároveň sa napriek Bretonovmu naliehaniu nikdy nestal verným členom surrealistického hnutia. Gorky (vlastným menom Vostanik Adoian) sa narodil ako člen arménskej menšiny v Otomanskej ríši a spolu s matkou z nej utiekol počas Arménskej genocídy v roku 1915. Po príchode do Spojených štátov absolvoval umelecké štúdiá a maľoval pod vplyvom postimpresionistov

Years of Fear

The Vertigo of Eros
Being With

a najmä Cézanna, neskôr presunul svoj záujem ku Kandinskému, Miróvi a napokon k Mattovi. Osvojil si jeho predstavu plátna ako priestoru pre exaltované uvoľnenie energie prostredníctvom žiarivých farebných gest a biomorfných postáv. Keď obraz Pečeň je hrebienkom kohúta (1944), ukázal Bretonovi, ten vyhlásil, že ide o o jeden z najdôležitejších obrazov namalovaných v Amerike. Do svojej samovraždy v roku 1948, vytvoril v rýchlom slede diela ako napr. Ako sa vyšívajú zásterka mojej matky rozvíja v mojom živote (1944), Spočítanie (1947) alebo Agónia (1947), ktoré môžu byť nazvané surrealistickými len preto, lebo ich tak označil Breton. Naopak Jackson Pollock, Barnett Newman a ďalší abstraktní expresionisti Gorkeho dielo považovali za počiatok svojho vlastného hnutia.

The Liver Is the
Cock's Comb

How My Mother's
Embroidered Apron
Unfolds in My Life

Summation

Agony

Európa bola bezpochyby centrom západného umenia prvej polovice 20. storočia, avšak s rastúcim vplyvom nacizmu začala byť medzivojnová avantgarda vo vážnych existenčných podmienkach. Predovšetkým preto, že oficiálna ideológia nacistickej strany neuznávala modernistické výtvarné smery. V roku 1937 sa v Mníchove konala výstava Entartete Kunst, teda Degenerované umenie a predstavovala predovšetkým abstraktné umenie avantgardy za zvrátené. Diela Paula Klee, Jeana Metzingera, Pabla Picassa, Pieta Mondriana a mnohých ďalších boli označené za výtvary chorých myslí. Vskutku odlišovala sa od programového neoklasicizmu, ktorým sa nacistická strana prezentovala. Práve nepohodlnosť avantgardy v Európe počas druhej svetovej vojny znamenala nárast emigrácie: a to jednak vnútornej, z umeleckých centier Európy na periférie, alebo emigrácie do iných štátov – prevažne USA. Tam už od druhej polovice tridsiatych rokov prebiehali prvé výstavy zhodnocujúce medzivojnovú avantgardu – príkladom za všetky je Kubizmus a abstraktné umenie, ktorú pre MoMA pripravil Alfred Barr, jr. Na prebale katalógu sa objavil jeho diagram vývoja abstraktného umenia, jeho prvá racionalizácia a jedno z prvých umelecko-historických situovaní.

Cubism and Abstract Art

Cubism and Abstract Art

Druhá svetová vojna tak znamenala hlboký zásah do umenia modernej: stala sa hranicou medzi prvou a druhou modernou, z ktorej akoby sa vytratila poézia (predovšetkým v Európe). Svetová politika sa po druhej svetovej vojne ešte skomplikovala snovou komunistickou dominanciou vo východnej a strednej Európe. Umelecká scéna v Amerike sa však tešila novej renesancii: jednak pre možnosť slobodného vyjadrenia, ale aj novým dopytom po umeleckých dielach, vďaka ekonomickej konjunktúre. Americké umenie bolo od 19. storočia s európskym vnútorne previazané: miestni umelci ako Edward Hopper a ďalší študovali v Paríži a hlavná umelecká prevádzka galérií, múzeí prebiehala práve tam. Emigrácia umelcov do Ameriky bola tak jednou z príčin presunu umeleckého centra. Už v štyridsiatych rokoch sa na newyorskej scéne objavila generácia sebavedomých maliarov, ktorí epigónsky nasledovali európske vzory. Tí naopak prestávali mať pochopenie na európskej scéne – novo sa objavujúci abstraktný expresionizmus a Color Field Painting, boli aj pre európsku avantgardu spočiatku nonkonformné. Ona symbolická výmena rolí medzi Starým a Novým svetom však nebola až taká náhla a väzby neboli úplne popretreté.

Edward Hopper

Abstraktný expresionizmus, ako bol pomenovaný na konci 40. rokov, je veľmi heterogénnym umeleckým prúdom. Pod týmto označením nájdeme mnohé umelecké výrazy, pre všetkých umelcov tzv. newyorskej školy je však spoločný záujem o abstrakciu, tak aj dávka expresie – a práve

preto je snáď aj termín parciálne výstižný. Skupina maliarov, medzi ktorými nájdeme Williama Baziota, Adolpha Gotlieba, Willema de Kooninga, Roberta Motherwella, Barnetta Newmana, Jacksona Pollocka, Marka Rothka a Clyfforda Stilla cítila, že majú priestor pre vlastnú sebarealizáciu. Európski umelci, ktorí emigrovali na začiatku druhej svetovej vojny, už neboli vnímaní ako modly súčasného umenia, ale nadobudli ľudské rozmery – a to so všetkými dôsledkami. Európske umenie tak zrazu prestalo byť nepreklenuteľnou horou, ale skúsenosťou, z ktorej je možné sa poučiť. Dôležitosť americkej maľby bola však aj politická. Americký teoretik modernizmu Clement Greenberg argumentoval abstrakciou proti sovietskemu (socialistickému) realizmu v texte Avantgarda a gýč (1939), usiloval sa tak o intelektuálnu nadradenosť prejavu cez umenie Spojených štátov. Newyorská škola teda prevzala pomyselnú pochodeň po čiastočne totalitnej Európe, čo Barnett Newman popísal slovami: „V roku 1940 sa niektorí z nás prebudili a zistili, že nemajú žiadnu nádej – zistili, že maliarstvo v skutočnosti neexistuje... Toto prebudenie bolo ako nadšenie z revolúcie. Práve toto prebudenie inšpirovalo túžbu [...] začať úplne znova, maľovať, ako by maliarstvo nikdy neexistovalo. Bol to tento holý revolučný moment, ktorý urobil z maliarov maliarov.“

Clement Greenberg opísal nový záujem o abstraktnú maľbu, presunutú do prvého plánu smerom k plošnosti, ako cestu maľby k sebe samotnej – k médiu ako takému. V roku 1940 v eseji V ústrety novšiemu Láokoónovi argumentoval, že práve táto modernistická maľba je maľbou samou o sebe, pretože sa vymanila z područia literatúry. Je to maľba, v ktorej kladie dôležitosť sama na seba, nie na to, čo oznamuje – nejaký naratív alebo predmet. Práve takú ju objavili newyorskí maliari v 40. rokoch. Kľúčové však boli roky 1947 a 1948, kedy začal Pollock experimentovať s celoplošnou technikou drippingu – liatou, striekanou a vrhanou farbou z plechovky priamo na plátno. Pollock inšpirovaný vtedajším surrealistickým ladením Picassových malieb najprv začal vytvárať rytmické plošné abstrakcie ako Mural (1943), ktoré sa vzápätí premenili na prvé drippingy ako Full Fathom Five (1947). Newman v tom čase namaloval svoj prvý Onement I (1948) a de Kooning usporiadal svoju prvú samostatnú výstavu – z tej doby pochádza i jeho radikálny obraz Painting (1948). Najdiskutovanejšou však začala byť Pollockova technika a jeho prístup k obrazu. Pollock sa k svojmu spôsobu tvorby raz vyjadril, že „Keď som vo svojom obraze, nie som si vedomý toho, čo robím. Až po akomsi zoznamovaní období vidím, kam som smeroval... Obraz má svoj vlastný život. Pokúšam sa nechať sa ho vyjadriť. Iba ak s obrazom stratím kontakt, skončí to neúspechom. Inak je to čistá harmónia, jednoduché dať a ber, a obraz dopadne dobre.“ Pollock hoci pracoval so závesným obrazom, nebola to už tradičná maľba na maliarskom stojane, pretože Pollock

Mural

Full Fathom Five

Ornament I

Painting

do nej priamo vstúpil, hoci to bolo aj zdrojom nedorozumenia. Takéhoto tvorivého nedorozumenia sa dopustila japonská skupina Gutai, ktorej členovia videli Pollocka „v akcii“ na fotografii v novinách a domnievali sa, že sa jedná o performance, nie o maľbu. A tak tento smer vystupňovali a priamo obrazmi, resp. čistými papiermi natiahnutými na ráme, prechádzali (akcia Saburo Murakamiho Cesta, 1956). Ale vráťme sa späť do New Yorku. Pollock preklenul v maľbe potrebu vrodenej zručnosti a akejsi dokonalosti techniky. Jeho prepletajúce sa striekance vznikali náhodne, nepotreboval na to ani svoj talent ani zručnosť. V jeho práci však bol dôležitý jej proces, spôsob, ako maľba vzniká sa stal totiž súčasťou výsledku. Hoci to mohol byť niekto iný, kto by takto konceptualizoval maľbu – dôležité je, že Pollock prišiel na to, ako rozvrátiť tradičnú predstavu o závesnom obraze a vstúpil do neho.

Just Passing Through:
The Existential World
of Saburo Murakami

V 50. rokoch, keď už začal byť termín abstraktný expresionizmus prijímaný, a diela nakupované inštitúciami, dostalo sa mu aj zaujímavej reflexie. V roku 1955 Alfred Barr, jr. zakúpil do zbierky Múzea moderného umenia v New Yorku plátno Claude Moneta Lekná, ktoré impresionistický maliar vytváral vo svojej záhrade v Giverny. Práve tieto znovuobjavené maľby začali rezonovať s miestnou umeleckou scénou a Monet začal byť prezentovaný ako most medzi naturalizmom impresionistických diel a súčasnou abstrakciou. Obrazy lekien zdieľajú s generáciou newyorských maliarov rovnakú dávku plošnosti, ktorá sa rozpadá do beztvárnych farebných škvrn, ak sa chceme do nich ponoriť zblízka. Monet zasvätil viac ako tridsať rokov pohľadu do stojatých vôd, ktorých odlesky prenášal na plošnosť plátna, ktoré ho vyzývali aby sa ponáral až ku koreňom, utápal sa v ich hĺbinách, hoci samotná maľba zostala v prvom pláne v blízkosti svojho diváka. Clement Greenberg v roku 1954 sám navštívil parížske Musée de l'Orangerie, kde boli rozmerné plátna Monetových Lekien umiestnené. Jeho skúsenosť sa odrazila v nasledujúcom roku v eseji Americký-typ maľby (1955), kde ich priamo porovnal s dielami Clyfforda Stilla a Barnetta Newmana. Až nakoniec Louis Finkelstein v roku 1956 prišiel s označením abstraktný impresionizmus. Táto prvá náhodná formálna podobnosť tak prispela k vlastnej reflexii abstraktných expresionistov, ktorí zrazu našli precedens pre svoju vlastnú tvorbu. A hoci konfrontácia Starého a Nového sveta bola najprv snahou zbaviť sa zbytočnej záťaže, znovu k nej našli cestu.

Water Lilies

Prejav abstraktných expresionistov bol tak nejednotný, že veľmi skoro dostala časť produkcie nové označenie – Color field painting, maľba farebných polí, a to pre použitie čistých farieb na veľkej ploche. Prvým, o kom hovoril Clement Greenberg v týchto intenciách, bol Mark Rothko, hoci sám túto nálepku odmietol. Takéto označenie získali aj Clyfford Still a Barnett Newman. Jednalo sa o radikálnu abstrakciu farebných

polí a medzi najvýznamnejšie diela patrí Rothkova maľba Orange and Yellow (1956), či Newmanova Vir Heroicus Sublimis (1951). Ich plátna v sebe niesli mytologický odkaz – podobne ako Pollock sa Rothko zaoberal pravekými symbolmi, mytológiou a teóriou archetypov psychológa Carla Gustava Junga (analytická filozofia). V 60. rokoch sa však takto označovaní umelci a umelkyne, ako Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland a ďalší, odpútali od symbolického obsahu a zaoberali sa len čistou farbou a jej optickými vlastnosťami.

Stále opomínanou tvárou newyorskej maliarskej školy sú práve jej maliarky: Joan Mitchel, Helen Frankenthaler, Lee Krasner či Louise Bourgeois a ďalšie. Angažovali sa vo sfére, ktorej dominovali muži a zároveň im náležala starosť o domácnosť a ďalšie povinnosti patriace k stereotypnému vnímaniu ženy ako „dobrej manželky“ v 50. rokoch. Práve po boku týchto stereotypov sa rodila emancipácia ženy ako umelkyne. Feministické hnutie sa v Amerike rozvíjalo paralelne vedľa abstraktného expresionizmu, čo nebola náhoda: mnoho radikálnych feministiek ako Shulamith Firestone či Kate Millet, začínali ako umelkyne. K ich oceneniu a skutočnému postaveniu vedľa ich mužských náprotivkov však dochádzalo s oneskorením. Napríklad Lee Krasner, ktorá hoci vyštudovaná umelkyňa, zasvätila život kariére svojho manžela ako pani Pollock. Napríklad jej diela zo série Earth Green (1956–1959) zostávajú dodnes súčasné aj so svojou citlivou výpoveďou o smútku zo sveta. Bolo to však až po Pollockovej smrti v roku 1956, keď sa začala znova venovať svojej vlastnej maľbe. Alebo napríklad Helen Frankenthaler, jedna z najúspešnejších maliarok, vypadla z Greenbergových teórií aj preto, že bola jeho partnerkou. Hoci Frankenthaler posunula Pollockovu techniku a samotný obraz ako taký zase o krok ďalej a bola jednou z naozaj úspešných maliarok svojej doby (aj preto, že pochádzala zo sociálne zvýhodnených pomerov), tak aj napriek tomu stála v pozadí svojich kolegov. Jej diela akým je napríklad Western Dream (1957) sú citlivým odrazom doby, bez toho aby popierali dravosť a radikálnosť tvorby jej kolegov.

Newyorská scéna nemusela dlho čakať na reakcie. Abstraktný expresionizmus a Color field painting rýchlo našli svoju opozíciu v geometricosti a minimalizme. Ako manifest opozície môžeme vnímať akciu Roberta Rauschenberga, ktorý v roku 1953 vymazal de Kooningovu kresbu (Erased de Kooning Drawing, 1953). Rauschenbergove až duchampovské gesto pracovalo s významom a jeho vyprázdnením, preto sa Rauschenbergovej umeleckej praxi dostáva označenia neo-dada. V jeho akcii sa však skrýva aj nový záujem maliarov, ktorí sa postavili do opozície symbolickosti a archetypálnosti abstraktného expresionizmu – vyprázdnenia. Vyprázdnenie ako vlastná forma a odkaz.

Orange and Yellow

Vir Heroicus Sublimis

Earth Green

Western Dream

Erased de Kooning
Drawing

Keď v roku 1933 musela umelecká škola Bauhaus v Berlíne ukončiť svoju činnosť, jej nemecký profesor Josef Albers emigroval do Spojených štátov a svoje umelecké i pedagogické intencie si priniesol do Severnej Karolíny na Black Mountain College, kde k jeho študentom patrili napr. práve Robert Rauschenberg, Robert Motherwell či Willem de Kooning. Podobne ako vo Weimare a Dessau, kde Bauhaus pôvodne sídlil, tak aj na Black Mountain College sa pestovala interdisciplinarita. Práve tekutosť hraníc medzi médiami bola dôležitá pre neskorší rozvoj konceptuálneho umenia. Vlastná umelecká tvorba Jozefa Albersa sa po emigrácii uberala smerom ku geometrickej abstrakcii ako ďalšej formy abstrakcie druhej polovice 20. storočia a zároveň si však udržovala kontakt s ranou modernou. Od roku 1949 začal pracovať na rozsiahlej sérii malieb *Poeta štvorcú*, ktorá sa vzťahovala k Malevičovej pionierskej maľbe. Jeho príspevkom však bola vnútorná kompozícia a farebnosť. Sám sa totiž dlhodobo venoval teórii farieb a v roku 1963 publikoval teoretickú stať o vzťahoch farieb, ktorá bola tak dôležitá pre maliarov zaoberajúcich sa geometrickou abstrakciou – tzv. hard-edge painting (maľba ostrých hrán).

Homage to the Square:
Apparition

Termín *hard-edge painting* bol kodifikovaný kalifornským kritikom umenia, Julesom Langsterom, v roku 1959. Popísal ním tendenciu maliarov, väčšinou pôsobiacich na východnom pobreží Spojených štátov, ktorí v reakcii na uvoľnené gesto nasledovali odkaz medzivojnovej avantgardy v geometrizme Pieta Mondriana, Kazimira Maleviča či konštruktivistov. Bola to geometrická abstrakcia ostrých hrán a jasne vymedzených farebných polí, abstrakcia odvodená od svojho náprotivku v color field painting. Ellsworth Kelly sa dôsledne zaoberal minimalizmom a geometriou v maľbe. Podstatné pre hard-edge bola vyprázdnenosť významu, ktorá sa sama stala posolstvom. Obraz bol redukovaný na farebnú formu a podklad. Rozmerné plátna, veľmi tesne spojené v monumentálnej ploche a s doslovnými názvami toho, čo skutočne na obraze vidíme, nepridávajú žiadne ďalšie významy tam, kde význam hľadať netreba, neboli oddelené od medzivojnovej avantgardy čistým rezom. Pre Ellswortha Kellyho to boli neskoré umelecké realizácie Henriho Matissa, ktorý vytváral koláže výstrižkov farebných papierov (*Jazz*, 1947). Kelly skladaním plátien ako nejakých pomyselných výstrižkov, pomaly posúval maľbu k sochárstvu (napr. *Fête à Torcy*, 1952).

Jazz

Fête à Torcy

Avšak túto tendenciu, posunúť maľbu k soche, naplno akcentoval až Frank Stella, ktorý vytváral doslova obrazové skulptúry. Podobne ako u Kellyho sú to objekty, na ktorých je to, čo skutočne vidíte. Stella pokračoval v týchto farebných, geometrických abstrakciách po celé 60. roky, až v 70. rokoch sa jeho záujem premenil k profilovanejšiemu – takmer barokovému, či manieristickému – vyjadreniu. Jeho manierizmus spočíval v hliníkových reliéfoch, ktoré boli stále profilovanejšie. Ako Kelly, tak

Stella však narazili na akúsi pomyselnú hranicu maľby – toho, čo sa dá vyprázdniť a môže byť odkazom súčasne. Jeho maľba unikajúca z plátna bola nakoniec inšpiratívna aj pre post-moderné prístupy. Príkladom môže byť i jeho priestorové dielo Shoubeegi (1978).

Shoubeegi

Projekt, kde sa však akési prázdno stalo filozofickým, a teda poskytujúce intelektuálnu hĺbku, bol minimalizmus, s ktorým sa tendencie hard-edge čiastočne prekrývali. Avšak na rozdiel od neho sa minimalizmus ako tendencia neobmedzoval len na maľbu. Asi najzásadnejšie sa minimalizmus prejavil v sochárstve, ku ktorému mali napokon maľby Kellyho a Stelli namierené. V roku 1966 sa v Židovskom múzeu v New Yorku uskutočnila výstava Primary Structures (Primárne štruktúry), kde kurátor Kynaston McShine predstavil osamotené prejavy opozície proti abstraktnému expresionizmu ako skutočný umelecký smer. Boli tu jednak Donald Judd a Robert Morris, ale aj Anthony Caro, Dan Flavin, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt a ďalší. Spoločným záujmom týchto umelcov bolo radikálne zjednodušenie, vyprázdnenie. Sochy stratili svoje podstaty a stali sa objektami položenými na podlahe, obrazy sa obmedzili na geometriu a čistú farbu ako svoj vlastný odkaz, už nepotrebovali akýkoľvek predmet či naratív.

How The Primary
Structures Exhibition
of 1966 Changed
Course of Art History

Stretnutie diváka s objektom – primárnou štruktúrou, radikálne obmedzeným na tvar – apeluje na hľadanie významu, ktorý sa nachádza na povrchu diela. Je to povrch, ktorý sa však neustále mení tým, ako sa divák pohybuje priestorom a mení tak svoju perspektívu. Filozofickú základňu pre svoje myšlienky tak minimalistí našli v diele francúzskeho filozofa Maurice Merleau-Pontyho a v jeho Fenomenológii vnímania (1945). Práve telesnosť zážitku, o ktorej hovoril Merleau-Ponty, bola pre minimalistov dôležitá. Telesné vnímanie označil Ponty za „preobjektívne“, ktoré pokladá za základy videnia a poznania a podľa neho sa bude nazývať „abstraktné“. Popri Merleau-Pontym je potrebné spomenúť ešte jeden dôležitý filozofický podnet, a to tézu Rolanda Barthesa o smrti autora. V rovnomennej eseji z roku 1967 Barthes argumentuje o dekonštrukcii osoby autora vo vzťahu k dielu – umelecké dielo v jeho poňatí nie je sumou intencií, ktoré do nich autor vložil, ani nemožno vysvetliť umelecké dielo zasadením do kontextu autorovho života. Vo chvíli, keď autora necháme metaforicky umrieť, tak sa umelecké dielo môže skutočne zrodiť.

Tieto impulzy mali pre minimalistov závažné dôsledky, a to predovšetkým v technikách, ako autora skutočne vypudiť – používaním prefabrikovaných a štandardizovaných komponentov, či prenechávaním výroby rozmerných objektov dielňam. Smrť autora tak znamenala posledné zmazanie aury umeleckého diela. Hoci, rovnako ako u Duchampa, aj to sa obrátilo proti nim – a auru objektom dodal samotný svet umenia.

Rovnako ako spomínaná Vygumovaná kresba Willema de Kooninga (1953) od Roberta Rauschenberga je dnes jedným z chef-d'œuvre sanfranciského múzea moderného umenia, tak aj diela minimalistov majú dnes auru ich mena.

Výstava Primárne štruktúry rezonovala aj v teórii, minimalistickými objektmi sa zaoberal Michael Fried, ktorý v teórii modernizmu nadväzoval na Clementa Greenberga. Fried vo svojej eseji Umenie a objektovosť (1967) podkopával samotné základy, na ktorých Judd s Morrisom vystavali minimalizmus. Hoci Fried s minimalistami v niekoľkých bodoch súhlasil, prirovnal ich inštaláciu k javisku. Kritizoval teatrálnosť objektov, ktoré sa predvádzajú svojmu divákovi. Teatrálnosť je podľa neho snahou zapojenia objektov do svojho okolia a maže rozdiely medzi umeleckými médiami. Podľa Frieda je tak výsledkom zmazanie rozdielu medzi umením a každodennosťou. Z jeho analýzy minimalizmu, tak Judd s Morrisom robia to, voči čomu sa najskôr snažili vymedziť.

Ak sa pozrieme späť na umenie cez Atlantický oceán, tak situácia v Európe nebola tak odľahčená ako v Amerike. W. Adorno po druhej svetovej vojne v Európe vyhlásil, že „po Osvienčime už nie je možné písať poéziu.“ A naozaj sa umenie len ťažko vyrovnávalo s tým, čím si európska spoločnosť v 30. a 40. rokoch musela prejsť. Ako jednu reakciu z mnohých môžeme uviesť objavenie sa Art Brut a Informelu, expresívneho prúdu štrukturálnej abstrakcie, v 50. rokoch, ktorý tematizoval onu neinforma-tívnosť a tiesnivosť, stratu možnosti odkázať na čokoľvek – nemožnosť poézie. Adorno sa sám vo svojej filozofickej práci venoval moderne, tomu, ako jej projekt zlyhal. Spôsob, ktorým sa ju snažil rehabilitovať bol návrh Negatívnej dialektiky (1966). Naproti tomu sa v umení neskôr napríklad talianska transavantgarda 70. a 80. rokov snažila koncepcne nadviazať na avantgardu, znovu nájsť miesto poetike, ktorú umenie stratilo.

Art Brut

Art Informel

Transavantgardia

Na konci 50. rokov minulého storočia si umelecký svet čoraz viac uvedomoval, že idealistický charakter prvých výtvarných avantgárd je do nového spoločenského poriadku po druhej svetovej vojne neprenosný. Istá vážnosť, ba až naliehavosť, ktorá sa prejavovala v hnutiach, akým bol napr. holandský *De Stijl*, alebo ešte výraznejšie v umení ruskej revolučnej avantgardy, či v ideách Bauhausu – už po takej katastrofe racionality a humanizmu, akou bola posledná svetová vojna, nebola jednoducho namieste. Po katarznom subjektivizme abstraktného expresionizmu a informelu si nielen mladá generácia umelcov a umelkyní hľadala nový výtvarný jazyk, oprostený od formalizmu – či už mal podobu prísnych geometrických foriem alebo gestického ťahu štetcom. Samozrejme, úplné opustenie týchto foriem nebolo spočiatku jednoduché, keďže väčšina avantgardistov z tzv. prvej moderny stále tvorila a bola nielen velebená kritikmi, ale už aj akceptovaná väčšinou publika. Na druhej strane tu stál odkaz dadaizmu so svojím nihilizmom a nadsádzkou, ktorý mladej generácii konvenoval a stal sa odrazovým mostíkom mnohých smerov tzv. druhej moderny.

Napriek tomu, že zhromažďovanie sa umelcov pod rovnakou ideovou vlajkou, bolo tiež istým predvojnovým anachronizmom, presvedčil francúzsky teoretik Pierre Restany v parížskom byte umelca Yvesa Kleina, aby vytvorili nové avantgardné hnutie. Dokonca spísali aj manifest, ale dokázali sa zhodnúť iba na jednej vete: *Noví realisti sú si vedomí svojej kolektívnej identity; nový realizmus = nové vnímanie reality*. Odtiaľ teda názov Nový realizmus, ktorý spájala poväčšine mužov okolo tridsiatky a okrem spomínaného Yvesa Kleina, tam patrili Daniel Spoerri, Jean Tinguely, či neskôr pripojení César, Christo a konečne aj umelkyňa Niki de Saint Phalle. Zdá sa však trochu podivné, že si, napriek ich vymedzovaniu voči predošlým smerom, nová generácia neodpustila avantgardné rituály a pózovanie (napr. manifesty, spoločné bankety). Išlo síce už o nový historický kontext, ale v tradičnej štruktúre. Aj preto o vtedajších zoskupeniach, akými boli parížski Noví realisti a londýnska Independent group, dnes hovoríme ako o neoavantgarde. *Neoavantgarda* tak stála na novom priesečníku medzi často predstieranou spoločenskou kritikou a novou paradigmou kultúrneho priemyslu. Táto ambivalencia však neznižuje ich prínos v posune umeleckého diela z jeho relatívnej intimity obrazu či sochy smerom do verejného priestoru architektúry a ulice. Zároveň urýchlili diskusiu o budúcom prirodzenom spájaní každodennej reality a umenia. Je potrebné si povšimnúť aj ich nové uchopenie priestoru, resp. ich uvažovanie o ňom, ako o filozofickom pojme.

Príznačná je v tomto smere prvá Kleinova výstava s názvom *Prázdno* z roku 1958, ktorej o rok sekundoval jeho slávny *Skok do prázdna* – jedna

De Stijl

Le Vide

Leap into the Void

z prvých manipulovaných fotografií v službách tzv. voľného umenia. Výstava, ktorá predstavovala úplne prázdnu galériu, bola triumfom neviditeľného, keď do nej v deň otvorenia prišlo skoro 3 000 divákov. O dva roky neskôr odpovedal jeho priateľ Arman výstavou Plno, keď rovnakú malú parížsku galériu Iris Clertovej naplnil obriou akumuláciou odpadkov. Tento odpad často Arman nazýval buržoáznym smetím, akou-si spleťou produktov, ktorá charakterizuje sociálny status jej nositeľov. Takúto kvalitatívnu dočasnú začínajúcej kapitalistickej nadprodukcie akcentoval aj švajčiarsky sochár Jean Tinguely vo svojich kinetických inštaláciách. Vrcholným príkladom bola veľkorozmerná sebazničujúca inštalácia nazvaná Pocta New Yorku z roku 1960 – dadaisticky absurdná parafráza mašiny akumulujúca rôzne súčiastky strojov, ktorú sám autor nazýval simulakrom katastrofy. V tom istom, na nové umenie bohatom roku, Césaire Baldaccini (vystavujúci len pod menom César) vytváral svoje prvé Kompresie – nájdené objekty stlačené hydraulickým lisom do jedného kvádrového skulpturálneho objektu. Práca s Duchampovým ready – made-om u týchto umelcov už bola čímśi samozrejým a v súvislosti s verejným priestorom išli Noví realisti ešte ďalej. Ďalší Švajčiar Daniel Spoerri (narodený však v Rumunsku), v duchu tohto výrazného posunu, vyhlásil v roku 1961 celý „nájdenny“ obchod so zeleninou v Kodani za výstavu. Pripomeňme, že to bolo rok pred Oldenburgovým Obchodom, čím chcem len naznačiť myšlienkovú spriaznenosť neoavantgardy na oboch kontinentoch západného umenia. Spoerri sa neskôr preslávil svojimi premenami malých parížskych galérií na miesta banketov, kde diváci sledovali autora a jeho priateľov hodujúcich a baviacich sa pri stole plnom jedla a nápojov. Na stenách viseli asambláže – často Spoerrim nazývané ako topografie náhody, ktoré obsahovali kuchynský riad, zvyšky jedla či ohorky cigariet.

S tým všetkým bola spojená ambícia umiestňovať umenie do verejného priestoru a zároveň do diskurzívneho aparátu spotrebnej kultúry. Príkladom sú aj ranné diela pôvodom bulharského umelca Christa Javacheva a jeho francúzskej manželky Jean Claude Denat de Guillebon, známymi pod spoločnou umeleckou značkou Christo a Jean Claude. Obaja sa preslávili svojimi neskoršími dielami zabalených architektúr, akými boli parížsky Pont Neuf alebo berlínsky Reichstag. Ich začiatky sú však spojené s Novým realizmom a napríklad aj s dielom Stena z barelov, Železná opona z roku 1962. Umelci zatarasili parížsku ulicu Visconti a korešpondovali tak nielen s pohonnou látkou produkcie a spotreby, ale aj s nedávno vybudovaným Berlínskym múrom.

Vráťme sa však ešte k jednej z kľúčových postáv Nového realizmu Yvesovi Kleinovi. Bol to pozoruhodný zjav: nevelký, skôr podsaditý muž s tmavými melancholickými očami, vizionár a manažér, bavič a mystik,

Le Plein

Homage to New York:
A Self-Constructing and
Self-Destroying Work
of Art Conceived and Built
by Jean Tinguely

Compression Mobil

Poubelle

Aktion Restaurant
Spoerri. Tableau-piège

Wall of Oil Barrels,
The Iron Curtain

aktivista a filozof. Keby jeho hektický život predčasne v tridsiatich štyroch rokoch neukončil infarkt, stal by sa zaiste podobnou legendou ako neskôr Joseph Beuys. Pred tým, ako sa objavil na svetovej scéne, sa verilo, že Malevičove a Mondrianove maľby tvoria najkrajnejšiu hranicu maliarstva (o vtedajších Reinhardtových čiernych maľbách sa v Európe ešte nevedelo). Klein túto hranicu ešte trochu posunul, keď so svojím priateľom chemikom po dlhých experimentoch objavili hlbokú, matne žiariacu ultramarínovú modrú, ktorá mu umožnila zároveň zviditeľniť a meditatívnym spôsobom sprístupniť materiálne a duchovné kvality farby. Klein si ju nechal patentovať a nazýval skratkou IKB (International Klein Blue). Sprvoti ňou maľoval veľké formáty monochromatických malieb, neskôr na plátno vlepoval rôzne predmety a vytváral modré reliéfy, či dokonca svojou IKB natrel kópiu Venuše z Milétu. Vzťah Nových realistov k architektúre, resp. verejnému priestoru akcentoval v monumentálnych modrých stenách interiéru hudobného divadla v nemeckom Gelsenkirchene v roku 1959. Od roku 1960 experimentoval s performatívnym otláčaním modeliek vo farbe IKB počas svojich vernisáží nazvaných Antropometrie modrej epochy. Jeho riešenie expanzie výtvarného diela do priestoru či už architektonického alebo telesného, malo v sebe jasné prvky rodiaceho sa konceptuálneho umenia, v ktorom myšlienka začínala byť dôležitejšia ako jej samotná realizácia. Avšak na rozdiel od typických prejavov tohto umenia rodiaceho sa v Spojených štátoch okolo polovice 60. rokov, Klein ani jeho kolegovia nedokázali úplne rezignovať na tradičné estetické výtvarné formy prevažne v intenciách maľby a sochy.

S týmito médiami sú späté aj mnohé diela dvoch Talianov, ktorých dejiny umenia často spájajú s ideami Nového realizmu. Prvým bol Lucio Fontana, ktorý sa k týmto ideám pripojil až ku koncu svojej umeleckej dráhy. Bol o tridsať rokov starší ako Klein a pôvodne sa venoval abstraktnému sochárstvu. Už v roku 1946 vydal tzv. Biely manifest (Manifesto blanco), v ktorom rozvinul predstavy o spojení farby a priestoru, ale aj pohybu a zvuku (čo nám môže trochu pripomenúť aj myšlienky, v tom čase už definitívne politicky skompromitovaného, talianskeho futurizmu). Fontana začal energicky prerážať alebo prerezávať svoje monochrómne plátna, aby otvoril obraz priestoru. Nechápal však toto riešenie priestorového problému ako deštrukciu, ale skôr ako akt oslobodenia z uzavretej formy tradičnej maľby. Druhým Talianom bol Kleinov rovesník Piero Manzoni, žiaľ s podobným osudom predčasnej smrti vo veku tridsiatich rokov, rovnako spôsobenej infarktom. Manzoniho expanzia maľby do priestoru bola v podstate radikálnym rozchodom s jej tradičnou podobou. Manzoni na jednej strane obdivoval výstavu Kleinových modrých monochrómov v Miláne, ale ako som už naznačil, sám chcel do svojich obrazov importovať materialitu a odstrániť idealizmus symbolizovaný Kleinovou

Ad Reinhardt

Blue Monochrome

Blue Venus

Large Blue
Anthropometry

Manifesto
Blanco

mystickou farebnosťou. Začal produkovať sériu kompozícií nazývaných Achromy, ktoré už maľbu pripomínali len svojím formátom a boli vytvorené z textilu, na bielo natretých kameňov, či dokonca z bavlnených štvorcov vsítených do mriežky. Manzoni sa však neskôr, ako mnohí z jeho generácie, opiera o Duchampa, aby vyčlenil pre výtvarnú tvorbu fyzické či doslova telesné podnety. V roku 1960 nafukuje sériu červených, bielych alebo modrých balónov pripevnených na drevenú podložku s popisom: Piero Manzoni – Umelcov dych. Okrem iného je dielo aj istou parafrázou na začínajúci boom výtvarnej performancie, ktorá zasiahla umelecký svet. V tejto línii pokračoval v provokatívnej produkcii deväťdesiatich malých plechoviek so zabezpečeným obsahom s nápisom Merda d'artista (Umelcovo hovno). Cena každej 30 gramovej plechovky bola stanovená na základe aktuálnej ceny zlata. Obsah plechoviek dlho zostával záhadou, pretože ich otvorením by sa zničila hodnota diela. Ak sa dnes vzácné objavujú na aukciách, ich cena sa pohybuje okolo 100 tisíc eur. Málokteré dielo tej doby tak priamočiaro paroduje trh s umením v spojení s kritikou konzumu a hromadením odpadu, ktorý vytvára. Manzoniho, žiaľ, krátke, ale intenzívne vyžarovanie v pozícii otcovskej postavy konceptualizmu vyvrcholilo v diele Podstavec sveta z roku 1961 – dutom železnom hranole, na ktorom je jeho názov a podtitul Hommage á Galileo, vyrytý hore nohami. Táto „základňa sveta“ nám v konfrontácii s ľahostajnosťou, ktorú nám do budúcnosti sľubuje neskorý kapitalizmus, naznačuje, že neexistuje iné riešenie ako utopické pranie, aby sa všetko obrátilo hore nohami.

Artist's Breath

Merda d'artista

Socle du Monde
Biennale

Podobnú frustráciu z bujnejúceho spektakularizmu a inštitucionalizácie moderného umenia priniesol pôvodne americký Fluxus – ďalšie hnutie (alebo „nehnutie“, ako sám seba označil) z počiatku 60. rokov. Fluxus vznikol v jednom taviacom kotli s umením raného popartu, ktorého zdrojom tiež bolo podnetné prostredie okolo hudobného experimentátora Johna Cagea na New School of Social Research v New Yorku. Názov Fluxus sa najprv objavuje ako meno časopisu, ktorý vydával litovský rodák dizajnér George Maciunas. Zdôrazňoval pohyblivosť, nestabilitu, premenlivosť a náhodu. Samotné slovo, ako tvrdil Maciunas, našiel úplne rovnakým spôsobom, aký údajne použili dadaisti – náhodne zapichol prst alebo nôž do slovníka. Tento názov, odvodený z latinského fluere – plynúť má starobylé filozofické konotácie (napr. Hérakleitos povedal, že „všetko plynie“, čo po ňom tvrdil aj Hegel), ale súvisí aj s vedeckými procesmi molekulárnej transformácie a chemickej fúzie. V roku 1963 potom Maciunas formuloval svoj Fluxus Manifesto a bola v ňom zreteľná ambivalencia neoavangardy. Na jednej strane túžba zničiť tradíciu vysokého európskeho umenia a avantgardy a na druhej strane ambícia urobiť svet umenia lepším, čo je však vo svojej podstate stále modernistické. Dovolím si pre názornejší príklad tohoto rozporu priamo

Fluxus
Manifesto

odcitovať jednu stať manifestu, ktorá obsahovala odseky s heslovitými proklamáciami ako napr.: *Očistiť svet od buržoázných chorôb intelektuálnej, profesionálnej aj komercializovanej kultúry, Očistiť svet od mŕtveho umenia, imitácií, umelého umenia, abstraktného umenia, iluzionistického umenia, matematického umenia – Očistiť svet od európanstva!* Prvé akcie organizované Fluxusom sa však odohrávali práve v Európe, konkrétne v tzv. západnom Nemecku, kde usporiadávali happeningové Festivaly novej hudby vo Wiesbadene, ale neskôr aj v Dusseldorfe alebo v holandskom Amsterdame, či dánskej Kodani. Už od počiatku mal tak Fluxus výrazne medzinárodný charakter a zároveň konečne integroval aj pomerne veľké množstvo umelkýň. K Fluxusu sa zanedlho pripojili aj neskoršie známe mená, akými boli pôvodne kórejský hudobný teoretik a zakladateľ videoartu Nam-June-Paik alebo japonské umelkyne Yoko Ono či Shigeo Kubota. Dokonca tam patrili aj niekoľkí umelci spoza železnej opony, ako napr. Milan Knížák z vtedajšieho Československa. A tak sa práve, okrem internacionality, Fluxus začal zaoberať aj otázkami umeleckej identity a autorstva. Pozoruhodnou ukážkou tohoto prístupu bola Vaginálna maľba od spomínanej Shigeo Kubota, v ktorej umelkyňa maľovala červenou farbou na papier, ležiaci na zemi, pomocou štetca visiaceho z jej lona. Jediným škandálnym gestom tak nabúrала zdanlivo nedotknuteľnú mytológiu Pollockovej mužnej performancie akčnej maľby. Túto prácu prvýkrát verejne predstavila na newyorskom Perpetual Fluxus Festival v roku 1965. V tom čase vydal Maciunas aj ďalšie prehlásenia, z ktorých opäť pre názornosť, ale aj istú nadčasovosť vo vzťahu k súčasnemu umeniu, odcitujem niekoľko výrokov, ako napr.: „umelec musí preukázať svoju postrádateľnosť, musí preukázať sebestačnosť publika, musí preukázať, že čokoľvek môže byť umením a že ho môže robiť ktokoľvek; umelecké užívanie musí byť jednoduché, zábavné a neokázalé, zaoberajúce sa nedôležitosťami, nevyžadujúce žiadnu zručnosť ani nespočetné skúšky a musí byť bez komoditnej a inštitucionálnej hodnoty“. Sledujeme teda opäť istú utopickú snahu poprieť celé vývojové smerovanie západného umenia a na jeho troskách vybudovať nový svet umenia prístupný všetkým a doslova splývajúcim s každodenným prežívaním. Takýto antagonizmus snahy o akési oslobodenie umenia z jeho zovretia elitou a na strane druhej neustály konflikt s bežným konzumentom umenia, ktorý lipol na potrebe obdivu k výtvarnej genialite, začal tvoriť istý hraničný bod modernizmu. Riešenie tohto sporu prináša až približne o dvadsať rokov neskôr postmoderna so svojou okázalou pluralitou, absorbujúc a samplujúc všetky výdobytky avantgardy, ale aj neoavantgardy. Až v tom čase si umelci postupne začali uvedomovať, že snaha o úplné oddelenie výtvarného diela od jeho obchodovateľnej stránky je nateraz márna. Avšak istá výtvarná dematerializácia, ktorú Fluxus prináša, toto

Fluxus is a big ship
on which to take
a great excursion

Vagina Painting

The Perpetual Fluxfest
Presents: Everything

komoditné hľadisko umenia predsa len oslabila. Jednoducho len ťažko si do svojej zbierky môžete kúpiť performanciu, alebo si dnes si málokto zberateľ zakúpi intermediálne dielo. Práve nová výtvarná kategória intermédií, ktorú v roku 1962 pomenoval fluxusový umelec Dick Higgins, snúbiaca v jednom diele viacero zmyslových kategórií, začína patriť do repertoáru stále väčšieho počtu umelcov a umelkýň. Aktuálne umenie sa tak stáva čoraz viac pominuteľným. Naplňajú sa tak obavy, ktoré ešte na začiatku 20. storočia vyslovil Paul Cézane: „Musíme sa poponáhľať. Všetko mizne“. Množstvo umenia 60. rokov sa tak uchovalo len ako záznamy vo fotografických archívoch, alebo ak to nadnesiem – stali sa súčasťou umelecko-historickej mytológie.

Intermedia:
Forty Years on
and Beyond

Jednou z takýchto doslova legendárnych osobností umenia druhej polovice 20. storočia bol aj Nemec Joseph Beuys. Keď sa pozeráme na čier nobielu fotografiu, zachytávajúcu jeho performanciu z roku 1961, mohli by sme sa opýtať: Kto bol pri tom, keď Joseph Beuys vysvetľoval mŕtvym zajacom obrazy? Ak Fluxus a jemu príbuzní umelci mali potrebu prevráť na hlavu staré estetické poriadky umenia, resp. ich zavrhnúť, Beuys tento proces svojím celoživotným dielom završil. Naplnil fluxusovú túžbu po splynutí umenia a života a v duchu tézy všetko je umenie, využil svoj slobodný umelecký status na celospoločenskú kritiku napr. v oblastiach latentného neonacizmu v povojnovom Nemecku, ale i v oblasti ekológie či ľudských práv. Na dvadsiate výročie Stauffenbergovho neúspešného atentátu na Hitlera (20. júla 1964), Beuys zverejnil svoj čiastočne fiktívny životopis s názvom Lebenslauf = Werklauf (Životopis = Pracovný životopis). V ňom skonštruoval mýtus pôvodu jeho umeleckej dráhy a rovnako jeho erbových výtvarných materiálov, akými boli tuk a plst'. Vychádzal z jeho údajného stretnutia s pôvodnými obyvateľmi Tatárskej oblasti Sovietskeho zväzu, keď bol v roku 1944 ako letec Luftwaffe zostrelený a oni mu zachránili život zabalením do plste a tuku. V ten spomínaný pamätný deň však Beuys spôsobil rozruch, keď bol napadnutý pravicovými študentmi v rámci jeho performancie na Festivale nového umenia na Technickej univerzite v Aachene. Zatiaľ, kým rozpúšťal na horúcom tanieri dve kocky tuku, z pozadia nechal zaznieť Goebbelsovu neblaho preslávenú reč z berlínskeho Sportpalastu, ktorá v roku 1943 masu vyzývala k totálnej vojne. Vtedy si Beuys vraj uvedomil, že je nutné svoje umelecké postoje spolitizovať. V roku 1964, keď ešte bol niečo ako podivný spolucestujúci na európskych festivaloch Fluxusu (do ktorého však nikdy nebol oficiálne prijatý), sa začínal stávať výraznou solitérnou osobnosťou, za akých boli v tom čase považovaní Yves Klein alebo Andy Warhol. Sám si svoju výlučnosť uvedomoval, ale skôr ako so spomínanými umelcami sa konfrontoval s Marcelom Duchampom, keď odmietal z jeho pohľadu príliš opatrné kontemplácie o emancipácii priemyslového objektu voči zastaralému

Joseph Beuys and
How to Explain Pictures
to a Dead Hare

Joseph Beuys.
Lebenslauf = Werklauf

Dialogue, Encounter,
Exchange: Joseph
Beuys's Visual and Textual
Presence in Art into
Society – Society into Art

remeselnému umeleckému dielu. Kým totiž avantgarda uvažovala o utopickom potenciále spotrebných predmetov, neoavantgarda zobrazovala tieto predmety ako istý zdroj nešťastia. Beuys svoj postoj k Duchampovi vyjadril aj namalovaním plagátu Mlčanie Marcela Duchampa sa preceňuje, z roku 1964. Neskôr bol Beuys vo svojich umeleckých postojoch čoraz dôraznejší v snahe rozširovať pojem umenia nad rámec estetických kritérií umenia, ktoré by zahŕňalo všetky mimoumelecké oblasti života. Od 70. rokov začína stále častejšie využívať veľké umelecké prehliadky k prezentovaniu svojej myšlienky tzv. sociálnej plastiky. Na documente v Kasseli v roku 1972, vytvoril svoju Kanceláriu pre priamu demokraciu prostredníctvom referenda. Sto dní tam sedával so svojimi spolupracovníkmi a hovoril so záujemcami z radov návštevníkov o svojom poňatí ľudskej kreativity vychádzajúcej z individuálnej slobody. V posledný deň prehliadky sa tam dokonca zúčastnil Boxerského zápasu pre priamu demokraciu. K zápasu ho vyzval 19-ročný študent umenia z Kasselu Abraham D. Christian, aby sa vzbúril proti jeho neobmedzenému pohľadu na umenie. Beuys vyhral boxerský zápas v troch kolách s miernym náskokom – a Christian sa stal jeho študentom na Düsseldorfskej umeleckej akadémii. Alebo, keď mu v rámci documenty v roku 1977 ponúkli, že dostane k dispozícii televízne vysielanie, rozhodol sa, že jednoducho prednesie prejav. Beuys rovnako v duchu svojho výroku: každý človek je umelec, vyvolával kontroverzie počas svojej akademickej kariéry na Kunstakademie v Düsseldorfe. Vyvrcholilo to jeho odchodom v roku 1972, keď pred tým do svojho ateliéru prijal vyše 50 študentov a študentiek, ktorí boli pred časom z akadémie z rôznych dôvodov vylúčení. Jeho pedagogický odkaz niesli rôzne umelecké školy aj po jeho smrti, akou bola napr. Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research. Joseph Beuys tak nielen stál na samom horizonte neoavantgardy, ale jeho umenie zanecháva bohatý odkaz aj pre rozličné prístupy a stratégie súčasného umenia.

The silence of Marcel
Duchamp is overrated

#2 Joseph Beuys
And His Initiative For
Direct Democracy

What Can Joseph
Beuys's Mythic Boxing
Match Teach Today's
Activist Artists?

Ak niečo charakterizuje výtvarnú produkciu 20. storočia, tak je to výrazný odklon od predstáv laického konzumenta umenia o tom, ako má samotné umenie vyzerat'. Snáď najvýraznejší pokus o zblíženie zrozumiteľnej masovej kultúry počiatku druhej polovice storočia a tzv. vysokého umenia predstavuje hnutie skratkovito nazvané Pop art. Dodnes pri vyslovení tohto názvu väčšine priemerne rozhladených ľudí naskočí meno Andyho Warhola a tým rozhladenejším aj mená ako Roy Lichtenstein alebo Claes Oldenburg. Paradoxne, ak sa chceme dostať k počiatkom tohto hnutia, musíme sa sústrediť na o niečo skoršie obdobie, ako je začiatok 60. rokov, ktoré sa viažu k nástupom týchto výrazných osobností.

Samozrejme umelci už aj pred Pop artom lovili vo vodách masovej kultúry, zvlášť na konci druhej dekády 20. storočia počas dadaizmu. Aj preto sa o raných formách, tesne predchádzajúcim toto hnutie, hovorilo ako o *neodada*. A príznačne v Európe (i keď nie na pevnine) treba hľadať aj počiatky Pop artu. Bola to práve Veľká Británia, resp. Londýn, ktorý stál tak trochu na okraji diania tzv. prvej moderny pred druhou svetovou vojnou, kde boli položené základy neskoršieho popartu. Slovo *Pop*, ako skratka anglického slova *popular*, sa objavuje v kolážach naturalizovaného Angličana talianskeho pôvodu Eduarda Paolloziho už koncom 40. rokov (napr. *Bola som hračkou bohatého muža* /1947/). Tieto jeho koláže, inšpirované polepenými vnútornými skrinkami šatní vojakov alebo robotníkov v továrňach, v sebe kombinovali ironickú nadsádzku, sexuálnu ikonografiu a symboly importovanej americkej kultúry (fľaše Coca-Coly či lízatka s príznačným anglickým názvom Lolly Pop). Paollozi bol členom skupiny nazvanej *Independent group*, ktorá fungovala v rokoch 1952–1955 a jej členmi boli umelci ako Richard Hamilton a Nigel Henderson, Alison a Peter Smithson, či kritici Reynem Banham a predovšetkým Lawrence Alloway. Bola to už nová generácia umelcov a umelkýň, ktorá sa jednoducho odvrátila od katarzného subjektívizujúceho maliarstva abstraktného expresionizmu, dominujúceho v tom čase obojím kontinentom západného umenia. Títo umelci už druhú svetovú vojnu neprežili na jej bojiskách, ale v čase jej vypuknutia boli ešte poväčšine stále deťmi. Patrili ku generácii, ktorá chcela budovať nové zajtrajšky a predovšetkým užívať si výdobytky začínajúcej ekonomickej konjunktúry naštartovanej povojnovou obnovou západnej Európy. Práve na tejto obnove mali veľký podiel Spojené štáty americké, ktoré, okrem masívnej ekonomickej injekcie v podobe tzv. Marshallovho plánu, chrlili na západnú Európu všetky symboly radostného konzumu. Vráťme sa však k *Independent group*, ktorej členstvo usporiadavalo prednášky a výstavy, týkajúce sa aj nového diskurzu kurátorstva, dizajnu výstav, ale i nastupujúcej tzv. brutalistickej

I was a Rich Man's
Plaything

architektúry. Jej umelecké členstvo tak fungovalo viac na poli kurátorstva ako na strane vystavujúcich. Spomeňme najmä na výstavy akou bola *Paralela medzi životom a umením* z roku 1953, ale hlavne na doslova výtvarnú show *This is tomorrow* z roku 1956 v londýnskej Whitechapel Gallery. Niektoré exponáty boli ešte v konštruktivistickom či surrealistickom duchu, ale väčšina skúmala styčnú plochu medzi technológiou, umením a populárnou kultúrou. Mnohé diela mali postapokalyptický charakter číhajúcej nukleárnej katastrofy, kombinované však s postavami dobových filmových trhákov pokleslého žánru, vychádzajúceho so sci-fiction literatúry, či obrovských obrazov špagiet vedľa gigantickej fľaše piva Guinness a vyjadrovali tak široký senzorický aparát kapitalistického výjavu. To platí aj o emblematickom diele celej výstavy – koláži s názvom *Čo robí naše dnešné príbytky tak odlišnými, tak sympatickými?* od Richarda Hamiltona. Ide o akýsi pohľad do moderného obydlija, v ktorom žije kulturista držiaci v ruke lízatko s nápisom Pop a sediace dievča „hore bez“ tzv. pin-up girl. Toto obydlie je vybavené najmodernejším modelom vysávača, magnetofónu, šunkou vo veľkej konzerve či filmovým plagátom. Strop tvorila planéta Mars ako symbol dobovej ambície dobytia vesmíru, za oknami je reklamou zaplnená ulica a len z obrazu na stene to všetko pozoruje tvár prísneho muža v móde 19. storočia, ako pripomienka starých časov a predkov. Pozoruhodný je ešte koberec pripomínajúci maľbu už vtedy slávneho abstraktného expresionistu Jacksona Pollocka, ktorý už pre nastupujúcu generáciu nie je obdivovaným vzorom, ale skôr len symbolom, podľa nich už vyprázdneného umeleckého smeru (spomeňme, že pred Pollockovými obrazmi v roku 1951 pózovali modelky časopisu Vogue ako pred dekoráciou). Hamilton tak, spolu s ďalším členstvom *Independent group*, poukázal v umení na prechod od ekonomiky zameranej na produkciu, k ekonomike zameranej na spotrebu. Spomínaný kritik Alloway zakrátko rozšíril pojem Pop artu do praxe výtvarnej teórie a už začiatkom 60. rokov emigroval do Spojených štátov, kde sa stal kurátorom v Guggenheimovom múzeu. Načrtnol tým aj zmenu ťažiska neskoršej popartovej produkcie smerom z Anglicka do USA. V tom čase sa už anglická avantgarda sústreďovala v Royal College of Art, kde ju reprezentovali umelci ako Peter Blake a David Hockney, ktorí sú dodnes najúspešnejšími britskými maliarmi. Blake, podobne ako Hamilton, kumuluje obrazy modernej západnej spoločnosti. V jednom zo svojich ranných obrazov s názvom *Na balkóne* (1957) prevrstvuje sediacu dvojicu mladých postáv s výstrižkami časopisu Life, aktuálnymi fotografiami kráľovskej rodiny, ale aj citáciou Manetovho rovnomenného obrazu. Upozorňuje tak na nový fenomén zahlcovania obrazmi z čoraz širších zdrojov mediálneho priemyslu. Blake sa neskôr preslávil aj obámkami hudobných platní (jednými z prvých svojho druhu) skupín ako Beach Boys

This is Tomorrow

Richard Hamilton,
Just What is It
That makes
Today's Homes
So Different,
So Appealing?

On the Balcony



Album cover for
The Beatles, Sgt.
Pepper's Lonely
Hearts Club Band

alebo slávnej platne Sgt. Pepper od Beatles a potvrdzuje tak zblížovanie populárnej kultúry a vizuálneho umenia. Naproti tomu začiatky Davida Hockneyho sú introspektívnejšie – viac zamerané na subjektívne prežívanie. Má vrodenu synestéziu – schopnosť vidieť farby v reakcii na hudobné podnety, ktorú paradoxne nevyužíva pri maľbách, ale pri tvorbe kulís pre balet a operu. Spomínané intenzívne prežívanie vlastnej existencie je už od jeho začiatkov spojené s otvoreným hlásením sa k homosexualite, čo bolo na začiatku 60. rokov mimoriadne odvážne (k dekriminácii homosexuality došlo v Anglicku až v roku 1967, na porovnanie v totalitnom Československu v roku 1961). Toto jeho obdobie charakterizujú štylizované postavy dvojíc mužov skôr pripomínajúce maľbu expresionistov a nie nový jazyk popartu (napr. dielo *Prilnavosť* (1960)). Už v roku 1964 sa však sťahuje do Los Angeles, kde sa začína jeho hviezdna kariéra. Maľuje jednoduché, ale komerčne mimoriadne úspešné portréty budov bánk a poisťovní, žánrové obrazy mestských víl a bazénov či podobizne ľudí zo sveta umeleckého biznisu. Jeho obrazy sa postupne stávajú súčasťou populárnej kultúry a jeho sláva vrcholí v 80. rokoch, keď do jeho umenia vstupujú už aj postmoderné prvky.

Adhesiveness

David Hockney's
California

Začiatky popartu v Spojených štátoch sú pozvoľné a zďaleka nie tak formálne vyhranené ako v Anglicku. Práve toto umenie zo začiatku 50. rokov, reprezentované dielami umelcov ako bol Robert Rauschenberg a Jasper Jones, sa často označovalo ako Nové Dada. Spomeňme, že kultová postava dadaizmu Marcel Duchamp v tom čase žil v New Yorku, kde sa už síce prevažne venoval svojmu obľúbenému šachu a k umeniu sa vyjadroval len vzácnne, ale mal už status živej legendy. V roku 1953 prebehla prvá Rauschenbergova výstava, kde okrem iného vystavil zarámovaný papier so zbytkami tušu a uhlíka s popisom Robert Rauschenberg: Vymazaná de Kooningova kresba. Rauschenberg študoval na Black Mountain College, ktoré bolo v tom čase baštou abstraktnej maľby a okrem mien, ako Josef Albers, Robert Motherwell a Jack Tworkov tam učil aj Willem de Kooning, ktorý svojmu žiakovi daroval jednu zo svojich kresieb. Ten sa ostentatívnym vygumovaním tejto kresby nevymedzil len voči svojmu učiteľovi, ale aj voči celému hnutiu abstraktného expresionizmu, ktorý, podobne ako jeho britskí kolegovia pokladal, do istej miery, za spiatočnícky mainstream. Títo umelci jednoducho chceli vnieť do umenia reálny život prebiehajúci tu a teraz a dištancovať sa od introspektívnej maľby aj s pre nich preceňovaným „ťahom štetca“, vtedy považovaným za jedinečné spojenie génia umelca a maliarskeho plátna. Rauschenberg neskôr začal tvoriť obrazy a tlače inšpirované reálnymi problémami doby akými boli a sú rasizmus a neonacizmus, ale tvoril aj litografie kombinované z fotografií z archívu NASA a projektu Apollo 11. V polovici 50. rokov bol v okruhu okolo Roberta Rauschenberga aktívny ďalší mladý maliar

Erased de Kooning
Drawing

Sky Garden from
Stoned Moon Series

Jasper Jones. Aj on viac ako svojich súčasníkov obdivoval dielo Marcela Duchampa. Podľa neho Duchamp posunul svoje dielo za hranice oka, kam ho postavil impresionizmus, do oblasti, kde jazyk, myšlienka a videnie reaguje jedno na druhé. Jeho obraz Vlajka z roku 1955, prevedený staromajstrovskou technikou enkaustiky, bol zároveň abstraktnou maľbou aj kópiou americkej zástavy. Johns v americkej maľbe 50. rokov zmenil paradigmu, keď ju obrátil ku každodenným kultúrnym symbolom. Túto lekciu nového umeleckého záujmu si čoskoro osvojila aj neskoršie legendaria postava Andy Warhol.

Flag

Andy Warhol je zvlášť pre Slovákov pomerne známa persóna, i keď okrem toho, že sa jeho rodičia narodili na dnešnom území severovýchodného Slovenska, nemá so Slovákami veľa spoločné. Jeho rodičia boli etnickí Rusíni a on sám sa k svojim koreňom nikdy nehlásil, na rozdiel od jeho brata Paula, aj vďaka ktorému máme dnes Warholove múzeum v Medzilaborciach. Ak však chcete vidieť reprezentatívnu zbierku Warholových diel, je potrebné zájsť aj do Andy Warhol Museum v jeho rodnom Pittsburgu. Po štúdiu odboru, ktorý by sme mohli nazvať úžitkovým umením, na miestnom Carnegie Institute of Technology sa hneď presťahoval do New Yorku, kde sa živil ako úspešný reklamný ilustrátor. Známym sa stal hlavne vďaka atramentovým kresbám topánok, ktoré už koncom 50. rokov aj vystavoval v malej newyorskej Bodley Gallery. Čoskoro si osvojil proces sieťotlače ako techniku pre tvorbu malieb. Jeho cesta ku zobrazovaniu komerčných predmetov, ich hyperbolizácie a multiplikácie sa tak dnes javí ako logická, vzhľadom na jeho profesionálnu prácu v reklame. Nasledovali prvé maľby Cambellových polievok ako symbolov instantnej americkej kultúry, a to nielen v oblasti stravovania. Začiatkom 60. rokov jeho mimoriadne čínorodý talent doslova chrlil maľby Coca-Colových fliaš, dolárových bankoviek, ale i obrazy populárnych hviezd showbiznisu, ako bol Elvis Presley alebo Marilyn Monroe. Warhol podľa vlastných slov Marilyn doslova zbožňoval. Jej predčasnú smrť niesol veľmi ťažko a práve neustálym maľovaním jej portrétov sa s ňou snažil vyrovnávať. Uvažoval totiž nad otázkou či sa neustálym množením a opakovaním jej tváre nepremení len na akúsi formu obrazového znaku oprostého od emocionálneho obsahu. V tom čase sa masovokomunikačné prostriedky západu čoraz viac bulvarizovali a televízia sa stala bežnou súčasťou domácností. Tento efekt istej otupenosti v dôsledku neustáleho zahlcovania často brutálnymi obrazmi médií skúmal aj vo svojich grafických a maliarskych adaptáciách rôznych fotografií automobilových nehôd alebo leteckých nešťastí. Spomeňme tu napríklad premaľbu prvej strany novín New York Mirror s názvom 129 mŕtvych pri páde lietadla, z roku 1962 alebo sériu Saturday disaster z roku 1964. Warhol je jednoducho symbolom umelca prekračujúceho hranice výtvarného umenia nielen

Untitled from
À la recherche du
shoe perdu

Green Coca-Cola
Bottles

Four Marilyns

Time Capsule 21:
Artwork

Saturday Disaster

svojou Factory, v ktorej v rokoch 1962–1984 točil filmy, robil divadlo a produkoval hudbu či módu. Z toho množstva diel, ktoré vytvoril vyberiem ešte obrovskú muralistickú sieťotlač s názvom 13 najhľadanejších mužov z roku 1964 na budove amerického pavilónu Svetovej výstavy v New Yorku. Warhol sa tu inšpiroval Duchampovou prácou Wanted, \$2,000 Reward z roku 1923 a vytvoril dielo na základe brožúry, vydanej newyorskou políciou, publikujúcu 22 najhľadanejších zločincov. Samozrejme to vzbudilo veľký rozruch a guvernér New Yorku Nelson Rockefeller dal pokyn architektovi výstavy, ktorým nebol nikto iný ako známy modernistický architekt Philip Johnson, aby mural odstránili. Warhol ešte ponúkol, že obrazy zločincov nahradí 25 portrétmi riaditeľa svetovej výstavy Roberta Mosesa, čo však opäť neprešlo, a tak bolo dielo zatreté ešte pred otvorením výstavy pre verejnosť. Warhol však týmto dielom akceleroval jednu zo silných črt umenia druhej polovice 20. storočia, ktorou je provokatívna sociálno-spoločenská kritika. Existuje však aj názor, že Warhol schválne natočil pôvodné fotografie mužov, aby pozerali na seba a slovo „wanted“ tak dostalo nový rozmer.

Ďalší maliari, ako Roy Lichtenstein či James Rosenquist, síce nedosahovali takú šírku repertoáru umeleckých foriem ako Warhol, predsa ich diela patria k erbovým príkladom popartu. Lichtensteina už od jeho ranej tvorby priťahovali známe postavičky americkej zábavy komiksov a kreslených filmov. Na prelome 50. a 60. rokov začal doslova citovať z ich obrázkových príbehov a prenášať ich na maliarske plátno. Zvlášť si vyberal príbehy o láske a vojne. Jeho maliarsky prepracované, ale zároveň chladné a lineárne obrazy si akoby robili žarty z emočnej hĺbky kritikmi oslavovaného abstraktného expresionizmu. Keď v roku 1949 vyšiel časopis Life s Jacksonom Pollockom a titulom s otázkou „Najlepší maliar v Spojených štátoch?“, tak v roku 1964 vyšiel ten istý časopis s Lichtensteinom s titulkom „Najhorší maliar v Amerike?“. Pri bližšom poznaní jeho obrazov však táto otázka zďaleka nebola na mieste. Jeho postup práce bol pomerne komplikovaný – ide vlastne o pozoruhodné vrstvenie mechanickej a ručnej práce. Najprv si vybral jedno alebo viac okien z komiksu, ručne si načrtol jeho kresbu, potom projektorom premietol svoju kresbu na plátno, obkreslil ju, pripevnil na obrazovú plochu a nakoniec vyplnil cez šablónu body v základných farbách a so širokými kontúrami – body najskôr, ťažké čierne obrisy nakoniec. Pri bližšom pohľade na niektoré jeho maľby dokonca vidíme tieto farebné body, ktoré navyiac imitujú nedokonalosti pôvodnej tlače komiksu. Zaujímavú technickú stránku majú aj rozmerné diela Jamesa Rosenquista, ktorý sprvoti pracoval ako maliar obrovských reklám na budovách. Jeho obrazy boli inšpirované výstrižkami z časopisov a ponechávali si disjunktívny charakter jeho prípravných koláží. Na stenu či plátno ich potom prenášal technikou airbrush, ktorá

Andy Warhol's
"The Factory" Biography

Wanted:
\$2,000 Reward

Andy Warhol
13 Most Wanted Men

Drowning Girl

bola dovtedy skôr len priemyselnou formou lakýrnickej práce, čím dosahoval dokonalý povrch obrazov, ktorý tak iritoval milovníkov drippingu a energických ťahov štetcom abstraktného expresionizmu. Samozrejme, technika je jedna vec, ale popartoví umelci boli na začiatku 60. rokov obviňovaní jednoducho z banality námetu. Podobne však, ako pri väčšine epoch dejín umenia, keď sa súčasníci sťažovali na úpadok súčasnej podoby umenia (sledujeme to už od Gaia Plínia st.), tak si málokedy uvedomia, že sú svedkami jednoducho niečoho, čo nie je horšie, ale iba bezprostredne reaguje na meniacu sa spoločenskú klímu.

Spomeňme tu ešte sochárske dielo Claesa Oldenburga. V roku 1961 Oldenburg otvára svoj *Obchod* v newyorskej East Village, ktorý bol zároveň ateliérom, galériou, ale i miestom pre jeho happeningy. Je však predovšetkým environmentom – pomerne novým žánrom, ktorý výtvarne poníma celý architektonický priestor, v ktorom sa nachádza, resp. doslova tvorí výtvarné prostredie. Oldenburgov environment napodobňoval susedné obchodíky (tzv. dime stores, kde sa predával lacný tovar alebo tovar z druhej ruky). Striedali sa tam nesúrodé veci – napodobeniny často vyrobené z drôtu, plátna namočeného do sadry a neobratne pomaľované kriklavými farbami v priamej paródii na abstraktný expresionizmus. Často imitovali aj jedlo – rôzne koláče či obrie hamburgery. Oldenburg tak *Obchodom* so svojimi dielami poukázal na inštitúciu umenia ako na scénu obyčajného trhoviska. Neskôr sa jeho netradičná sochárska tvorba posunula k tvorbe tzv. mäkkých plastiek a v roku 1963 vystavil svoje veľkoformátové písacie stroje, záchody či šľahače plaziace sa po zemi. Odtiaľ už bol len krok k obrovským predmetom dennej spotreby, demonštratívne oslavujúce svoju banálnosť gigantickou veľkosťou, ktoré ozvlášťujú verejné priestory mnohých amerických miest. Oldenburg svojimi metaforami poväčšine mieril na prehnanú fixáciu americkej spoločnosti na spotrebu, ktorá ešte v tom čase nebola tak otvorene priznávaná.

Samotný popart sa v polovici 60. rokov dostával do ateliérov čoraz väčšieho počtu umelcov. Avšak už koncom dekády pomaly strácal svoj dych a postupne doznieval napr. v hyperrealistickej maľbe, ktorej skvelými reprezentantmi boli Richard Estes alebo Chuck Close. V sochárstve realistických figúr bežných zástupcov strednej sociálnej triedy im sekundoval sochár Duan Hanson. 60. roky však boli ako taviaci kotol nových výtvarných smerov, a tak popartu konkurovali smery ako minimalizmus, či vznikajúce konceptuálne umenie v Amerike a v Európe zase hnutia Nového realizmu, či Arte Povera. Popart však ako jeden z posledných modernistických smerov, svojím ironickým odstupom od samotného sveta umenia ponúkol cennú lekciu nasledujúcej postmoderne, ktorá sa, síce ešte nepomenovaná, pomaly začínala hlásiť o slovo.

Was Claes Oldenburg's
'The Store' the Ultimate
Modern Landscape?

Giant Soft Fan

Double Self-Portrait

Leslie

Housepainter II

- ADORNO, Theodor, W.: Estetická teorie. Praha 1997
- ANTLIFF, Mark – LEIGHTEN, Patricia: Cubism and Culture [World of Art]. London 2001
- BARTHES, Roland: Mytologie, Praha 2004
- BARTHES, Roland: Rétorika obrazu. In: CÍSAŘ, Karel [ed.]: Co je to fotografie? Praha 2004
- BELTING, Hans: Konec dějin umění. Praha 2000
- BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Labyrint revue 23–24, 2008
- BOIS, Yve-Alain – KRAUSS, Rosalind, E.: Formless: a user's guide. New York 1997
- DEMPSEY, Amy: Umělecké styly, školy a hnutí. Bratislava – Praha 2005
- DUCHAMP, Marcel – CABANNE, Pierre. Rozmluvy s Pierrem Cabannem. Praha 2017
- FOSTER, Hal – KRAUSSOVÁ, Rosalind, E. – BOIS, Yve-Alain – BUCHLOH, Benjamin: Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. Bratislava – Praha 2007
- FOUCAULT, Michel: Toto nie je fajka. Bratislava 1994
- FRANCASTEL, Pierre: Malířství a společnost. Výtvarný prostor od renesance ke kubismu. Praha 2004
- FRASCINA, Francis – HARRISON, Charles [ed.]: Modern Art and Modernism: A Critical Anthology. New York 2018
- GERŽOVÁ, Jana a kol.: Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Bratislava 1999
- GOLDING, John: Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still. Brno 2003
- GOMBRICH, Ernst, H.: Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování. Praha 1985
- GREENBERG, Clement: Avantgarda a kýč. In: Labyrint Revue 7–8, 2000
- GROSENICK, Uta. Ženy v umění 20. a 21. století. Praha, 2004
- HARRISON, Charles – WOOD, Paul [ed.]: Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas. Oxford 1992.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: Úděl umělce. Duchampovské meditace. Praha 1998
- CHALUPECKÝ, Jindřich: Evropa a umění. Praha 2005
- JOHNSON, Paul: Dějiny umění: Nový pohled. Praha 2006
- JOSELIT, David: Infinite regress: Marcel Duchamp 1910-1941. Cambridge [Mass.] 1998
- KARMELO, Pepe: Picasso and the Invention of Cubism. New Haven – London 2003
- KRAUSS, Rosalind, E.: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge [Mass.] 1985
- KUSPIT, Donald, B.: Clement Greenberg: art critic. Madison 1979
- LAHODA, Vojtěch [ed.] Local Strategies – International Ambitions. Modern art and Central Europe 1918–1968. Praha 2006
- LAMAČ, Miroslav [ed.]: Myšlenky moderních malířů. Praha 1989
- NELSON, Robert, S. – SHIFF, Richard [ed.]: Kritické pojmy dejín umenia. Bratislava 2004
- POSPISZYL, Tomáš [ed.]: Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky. Praha 1998
- POSPISZYL, Tomáš: Asociativní dějepis umění. Poválečné umění napříč generacemi a médii [koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film]. Praha 2014
- RICHTER, Hans: Dada: Art and Anti-Art. London 2016
- RUHRBERG, Karl – SCHNECKENBURGER, Manfred – FRICKE, Christiane – HONNEF, Klaus: Umění 20. Století. Malířství, Skulptury a objekty, Nová média, Fotografie. Praha 2004
- TUCHMAN, Maurice [ed.]: The Spiritual in Art: Abstract painting 1890–1985. New York 1986
- WITTLICH, Petr: Umění a život. Doba secese. Praha 1987
- ZHOŘ, Igor: Hledání tvaru. Čtení o moderním sochařství s historickým prologem. Praha 1967

- Art Institute of Chicago www.artic.edu
- Belvedere, Wien www.belvedere.at
- Berlinische Galerie <https://berlinischegalerie.de/en/>
- Brücke Museum, Berlin www.bruecke-museum.de
- Buffalo AKG Art Museum www.buffaloakg.org
- Centres Georges Pompidou, Paris www.centrepompidou.fr
- Dia Art Foundation, New York www.diaart.org
- Documenta, Kassel www.documenta.de
- Fondation Beyeler, Basel www.fondationbeyeler.ch
- Gagosian Gallery, New York www.gagosian.com
- Getty Museum, Los Angeles www.getty.edu/museum/
- Guggenheim Museum, Bilbao www.guggenheim-bilbao.es
- Christie's, London www.christies.com
- Kunsthaus Zürich www.kunsthaus.ch
- Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlin www.kw-berlin.de
- La Biennale di Venezia www.labiennale.org
- Los Angeles County Museum of Art www.lacma.org
- Metropolitan Museum of Art, New York www.metmuseum.org
- Moderna Museet, Stockholm www.modernamuseet.se
- Mori Art Museum, Tokio www.mori.art.museum
- Museum Ludwig, Köln www.museum-ludwig.de
- Museum Moderner Kunst, Wien www.mumok.at
- Munch Museum, Oslo www.munchmuseet.no
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid www.museothyssen.org
- Museum of Contemporary Art, Chicago www.mcachicago.org
- Museum of Contemporary Art, Los Angeles www.moca.org
- Museum of Fine Arts, Houston www.mfah.org
- Museum of Modern Art, New York www.moma.org
- Musée d'Orsay, Paris www.musee-orsay.fr
- Musée Rodin, Paris www.musee-rodin.fr
- Národní Galerie, Praha www.ngprague.cz
- National Gallery of Art, Washington www.nga.gov
- New Museum of Contemporary Art, New York www.newmuseum.org
- Norton Simon Museum, Pasadena www.nortonsimon.org
- Philadelphia Museum of Art www.philamuseum.org
- San Francisco Museum of Modern Art www.sfmoma.org
- Saatchi Gallery, London www.saatchigallery.com
- Seattle Art Museum www.seattleartmuseum.org
- Serpentine Gallery, London www.serpentinegalleries.org
- Solomon R. Guggenheim Museum, New York www.guggenheim.org
- Staatlichen Museen, Berlin <https://sammlung.smb.museum/>
- Stedelijk Museum, Amsterdam www.stedelijk.nl
- Tate Modern, London www.tate.org.uk
- The List Visual Arts Center, Cambridge (MA) www.listart.mit.edu
- The Menil Collection, Houston www.menil.org
- Štátna Tretiakovská Galéria, Moskva www.tretyakovgallery.ru
- Whitechapel Gallery, London www.whitechapel.org
- White Cube, London www.whitecube.com
- Whitney Museum of American Art, New York www.whitney.org
- Yale University Art Gallery, New Haven www.artgallery.yale.edu

**Vybrané kapitoly z dejín
moderného výtvarného umenia**

Skriptum k Dejinám umenia

V. a VI.

Mgr. Peter Tajkov, Ph.D.
Mgr. et Mgr. Eva Skopalová

Vybrané kapitoly
z dejín moderného
výtvarného umenia
Skriptum
Vydanie prvé

Recenzenti:
doc. Peter Megyesi, Ph.D.
doc. Lenka Sýkorová, Ph.D.

Grafická úprava, sadzba:
© Samuel Čarnoký

Vydavateľ:
Technická univerzita v Košiciach,
Letná 9, 04001 Košice
fu.tuke.sk

© Peter Tajkov © Eva Skopalová
© Fakulta umení Technickej univerzity
v Košiciach, 2025

ISBN 978-80-553-4794-3