

Tomáš Pospiszyl

Srovnávací studie

NEEXISTUJE JEDNA HISTORIE
EXISTUJE NEKOLIK SOUBEZNYCH
HISTORIÍ KTERÉ SE DAJÍ JEN VELMI
TEZKO VZAJEMNĚ POMEROVAT
UMENÍ SE V JEDNOTLIVÝCH ZEMÍCH
VYVIJÍ V ROZDÍLNÝCH PODMÍNKÁCH
A PROTO SI ZDANLIVĚ PODOBNE
PROJEVY V UMENÍ MOHOU ZCELA
ODPOROVAT Z DNESNÍHO POHLEDU
TĚDY NENÍ DŮLEŽITÉ TRVAT NA
PRVENSTVÍ NEBO ORIGINALITĚ

Tomáš Pospiszyl
Srovnávací studie

Kniha vychází s podporou Ministerstva kultury ČR

© Agite/Fra, 2005

Text © Tomáš Pospiszyl, 2005

Cover artwork © Ján Mančuška, 2005

Cover photo © Jan Zavřel, 2005

ISBN 80-86603-27-X

Obsah

Úvod 9

Modernistická rozcestí 13

Obrazy smíru a nenávisti 39

Paxisté, explosionalisté a aktuálové v boji za mír 61

Osudy svobodných umělců 97

Východní a západní krychle 131

Příloha

Úvodní slovo Asgera Jorna na Prvním světovém
kongresu svobodných umělců v Albě 159

Albský program 163

Ediční poznámka 167

Seznam reprodukcí 169

Jmenný rejstřík 173

Summary 177

Srovnávací metoda je snad nejrozšířenějším způsobem uměleckohistorické práce. Dějiny umění vytvářejí složitý systém genealogických řad, porovnáváním a přiřazováním sledují vzájemně provázané stopy vedoucí do minulosti. Tomu odpovídá i tradiční výuka dějin umění: ve ztemnělé posluchárně hučí dva diaprojektory, přednášející upozorňuje na analogie a shodné prvky mezi dvěma díly, která mají na projekčním plátně příhodně stejnou velikost a světelnou intenzitu. Přitom snad nejošemetnější je postavit vedle sebe dvě umělecká díla a na základě několika podobností odvozovat jejich spřízněnost.

V galeriích a muzeích moderního umění bychom si většinou měli klást otázku, co vystavené obrazy a sochy znamenají. Vidíme před sebou usilovně a originálně vytvořená díla, jejichž obsah a hodnoty nám však mnohdy unikají. Často spoléháme na to, že galerijní prostředí představuje záruku kvality toho, co vidíme. Na podrobnější analýzu nebo dokonce kritický přístup k prezentovaným hodnotám není čas ani prostor.

V listopadu 2004, kdy jsem začal tuto knihu připravovat, provedl Ján Mančuška intervenci do stálé expozice moderního umění Moravské galerie v Brně (viz fotografii na obálce). V galerii překryl notoricky známá díla českého modernismu plechovými kryty, do kterých před tím vyřezal písmena. Vzniklými průzory bylo možné zahlédnout malbu a současně číst texty, v nichž Mančuška vyzýval k přehodnocení recepce moderního umění jako repertoáru daných a neměnných hodnot. Tato Mančuškova intervence je v podstatě krátkým resumé toho, oč mi ve většině zde shromážděných textů šlo: význam umění je určen dvěma kontexty. Jednak tím, v němž dílo vzniklo, a jednak

kontextem, v němž bylo a je vnímáno. Kontext zde chápu jako soubor souvisejících událostí doby, které pomáhají umění formovat, respektive ovlivňují jeho recepci. Při zpětném čtení bychom měli znát a brát v úvahu historický kontext vzniku díla. Většinou ho však nelze z děl samých odvodit, protože z nich dokáže vyvanout a ponechat je dalšímu osudu jako prázdnou schránku. Samotná umělecká díla se zpravidla s časem příliš nemění, každý divák je však vidí jinak. Odlišně je vnímá i každá historická doba, která je reflektuje a navazuje na ně. Náš pohled ovlivňuje naše vzdělání a zkušenosti, zásadně nás formují dobové okolnosti i prostředí, v jakém je dílo vystaveno. To problematizuje porovnávání uměleckých projevů vzniklých v různých časových a geografických kontextech. Neexistují jedny dějiny, nýbrž spíše několik historií souběžných, jejichž vzájemné hodnocení je velice obtížné, ne-li nemožné. Současně se domnívám, že pokud se o umění chceme dozvědět co nejvíc, musíme se o podobné komparace pokoušet. Umění je pobídkou k pozorování a naše proměňující se zkušenosti otevírají před námi nové a nové možnosti interpretace.

Do této knihy zařazuji pět textů, v nichž se zabývám vybraným českým a světovým uměním od konce třicátých do sedmdesátých let minulého století. Nebyly a nejsou myšleny jako souvislý celek, ale jedno mají společné: ukazují rozdílnost zdánlivě podobných a časově blízkých uměleckých děl nebo teoretických myšlenek. Většinou jde o jevy, jež se sice uskutečnily v téže době, ale na různých stranách takzvané železné opony, a navazují tak na debatu o národním či mezinárodním charakteru moderního umění. Tomuto principu se vymykají statě Paxisté, explosionalisté a aktuálové v boji za mír a Osudy svobodných umělců, které se blíže soustředí na osudy umělců tvořících

v dobách ideologicky rozděleného světa. Pro označení jeho polarizovaných částí používám geograficky ne zcela přesné, ale geopoliticky výstižné Východ a Západ. Východní Evropou nazývám státy bývalého sovětského bloku ve střední a východní Evropě.

Vedle konfrontace podobného, a přesto rozdílného jsem se snažil demonstrovat i obecnější zákonitost modernismu: jeho pohyb není jednoduše lineární. Při práci na jednotlivých statích jsem narážel na stále stejná jména či ideje, které se v různých intervalech vracely a opakovaly. Pro moderní umění jsou určitá témata natolik závažná, že se k nim každá generace vrací a pokouší se na ně po svém odpovědět.

Z ediční poznámky v závěru knihy vyplývá, že některé studie anebo jejich části již byly v minulosti publikovány. Texty však byly přehlednuty, doplněny, nebo úplně přepracovány. Jednotlivé práce jsem konzultoval s mnoha lidmi a vděčím jim za podnětné poznámky a korektury nebo za zpřístupnění archivních materiálů. Patří k nim Dorte Kirkeby Andersenová, Jeff Buehler, Karel Císař, Eva Fialová, Richard Gregor, Pavla Jerusalemová, Viktor Karlík, Charlotta Kotíková, Ruth Kotíková, Jiří Kovanda, Robert Krumphanzl, Pravoslav Rada, Viktor Pivovarov, Terezie Pokorná, Jan Rous, Mariana Serranová, Jiří Šetlík, Daniel Vojtěch, Olbram Zoubek a mnozí další.

Modernistická rozcestí

I.

Moderní umění se v mezinárodním měřítku projevuje pozoruhodně shodnými formami, ale již samotný přenos myšlenek z uměleckých center na periferie způsobuje jisté posuny. Svědčí o tom řada ukázek z dějin moderních směrů devatenáctého století i první poloviny století dvacátého. Například impresionistické nebo kubistické obrazy sice vznikaly po celém světě, ale mezi díly na první pohled podobnými mohou být zásadní rozdíly. Proto z perspektivy pařížských kubistů mohla některá díla Bohumila Kubišty a Otakara Kubína působit jako kuriózní nedorozumění, jako variace na kubistickou formu bez pochopení vlastní podstaty kubismu. Přestože národní muzea moderního umění mimo hlavní kulturní centra vyprávějí podobný příběh, pokaždé má jiné protagonisty, a tak moderní malíře a sochaře, které můžeme obdivovat v muzeích a galeriích ve Vilnius, Barceloně nebo v Bukurešti, většinou nikde jinde nenajdeme. Při sledování těchto posunů v dějinách umění dvacátého století se ukazuje, že nejzajímavější jsou právě nejružnější odchylky od ústředního modernistického kánonu a proměnlivé vztahy mezi centry a periferiemi.

České umění druhé poloviny dvacátého století nesporně významně poznamenaly dobové politické události. Železná opona znesnadňovala v letech 1948 až 1989 volné putování osob i myšlenek. Tolik nezbytná a s modernismem spjatá mezinárodní kulturní výměna byla v komunistickém Československu až na několik výjimečných let omezována nebo alespoň deformována. Umění, jež u nás v tomto období vznikalo, nebylo běžně konfrontováno se soudobým uměleckým děním v Paříži, New Yorku, Londýně ne-

bo i Moskvě a jeho odlišnost je přirozeně připisována zmiňované mezinárodní izolaci a vnitřní represi, která nepřipouštěla určité umělecké projevy nebo postihovala individuální umělce jen kvůli jejich politickým názorům nebo rodinnému původu. Neměli bychom se však domnívat, že za osobitost českého umění může výhradně politická situace. Již před rokem 1948 umění v Čechách vznikalo ve specifickém kontextu, kterému vděčíme za jeho jedinečnost.

Domnívám se, že od počátku druhé světové války české umění nevyniká ani tak svými formami jako osobitou sebereflexí prováděnou v době konfrontace avantgardního umění s totalitními režimy. Údělem umělců, teoretiků i kritiků malých národů je zřejmě neustále hledat vlastní zdůvodnění, smysl a společenskou užitečnost, zvláště v dobách ohrožení samotné podstaty jejich kultur.¹ Debata o národních specifikách českého umění, o jeho vztazích k umění zahraničnímu i k vlastnímu národu má v české kultuře dlouhou tradici a najdeme k ní paralely i v kulturách dalších východoevropských zemí. Rozpoutala se již v dobách národního obrození, novou aktuálnost získala s nástupem modernismu na přelomu devatenáctého a dvacátého století. V modifikované podobě ožila i v době ohrožení národní svébytnosti na konci třicátých let dvacátého století. Vyhraněná nacionální rétorika charakteristická pro devatenácté století byla nahrazena obecnějšími úvahami o vztahu umění a společnosti a o poslání moderního umění. Právě v této debatě o sociální roli umění vidím okamžik, kdy

1 „Klíčovým a obecně rámuujícím problémem byl vztah umění ke společnosti.“ Tak charakterizují ústřední téma českého umění předválečné doby i editoři antologie programových textů českého umění druhé poloviny dvacátého století. Viz *České umění 1938–1989. Programy, texty, dokumenty*, ed. Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Dušková, Praha, Academia 2001, s. 15.

se větev českého umění začíná vzdalovat od hlavního kmene světového modernismu.

Odlišné chápání smyslu a úkolů moderního umění v Československu se pokusím osvětlit porovnáním dvou pojetí modernismu, která reprezentuje myšlení amerického teoretika a kritika Clementa Greenberga (1909–1994) a jeho českého protějšku Jindřicha Chalupického (1910–1990). Myšlenková východiska jejich práce jsou si pozoruhodně podobná, teoretické závěry naopak téměř protichůdné. Liší se asi tak jako práce amerických abstraktních expresionistů a obrazy Skupiny 42 a ilustrují důležitost lokálních podmínek v teorii a praxi moderního umění poloviny dvacátého století. Chalupický a Greenberg do jisté míry připomínají jednovaječná dvojčata, která byla po svém narození vychovávána odděleně. Jejich matkou, nebo přesněji řečeno shodným ideovým základem, byla pro Greenberga i Chalupického meziválečná levicová avantgarda a marxistická ideologie, která na konci třicátých let v Československu i v USA prošla hlubokou krizí. Můžeme sledovat, jak oba kritiky formovalo a postupně od sebe vzdalovalo rozdílné politické a kulturní prostředí, v němž se pohybovali. Plnohodnotné srovnání jejich díla poněkud ztěžuje skutečnost, že Greenberg vcelku systematicky své názory na umění a svá hodnotící kritéria odvíjel od obecné teorie modernismu, kterou ve svých jednotlivých textech formuloval a stále upřesňoval, kdežto Chalupický byl především esejistou, kterému bylo budování systematické teorie umění cizí. Bezprostředně reagoval na podněty ze svého okolí a některé jeho statě obsahují postřehy a vývody, které za několik měsíců zcela popřel.

Jindřicha Chalupického a Clementa Greenberga spojuje také to, že v zemích, kde působili, se jejich názory na umění staly směrodatnými. I po smrti oba

teoretici svými myšlenkami vstupují do debaty o umění minulosti a současnosti. Přestože aktuálnější reakce na jejich doktríny mohou být, a většinou i jsou, negativní, jen těžko někdo na ně nemá názor. Oba měli po mnoho let postavení určovatелů a vykladačů základních uměleckých hodnot. V době, kdy působili, zastával kritik výsadní pozici, z níž ovlivňoval nejen hodnocení konkrétních uměleckých děl, ale i osudy jednotlivých umělců a celých hnutí. Jejich soud mohl snadno rozvrátit slibně se rozvíjející kariéru nebo vést umělce k tomu, že zničil část díla, kterou kritik považoval za nekvalitní. Chalupěcký i Greenberg se každý po svém úlohy hodnotového arbitra rádi a dobře ujal. V této roli je po jejich smrti nikdo nevystřídal, s postupem doby a nejpozději s nástupem postmoderny byla homogenní hodnotová měřítko nahrazena různými hodnotovými hierarchiemi, v nichž kritik podobně autoritativní pozici už nemohl zastávat.

II.

V roce 1939 a 1940, s rozdílem pouhých měsíců, Jindřich Chalupěcký a Clement Greenberg otiskli nejdůležitější teoretické práce své rané kariéry. Greenbergova Avantgarda a kýč, publikovaná na podzim 1939 v americkém časopise Partisan Review, i Chalupěckého Svět, v němž žijeme, poprvé otištěný v únorovém Programu D 40 z roku 1940, se zabývají vztahem umělecké avantgardy a společnosti, místem avantgardního umění v moderní době.

Dva doposud nepříliš známí teoretici vstoupili do povědomí veřejnosti v době, kdy pařížský surrealismus začal ztrácet dech a proměňoval se v klišé. Z historického hlediska je snad ještě důležitější, že oba eseje vznikly v době, která musela být pro levicově orientované kritiky obzvláště obtížná a matoucí. Do světa pronikly zprávy o moskevských politických pro-



Jindřich Chaloupecký, 1942

cesech a v roce 1939 byl podepsán sovětsko-německý pakt o neútočení. Mnoho západních levicových intelektuálů, kteří vzhlíželi k Sovětskému svazu jako k zemi realizace snu o nové společnosti, se tímto vývojem cítilo podvedeno a zrazeno.

Většina umělecké avantgardy meziválečného Československa vyznávala levicové ideály nebo se přímo hlásila k marxismu a k podpoře SSSR. Marxistický světonázor se však již v polovině dvacátých let začal dostávat do rozporu s moderní uměleckou tvorbou, což vyvolalo mnohé polemiky. Nástup Klementa Gottwalda do vedení KSČ v roce 1929 se stal důležitým mezníkem vztahu mezi uměleckou avantgardou a marxismem a znamenal rozchod části avantgardních umělců s komunistickou politikou. Vztah československých levicových intelektuálů k SSSR dále diferencovala v letech 1936–1937 debata o knize André Gida *Návrat ze Sovětského svazu*. Spor o dění v zemi Sovětů a ochota spolupracovat se stalinistickými komunistickými stranami byly jedním z důvodů, proč se v roce 1938 v Československu rozpadla surrealistická skupina. Karel Teige tehdy vystoupil proti potírání umělecké svobody v Sovětském svazu. Na rozdíl od Vítězslava Nezvala, který byl ochoten přijmout stalinismus i s jeho důsledky pro kulturní sféru, Teige zastával stanovisko autonomnosti umělecké tvorby na politickém vývoji a odmítl akceptovat, co se právě v SSSR dělo. Jindřicha Chalupeckého můžeme politicky charakterizovat jako socialistu. Do komunistické strany nikdy nevstoupil, levicovým ideálům však zůstal věrný nejen mezi válkami, ale i během německé okupace a také po roce 1945. V poválečných letech se z levicových pozic aktivně podílel na československém kulturním dění, dokud nebyl na sklonku roku 1948 označen za buržoazního kritika a odstaven z veřejného života.

Ve Spojených státech se umělecká avantgarda začala rozcházet s marxistickým myšlením v polovině třicátých let, a to v diskusích vedených v newyorském časopise *Partisan Review*, v němž již v roce 1936 básník William Carlos Williams vyjádřil neslučitelnost marxismu s modernismem a odlišnost marxismu od amerických historických tradic. Ve stejném roce se rozpoutala polemika mezi ředitelem Muzea moderního umění v New Yorku Alfredem Barrem a marxistickým historikem umění Meyerem Schapiroem. Barr tvrdil, že moderní umění je nezávislé na společnosti a vyvíjí se výhradně na základě vlastních pravidel. Schapiro naopak prosazoval názor, podle kterého je umění především ovlivněno společenskými podmínkami svého vzniku. K definitivnímu rozchodu amerických levicových intelektuálů kolem *Partisan Review* s marxismem došlo až o několik let později; jejich myšlení však zůstalo marxistickou dialektikou trvale ovlivněno. Na počátku čtyřicátých let se tito kritici ocitli v izolovaném postavení. Přestože se sami distancovali od stalinistických komunistů, pro americkou střední třídu stále zůstávali příliš radikální a nepřijatelní. Jako jediná možnost jim zůstal vyhraněný individualismus.² Naproti tomu evropská avantgarda a její teoretici prošli nejrůznějšími druhy spolupráce s politickými organizacemi a hnutími. Zvláště nebezpečí druhé světové války vyvolalo velkou vlnu snah o vytvoření jednotné kulturní fronty, ve které se měli umělci sdružovat nikoliv na základě společně sdílené estetiky, ale jako

2 Proces postupného vzdalování americké umělecké avantgardy od marxismu popisuje Serge Guilbaut v úvodní kapitole své knihy *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago–London, The University of Chicago Press 1983. Ale i v USA čtyřicátých a padesátých let zastávali někteří umělci pozice socialistického realismu v sovětském duchu.



Clement Greenberg, 40. léta

jednotná obranná síla proti postupujícímu nacismu a fašismu a jejich kulturní politice.

Někteří marxističtí teoretici modernismu aplikovali na umění dialektický materialismus a snažili se objasnit historický vznik avantgardy a její vztah k různým společenským vrstvám. Chtěli se dobrat toho, čí zájmy avantgarda reprezentuje. Jejich závěry se většinou v základních bodech shodovaly. Těmto otázkám se v úvodní kapitole knihy *Jarmark umění* věnoval i Karel Teige. Avantgardu tu popsal jako produkt buržoazie z dob jejího boje proti feudalismu. Podle Teigeho však nelze pozdější umění pařížské školy považovat za autentické buržoazní umění, protože permanentně vystupovalo proti oficiální buržoazní ideologii. Vzhledem ke kapitalistickým tržním vztahům a komercializaci umění byli umělci pařížské školy k buržoazní třídě připoutáni prostřednictvím sběratelů, na nichž byli ekonomicky závislí. V kapitalistické společnosti, píše Teige, však existuje i jiné umění, „*prokletá poezie avantgard*“,“³ která je na buržoazii doopravdy nezávislá a předznamenává nejen neburžoazní kulturu, ale i nový druh uspořádání společnosti.

I Clement Greenberg v eseji Avantgarda a kýč nahlíží modernistickou avantgardu jako umělecký projev původně stvořený buržoazií, jenž se ale třídě svých tvůrců odcizil. Proletariát, očekávaný nositel nadcházejících společenských změn, který měl buržoazii v pozici vedoucí společenské síly nahradit, je však plně v područí kýče, a proto není avantgardní umění spojeno s žádnou společenskou třídou. To ho podle Greenberga nijak zásadně nediskriminuje, nýbrž mu to naopak umožňuje nezávislý vývoj.

Greenberg psal tento text v létě a na podzim roku

³ Karel Teige, *Jarmark umění*, Praha, Československý spisovatel 1964, s. 55.

1939. Tehdy pracoval v celní správě a vedle toho se zabýval o poezii, malířství a levicovou politiku. K psaní zmíněného eseje ho podnítil článek kritika Dwighta Macdonalda v *Partisan Review* o sovětské kinematografii, s nímž nesouhlasil.⁴ Macdonald tvrdil, že prostí rolníci bez odporu přijímají stalinské propagandistické filmy a nepožadují avantgardní kinematografii, protože jim chybí vzdělání a znalost vyšších kulturních hodnot. Greenberg poslal do redakce *Partisan Review* dopis, v němž podobný pohled označil za zjednodušený a ve zkrácené verzi vyložil svou teorii kýče a jeho funkci v moderní společnosti. Kýč podle něho představuje odvar skutečné, vysoké kultury, kterým vládnoucí třída uspokojuje kulturní potřeby proletariátu.⁵ Nízkou kulturu a kýč chápal jako hodnotový protiklad kultury vysoké. Za daleko závažnější než rozdělení kultury na vysokou a nízkou považoval skutečnost, že se kýč začal osamostatňovat a zpětně ovlivňovat a podryvat vyšší sféry kultury, z nichž byl původně odvozen. Redakce *Partisan Review* Greenberga vyzvala, aby své názory rozpracoval.

Čtenáře Greenbergova článku, který byl v konečné verzi otištěn na podzim roku 1939, zaujala už samot-

4 Současná historiografie spojuje vznik Greenbergova textu také s reakcí na dobové diskuse v německém levicovém tisku, konkrétně na článek německého marxisty Ernsta Blocha *Expresionismus v diskusi*, otištěný v roce 1938 v emigrantském časopise *Das Wort* v Moskvě. Bloch v něm oponoval György Lukácsovi a jeho esejí „Velikost a rozpad“ expresionismu, který zase reagoval na Wilhelma Worringera a jeho vizi historického vývoje expresionismu.

5 „Na Západě i kdekoli jinde vládnoucí třída do jisté míry vnucuje zjednodušenou verzi své vlastní kulturní základny těm, kterým vládne [...] Prosakování neustává a kýč (nádherné německé slovo, kterým se označuje kulturní smetl) je stoka, kterou vše proudí.“ Citováno podle Florence Rubenfeld, *Clement Greenberg. A Life*, New York, Scribner 1997, s. 51.

ná expozice – poukazovala na nesourodost moderní západní kultury: „*Jedna jediná civilizace současně vytváří věci tak rozdílné, jako je báseň T. S. Eliota a populární slágr, nebo Braqueův obraz a obálka časopisu Saturday Evening Post. Tyto čtyři produkty souvisejí s kulturou, jsou částí jediné kultury a produkty stejné společnosti.*“⁶

Na rozdíl od Charlese Baudelaira nenachází Greenberg v nízké kultuře nic, co by pro něho mělo nějakou hodnotu. Současně zachytil paradoxní postavení avantgardních levicových intelektuálů: na jedné straně obdivovali a hájili elitářskou a pro širší masy nepochopitelnou kulturu avantgardy, na druhé prosazovali revoluci za spravedlivější svět uskutečňovanou proletariátem, který o takové umění většinou nejevil žádný zájem. Greenberg určitě nebyl první, kdo si podobných rozporů uvnitř moderní kultury všiml. V knize Karla Teigeho *Jarmark umění* z roku 1936 je téměř stejnými slovy nastíněna existence podobné dvojí kulturní úrovně: „*V epoše kapitalismu trvají dva odlišné, nad sebou postavené kulturní světy: spodní, který je podkulturou a odpadkovou kulturou pro lid, a svrchní, který v době rozkvětu kapitalismu (s výjimkou několika oblastí duchovní produkce, jako například poezie a umění) byl skutečnou kulturou [...]*“⁷ Teige však zdaleka nebyl v dělení kultury na vysokou a nízkou tak nekompromisní jako Greenberg a hodnotově tyto extrémy vnímal především v perspektivě marxistického světonázoru. Za příčinu existence dvou protikladných kultur v jedné společnosti označili Clement Greenberg i Karel Teige kapitalistický systém – vládne sice ve většině světa, ale jednoho dne bude svržen.

Greenberg ovšem neviděl v této revoluční změně automatické řešení existujících kulturních rozporů.

6 Clement Greenberg, Avantgarda a kýč, in *Labyrint revue*, 2000, č. 7–8, s. 69.

7 Karel Teige, *Jarmark umění*, cit. vyd., s. 45.

Argumentoval, že i v Sovětském svazu, ve státě dělníků a rolníků, kýč existuje a je dokonce masově rozšířen, že pouhá změna společenských poměrů sama o sobě rozpor mezi vysokou a nízkou kulturou nevyřeší, jelikož vězí v samotné podstatě vývoje kultury, a pokud nemá umění ustrnout a zaniknout, musí se neustále rozvíjet od nižších forem k formám vyšším bez ohledu na konkrétní společenské podmínky. Podle Greenberga byl elitismus avantgardy jediným způsobem, jak umění jako takové může přežít. Řešení spatřoval v prohloubení propasti mezi avantgardou a populárním uměním, v oddělení umění od každodenního života. Shodně s mnohými autory devatenáctého století obhajoval hermetismus modernismu a ve ztrátě kontaktu umění s masami viděl jedinou záchranu před korupcí ze strany masové kultury kýče a zábavy. Rozšiřující se mezeru mezi uměním mas a uměním avantgardy chápal pozitivně jako obranu proti trivializaci umění. Pokusy prezentovat kýč coby oficiální státní kulturu spojoval s totalitními režimy: „Podpora kýče je jen další z levných způsobů, kterými se totalitní režimy vlichocují do přízně svých občanů.“⁸

Odtržení avantgardy od publika vnímal Jindřich Chalupecký na přelomu třicátých a čtyřicátých let naopak se znepokojením, jak ukazuje úvod jeho eseje O umění, svobodě a socialismu z roku 1938: „*Netřeba dokazovat, že činy moderního umění nemají vztahu k současnému hnutí dělnickému a nemohou být o takovou účinnost obohaceny. [...] Literaturou lidu je Rodokaps, nikoliv U-blok. [...] Umění postavené do služeb socialismu musí především dbát o svou masovou účinnost; proč by tedy nemělo hledat tu nejširší a nejbezpečnější účinnost tam, kde osvědčeně jest, a nesesazovat do nynějška svou tvorbu z psychologie románů Červené knihovny, dramatiky a he-*

⁸ Clement Greenberg, Avantgarda a kýč, cit. vyd., s. 74.

roismu dobrodružných Rodokapsů, jadrnosti operet Tyláčku a citovosti šlágrů z českých filmů? [...] Ostatně bylo by asi šalebné trvat na příkré rozlišnosti umění a kýče.“⁹ Chalupecký viděl prvořadý úkol umění v jeho účasti na společenských změnách. Úpadkovost masové kultury vyplývala podle něho především z úpadku kapitalistického společenského systému, a nikoliv z vývojových zákonitostí kultury.

I mezi řádky textu Svět, v němž žijeme můžeme vyčítit Chalupeckého snahu po spojení umělecké avantgardy s masovým publikem. Odtud také vychází Chalupeckého tehdejší kritika moderního umění: Tím, že avantgarda ztratila kontakt s lidovými vrstvami, přišla i o svůj smysl. S pracujícím lidem se může opět propojit a tak sloužit revolučnímu boji, začne-li pracovat s prostředky masové kultury a kýče. Pro Greenberga byl kýč absolutním zlem, které ničí umění. Chalupecký se, alespoň v první polovině čtyřicátých let, domníval, že je možné kultivovat úpadkové umění i jeho publikum a pozvednout je na vyšší úroveň.

Jak Chalupecký, tak Greenberg konstatují, že moderní doba je univerzální. Pro Greenberga to znamená nebezpečí, že se kýč může rozšířit do celého světa, kdežto pro Chalupeckého příslib, že pro umění lze opět získat adekvátní místo ve společnosti. V Chalupeckého eseji Svět, v němž žijeme je elitářství avantgardy nahlíženo jako něco, proti čemu je nutné bojovat. Rozdíl mezi vysokým a nízkým musí být překonán a avantgardní umění má hledat způsob, jakým bude přijato širokým publikem, i kdyby se mělo vzdát své avantgardní formy. „Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije.“¹⁰

9 Jindřich Chalupecký, O umění, svobodě a socialismu, in *J. Ch., Obhajoba umění 1934–1948*, Praha, Československý spisovatel 1991, s. 54.

III.

Greenbergova Avantgarda a kýč i Chalupeckého Svět, v němž žijeme kromě hlavní linie sporu mezi vysokou a nízkou kulturou ukázaly i to, jak je v moderním umění potlačeno obsahové sdělení a mizí tradiční umělecké žánry. Podle Chalupeckého jde o alarmující poznatek – oslabení obsahové složky díla vede k hypertrofii poetické metafory a ta se nakonec stává jediným subjektem, který umění zbývá. „[...] obsahem básně je její forma, a to také znamená, že formou básně je její obsah. Forma a obsah splývají, prokazují se jako jedna a táž věc. Odtud netematicnost moderní poezie; tématem jejím není nic mimo báseň (například cit, úvaha), jejím tématem není nic menšího než básnické poznání vesmíru. [...] Poznamenejme, že stejně je tomu v moderní malbě. I tady se jde za destrukcí racionálního vesmíru: Picassoovy obrazy rozbíjejí předmět, přehodnocují jej v tvar čím dále tím více mnohovýznamový, věc jednotlivá mizí ve prospěch malířského tvaru, napovídajícího svět, který není již věcmi.“¹¹

Chalupeckého pasáže o tom, že tématem moderního umění není nic než umění samotné, připomínají Greenbergovu argumentaci. Podle Greenberga je však umění pro umění jedinou možnou cestou, jak zachovat v kultuře v podmínkách kapitalismu životodárný pohyb. „Básníci a umělci odvrátili pozornost od námětů běžného života a začali se zajímat o médium, o prostředky vlastního řemesla. [...] Umění a literatura se tak samy stávají svým obsahem. [...] Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinskij, Brancusi, dokonce Klee, Matisse a Cézanne odvozují svoji hlavní inspiraci z média, v němž pracují. Jejich umění je vzrušující především jejich čistým zájmem a vynalézavostí při uspořádání pro-

10 Jindřich Chalupecký, Svět, v němž žijeme, in J. Ch., *Obhajoba umění 1934–1948*, cit. vyd., s. 73.

11 Jindřich Chalupecký, Svět, v němž žijeme, cit. vyd., s. 69–70.

storu, ploch, tvarů, barev a tak dále až k vyloučení všeho, co není nutně obsaženo v těchto faktorech.“¹²

Jestliže je pro Greenberga umění odkazující samo k sobě jedinou možnou záchranou před degradací a hlavním znakem modernismu, pro Chalupeckého je stejný jev příčinou úpadku a vzájemného odcizení umění a společnosti. Chalupeckého text apeluje na umělce, aby se od rafinovaného umění pro umění obrátili ke každodennímu životu a z něho čerpali svou inspiraci. Podle Greenberga inspirace moderního umění pochází ze samotného média malby, z jejích výrazových prostředků, a skutečnost, že narativní obsah malby časem vymizel, máme chápat jako vítězství modernismu. „*Tím, že básník či umělec odvrátil svoji pozornost od obsahu odvozeného z životní skutečnosti, upoutal ji k prostředkům vlastního řemesla,*“¹³ čímž došlo, jak se Greenberg domníval, k osvobození moderního umění od nutnosti vyprávět příběh. Zde se dostáváme k důležitému posunu v myšlení Clementa Greenberga, posunu, který předznamenává opouštění marxistických pozic a příklon k formalistické teorii umění. Základní premisou zůstává, že pokud umění nechce ustrnout v akademismu či kýči, musí se neustále pohybovat kupředu. Tento pohyb dříve korespondoval pro levicové teoretiky s představou vývoje společnosti od nižšího stupně k evolučně vyššímu, k beztrždní společnosti. Greenberg však nahradil marxistické pojetí vývoje společnosti hegelovským vývojem samotné umělecké formy od jejích nedokonalých podob k podobám dokonalejším. Na rozdíl od Jindřicha Chalupeckého byl Greenberg přesvědčen, že lze oddělit estetický a sociální kontext umění. Z kritika, který umění nahlížel z marxis-

12 Clement Greenberg, *Avantgarda a kýč*, cit. vyd., s. 70.

13 Ibid., s. 70.

tického, či přesněji trockistického, hlediska, se stával kritik apolitický. Věřil, že jedině tak si avantgarda může uchovat svou nezávislost, umožňující jí se dále vyvíjet.

Clementa Greenberga nezajímal obsah ani sociální rozměr a účinek umění. Sledoval především vývoj formy, hledal v každé umělecké disciplíně její vlastní zákony, které u moderní malby ztotožnil se směřováním k abstrakci, s dvojrozměrností a vzrůstajícím zájmem o vnitřní pravidla malířského média. Greenberg přiznával umění jedinou úlohu: pokračovat ve vlastních formálních dějinách a pohybovat se stále kupředu. Podle Chalupeckého se naopak měla pohybovat dopředu především celá společnost putující na cestě od kapitalismu ke komunismu, a nikoliv umění. Umění mohlo tento proces reflektovat nebo se do něj přímo bojovně zapojit; v takovém boji bylo ovšem v zásadě jedno, jaká zbraň se použije, zda kých nebo avantgardní projev.

Svým dílem vyjadřoval Greenberg víru v nezvratitelnost dalšího vývoje moderního umění. Ať už probíhal v jakýchkoliv sociálních podmínkách, nemohl být zastaven. Podobný optimismus Jindřich Chalupecký nesdílel. Moderní umění podle něho bylo jen málo slučitelné s mohutnými sociálními silami, které se ve dvacátém století dávaly do pohybu. Změny, jejichž bezprostřední blízkost Chalupecký cítil a které měly vést k odstranění dřívějšího rozdělení společnosti na bohaté a chudé, považoval za zcela zásadní a domníval se, že po nich bude zbytečné hledat poučení v umění minulosti, to že bude jednou provždy jen historickým dokumentem. Chalupecký se alespoň verbálně vzdal moderní kultury jako něčeho nepotřebného, obětoval ji ve jménu socialismu.

Představa, že umění má plnit sociální role, se u Jindřicha Chalupeckého neobjevila z ničeho nic. Již

úvodní věta staršího Chalupeckého eseje *Krásné umění* z roku 1934 je snad v rozporu se vším, co později prosazoval Greenberg: „*Neuvěřím, že umění má svou vlastní platnost oddělenou od ostatního lidského života, že cena umění záleží jen v sobě samé, že člověk jde k obrazu bez praktického zájmu, že potřeba umění je potřeba nějakého jiného světa, světa krásna, vznešeného kosmu, kam odcházíme, abychom změnili ovzduší našeho přítomného života snad za svěžejší a jasnější van ducha. [...] Neuvěřím, že surchovanou instancí, jakou soudí člověk obraz, je jenom obraz, jeho dokonalost, bohatost, nevidanost, kontempla-tivní spočinutí, jež skýtá.*“¹⁴

V eseji *Vstříc novému Laokoonu* z léta 1940, který časově navazoval na stať *Avantgarda* a kýč, se Clement Greenberg již zcela soustředil na popis svého pojetí dialektického vývoje umělecké formy, v případě malířství na jeho směřování k abstrakci a k osvobození se od literárního obsahu. Třebaže v textu odkazuje na Lessingovy úvahy o specifikách uměleckých disciplín, metodologicky se ještě nezbavil marxistické historické dialektiky. Podobně jako marxisté objasňovali historické soupeření a emancipaci jednotlivých společenských tříd, Greenberg popisuje proces emancipace uměleckých disciplín do podoby, kdy nechávají promlouvat jen své specifické, nezaměnitelné výrazové prostředky. Umění Greenberg nehodnotil na základě jeho vztahu k životu, ale pouze k progresivnosti výrazových prostředků. Jeho kvalita spočívala v odtrženosti od proměnlivé každodennosti, v kultivaci vlastní formy.

14 Jindřich Chalupecký, *Krásné umění*, in *J. Ch., Obhajoba umění 1934–1948*, cit. vyd., s. 24.

IV.

Téma kýče se v české kultuře nově aktualizovalo po druhé světové válce. Samostatnou studii mu v roce 1946 věnoval kritik Otakar Mrkvička. Umění a kýč charakterizoval jako nesmiřitelné protiklady a s radostí konstatoval, že nejkřiklavější příklady kýče byly státem zakázány.¹⁵ Kýč popisoval jako infekci, která k nám pronikla především z Německa. „Kýč zrodil fašismus a sám je obsahově fašismem.“¹⁶

Ke kýči se po válce vrátil i Jindřich Chalupecký. Svůj předchozí liberální postoj k masové kultuře, v jejíž postupné kultivaci viděl možnost, jak překonat rozpor mezi avantgardním uměním a masami, však v nových společenských podmínkách poválečné doby radikálně přehodnotil. Dokládá to brožura *Velká příležitost – Poznámky k reorganizaci českého výtvarného života*.¹⁷ Chalupecký zde chápe kýč jako překážku zlepšení kulturního stavu celé společnosti. „Víme například, jakým kulturním nebezpečím je kýč; ale nevěřím, že jej přemůžeme poučováním, přednáškami, vycházkami do výstav, cenzurními opatřeními a podobnými prostředky. [...] Existence kýče tkví v obecném kulturním stavu společnosti, v celém životním stylu doby. [...] Kýč tedy nevymizí, dokud se nezmění společnost až do svých struktur nejintimnějších, a boj proti kýči může mít skutečný úspěch jenom v souvislosti s bojem o změnu prvních a základních společenských struktur. [...] Potlačovat kýč je proto jedním z velkých úkolů politických. Musí být ničen všude, kde se objevuje: v knihách a časopisech, na pohlednicích a kalendářích, na plakátech i v plastických rozmnoženinách.“¹⁸ Boj s kýčem byl součástí revoluce a Chalupecký hned také navrhl způ-

15 Viz Otakar Mrkvička, *Umění a kýč*, Praha, Orbis 1946.

16 Ibid., s. 22.

17 Jindřich Chalupecký, *Velká příležitost – Poznámky k reorganizaci českého výtvarného života*, Praha, Umělecká beseda 1946.

18 Ibid., s. 31–32.

sob, jakým má být kýč pomocí ministerského dohledu a různých komisí prakticky vymýcen.

K pasážím o kýči Chalupecký do své brožury doplnil i následující poznámku pod čarou: „*Pročítaje svůj text, váhám nad požadavkem umělecké cenzury. Není cenzura přece jen nástrojem příliš nebezpečným?*“¹⁹ Nutno dodat, že tyto pochybnosti u Chalupeckého netrvaly dlouho. Poválečnou dobu, stejně jako mnoho podobně smýšlejících intelektuálů, chápal jako nový start pro českou kulturu a propadl iluzi, že je možné ji lépe naplánovat a řídit, a sám se do tohoto procesu aktivně zapojil. V roce 1946 se stal členem Státní publikační komise, která posuzovala a schvalovala nakladatelské plány. V roce 1947 tato komise připravila pro Národní shromáždění dokument – vedle Jindřicha Chalupeckého ho podepsali spisovatelé Václav Řezáč, Jan Drda a nakladatel Václav Petr –, který ve svých důsledcích žádal omezení svobody slova v připravované československé ústavě.²⁰ Podle této listiny směli nakladatelé vydávat a distribuovat pouze „hodnotná“ díla a kvalitu měl posuzovat zvláštní státní orgán. Návrh byl přijat a členem této schvalovací komise se stal i Jindřich Chalupecký. S Janem Pilařem, Ivanem Skálou, Františkem Listopadem a A. C. Norem v ní patřil k zastáncům tvrdého postoje vůči literárnímu braku, který měl být z literatury bez výjimek vymýcen. Posuzování braku ovšem nemohlo být jiné než subjektivní a ovlivněné dobovou politickou situací.

Je příznačné, že cenzurními zásahy byl ještě před únorem 1948 postižen i sám Jindřich Chalupecký. V roce 1947 putovala do stoupy část nákladu *Pusté ze-*

19 Ibid., s. 32.

20 Vycházím zde ze studie Pavla Janáčka *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, Brno, Host 2004. Podle Janáčka se navrhané zásahy do svobody slova podobaly ústavě výmarské republiky (s. 169).

mě T. S. Eliota, kterou přeložil společně s Jiřinou Haukovou. Básnická skladba byla komisí označena za existencialistický brak.²¹ Únorové události v roce 1948 Jindřich Chalupecký vnímal s obavami, ale stále jako komunistický sympatizant. Patřil v březnu 1948 k organizátorům Konference mladých českých spisovatelů na Dobříši, která se ve jménu socialistické budoucnosti pokusila spojit různorodé proudy české levicové literatury. Současně začaly přicházet zprávy o nových kulturních čistkách v SSSR. Jindřich Chalupecký i jeho přátelé, kteří vůči stalinismu vystupovali kriticky, byli během několika měsíců na české kulturní scéně v lepším případě marginalizováni.

Clement Greenberg cenzorské ambice neměl. S kýčem se sice nesmířil, bojoval s ním však nikoliv potíráním jeho tvůrců či distribučními zákazy, ale naopak kultivací a izolací vysokého umění, přičemž varoval před užíváním forem populárního umění. Po avantgardním umění požadoval, aby bylo neustále v pohybu a dále hledalo cesty dalšího formálního rozvoje. Svou odpovědnost za vývoj umění vyjadřoval kritickými texty ke konkrétním výstavám, které publikoval v různých levicových časopisech, především v *Partisan Review* a *The Nation*. Třebaže pracoval jako poradce nákupních komisí různých galerií a muzeí a angažoval se při propagaci amerického umění v zahraničí, do přímého uměleckého provozu či obchodu s uměním nikdy nevstoupil. V březnu roku 1948, právě když Chalupecký procítal ze svého komunistického snu, publikoval článek s titulem Úpadek kubismu.²² Kritizoval v něm současné umění v Paříži a zároveň prohlásil americké umění za nejvyspělejší na světě a deklaroval jeho nezávislost na evropské avant-

21 Ibid., s. 225.

22 Clement Greenberg, *The Decline of Cubism*, in *Partisan Review*, 1948, č. 3, s. 369.

gardě. Sebevědomé prohlášení nevycházelo ani tak ze skutečného úpadku pařížského umění nebo vynikajících výkonů amerických umělců, ale vyjadřovalo emancipaci americké kultury, touhu po svébytnosti a aktivní úloze ve světové kultuře. Americkým reprezentantem poválečného modernismu se stal Jackson Pollock. Byla oceňována jeho originalita, individualismus a „vyspělost“ jeho výtvarné formy. Mnohým si ce připadaly Pollockovy obrazy nesrozumitelné, ale Clement Greenberg dokázal přesvědčivě vysvětlit, že malíř postupuje podle vývojových pravidel modernismu a prohlubuje, co před ním naznačili Claude Monet, Pablo Picasso nebo Piet Mondrian. Kult génia Pollockova typu zapadal i do obecnějších představ americké politiky a ideologie: zosobňoval individualitu a svobodu, vyjadřoval liberálnost americké společnosti, její schopnost absorbovat nejrůznější tendence a vychovat špičkové odborníky ve všech oblastech lidské společnosti.

Jindřich Chalupecký v téže době vyhrocený umělecký individualismus odmítal, připadal mu elitářský. „*Není už čas romantického individualismu, čas velkých osobností, titánů, vzbouřenců, vrhajících kdysi své otázky v tvář mlčenlivému nebi a nakonec své provokace v tvář stejnému buržoovi. [...] Myslím-li na nějakou novou modernost, myslím na nějaké umění, které by [...] nebouřilo ani proti nebi, ani proti buržoovi; na umění, které by zato věřilo v člověka; v toho člověka docela všedního, docela nenápadného, docela tajného, docela anonymního [...]*.“²³

23 Jindřich Chalupecký, Umění musí myslit na všedního člověka, in *Mladá fronta* 3, 1947, č. 255, 1. 11., s. 6. Citováno podle *Skupina 42. Antologie*, ed. Zdeněk Pešat, Eva Petrová, Brno, Atlantis 2000, s. 343.

V.

Na eseje Avantgarda a kýč a Svět, v němž žijeme se v zemích jejich vzniku odvolávali mnozí umělci, v Čechách především skupiny Sedm v říjnu a Skupina 42. Ti, kteří vstupovali na uměleckou scénu v letech protektorátu nebo bezprostředně po druhé světové válce, se místo na revoluční programy meziválečné avantgardy obraceli k anonymnímu, „nahému“ člověku, k městskému životu, poezii periferie a všedních každodenních událostí. Především výtvarníci a literáti sdružení ve Skupině 42 se jasně distancovali od surrealismu. Neorientovali se jako tradičně na Francii, byli zaujati angloamerickou literaturou a v poezii směřovali k záznamům reality a k textovým kolážím. Přelomovým se stal především Kolářův rukopis *Prométheova játra* z roku 1950. Malíři Skupiny 42 podobně radikální formu nenalezli. Východiskem se pro ně stal magický realismus a expresionismus, nikterak závazná formální doktrína tolerující paralelní existenci abstraktního projevu.

Greenbergův text zachytil nástup generace amerických malířů, kteří od surrealismu a automatismu dospěli k tomu, pro co se později vžil název abstraktní expresionismus. Zajímalo je především samotné médium malby a neustálá progresivní radikalizace výrazových prostředků. Clement Greenberg malíře varoval před užíváním výrazových prostředků jiných uměleckých disciplín, a to především literatury. Obrazy neměly mít obsah, který by bylo možné převést do literární formy, ale měly se vyjadřovat abstraktně, prostřednictvím výhradně optických vjemů.

Americký modernismus a české umění Skupiny 42 samozřejmě nevznikly, protože si je Greenberg a Chalupecký vymysleli. Kritici pouze postulovali programové významy umění, které je v určité době obklopovalo. Historická chvíle byla pro Ameriku daleko příznivější

než pro starý kontinent. Z Evropy se prchalo, a do Ameriky přijíždělo, centrum světového avantgardního dění se přesunulo z Paříže do New Yorku. Názorová odlišnost Clementa Greenberga a Jindřicha Chalupeckého se časem prohlubovala. Způsobila to jistě i bezprostřední zkušenost s druhou světovou válkou, i rozdílný způsob, jakým byla reflektována ve Spojených státech a v Československu. Základem vývojové teorie modernismu Clementa Greenberga byla kontinuita modernistického malířství, dál propracovával a zpřesňoval válkou nenarušenou genealogii forem moderního umění. Naproti tomu Jindřich Chalupецký ve svém textu *Konec moderní doby* z roku 1946 v duchu Theodora W. Adorna zdůrazňoval zlom v evropské kultuře způsobený nacismem a druhou světovou válkou. Vyzýval k přehodnocení dosavadních civilizačních hodnot a zamýšlel se nad vyčerpaností moderní kultury jako takové.

I když se Jindřich Chalupецký po roce 1948 s radikálně levicovými ideály svého mládí rozešel, vztah umění a společnosti pro něho zůstal ústředním problémem. Na podobné otázky nemohl dát greenbergovský formalismus žádnou odpověď, Greenbergovy teorie vycházejí pouze z analýzy umění a jeho výrazových prostředků. Jestliže Greenberga tedy můžeme označit za formalistu, Chalupецkého lze charakterizovat jako moralistu. Podle Chalupецkého umění slouží společnosti, pro Greenberga se umění vztahuje jen k sobě samému. Greenberg se zajímal o pravidla, podle kterých lze udělat dokonalé umělecké dílo. Chalupецký chtěl vědět, jaký účinek umění má, nebo spíše by mít mělo. Žil ve státě, kde existovala cenzura a avantgardní umění i jeho tvůrci byli potíráni – to vše v izolaci od mezinárodního uměleckého vývoje. Není divu, že v těchto podmínkách měly pro Chalupецkého klíčovou úlohu termíny jako autenticita umělec-

kého díla nebo schopnost umění „transcendovat“ své diváky. Tento přístup mu dovoľoval psát se stejným entuziasmem jak o imaginativním surrealismu, tak o body artu. Clement Greenberg se naopak koncentroval na stále se zužující okruh umělců.

Názorové rozdíly Clementa Greenberga a Jindřicha Chalupického se projeví i ve způsobu, jakým hodnotili dílo Marcela Duchampa. Jindřich Chalupický byl po většinu svého života Duchampem fascinován. Duchamp pro něho představoval modelového umělce dvacátého století. Je krátce zmíněn již v eseji Svět, v němž žijeme, tedy v době, kdy Duchampa ještě zdaleka neprovázal respekt, k němuž dospěl až v šedesátých letech dvacátého století. Chalupický se k jeho dílu vracel celý život. Psali si a v příhodné chvíli roku 1968 se Chalupickému podařilo uspořádat Duchampovi výstavu v Praze. Koncem šedesátých let Chalupický začal pracovat na Duchampově monografii, již se s přestávkami věnoval dvacet let; můžeme ji chápat jako Chalupického životní odkaz. Je to jeho jediná kniha o zahraničním umělci, což je pozoruhodné i z toho důvodu, že Duchamp měl na české umění jen velice zprostředkovaný, pokud nějaký vliv. Dvojdílná kniha *Úděl umělce*²⁴ obsahově přesahuje uměleckohistorickou monografii. Především v druhém dílu se Chalupický pokoušel sumarizovat své uvažování o osudu evropského umění dvacátého století. Vedle výstižných pasáží, týkajících se především rekonstrukce původních Duchampových záměrů k nedokončenému *Velkému sklu*, se v knize objevuje i Chalupického osobitý výklad umělcova díla, který je v rozporu s většinou duchampovské literatury. Více než o práci zakladatele konceptualismu vypovídá kniha o vlast-

24 Knižně doposud vyšel pouze první díl, Jindřich Chalupický, *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, Praha, Torst 1998.

ních názorech pisatele. Duchamp je pro Chaluppeckého tvůrcem mýtu moderního umění, který navazuje na tradici evropské duchovní kultury počatou německými romantiky. Naplňuje vyšší poslání umění, které má v moderní společnosti přinášet především útěchu. Hravé a ironické dílo bořítele uměleckých konvencí čte Chaluppecký téměř náboženským způsobem.

Přestože Clement Greenberg v souvislosti se svou teorií umění mnohokrát prohlásil Duchampovo dílo za marginální, i on se k tomuto umělci často vracel, aby své odmítnutí podrobněji vysvětlil. Celé Greenbergovo pozdní kritické dílo ze sedmdesátých let můžeme považovat za polemiku s Duchampem a těmi, kdo jeho práce právě v těchto letech prosazovali, a to i v Greenbergových textech, kde není Duchamp jmenován. Duchamp se v roce 1971 stal ústřední figurou Greenbergových seminářů na škole ve vermontském Benningtonu. Texty k jednotlivým seminářům byly v letech 1972–1979 přetištěny v časopise Arts Magazine a později vyšly v kritickém vydání.²⁵ Clement Greenberg nechtěl nebo nemohl práci Marcela Duchampa plně porozumět. Jeho malířské dílo považoval za zastaralé, spoléhající na tradiční konvence iluzivního malířství. Podle Greenberga Duchamp nikdy nepochopil kubismus, a co bylo snad nejpodstatnější – chyběl mu vkus, schopnost zaujmout čistě uměleckými prostředky.²⁶ Duchampovy ready-mades sice považoval za konceptuálně podnětné a pro toho,

25 Clement Greenberg, *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, New York–Oxford, Oxford University Press 1999. Rozdílům mezi greenbergovskou teorií umění a prací Marcela Duchampa je také věnována podstatná část knihy Thierryho de Duve *Kant after Duchamp*, Cambridge–London, The MIT Press 1996.

26 Clement Greenberg, *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, cit. vyd., s. 55.

kdo se zabývá estetikou, na první pohled i provokativní. Duchamp však podle něho nebyl schopen své myšlenky adekvátně vyjádřit.

Můžeme jen litovat, že k přímé polemice mezi Greenbergem a Chalupěckým nikdy nedošlo. Jindřich Chalupěcký Greenbergovy texty znal přinejmenším z jejich pozdějšího vydání v knize *Art and Culture* (1961), i když se o americkou moderní kulturu a především poezii zajímal již od čtyřicátých let. Není však zaznamenán žádný jeho ohlas na dílo amerického kritika. Polemiku však za oba kritiky z různých konců světa do jisté míry vedlo umění, které hájili. Clement Greenberg byl uměním obklopen. Již pouhý rozsah kulturní produkce, s níž se v newyorských ateliérech a galeriích setkával, ho nutil k přísné hodnotové selekci, k uvažování o umění jako celku a o jeho směřování. Umělce nechápal jako výjimečné rebely a romantické hrdiny, ale spíše jako tvůrce, kteří naplňují vyšší poslání umění.

I Jindřich Chalupěcký věřil ve vyšší poslání umění, toto poslání však nebylo spojeno s úvahami o vývoji umělecké formy, nýbrž s lidskou společností. Umělec-ká díla nedokázal vnímat jako pouhé objekty, které musí podrobit formální analýze. Viděl za nimi také osudy jednotlivých tvůrců a život společnosti, v níž vznikaly. I proto ho, především v posledních desetiletích jeho života, přitahovaly projevy na pomezí umění a života, projevy, které tuto hranici úmyslně rozrušovaly a naplňovaly představu umění jako terapeutické aktivity nebo dokonce něčeho, co v moderní sekularizované společnosti dokáže nahradit náboženství.

Obrazy smíru a nenávisti

I.

Postřehnout stylistické i obsahové paralely mezi pracemi populárního amerického ilustrátora Normana Rockwella a některými malbami sovětského socialistického realismu nevyžaduje žádné speciální umělecko-historické vzdělání. Některé z obrazů, které vznikly v Sovětském svazu ve čtyřicátých a padesátých letech, si můžeme bez potíží představit na obálce amerického časopisu *Saturday Evening Post*, pro nějž Rockwell pracoval. Rockwellovy výjevy z blahobytného amerického života poloviny minulého století by se po změně určitých reálií naopak mohly uplatnit na výstavě oficiálních sovětských malířů doby vrcholného stalinismu. Takové zjištění nás může překvapit, zvláště když si uvědomíme, že oba zmiňované druhy uměleckých projevů vznikaly na opačných stranách tehdejšího ideologicky rozděleného světa. Jde jen o bizarní shodu, nebo zde můžeme objevit hlubší souvislost?

Vedle portrétů J. V. Stalina a propagandistických výjevů radostného plnění pracovních úkolů malovali sovětscí malíři čtyřicátých a padesátých let i obrazy zachycující každodenní život sovětského lidu, takzvaný žánr všedního dne. Na těchto obrazech najdeme modelové občany s jejich starostmi i radostmi, a právě náměty mírumilovného domácího života se vyzněním podobají námětům časopiseckých ilustrací Normana Rockwella. Jeho výjevy jsou samozřejmě stylizované a při bližším pohledu i jasně ideologizované, přesto působí intimní atmosférou všeobecně přijatelného rodinného štěstí obyčejných lidí.

Obraz Fjodora P. Rešetnikova *Opět špatné známky* z roku 1952 zobrazuje nešťastného školáka, který se matce a sourozencům právě neochotně přiznal ke školním nezdarům. Ve tváři matky vidíme výraz souci-



Fjodor P. Rešetnikov, *Opět špatné známky*, 1952

tu i starosti, jako by si představovala synovu ohroženou budoucnost. Školáková starší sestra v nažehlené pionýrské uniformě zjevně dosahuje v učení lepších výsledků a vypadá rozzlobeně: bratrovy neúspěchy patrně ohrozily jakýsi důležitý rodinný závazek. Mladší bratr v předškolním věku se škodolibě směje, zlomyslně si vychutnává sourozencovu těžkou chvíli. Jedině hnědobílý pes si očividně není vědom vážnosti situace a chlapce vesele vítá, zřejmě v předtuše společného dovádění. Zdalipak kvůli němu nešťastný školák nezanedbával v poslední době svou domácí přípravu?

Změníme-li několik detailů v interiéru a pionýrskou uniformu školákovy sestry, pak opravdu není nemožné představit si tento konkrétní obraz jako ilustraci v americkém časopise padesátých let. Podobně mezi Rockwelovým *Portrétem horníka* nebo obrazem *Námořníkův návrat* a početnými socialisticko-realistickými variantami daných námětů bychom jen stěží hledali zásadní rozdíly.

Pozorné oko však jistě odhalí formální rozdíly: Rockwelovy výjevy se často blíží karikatuře či kreslenému humoru, jsou plné ostrého světla a pečlivě prokreslených detailů. Malbám socialistického realismu většinou smysl pro humor chybí, výrazněji v sobě nesou tradici akademického umění devatenáctého století s jeho šerosvitem, delikátními škálami hnědých barev a na odiv vystavovanou bravurou štětcové techniky. Oba projevy se však vyznačují stejně rafinovanými kompozicemi a vycizelovaným rukopisem elegantní iluzivní malby.

II.

Díla Normana Rockwella a socialistického realismu byla v době svého vzniku modernistickými kritiky pojímána jako protiklad avantgardního umění. Dnes se

však najdou teoretici, kteří tvrdí pravý opak.¹ Z historického hlediska jsou tyto projevy často vykládány jako reakce na výdobytky modernismu. Socialistický realismus bývá spojován nejen s oficiálním uměním fašistické Itálie a nacistického Německa, ale i s hnutím nové věcnosti; odvracel se od individualismu modernistických umělců-velikánů, byl součástí kolektivistické kultury nové doby. Malíř zde zdaleka není jediným tvůrcem malovaného výjevu. Podílí se na něm i nejvyšší političtí činitelé, kteří určují základní pravidla socialistické kulturní produkce. Tato pravidla dále šíří a vysvětlují ideologové, cenzoři pak kontrolují jejich dodržování. Tento aparát se svým způsobem podílí na finálním díle. Davové výjevy ze stranických a odborových zasedání v padesátých letech běžně malovaly „brigády“, umělecké týmy složené z několika malířů a jejich pomocníků. Týmová práce měla i své ideové zdůvodnění. Práce i umění jsou v socialismu plánovány. Pětiletka může být splněna jen uvědomělou prací řadových, vzájemně zaměnitelných dělníků a podobný princip byl uplatněn i v malbě. Umělecké dílo ztratilo auru jedinečnosti;

1 Pravděpodobně nejvlivnějším zastáncem propojení avantgardního umění a socialistického realismu je ruský teoretik Boris Groys. Podle jeho názoru socialistický realismus předchází avantgardu nepopírá, ale přímo na ni navazuje. Více Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton, Princeton University Press 1992. V tomto směru je pozoruhodný také článek Nauma Gaba z roku 1942 v časopise *World Review*, kde tento konstruktivistický umělec, který ze SSSR emigroval v roce 1922, píše, že figurální socialistický realismus může být jen nutným přechodovým článkem na cestě k vyššímu umění, a doufá, že v sovětském Rusku se v podzemí připravuje druhá vlna konstruktivistického umění. Viz Benjamin H. D. Buchloh, *Cold War Constructivism*, in *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, ed. Serge Guilbaut, Cambridge–London, The MIT Press 1990, s. 85–112.

řada obrazů byla přímo určena k reprodukci a k masové distribuci.

Některé obrazy, například ikonická díla Issaka Brodského zobrazující Vladimira Iljiče Lenina, dnes můžeme chápat jako oslavnou ódu na možnosti mechanické reprodukce. Brodskij se s Leninem nikdy nesetkal, jeho tvář studoval jen z fotografií a několika dochovaných filmových záběrů; při malování využíval projekce známých Leninových snímků. Tímto způsobem vytvořil sérii Leninových podobizen, které se snaží působit, jako by byly malovány podle živého modelu.² Brodského malby přitom byly od začátku vnímány jako podklady pro výrobu reprodukcí.³ Lze-li socialistický realismus v něčem považovat za radikální, pak snad v masovém způsobu distribuce. Tento způsob narušil tradiční představu o jedinečném „mistrovském díle“, které je vázáno na novodobý chrám umění – muzeum. Do veřejného prostoru médií sice významně expandovali již ruští konstruktivisté – navíc pro tento účel vytvořili specifickou hybridní formu fotomontáže –, vskutku všudypřítomným se však stal až socialistický realismus.

Třebaže Norman Rockwell pracoval sám, byl součástí armády komerčních ilustrátorů, kteří se snažili co nejlépe plnit zadání svých objednatelů a bojova-

2 Brodskij nesl skutečnost, že se s Leninem nikdy nesetkal, velice těžce. Později tvrdil, že ve svých malbách vycházel ze skic, které pořídil během sjezdu Kominterny, a dokonce zpětně naranžoval „fotografické dokumenty“, jež ho při vytváření těchto skic zachycují.

3 Důležitost a masové rozšíření reprodukcí obrazů socialistického realismu ilustruje i přehlédnutelný detail z Rešetnikova obrazu *Opět špatné známky*. Na stěně pokoje, v němž se jeho děj odehrává, visí reprodukce staršího Rešetnikova obrazu *Domů na prázdniny*, který si atmosférou šťastných návratů a užitím dětských hrdinů opět nezádá s podobnými výjevy Normana Rockwella.

li o každou zakázku. Dobře věděli, co editoři časopisů i jejich čtenáři chtějí vidět. Jestliže by tato očekávání nenaplnili, okamžitě by je byl nahradil někdo jiný. Jen několik ilustrátorů, a Norman Rockwell mezi ně patřil, vystoupilo z anonymity a nebo se dokonce proslavilo.

Třebaže byly malby socialistického realismu provedeny úzkostlivě realistickou technikou a mnozí malíři pracovali s fotografickými podklady, efekt většiny obrazů nelze ztotožnit s dokumentárním fotorealismem. Malbám často chybí životnost, působí strojeně nebo dokonce jako neumělá koláž sestavená z několika částí. Zvláště u oficiálních portrétů představitelů státu nebo v davových scénách, ve kterých vystupují skutečné osobnosti, se místo fotografické bezprostřednosti setkáme s komplikovaným budováním symbolického prostoru, který zvýrazňuje hierarchii jednotlivých postav. Ostatně i oficiální fotografie byly většinou tak silně retušovány, že připomínají více malby než fotografické snímky. Nešlo jen o to zbavit Stalinovu tvář jizev po neštovicích nebo dodatečně odstranit z tribuny nepohodlného revolucionáře, třeba Lva Trockého. Cíl těchto úprav byl vyšší: dát realitě na první pohled jasný symbolický význam, změnit dokument v alegorii.

Vedle realistického stylu a masové distribuce reprodukováných děl spojuje socialistický realismus a Normana Rockwella i silně zdůrazněná narativita obrazů. Jde většinou o plný děj, který můžeme z jediného výjevu přečíst od obecné expozice až k závěrečnému poučení jako malé literární dílo. Jako by v tomto historickém období vznikla nutnost vytvořit novou variantu historické malby, která zachytí aktuální i časově vzdálené události a pomocí obrazů je vyloží negramotnému lidu. Ten se za nimi nemusí vydávat do vzdálených galerií a muzeí v kulturních metropolích,

prostřednictvím reprodukce jsou dostupné všude, kde stát potřebuje vysvětlit a názorně předvést svou ideologii. Fotografie, podobně vhodné k masovému reprodukování, byly pro tento účel příliš realistické. Propaganda nepotřebovala záznam skutečnosti, ale především její výklad.

Ve světě socialistického realismu i Normana Rockwella nenarazíme na opravdové tragédie. Umělci tu zachycují malá dramata obyčejného života, která slouží jako spolehlivé nosiče obecnějších symbolických sdělení. V drobných příhodách se odrážejí problémy a ideály světa velkého. Výjevy však ve skutečnosti nezobrazují opravdové konflikty, nýbrž pouze aranžmá. Jak již u Normana Rockwella postřehl Dave Hickey, všechny problémy na jeho obrazech se mohou nějak vyřešit, každá zobrazená nehoda slouží jen jako připomínka toho, že až na malá klopýtnutí běží celý systém správně a bezchybně.⁴ I obrazy malířů socialistického realismu často přibližují šťastný život plný práce a zasloužené rekreace, předem naplánovaný svět, kde každý ví, jak celý příběh nakonec skončí. Snad i proto jsou oblíbenými nositeli příběhů děti. Ty sice někdy zlobí nebo se dostanou do nesnází, ale z pohledu dospělého jsou tyto dětské tragédie jen nevinnými hrami vzdálenými skutečným problémům. Jako by se celý svět v polovině minulého století měl stát infantilním. Nad obyčejnými lidmi v něm vládne neotřesitelná autorita vůdců, kteří musí svůj lid vést jako neposlušné děti.

4 „Smyslem toho všeho [zachycování drobných tragédií] samozřejmě je, aby tyto domácí katastrofy byly vykoupěny vnitřním souladem občanské společnosti a poukazovaly na naše privilegium žít v této společnosti.“ Dave Hickey, *Air Guitar. Essays on Art & Democracy*, Los Angeles, Art Issues Press 1997, s. 40. Česky v knize *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, ed. Tomáš Pospiszyl, Praha, OSVU 1998, s. 188.



Norman Rockwell, *Námořníkův návrat* – *Vypravěč*, 1945

III.

Z hlediska avantgardní estetiky představují díla malířů socialistického realismu a Normana Rockwella ukázkový kýč. Nejsme první, kdo si kýčovitosti těchto projevů všiml. Americký kritik Clement Greenberg v eseji *Avantgarda a kýč* z roku 1939 vyložil svou teorii vztahu vysokého a nízkého umění a při tom se nemohl otázky kýčovitosti socialistického realismu vyhnout.⁵ Ostatně původní impuls k napsání tohoto textu, v němž Greenberg poprvé představil svůj vývojový model avantgardního umění, přímo vzešel z problematiky sovětského socialistického realismu. Levicovým intelektuálům před druhou světovou válkou totiž bylo nepochopitelné, proč Sovětský svaz zlikvidoval svou tolik obdivovanou uměleckou avantgardu a nahradil ji masově distribuovaným propagandistickým kýčem. Po heroické dekádě abstraktního umění a konstruktivismu se oficiální sovětské umění obrátilo k akademismu devatenáctého století, pravému opaku revolučního a antiburžoazního umění. Greenberg Sovětský svaz sice nikdy nenavštívil, byl však skeptický k moci stranických sekretariátů a nevěřil, že odklon od avantgardního umění lze jednoduše administrativně nařídit. Jeho vysvětlení vycházelo z vývojové logiky umění a obecně vlašného vztahu masového publika k avantgardnímu umění. Jako příklady kýče uvedl Greenberg obrazy Ilji Repina a dalších ruských akademických malířů, které byly socialistickým realismem chápány jako vzory, a právě díla Normana Rockwella, zase důvěrně známá americkému publiku.⁶ Green-

5 Clement Greenberg, *Avantgarda a kýč*, in *Labyrint revue*, 2000, č. 7–8, s. 69–74.

6 Repin byl příkladem akademického umělce i pro Karla Teigeho, který v podobné tvorbě spatřoval politickou a kulturní zbraň reakční buržoazní třídy. „*Toto ‚veliké‘, monumentální, veřejné umění je pověřeno policejní službou a úkolem provádět apoteózu*

berg si kladl otázku, jak je možné, že dělnická třída, pro kterou část avantgardy programově vytváří nové revoluční umění, o její tvorbu neprojevuje zájem a s daleko větším nadšením přijímá kýč.

Jeden z Rockwellových obhájců, již zmiňovaný spisovatel a kritik Dave Hickey, dnes vysvětluje malířovu popularitu tím, že se musel prosadit v prostředí, ve kterém neměl podporu žádných uměleckých institucí. Diváci si jej museli najít mezi tisíci soudobých umělců a ilustrátorů a oblíbit si ho. Tuto diváckou volbu právě v eseji Avantgarda a kýč popisoval Greenberg. Nastínil hypotetickou situaci, v níž se ruský rolník rozhoduje mezi obrazem Pabla Picassa a Ilji Repina. Na Picassově obraze vidí hru linií, tvarů a barev, na Repinově dramatickou bitvu. Třebaže může ocenit některé formální Picassovy kvality, vždy si podle Greenberga zvolí Repina. Na jeho obraze se totiž nemusí snažit pochopit a akceptovat složitý obrazový jazyk. Repin a podobně Rockwell vytvářejí umění, které vypráví příběh, jež není nutné složitě dekódovat – dílo lze vnímat bezprostředně. Tím se stává přitažlivým pro nevzdělané masy. Rolníci v Sovětském svazu měli podle Greenberga štěstí, že se k nim nedostalo dílo Normana Rockwella, v tomto ohledu prý daleko svůdnější a nebezpečnější než akademizující Repin. Greenberg tehdy pravděpodobně nevěděl, že v Sovětském svazu již existují mistři, kteří v podbízivosti mohou Repinovi i Rockwellovi úspěšně konkurovat.⁷

platného společenského a mravního řádu, posilovat ideje a mocnosti sociálně konzervativní, glorifikovat měšťáckou rodinu, morálku, občanské povinnosti, vlastenectví, armádu, justici, ústavu, policii a církev. [...] Toto umění oblečené do tógy akademismu [...] je věcí reprezentace vládnoucí třídy jako celku [...]“ Karel Teige, Jarmark umění, Praha, Československý spisovatel 1964, s. 49.

⁷ Clement Greenberg s odstupem času přiznal, že v roce 1939

Volba mezi avantgardním uměním a socialisticko-realistickým kýčem ovšem nestála jen před rolníky v Sovětském svazu. Do podobné situace se dostali i diváci v Československu v roce 1947. V dubnu toho roku se v Praze uskutečnila výstava současného sovětského malířství, první velká výstava socialistického realismu u nás. Přes všechny poválečné sympatie k Sovětskému svazu se výstavě s názvem *Obrazy národních umělců SSSR* dostalo rozpačitého přijetí; část diváků a většina novinových referátů se podivovala nad zasto-
stalostí sovětské malby. Výstavu organizovalo velvyslanectví SSSR. Její kladné přijetí se stalo pro československé komunisty politickým úkolem. Na výstavu byli sváženi dělníci z celých Čech a vzdor skepsi či otevřenému odporu kritiků plnili návštěvní knihu nadšenými zdravicemi. Tiskové ohlasy na výstavu vyšly již v roce 1947 v knize sestavené Otakarem Mrkvičkou.⁸ Šifra MAT vyjádřila ve Svobodných novinách pocity, které výstava i její přijetí vyvolaly u umělecké komunity: „... *diváka školeného uměním evropským uvede často do zoufalých rozpaků. Jinak diváka neškoleného, neboť ten se tu zřejmě cítí znamenitě, jak ukazují tisícové návštěvy a zápisy v knize hostů.*“⁹ Miloslav Chlupáč byl v Kulturní politice nekompromisnější a popularitu výstavy charakterizoval slovy podobnými Greenbergovu vysvětlení

Repinovo dílo dobře neznal. Ve svém eseji připsal malíři obraz bitevní scény, který Repin nikdy nemaloval. Z poznámky vyplývá, že Greenberg byl seznámen s některými malbami socialistického realismu a vcelku správně je ztotožnil s typem malby, jaký vytvářel Ilja Repin.

8 *Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění*, ed. Otakar Mrkvička, Praha, Vladimír Žikeš 1947. Kniha byla 1. února 1949 zařazena na seznam nazvaný *Knihy zastavené v nakladatelstvích*, který sestavil a projednával akční výbor SČS. V praxi to znamenalo zákaz expedice již vydané knihy. Viz Michal Bauer, *Ideologie a paměť*, Jinočany, H+H 2003, s. 303.

9 *Ibid.*, s. 25.

přitažlivosti kýče pro lidové masy: „Výstava sovětského umění vzbudila velký zájem a získala si i obdiv širokých vrstev. Není to však pro uměleckou hodnotu, ale proto, že obrazy jsou lidem srozumitelné a že postrádají jakoukoliv namáhavou moderní problematiku.“¹⁰ Další recenzenti vystavená sovětská díla popsali slovy jako konvenční akademismus, manýrovitá macha, více plakáty než obrazy, díla nesená maloměšťáckým duchem. Označit některé tyto obrazy za kýč však dokázal pouze Karel Šourek. V moskevské Pravdě na tyto kritiky zareagoval tehdejší ředitel Tretjakovské galerie Alexandr Zamoškin. Prohlásil je za útok dekadentního a formalistického umění proti socialistickému realismu.

Zamoškinův názor na výhrady k výstavě sovětských malířů v Československu nemusel být motivován jen politicky. Oficiální sovětská estetika tehdy v podstatě neznala a nepoužívala termín kýč.¹¹ Za nejdůležitější hodnotu socialisticko-realistického díla nepovažovala autenticitu, originalitu nebo formální novátorství, ale úspěch při masové propagaci myšlenky komunismu. Čím vemlouvavější dílo, tím vyšší ocenění. Bylo lhostejné, využilo-li forem kýče nebo dokonce buržoazního umění. Umělecké dílo nemělo být krásné nebo intelektuálně náročné, nýbrž mělo především oslovit co nejvíce lidí, být obrazem, který si svou přístupnou formou získá váhajícího rolníka, a sloužit jako jeden z nástrojů společenských změn.

¹⁰ Ibid., s. 72.

¹¹ Viz Leonid Keller, *A World of Prettiness, Socialist Realism and Its Aesthetic Categories*, in *Socialist Realism Without Shores*, ed. Thomas Lahusen, Evgeny Dobrenko, Durham–London, Duke University Press 1991, s. 51–75. Představa, že v SSSR nemůže existovat kýč, ostatně mezi komunistickou inteligencí existovala i v poválečném Československu. Spisovatel Jan Štern na Konferenci mladých českých spisovatelů v březnu 1948 tvrdil, že v Sovětském svazu byl kýč dokonale nahrazen lidovostí. Viz Michal Bauer, *Ideologie a paměť*, Jinočany, H+H 2003, s. 100.

Umění dvacátého století dnes nevnímáme jednostranně jen jako vývoj avantgardy. V posledních čtyřech desetiletích se dějiny umění zaměřují i na projevy, které byly dlouho považovány za okrajové, nebo přímo v rozporu s ideály moderního umění. Rozdělení kultury na vysokou a nízkou již není ostré a hodnotově vyhrančené jako ve čtyřicátých letech, kdy o něm psal Clement Greenberg. I Norman Rockwell, jímž během jeho života avantgardní kruhy opovrhovaly a považovaly ho za krále úpadkové kýčovitě lidovosti, byl v posledních letech přijat mezi seriózní výtvarné umělce. Je nahlížen jako dlouho přehlížený tvůrce specifické žánrové malby a v přehledech amerického umění se překvapivě objevuje po boku svých současníků avantgardistů Jacksona Pollocka nebo Barnettta Newmana. Avantgardou vysmívaný Rockwell měl u diváků, kteří se o moderní umění nezajímali, vždy úspěch. Přiznat se k náklonnosti k jeho pracím už dnes není faux pas ani mezi avantgardisty, neboť se stal jedním z hrdinů postmoderního umění. Na přelomu dvacátého a jednadvacátého století se Rockwellovo dílo dočkalo velké putovní retrospektivy, která vyvrcholila v jednom z chrámů avantgardy – v newyorském Guggenheimově muzeu.¹² Před pouhými dvaceti lety by bylo podobné „znesvěcení“ nemožné.

Co vedlo k umělecké rehabilitaci Normana Rockwella právě na sklonku dvacátého století? Jeho výstavy vyhovují celosvětovému trendu divácky vděčných expozic, jimiž si muzea vylepšují ekonomickou situaci. Současně jsou pořádány v době, kdy se kýč nebo vysoké a nízké umění stávají relativizovanými pojmy, mezi nimiž je hranice oproti konci třicátých let nejasná

¹² *Norman Rockwell. Pictures for the American People*, Solomon R. Guggenheim Museum New York, 3. 11. 2001–3. 3. 2002.

a možná vůbec neexistuje. Kýč dnes nepředstavuje něco, za co je nutné se stydět, dokonce už ani nešokuje. Jestliže Greenberg popisuje závislost kýče na vysokém umění, ze kterého kýč vykrádá různé formální postupy a posléze je rozmělnjuje, dnes je tomu v mnoha případech naprosto obráceně. Dnešní kýč se vysokým uměním neinspire, ale naopak vysoké umění využívá mnoha prvků převzatých z kýče. Od dob pop-artu a především s nástupem postmodernismu se kýč stal jednou z nejrozšířenějších strategií současných umělců. Připomeňme si například výtvořiny amerického umělce Jeffa Koonse. Pozoruhodnými je činí především skutečnost, že jimi nezkoumá hranice našeho vkusu nebo kulturních hodnot, ale v konkurenci ostatních umělců chce především zaujmout osvědčenými výjevy a formami. Jeff Koons kýč nekritizuje, spíše je kritický k takzvanému vysokému umění, protože ztratilo svou schopnost oslovit diváky. Kdyby se dnes nějaký intelektuál ocitl v situaci Greenbergova ruského rolníka a měl volit mezi malbou Pabla Picassa a Normana Rockwella, disponoval by díky současné výtvarné teorii i dostatkem argumentů, jak zdůvodnit volbu Rockwellova obrazu.

Zatímco socialistický realismus byl od sedmdesátých let ironizován desítkami ruských malířů tvořících v duchu soc-artu, citace z Rockwellových obrazů jsou v americkém umění používány většinou jen jako neutrální historické reference. Parodii malířského stylu socialistického realismu i dnes s úspěchem využívá ruská dvojice umělců Vladimir Dubosarskij a Alexandr Vinogradov. Groteskní směsicí vlivů, včetně deformovaných postav z obrazů Normana Rockwella, se vyznačuje tvorba současného amerického malíře Johna Currina. Mezi jeho učitele patřil i ruský malíř, který před svou emigrací do USA tvořil ve stylu socialistického realismu. Currin se od něho naučil i specificky

ruskou akademickou malířskou techniku, jež ho odlišuje od většiny amerických realistických malířů.¹³

IV.

Ve světle Rockwellovy retrospektivy v Guggenheimově muzeu si můžeme jen velice obtížně představit, že by se kdekoliv na světě konala podobná, veřejností i kritikou nadšeně přijatá výstava obrazů socialistického realismu. Ne že by se jich v posledním dvacetiletí konalo málo. Většinou však mají příchuť senzace podobně jako přehlídky nacistického umění nebo čínských propagandistických plakátů. Dnešní diváci se na obrazy socialistického realismu nedívají jako na umělecká díla, ale zajímají se především o dobu, ve které vznikaly. Pokusy o jejich nestranný uměleckohistorický rozbor jsou řídké a většinou nepocházejí ze zemí, kde mají se socialistickým realismem a komunismem bezprostřední zkušenost. Nejrozsáhlejší analýzu malířství socialistického realismu v bývalém Sovětském svazu napsal britský historik Matthew Cullerne Bown.¹⁴ Jeho kniha obsahuje velký počet reprodukcí těžko dostupných obrazů z ruských státních i soukromých sbírek a na základě studia oficiálních a neoficiálních debat o sovětském umění i přesvědčivě ukazuje, že sovětské umění se neřídilo pouze rozkazy kulturních ideologů, jak tomu bylo u socialistického realismu v Československu. Socialistický realismus Sovětského svazu je v Bownově podání logickým produktem umělecké tradice ruského akademického malířství; podobná tradice u nás chyběla, nebo neměla takovou váhu jako v Rusku.¹⁵ Sovětští tvůrci i teoretici navazovali

13 Za tuto informaci vděčím Viktoru Pivovarovovi.

14 Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, New Haven–London, Yale University Press 1998.

15 Zmíněná výstava sovětských malířů v Praze roku 1947 vyvolala nadšený ohlas u druhořadých, „měšťáckých“ realistických

na dlouhou linii předchůdců a v rozvádění této tradice prokazovali velkou míru důmyslu a v některých případech paradoxně i svobodomyslnosti.

Ať už to měli v úmyslu nebo k tomu byli sovětští umělci zneužiti, jejich tvorba se v různém rozsahu stala úspěšnou nositelkou státní propagandy jednoho z nejhrůznějších totalitních režimů na světě. Jak postřehl Bown, „*politický obsah [obrazů] byl podpořen romantickým sdělením.*“¹⁶ Tento lákavý romantismus ale nikdy zcela nepotlačil ideologii, i když ji často dokázal úspěšně zastříť. Je pozoruhodné, že většina umělců, která vyrůstala v Sovětském svazu padesátých let, si pamatuje jen onu romantickou složku umění, které je v té době obklopovalo. Ilja Kabakov nebo dvojice Komar a Melamid si ve svých vzpomínkách z dětství jasně vybavují, jaký vliv na ně měly obrazy socialistického realismu. Jejich ideologický obsah si uvědomili až s odstupem let. Básník Iosif Brodskij například zaznamenal tento překvapivý účinek: „*Stojí za zmínku, že v puritánské atmosféře stalinského Ruska se člověk mohl vzrušit i stoprocentně cudným socialisticko-realistickým obrazem Vstup do Komsomolu, který se často reprodukoval a zdobil snad každou školní třídu. Mezi zobrazenými postavami byla i mladá blondýnka. Seděla na židli s jednou nohou přehozenou přes druhou tak, že bylo vidět asi tři cen-*

malířů, kteří si od estetiky socialistického realismu slibovali zvýšení zájmu o vlastní tvorbu. Nejznámější československý tvůrce socialistického realismu stalinského typu Jan Čupelík se původně věnoval náboženské malbě. Většina levicových umělců předválečné doby náležela k umělecké avantgardě a k historizující formě socialistickému realismu si zachovala odstup. Mnozí z nich se ovšem nezříkali možnosti budování nového společenského řádu a jeho podpory. Idealizované představy o nových pořádcích ve svých dílech propagovali i umělci-ilustrátoři, mezi jinými Josef Lada nebo Ondřej Sekora.

16 Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, cit. vyd., s. 300.

*timetry jejího stehna. Nešlo ani tak o ten kousek nohy, ale spíše o kontrast s hnědými šaty, které měla na sobě. Šílel jsem z něj a pronásledoval mě i ve snech.*¹⁷

Úspěšnost těchto obrazů můžeme pravděpodobně přičíst právě kombinaci kýčovité jednoznačnosti a monopolu státu na jejich distribuci, jejíž pomocí ovládl obrazovou imaginaci dospívající generace. Teprve s odstupem času si Brodskij a jiní uvědomili, že byli od útlého dětství vystavováni obrazové propagandě, která jim sice mohla sloužit jako náhražkový zdroj vzrušení, ale její funkce měly být úplně jiné.

I někteří diváci ve Spojených státech měli z Rockwellových děl nepříjemný dojem, že jsou jejich prostřednictvím vystavováni propagandě.¹⁸ Zdá se, že jim to nakonec příliš nevadilo, vždyť měli svobodnou možnost volby mezi výjevy mnoha druhů i poselství. Navíc Rockwellovy obrazy často zachycují soulad zdánlivě rozporných hodnot. Ateisté a věřící, chudí a bohatí, černí a bílí, ti všichni na jeho obrazech názorně dokazují, že lze žít vedle sebe a vzájemně se tolerovat. I proto je dnes Rockwell vnímán jako apoštol demokracie a porozumění, který oslavoval šťastný život Spojených států v polovině minulého století.

Socialistický realismus nikdy nezobrazuje koexisten-

17 Ibid., s. 255–256.

18 „Dalším zdrojem znepokojení [z obrazů Normana Rockwella] byla má narůstající citlivost vůči obrazové propagandě, možná dokonce i nejasná asociace mezi ukázkovou a rurální krásou dominující Rockwellovým obrazům a výjevy, které favorizovali nacističtí (a sovětské) informační inženýři. Zpětně mi připadá nespravedlivé spojovat Rockwellovo náboženství americké jednoduchosti a neformálnosti s uměním, jež se líbilo politrukům a agresorům, ale ta souvislost se mi tenkrát vybavila. Měl jsem podezření, že mi někdo vnucuje něco natolik idealizovaného, až to muselo být falešné.“ Neil Hartus, *The View from the City*, in Maureen Hart Hennessey–Anne Knutson, *Norman Rockwell. Pictures for the American People*, New York, Harry N. Abrams 1999, s. 132–133.



Norman Rockwell, *Expert*, 1962

ci rozdílných názorů na svět, černá a bílá zde mají své jasné a neměnné hodnotové příznaky.

Tento rozdíl může být dobře ilustrován na vztahu Normana Rockwella a socialistického realismu k soudobé avantgardě, k abstraktnímu expresionismu. Není pochyb o tom, že Norman Rockwell neměl abstraktní expresionisty rád. Jejich obrazy plné barevných střískanců mu podle svědectví pamětníků připadaly nsmyslné a směšné. Nepředstavovaly však něco, čím by se cítil ohrožen. Skutečnost, že podobné obrazy existovaly vedle těch jeho, považoval snad za kuriózní, ale nikoliv znevažující. V podstatě šlo o potvrzení funkčnosti demokracie, ve které je podobně nečekané soužití možné. Ve svém díle *Expert* z roku 1962 Rockwell zobrazil muže, který pozoruje obraz připomínající malbu Jacksona Pollocka. Způsob, jakým Rockwell postavu do obrazu zakomponoval, demonstruje Pollockův výrok, podle něhož se během malování ocital „*uprostřed malby*“. Rockwell si také zjevně dal mnoho práce s tím, aby co nejrealističtěji podal Pollockovu drippingovou techniku. Zachovaly se dokonce fotografie, na nichž pózující Rockwell napodobuje malujícího Pollocka a naoko rozstříkuje barvu na horizontálně položenou podložku. Muž na Rockwellově obraze je k nám obrácen zády a z výrazu obličeje tedy nelze uhodnout, jak se mu obraz líbí. Hodnocení je ponecháno na nás.

Fjodor Rešetnikov, malíř idylického obrazu s neúspěšným školákem, na abstraktní expresionismus nahlížel daleko nesmiřitelněji. Novému malířskému stylu věnoval v letech 1961 až 1962 cyklus *Záhady abstraktního umění*. Jeho součástí je i stejnojmenný triptych, k němuž se pravděpodobně inspiroval na Benátském bienále, kde se s abstraktním expresionismem mohl seznámit. Postranní křídla triptychu ukazují výjevy z historie abstraktní malby; je zde líče-

na jako podvod na divákovi. Počíná oslem malujícím ocasem¹⁹ a končí u umělců, kteří barvu na plátno plivají ústy, nebo s aristokratickým klidem rozlévají kolem sebe za pomoci asistentů kbelíky barvy. Na ústředním panelu obrazu je předvedena karikaturní scéna, na níž je milionářskému sběrateli nabízen abstraktní obraz malovaný opicí. Jeho kvalitu opěvují prodejní kritici, nešťastní nezaměstnaní umělci se opičímu projevu snaží přiblížit a žebrají o trochu přízně. Na horizontu se siluetou Benátek vidíme postavy Leonarda, Michelangela a dalších renesančních mistrů, jak před podobným panoptikem v hrůze prchají.²⁰

Právě v této nesmiřitelnosti socialistického realismu odvozené od politického režimu, který reprezentoval, můžeme vidět důvod jeho ztracení. Umění socialistického realismu je triumfální historické revizi, jaké se Rockwell dočkal ve Spojených státech, zatím velice vzdáleno. Představuje pro nás především jeden z vedlejších produktů stalinského teroru, v lepším případě odpuzující a současně vzrušující parodii na skutečné

19 Šlo o odkaz na mystifikaci francouzského spisovatele a kritika Rolanda Dorgelèse. V roce 1910 nechal oslíka jménem Lola namalovat ocasem obraz, který byl posléze jako dílo smyšleného malíře přijat na Salon nezávislých. Tento případ byl v SSSR často uváděn jako příklad nesmyslnosti moderního umění, a to minimálně od roku 1948. Byl znám i sovětskému vůdci Nikitu Chruščovovi; v roce 1962 kritizoval obrazy na výstavě Moskevského svazu umělců v Manéži jako díla, která by svým ocasem uměl namalovat i osel. Oslíkovu popularitu v SSSR možná svým obrazem podpořil i Fjodor Rešetnikov.

20 Malby opic zdánlivě připomínající abstraktní expresionismus symbolizovaly kulturní úpadek i pro teoretika situacionismu Guy Deborda. Nadšenou reakci publika na zvířecí malby v londýnském Institute for Contemporary Art popsal jako příklad buržoazní dekadence v článku Ještě trochu úsilí, chcete-li se stát situacionisty v časopise Potlatch č. 29 z 5. listopadu 1957. K Debordovi a situacionismu viz v této knize text Osudy svobodných umělců (s. 97–130).



Fjodor P. Rešetnikov, *Tajemství baltimorského závodu na abstraktní malbu*, z cyklu *Záhady abstraktního umění*, 1961–1962

umění. Čím více času uplynulo od vzniku Rockwellových obrazů, tím více si jich vážíme. Vedle kýčovitě melancholických vzpomínek na staré dobré časy nás překvapují svými liberálními náměty a postupně objevujeme i jejich pozoruhodné malířské kvality. Podobné rehabilitace se socialistický realismus dočká zřejmě jen stěží. Zvláště ve srovnání se sovětskou avantgardou dvacátých let se zdá propagandisticky zaměřené umění socialistického realismu nepřípustně falešné a tento pocit s postupem času nikterak neochabuje. Kvůli tomu se na obrazy ve stylu socialistického realismu většinou nedokážeme dívat jako na plnohodnotná umělecká díla, která si zaslouží seriózní a komplexní analýzu, ale většinou právě jen jako na ilustrace k politickým dějinám totalitních režimů.

Paxisté, explosionalisté a aktuálové v boji za mír

I.

V Československu se po druhé světové válce objevily některé neobvyklé pacifistické aktivity. Na první pohled nevykazují znaky uměleckého projevu, patří spíše do oblasti kuriozit nebo přímo psychopatologie. Jejich protagonisty většina současníků považovala za podivíny či blázny. Dnes se na některé z nich díváme jako na důležité reprezentanty naší poválečné kultury. Neomezovali se na tradiční umělecké žánry, nepsali protiválečné romány a nemalovali obrazy s mírovou tematikou, chtěli především reformovat společnost, měnit životy lidí. Sepisovali proto manifesty, rozšiřovali letáky a dopisy a rozesílali je médiím a nic netušícím spoluobčanům. V určitém období života pro ně bylo nejdůležitějším úkolem bojovat za cíl zdánlivě tak samozřejmý, jakým je mír a porozumění mezi lidmi.

Mírové manifesty následujících tří českých autorů vznikaly v různých letech studené války. Dvě velmoci, Spojené státy americké a Sovětský svaz, se držely v šachu nejrůznějšími výhrůžkami a manifestacemi síly, to vše ve jménu míru. Mír se stal zprofanovaným termínem, nástrojem ideologického boje globálních rozměrů. Zvláště padesátá léta byla bohatá na různé mírové kongresy a výzvy. Ve východním bloku probíhaly masové podpisové akce za mír. Do boje se zapojovaly nebo v něm byly zneužívány nejrůznější osobnosti světové kultury, včetně modernistického malíře Pabla Picassa. Ten se tehdy postavil na stranu SSSR a komunistické strany i přesto, že v komunistických státech právě vrcholilo tažení proti modernímu umění. Zatímco Američané propagovali „boj za svobodu“ a v něm jako jeden z argumentů využili i abstraktní expresionismus coby symbol uměleckého individualismu, komunisté měli na své straně Picassa

s jeho mírovými holubicemi. Tato politická situace přispěla k tomu, že modernismus definitivně přestal vytvářet iluzi homogenního, univerzálního a globálního hnutí.¹

Petice sepisujeme a oslovujeme jimi zcela neznámé lidi v okamžiku, kdy běžné způsoby komunikace začínou selhávat. V některých případech autor přestává reálně hodnotit podněty z okolí, nenaslouchá a vede dlouhý monolog, který je v úplnosti pochopitelný jen jemu. V evropském prostoru po druhé světové válce byla pro avantgardního umělce potřeba komunikovat o to větší, že cítil slabé sociální účinky svého díla. Konfrontace umělce a společnosti se vyhrotila.² Avantgardní umění bez společenského dosahu bylo pro jeho autory frustrujícím koncem uměleckých snah. Touhu vidět společenský dopad svých aktivit pociťovali někteří tvůrci tak silně, že byli kvůli ní ochotni opustit i umění samo.

II.

V posledních týdnech roku 1945 se mohli obyvatelé pražských Vinohrad setkat s podivnými cyklostylovanými letáky na nárožích či ve svých poštovních schránkách. Oznamovaly existenci pražské Lidové internacionály míru, která chtěla lidstvo ochránit před novými závody ve zbrojení a nebezpečím atomové bomby. Přestože od konce války uplynulo jen několik měsíců

1 Mnozí evropští intelektuálové se tehdy ocitli ve vskutku schizofrenním postavení. Analýzu dobové situace ve Francii trefně popisuje Serge Guilbaut v textu *Postwar Painting Games. The Rough and the Slick*, ve sborníku *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, ed. Serge Guilbaut, Cambridge–London, The MIT Press 1990, s. 30–84.

2 Jochen Schulte-Sass, Foreword. *Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde*, in *Peter Bürger, Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1984, s. 11.

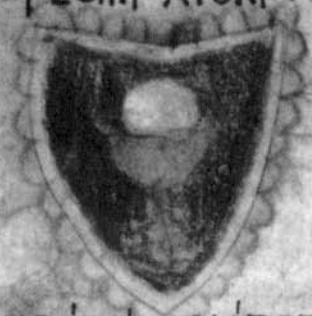
a nebylo snad nikoho, kdo by si mír nepřál, podomáčku vyrobené výzvy působily provokativně.

Autorem letáku byl MUDr. Jan Lukeš (1912–1977), během svého života veřejnosti zcela neznámý. Své poslední roky života strávil jako nesvéprávný pacient trpící duševní chorobou. Teprve v posledních deseti letech se objevily pokusy ukázat Lukeše jako osobnost, která kuriózním způsobem obohatila okraje české kultury dvacátého století. V padesátých letech Lukeš jako svérázný pacient zaujal profesora Jaroslava Stuchlíka a prostřednictvím jeho článků i světovou psychiatrii. Nikoliv svými literárními díly, ale především neobvyklou schopností vytvářet a používat složité umělé jazyky, které vyvíjel a zdokonaloval již od dětství. Lukešova literární a hudební tvorba zůstávala dlouho neprobádána a nedoceněna. Její charakter, pohybující se na hranici mezi projevy duševně chorých, dadaismem, patafyzikou a grafomanstvím, mu ostatně nedával naději na oficiální zveřejnění. Jan Lukeš si jako mnoho jiných outsiderů vytvořil složitý paralelní svět vybavený nejen několika umělými jazyky, ale i vlastní historií a geografii, ze kterých po celý život čerpal náměty, reálie i jazyk pro své romány a hudební díla. Zásahu na zpracování a postupné popularizaci Lukešova díla má především Vladimír Borecký.³ V posledních letech je samostatně vydáváno i Lukešovo literární dílo.⁴

3 Vladimír Borecký, *Zrcadlo obzvláštního*, Praha, Hynek 1999. Dále Boreckého časopisecké studie *Záhadný pacient profesora Stuchlíka*, in *Technický magazín* 28, 1985, č. 11, s. 44–49, *Pandemie kosmofrenie*, in *Analogon*, 1996, č. 13, s. 82–89, *Nevšední případ nevyléčitelné kosmofrenie*, in *Revolver Revue*, 1999, č. 39, s. 242–299 a další.

4 Z díla Jana Lukeše dosud vyšlo: *Co byl paxistický puč v Praze o vánocích 1945 aneb Osudy jednoho českého bojovníka za mír*, Praha, Pražská imaginace 1991, *Z knižnice iškouské kultury*, Praha, Garamond 2000, Car Osten [= Jan Lukeš], *Dekadentův lós*, Br-

PŘED NOVÝMI ZÁVODY
VE ZBROJENÍ - PŘED
NEBEZPEČÍM ATOM. PUMY



ZACHRÁNÍ NÁRODY
LIDOVÁ INTERNACIONÁLA
~ MÍRU ~
S ÚSTŘEDÍM V PRAZE

Jan Lukeš žil většinu dospělosti v ústraní a agitace pro Lidovou internacionálu míru roku 1945 v ulicích města se z jeho dalších aktivit vymyká. Bohužel o ní máme zprávy jen od samotného autora. Je proto obtížné rozpoznat, co je jeho mystifikace a co a jak se doopravdy událo. Není dokonce vyloučeno, že masové paxistické hnutí je od začátku až do konce Lukešovou fikcí. Nejvíce informací o Lidové internacionále míru (paxismu), LIM(p), najdeme v obsáhlém Lukešově dopise ze 7. listopadu 1960 adresovaném akademiku Ivanu Málkovi.⁵ Rozsáhlý beletrizovaný text popisuje okolnosti vzniku paxistického hnutí a související pokus o státní převrat z roku 1945. Podle informací z dopisu Lukeš tuto historii již jednou zpracoval formou spisu a na konci padesátých let ho zaslal Ústřednímu výboru KSČ. Ten na něj však nijak nereagoval. Lukeš, podnícen atmosférou mírových snah po Chruščovově vystoupení v OSN roku 1959, se k paxismu na začátku šedesátých let začal znovu hlásit. Akademika Málka si jako adresáta vybral proto, že se Málek angažoval v oficiálním mírovém hnutí socialistického Československa. Lukeš chtěl předního komunistického politika a stranického bojovníka za mír upozornit na aktuálnost paxismu, rozvinutého již před patnácti lety. Žádal ho – alespoň dodatečně – o ocenění svých snah, rehabilitaci svého případu a současně prosil o zvýšení nízkého invalidního důchodu. Není ovšem jisté, zda Lukeš svůj dopis akademiku Málkovi skutečně odeslal.

V obsáhlém dopise kromě mnoha příhod ze svého života popisuje vznik a počátky paxismu. Lukeš v něm

no, Petrov 1999, *Můj život v hudbě*, Brno, Petrov 2003. K vydání je připravován román Napříč Marmokojem.

⁵ Originál dopisu je uložen v Lukešově pozůstalosti v Památníku národního písemnictví. Následující ukázky pocházejí z citovaného vydání knihy Jana Lukeše *Co byl paxistický puč v Praze o vánocích 1945*.

uvedl, že jeho kořeny sahají do roku 1942, kdy pracoval v Lupózním ústavu dr. Olgy Valentové v Motole. Seznámil se zde s vídeňským katechetou Franzem Mudrou, který tu působil jako duchovní správce. „V době hromadných poprav českých vlastenců [...] v červnu 1942 svěřil se mně Mudra se svou myšlenkou, že po skončení této války bude nezbytně nutné vytvořiti všesvětovou masovou organizaci, Lidovou Internacionálu Míru, čili tzv. Paxistické hnutí, které by si vytкло za cíl všeobecné a úplné odzbrojení a které by také hromadnými plebiscity zabránilo event. novým válkám. [...] Po několika debatách, které jsme měli spolu o tomto námětu, v noci z 1. na 2. listopadu 1942, se vyslovil Mudra zcela jasně, že by byl rád, kdybych se ujal založení a vedení LIM(p).“⁶

Z dopisu vyplývá, že bezprostředně poté, co mu byl tento úkol svěřen, Lukeš na paxismus a své vyšší poslání na určitou dobu zapomněl. V době druhé světové války pracoval jako čerstvý absolvent lékařství v různých zdravotnických zařízeních Protektorátu Čechy a Morava. Když v roce 1944 kvůli přehlédnutí vážných zranění zemřel jeden z jeho pacientů, byl poprvé vyšetřován jeho duševní stav. Zjistilo se, že není zcela psychicky zdravý, a postupně byl vyřazován z profesionálního lékařského života. V polovině roku 1945 s diagnózou paranoidní schizofrenie nakonec ztratil zaměstnání. V dopise Málkovi se svěřil, že na konci května 1945 náhodou potkal v pražském knihkupectví u Fenclů pátera Mudru a v následných debatách spolu obnovili myšlenku paxistické internacionály. Lukeš prý z Mudrova pověření navštívil významné duchovní představitele, včetně arcibiskupského vikáře Theofila Opatrného, od nichž se mu dostalo podpory základních paxistických myšlenek.

Další popisované události mají charakter frašky.

6 Ibid., s. 12.

V červnu 1945 se Lukeš odhodlal otevřeně vstoupit do politiky a začal sepsovat manifest *Můj mír*, který byl ideovým protikladem Hitlerova spisu *Mein Kampf*. Byl psán po vzoru náboženských traktátů kvazi-biblickým stylem v číslovaných verších a přibližoval základní paxistické myšlenky. Nábožensky vlažný Lukeš se však musel do podobného způsobu psaní nutit a nakonec nedokončené dílo opustil. Důležitým impulsem k dalším aktivitám se pro něho stalo svržení atomové bomby na Hirošimu 6. srpna 1945. Tento čin ho vyburcoval k dopisům Edvardu Benešovi, Klementu Gottwaldovi a Janu Masarykovi, které žádal o bezodkladné zaslání protestní nóty Spojeným státům. Když nedostal odpověď, sám prý dopisem oslovil Harryho Trumana, britského krále Jiřího VI., generála de Gaulla a papeže Pia XII. Když se ani od nich nedočkal odpovědi, urychleně dokončil *Můj mír* a pustil se do agitace.

Jan Lukeš píše, že se o první říjnové neděli roku 1945 setkal s tajemníkem Ústředního výboru KSČ Rudolfem Slánským, který ho informoval o tom, že ani on, ani Klement Gottwald nemají nic proti vstupu LIM(p) do vysoké politiky. Musí však nejdříve získat podporu mas. „*Začal jsem tedy v říjnu r. 1945 kreslit a cyklostylově množiti propagační letáky, přičemž mně pomáhali ještě dva lékaři a vrátný pathol. ústavu (Kateř. 32) a jeden zaměstnanec ministerstva nár. obrany. Do konce roku jsme vyvěsili na pražských ulicích a částečně též poštou rozeslali přes 3000 letáků, z nichž každý měl na záhlaví odznak rudého kalicha s bílým terčíkem v modrém poli, který jsem zvolil za definitivní symbol pro LIM(p) [...]*“⁷

Lukeš se však dočkal zklamání, protože letáky neměly tak velký ohlas, jaký si od nich původně sliboval. Přesto odhadoval počet řádných členů paxistického

⁷ Ibid., s. 17.

hnutí ke konci roku 1945 na tři sta osob. Veřejný tábor lidu a valná hromada všech paxistů byla svolána na 25. prosince roku 1945 před chrám sv. Víta na Pražském hradě. Daný den však byla katedrála obklíčena policií. Dva z asi padesáti přítomných paxistů, jakýsi Mašata a Maywald, se pokusili proniknout dovnitř a pronést proslov. Byli však umlčeni. Když Jan Lukeš viděl neúspěch setkání, z místa činu utekl. Pochopil, že paxismus ztroskotat. V následném dopise Benešovi, Gottwaldovi a ministru vnitra Noskovi se vzdal veškeré politické činnosti.

Je zřejmé, že dopis Jana Lukeše akademiku Málkovi obsahuje celou řadu smyšlenek. Popsaný běh událostí a osobních setkání s komunistickými politiky jsou s největší pravděpodobností plodem autorovy fantazie. Záhadou patrně navěky zůstane skutečný rozsah paxistického hnutí. Lukeš do pozdějších lékařských zpráv uvedl, že byl 5. února 1946 zatčen policií a po několika dnech vyšetřování předán na psychiatrii. Důvodem prý bylo vylepování plakátů a rozesílání zmatených dopisů. V léčebně strávil šest měsíců, mimo jiné podstoupil léčbu elektrickými a inzulinovými šoky.

Lukeš udává, že v pražských ulicích vyvěsil a poštou rozeslal tři tisíce letáků. Netušíme však, jak leták ve skutečnosti vypadal. Dochoval se jen v popisu ve zmíněném listu a zároveň v autorově vyobrazení v jeho literárním díle Zpovědi psychopatologického wunderkinda. Víme však, že na rozdíl od Lukešovy kresby leták obsahoval i informaci o konání valné hromady, tedy i jeho vzhled mohl mít zcela jinou podobu. V Lukešově pozůstalosti, která se částečně zachovala díky profesoru Stuchlíkovi, žádný paxistický dokument není. Lukeš se ovšem zmiňuje, že mu byly všechny zabaveny během policejního vyšetřování.

Paxismus nebyl jedním z mnoha Lukešových výmyslů. Myšlenky hnutí zpracovával i ve svém pozdějším be-

letristickém díle, především v nedokončeném románu Mariánské císařství. Jana Lukeše nemůžeme považovat pouze za opuštěného a všemi zklamaného blázna, který na sebe chtěl upoutat pozornost. Je tu totiž jeho pozoruhodné dílo a to svou ironií a dadaistickým smyslem pro humor v mnohém souzní s postupy dobového avantgardního umění. Z jeho rozsáhlé hudební tvorby známe například koncept opery Bellica, komponované pro „cageovský“ orchestr složený z dvanácti tympánů, šesti bubnů, tří kulometů a šesti pušek, nebo minimalistickou variantu Čajkovského baletu nazvanou Želví jezero. Čtenář dopisu akademiku Málkovi se také nemůže ubránit dojmu, že hlavním důvodem jeho sepsání nebyla žádost o rehabilitaci a peníze, ale především nutkavá či přímo nezvladatelná ambice umělecko-exhibicionistická: touha literárně zachytit či přímo pomocí uměleckého textu zhmotnit hnutí paxistů a o svůj výtvar se podělit alespoň s jediným čtenářem – adresátem dopisu. Při psaní se autor zřejmě náramně bavil. „*Celý paxismus, jak sám na to nahlížím, byl do jisté míry organizován jako velká opera, jako velký utopistický román, jako grandiózní sen.*“⁸

III.

Jen několik let po Janu Lukešovi oslovoval mírovými manifesty domácí a světovou veřejnost Vladimír Boudník (1924–1968). Tvorbu Jana Lukeše dnes hodnotíme spíše jako kuriozitu a stejným způsobem k ní bude pravděpodobně přistupovat také budoucnost. Vladimír Boudník je na rozdíl od Lukeše chápán jako klasik českého výtvarného umění. Ale i Vladimíra Boudníka podobně jako Lukeše mnozí považovali za jeho života za blázna. Boj proti zlehčování vlastní tvorby a jejímu zařazení do oblasti duševní patologie se

⁸ Jan Lukeš, *Můj život v hudbě*, cit. vyd., s. 59.

stal důležitou součástí Budníkovy životního zápasu. Po většinu života zjišťoval, že se o něho místo umělecké kritiky a diváků zajímá především psychiatrie, což nakonec přijal jako fakt. Sám psychiatry vyhledával; u nich se zachovala i část jeho díla.

Na rozdíl od Jana Lukeše máme u Vladimíra Boudníka k dispozici širší škálu pramenů. Známe částečně jeho korespondenci, deníkové zápisky, nedoceňitelným zdrojem jsou také záznamy Boudníkovy přítele Vladislava Merhauta ze šedesátých let.⁹ Přesto není jednoduché zaujmout jednoznačné stanovisko k Boudníkovým mírovým aktivitám, které měly k jeho pozdější grafické práci zdánlivě nepřímý vztah. Musíme si uvědomit, že Vladimír Boudník patřil k osobnostem, u nichž je obzvlášť těžké pokoušet se jasně vymezit hranici mezi životem a dílem. Platí to především o Boudníkových manifestech, četných veřejných výzvách a obrovském množství dopisů, které rozesílal různým známým i neznámým adresátům od mládí až do své smrti.

Dříve než v roce 1949 formuloval známé a dnes často citované manifesty explosionismu, Vladimír Boudník od roku 1947 psal a distribuoval protiválečné apely a dopisy. Rozesílal je různým světovým organizacím, médiím a slavným osobnostem. Svou naiivitou mohly působit a na většinu svých adresátů i působily jako výtvary duševně nemocného člověka. Obracel se na ně zcela neznámý člověk s výzvami za mír a blaho lidstva.

Vladimíra Boudníka v té době nikdo neznal. V pětadvaceti letech vinou války a totálního nasazení teprve dokončoval střední grafickou školu. Na konci čtyřicátých let lze jen těžko hledat přímé paralely

9 Vladislav Merhaut, *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*, Praha, Revolver Revue 1997.

NARODU 1947 XII.
 VĚDA A VYNÁLEZY JSOU V HRUBÝCH RYSECH
 HOTOVÝMI CELKY. PŘÍTOMNOST VYŽADUJE,
 ABY KAŽDÝ ČLOVĚK ZASTÁVAL DVOJÍ ŽIVOT:
 1. JAKO MANUELNÍ PRACOVNÍK
 2. JAKO DUSEVNÍ PRACOVNÍK
 VYROVNAJÍ SE TÍM TRIDNÍ ROZDÍLY A OD-
 STRANÍ NENAVIST.
 UVĚDOMTE SI, ŽE NEUMÍTE OBSAHNOUTI VSECH
 NY VÁLEČNÉ HRŮZY JAKO JEDEN CE-
 LK A OBCHÁZÍTE NEDOKONALOST SVÝCH
 MOZKŮ TÍM, ŽE SI VOLÍTE SYMBOLY.
 Z TOHO DŮVODU JE POVINOSTÍ KAŽDÉHO
 NEDATI SE DO VÁLKY VEHNATI I KDYBY
 VEDOUcí MÍSTA VYKONSTRUOVALA SEBE-
 SVATEJŠÍ DŮVODY. - NEJJASNĚJŠÍ DŮKAZ
 O TUPOSTI JEDNOTLIVCE VŮČI UTRPENÍ
 VELIKÉMU MNOŽSTVÍ LIDÍ PODALI V PO-
 SLEDNÍ DOBĚ VĚLITELÉ KONCENTRAČNÍCH
 TABORŮ A VÁLEČNÍ LETCI; VČETNĚ GENERÁLU
 MATKY ŽIVTE V DĚTECH ODPOR KU VRAZDÁM
 NEUČTE DĚTI POCITU NADŘÁZENOSTI, NE-
 BOŤ NEŽ VYROSTOU NEBUDE NA SVĚTĚ
 DRUH LIDÍ, NA NICHŽ BY SI MOHLY SVOJÍ
 NADŘÁZENOST OVĚŘIT. PŘEMÝSLEJTE



ŠIROKÉ MASY NEZOTROČUJE NĚKOLIK JEDNOTLIVCŮ, NÝBRŽ ŠIROKÁ
MASA SE ZOTROČUJE SAMÁ, KAŽDÝ ČLOVĚK V TĚTO MASE, JE TOTIŽ
UDRŽUJE V PODĚ NADĚJÍ, ŽE POZDĚJŮŇ ON, NEB JEHO DÍ-
TĚ, BUDE TĚŽ NADŘÁZENÝM PANEM. PRAVĚ TATO NA-
DĚJE BERE LIDSTVU, JAKO CELKU, SÍLU KE SVRŽENÍ
OTROKAŘŮ A K ZAMEZENÍ VÁLEK.

mezi jeho realisticky zaměřenou a v podstatě průměrnou výtvarnou tvorbou a bouřlivou aktivitou agitátorskou a výchovnou. Jiří Valoch v roce 1984 konstatoval: „Snad ještě více než grafické listy provokovaly Boudníkovy rané texty, manifesty a výzvy. Zvláště jeho mírové apely, v nichž se zcela bezprostředně reflektovaly jeho osobní zkušenosti z totálního nasazení v Drážďanech (snad především z vyhrabávání mrtvých z ruin po náletech), o něm vytvořily představu nepraktického snílka, utopisty a popravdě řečeno blázna...“¹⁰

Boudníkovy mírové manifesty a výzvy zůstávají kvůli své neobvyklosti a nezařaditelnosti stranou odborného zájmu. Ani v monumentální a na dlouhá léta zřejmě i poslední monografii Vladimíra Boudníka, která byla vydána u příležitosti jeho retrospektivy v Císařské konírně na Pražském hradě v roce 2004, se o mírových manifestech hlouběji nehovoří.¹¹ O manifestech se možná mlčí také proto, aby byl z Boudníka smyt cejch dětinského snílka nebo dokonce duševně nemocného člověka. Z úzkého hlediska historika umění je skutečně těžké k nim něco zásadnějšího dodat. Dochovaly se nejméně tři ukázky z přelomu let 1947–1948, vytvořené technikou linorytu a suché jehly. Jsou to výzvy či letáky, někdy doprovázené obrázky, jindy pouze textové. Nejrozsáhlejší je pětidílné provolání z října 1947; počíná zvoláním: „*Národům!*“ Boudník v něm vypráví příběh o utýraném psu a současně varuje před násilím na lidech. Rozsáhlý text se drží v rovině moralizování a nechybí ani generalizující odsudky lidstva jako celku. Největším nebezpečím je podle něho lidská agresivita a sklon k násilí, proti kterým je

10 Jiří Valoch, Vladimír Boudník. Výstava k nedožitým šedesátinám, in *Vladimír Boudník. Grafika*, Brno, Dům umění města Brna 1984, s. 1.

11 *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*, ed. Zdenek Primus, Praha, Gallery 2004.

nutné bojovat. Boudník žádá vymýcení egoismu, volá po solidaritě mezi lidmi a vzájemném soucítění. Naléhá na lidstvo, aby za žádnou cenu nepodléhalo válečné agitaci. Ve výchově dětí k pacifismu a odporu k zabíjení vidí důležitý úkol pro matky. „*Nezapomeňte, že válečné zbraně nebyly zlikvidovány. Nebuďte z vlastního egoismu vrahý svých dětí jako doposud – přemýšlejte.*“¹²

Boudník patřil ke generaci bezprostředně zasažené válkou. Během totálního nasazení prožil spojenecké bombardování, které jím hluboce otřásl. V jeho raných grafických listech, jakož i v práci jeho přátel Hanese Reegeny, Zdeňka Boušeho nebo Jaroslava Rotbauera, se projevuje existenciální úzkost zobrazováním válečné destrukce, která v prvních mírových letech nešla jednoduše vymazat z paměti ani proto, že šlo o zkušenost všeobecnou. „*Po válce byl hrůzami dav lidí vyladěn na jednu vlnu,*“¹³ vzpomínal Boudník v dopise Zdeňkovi Boušemu z 12. 1. 1950. Ze zmíněného přátelského okruhu to však byl právě jen Boudník, kdo tyto zkušenosti převedl nejen do privátní umělecké tvorby, ale i do veřejně distribuovaných manifestů a svolání, kterými se obracel na své spoluobčany nebo přímo na světové politické organizace a média.

Odpovědnost za svět a jeho další osud Boudník pociťoval již od konce války a s časem nijak neslábla. „*Je v nás údobí dospívání, nadějí, radosti, víry v nový svět, svět poválečný, tvořivý, je v nás vědomí o možnosti hloupým činem války zničit miliony a miliony lidí, a současně je v nás tisíce zábran nedopustit další nesmyslné vraždy.*“¹⁴ Způsob, kterým chtěl tuto odpovědnost za lidstvo naplnit, našel svou podobu právě ve formě míro-

12 Vladimír Boudník, svolání z 12. 5. 1948.

13 Vladimír Boudník, *Z korespondence. I (1949–1956)*, Praha, Pražská imaginace 1994, s. 21.

14 Vladimír Boudník, *Z korespondence. II (1957–1968)*, Praha, Pražská imaginace 1994, s. 30.

vých manifestů či dopisů. I mnozí Boudníkovi dobří přátelé byli v letech 1947–1948 k jeho mírovým provoláním skeptičtí, považovali je za naivní či „nenormální“ chování. Boudník fanaticky pokračoval v hlásání své pravdy, chtěl vyburcovat lidi z lhostejnosti a obrátit jejich pozornost směrem, který považoval za důležitý. Pamětníci vzpomínají, že „*děvčata ze třídy* [grafické školy] *ho nazývala Misionářem*“.¹⁵ Na své přátele a o to více na neznámé lidi působil Boudník jako podivín, který rozesílá hlavám států a redakcím domácích i světových sdělovacích prostředků či neznámým lidem zmatená prohlášení, na něž bylo obtížné odpovídat.¹⁶ Dopisy a prohlášení Boudník původně rozesílal anonymně, až když byl obviněn ze zbabělosti, začal své manifesty podepisovat.¹⁷ Od roku 1952 manifesty dokonce osobně doručoval, protože se obával, že poštou nedorazí na místo určení. V korespondenci uvádí, že rozeslal na tisíc dvě stě dopisů přátelům a redakcím, včetně manifestů celkové číslo odhadoval na tisíc sedm set. V jiném dopise z konce padesátých let informuje, že během sedmi let rozeslal své dopisy na padesát různých adres.¹⁸

15 Jaroslav Rotbauer, Vzpomínka na dva spolužáky, in *Revolver Revue*, 1995, č. 29, s. 125.

16 Na první takové setkání s Boudníkem vzpomíná i Jan Koblasa; byl jedním z adresátů jeho dopisů a před seznámením s autorem a jeho prací jim zřejmě nepřisuzoval žádnou důležitost. V záznamu 12. 11. 1958 píše: „[...] zašel poprvé k Boudníkovi – znal jsem ho dosud jen z jeho dopisů, které mi posílal před svatbou s Teklou – manifesty explosionalismu – neobyčejné překvapení – šok – nádherné abstraktní grafiky!!! – nadšeně povídali až do noci –“ Viz Jan Koblasa, *Záznamy z let padesátých a šedesátých*, Brno, Vetus Via 2002, s. 120.

17 „Pokud víš, mírové manifesty a návrhy na masové mírové hnutí – včetně rozvádění idee zlepšovacího hnutí v roce 1947–48 – jsem podnikal anonymně, či pod krycím jménem.“ Boudník v dopise Jiřímu Svobodovi z 5. 9. 1958, citováno podle Vladimír Boudník, *Z korespondence. II (1957–1968)*, cit. vyd., s. 23.

18 Srov. Vladimír Boudník, *Z korespondence I a II*, cit. vyd.

Vladimír Boudník myslel své výzvy vážně a neváhal riskovat nejen nepochopení, ale ani – podobně jako Lukeš – postih z oficiálních míst. Ta si jeho manifesty, ať už mírové nebo pozdější explosionalistické, mohla snadno vyložit jako provokace nebo jako výraz nesouhlasu se státní politikou. Boudník dokonce během vojenské služby roku 1949 přesvědčoval vojáky základní služby, kteří předtím nikdy nepřišli do styku s uměním, aby přijali explosionalismus a v jeho duchu i tvořili. Neomezoval se přitom jen na vojíny. „*Explosionalismus jsem přednášel osvětářům + šaržím do majora*,“ psal v jednom z dopisů Zdeňkovi Boušemu.¹⁹ Neznáme však žádný dokument nebo vzpomínku, podle níž by se o Boudníka zajímala Státní bezpečnost, i když on sám podle svědectví Vladislava Merhauta se zásahem policie počítal.²⁰

Stejně jako pro Lukeše měl i pro Boudníka nesmírnou důležitost veřejný ohlas jeho protiválečných výzev, lhostejnost ostatních nechápal. „*Bojím se, aby nebyla válka a aby lidé, k nimž mluvím a kteří jsou součástí mých představ, nezahynuli. Chci mír. Bojím se války*.“²¹ Jen o několik dní později v dopise radostně popisuje jednu z řídkých veřejných reakcí na své mírové výzvy: „*Dnes jsem si ‚několikrát‘ rozmnožil původní mírový návrh. Jak vidíš, expl. není tak přizemní, jak se domníváš. Návrh vzbudil konkrétní oficiální odezvu v tisku. Lidé však byli tenkrát disponováni jako moji přátelé a do-*

19 Vladimír Boudník, *Z korespondence. I (1949–1956)*, cit. vyd., s. 17.

20 „*Když psal různé dopisy, myslel, jak ho zavřou, stále s tím počítal, chodil vždy čistě umytej, vyholenej, vypraný fusekle, věci doma pečlivě srovnaný, přestože neměl dostatek prostoru*.“ Vladislav Merhaut, *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*, cit. vyd., s. 137.

21 Vladimír Boudník, *Jedna sedmina*, citováno podle *Pocta Vladimíru Boudníkovi*, ed. Josef Hampl, Vladislav Merhaut, Ladislav Michálek, Praha, Přátelé Vladimíra Boudníka 1974, s. 5.

mnívali se, že je zbytečné – po takové válce – mluvit šířeji o míru. Uvědom si, že mně bylo ‚kouzelně‘, když jsem byl nazván ‚bohorovným člověkem, majícím recept na mír‘. (V novinách.) [...] Možná, že naše desítky manifestů + dopisů, volajících po mírových zákonech, byly pubertácké, naivní, ale myšlené upřímně. Nechceme válku.“²²

Před rokem 1948 měla u Vladimíra Boudníka iniciace celospolečenských změn jasnou prioritu před vlastní uměleckou tvorbou. Nekladl si malé cíle a umění mu mohlo pomoci zatím jen nepřímo. Důležité bylo proměnit svět k lepšímu, změnit chování lidí, zajistit soužití národů i jednotlivců, otevřít lidem cestu k pochopení vesmíru i sebe samých. Jaksi stranou vznikaly první Boudníkovy kresby a grafiky. Svůj explosionalismus, který jeho teoreticko-osvětářské a umělecké snahy propojil, rozvinul Boudník teprve postupně. Explosionalismus si ostatně ponechal agitační charakter mírových manifestů, alespoň zpočátku Boudníkovi splývá umění s aktivismem tak, že je obtížné je od sebe odlišit. Explosionalismus můžeme jen těžko omezit na pouhou tvůrčí metodu nebo umělecký směr. Získal a udržel si podobu životního názoru, učení s celospolečenským dopadem, ve kterém hrál důležitou roli právě boj za mír a lidskou a tvůrčí svobodu. Názor, že umění by si nemělo klást pouze estetické cíle, Boudník nezastával jen na přelomu čtyřicátých a padesátých let, ale udržel si ho po celý život. Několik týdnů před smrtí v dopise Antonínu Hartmannovi z 24. 10. 1968 shrnul: „*Jejich prvořadý úkol [dnešních umělců] je pokusit se zachránit život na této planetě.*“²³

22 Vladimír Boudník, *Z korespondence. I (1949–1956)*, cit. vyd., s. 63.

23 Citováno podle samizdatu *Pocta Vladimíru Boudníkovi*, ed. Vladislav Zadrobílek, Věra Boudníková, Praha 1988. Důkazem toho, že se Boudník stále zabýval pacifismem, je i báseň dato-

Zápisky Vladislava Merhauta o Vladimíru Boudníkově vznikaly sice až v šedesátých letech, přesto cenným způsobem osvětlují Boudníkovy motivace mírových aktivit konce čtyřicátých let. K problematice manifestů se přímo vztahuje krátká pasáž záznamu z 24. 9. 1964. Vladimír Boudník si tehdy vynutil vstup na přednášku psychiatra Stanislava Drvoty, která pojednávala o Boudníkově životě a díle. Po Drvotově vystoupení Boudník odpovídal na dotazy přítomných psychiatrů. Na otázku, zda by dnes (tj. v roce 1964) dělal totéž, co na začátku své dráhy, Boudník údajně odpověděl: „*Ne, to, co jsem dělal, tak nějak souviselo s tou dobou. Ty manifesty a dopisy jsem psal proto, abych pronikl přes úzký kruh, jenž mě obklopoval, navázal kontakt s co nejvíce lidmi, a mohl tak konfrontovat své názory s názory tisíců lidí jiných.*“²⁴ I když jde jen o nepřímé svědectví a můžeme se domnívat, že svou odpověď před auditoriem psychiatrů Boudník stylizoval, je zjevné, že se s odstupem let díval na svou agitátorskou činnost s jistou rezervou, ale nezříkal se jí. Nadále stál za jejím obsahem, snad si uvědomoval její neuskutečnitelnost i závislost na poválečné atmosféře. Potvrzuje to také Boudníkův dopis Jitce Hamzové z roku 1966, který známe z dobového Merhautova opisu. „*Moje manifesty v letech 1949–52 dnes skutečně musí působit naivně. Ale abych obhájil čistotu myšlenky, nebyla možná jiná forma, nepsal jsem alibisticky do zásuvky! Než jsem se odvážil v roce 1949 poslat jeden z manifestů do Paříže s ne-*

vaná 25. 10. 1958: „*Hirošima varuje // K tomu nesmí dojít / aby nad mraky / létaly přízraky se smrtí // K tomu nesmí dojít / aby lidé bez viny / měnění byli ve stíny / a aby za milion let / byly vozeny zdi do muzeí / kam chodily by děti / s panem učitelem / který by mluvil / napůl jako o báji / že vědci se domnívají / že na tyto zdi neznámí umělci / neznámou technikou / vytvořili siluety.*“

24 Vladislav Merhaut, *Zápisky o Vladimíru Boudníkově*, cit. vyd., s. 126.

dokonalou předmluvou, kterou jsem sestavoval z frází a vět z francouzské učebnice, rozeslal jsem onen manifest na desítky míst, do redakcí, rozhlasu, na filosofickou fakultu, na akademii, na univerzitu atp., a teprve když jsem nebyl trestně stíhán, šel manifest za hranice."²⁵

Zastavme se na okamžik u věty zdůrazněné autorem. Boudník zde naznačuje, co je pro celý fenomén mírových manifestů podstatné. Svou úlohu v něm hrála samotná forma manifestu, v našich poválečných poměrech ručně rozmnožovaného a šířeného prostřednictvím pošty. Jakkoliv Boudník na konci čtyřicátých let umělecky tápal a nedokázal propojit své teoretické názory s konkrétní výtvarnou tvorbou, o formě manifestu nepochyboval. Byl to způsob, jak oslovit veřejnost, jak komunikovat. Manifest byl naplněn až v okamžiku odeslání nic netušícím adresátům, kdy se stal součástí procesu komunikace, v tomto případě dokonce institucionalizovaného použitím poštovního úřadu. I pouliční akce, které Vladimír Boudník vedle svých dalších aktivit od konce čtyřicátých let v Praze uskutečňoval, měly svůj smysl především proto, že byly veřejné. K jejich naplnění nedocházelo vytvořením trvalého uměleckého artefaktu jako v práci afšistů,²⁶ ale v diskusi a komunikaci s náhodnými chodci, osobní manifestací uměleckých principů i společenského postoje.

25 Ibid., s. 264.

26 Afšismus je umělecké hnutí spojované v francouzském novém realismem. Již od roku 1949, tedy paralelně s Vladimírem Boudníkem, vytvářeli jeho představitelé koláže z plakátů přímo na plakátovacích plochách, později tuto metodu přenesli do ateliérů a jejich produkty se staly tradiční galerijní artefakty. Mezi nejvýznamnější afšisty patří Jacques de La Villeglé, Raymond Hains, François Dufrêne a Mimmo Rotella.

IV.

Boudník zůstal na své tvůrčí cestě osamělý, až se v šedesátých letech objevil umělec, jenž na některé jeho myšlenky vědomě či bezděčně navazoval. Milan Knížák (*1940) podobně jako Boudník, ale víc než deset let po něm prováděl umělecké akce přímo v ulicích města, a v polovině šedesátých let se rozhodl oslovit veřejnost písemnými protiválečnými apely. Také on chtěl vyvolat změnu v životech lidí. Jeho tvůrčí metody byly u nás ve své době zcela nové a pro většinu lidí i nepochopitelné. Atakoval na ulicích kolemjdoucí instalováním asambláží, organizoval procházky a hry, psal manifesty. Okna jeho příbytku na Novém světě byla polepena výzvami, záhy se kolem něho vytvořilo společenství mladých lidí, fascinováno jeho názory i osobností. Jeho okolí jej většinou považovalo za chuligána, pro jiné byl guru. I přes uvolňování kulturní politiky v šedesátých letech neměl Knížák se svým uměním a teoriemi velké šance oficiálně veřejně vystoupit. Je také otázkou, do jaké míry po tom sám toužil. Výstavy v galeriích byly pro něho symbolem starého přístupu k umění, proti němuž stavěl činnosti úzce propojené s všedním životem, a přesto se z něj vyčleňující. Z umělecké školy byl vyhozen, samizdaty, jež vydával, měly jen omezený dosah a oficiální noviny a kulturní revue neprojevovaly velkou ochotu poskytovat jeho názorům prostor. K distribuci svých myšlenek a k oslovování publika začal i Knížák záhy používat poštu.

V šedesátých letech pošta jako médium umělecké činnosti nezůstala opomenuta ani v zahraničí. Používaly ji především směry, jejichž umělecká činnost hraničila s politickým aktivismem a se snahami o přímou proměnu života společnosti. Například hnutí Fluxus i vzhledem k tomu, že jeho členové a příznivci byli rozptýleni po Evropě a Severní Americe, pro své po-

*vojenský
hodnostář*

Vážený pane,

vyzýváme vás k osobní demilitarizaci v rámci celosvětové manifestace pospolitosti.

Tuto výzvu obdrží také vojenská hodnostářská v ostatních zemích.

Spojte se s nimi!

Vyzvěte je k totální celosvětové demilitarizaci.

Bude to váš nejzásluhnější přínos k této manifestaci lidské vzájemnosti.

AKTUAL

Nový svět 19

Praha 1

ČSSR



třeby vytvořilo korespondenční síť a její členové si vzájemně posílali zásilky, multiply a drobné tisky.²⁷ Pošta lákala i k různým žertům a podvrtným akcím. V únoru 1963 vedoucí osobnost hnutí Fluxus George Maciunas vyzýval k zahlcení poštovních systémů rozesláním tisíců balíků se zátěží do redakcí novin, do galerií nebo slavným umělcům. Nevyžádané balíky měly být opatřeny zpátečními adresami dalších redakcí, galerií a umělců. Ne vždy se podobné strategie setkaly s pochopením uvnitř samotného fluxového společenství. Maciunasův *Fluxus News-Policy Letter* číslo šest z 6. dubna 1963 vyvolal uvnitř hnutí silnou kontroverzi. Otevřeně totiž vyzýval k politickým aktivitám a provokacím namířeným proti tradiční společnosti. Prudce odmítavá reakce některých umělců z okruhu Fluxu nakonec Maciunase donutila, aby podal dodatečné vysvětlení. Výzvy prý byly myšleny jen jako impuls k rozvinutí teoretické debaty. Maciunasův poštou distribuovaný manifest Fluxu z roku 1963 ovšem nikdy nebyl přijat za oficiální manifest hnutí.²⁸

Milan Knížák v roce 1965 rozeslal *Dopisy obyvatelstvu*. Podle vlastních pozdějších údajů poslal na náhodně vybrané adresy tisíc dopisů s provokativními anonymními výzvami: „*Procházej se nepřetržitě 24 hodin*

27 V sedmdesátých letech se na základě zkušeností těchto hnutí vyvinul mail art jako samostatná umělecká forma – jeho komunikačním kanálem byla právě pošta.

28 „*Zbavte svět buržoazní, chorobné, ‚intelektuální‘, profesionální a komerční kultury, očistěte svět od mrtvého umění, napodobování, umělého umění, abstraktního umění, iluzionistického umění, matematického umění. Zbavte svět ‚evropanství‘. Prosazujte v umění revoluční a očištnou potopu. Podporujte žijící umění, anti-umění, podporujte neuměleckou realitu, která bude pochopitelná pro všechny, a nikoliv jen pro kritiky, diletanty a profesionály. Spojte kulturní, společenské a politické revoluční kádry v jednotnou frontu a akci.*“ Citováno podle Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press 2002, s. 76.

po Národní třídě! Spal všechny obrazy ve svém bytě a místo nich rozvěš špinavé prádlo. Onanuj v přítomnosti své matky, otce, manžela, manželky, milence, milenky, syna, dcery, přítele!“ Dopisy byly zakončeny otázkou „Znamená umění učit člověka žít?“²⁹ Bohužel nemáme žádné autentické záznamy dokumentující reakce na podobné výzvy, pouze Jindřich Chalupecký stručně vzpomíná, že se adresáti cítili dopisy a jejich obscénními pasážemi především uraženi, což se dalo očekávat.³⁰ Ať byly ohlasy jakékoliv, umělec v podobných aktivitách pokračoval i v následujících letech.

Milan Knížák společně s Janem Mariou Machem uspořádali v roce 1966 rozsáhlou akci, při které náhodně vybraný dům v Praze-Dejvicích a jeho obyvatelé proměnili v nedobrovolné účastníky umělecké intervence. Líčí, jak zaplnili chodby domu nábytkem, oděvy i živými kapry, jednotlivým obyvatelům zaslali balíky s nejrůznějšími předměty, dopisy s výzvami jako „*Opatři si kočku*“ a obálky s lístky do biografu. Obyvatelé domu však tyto intervence považovali za narušení soukromí, obávali se o bezpečnost svou i svého majetku a nakonec hledali pomoc u policie.

I když byl celý incident nějakou dobu vyšetřován veřejnou bezpečností a Knížák dokonce za asistence policie donucen své záměry vysvětlit na schůzi nájemníků, podobného druhu atakování veřejnosti se nevzdal a v roce 1967 zorganizoval rozsáhlou akci nazvanou *Manifestace pospolitosti*, jejímž cílem byla propagace světového míru a odzbrojení. Knížák pomocí dopisů a letáků oslovil zahraniční velvyslanectví v Praze, redakce časopisů, státní správu, vojenské orgány i zahraniční vlády. Vyhlásil březen 1967 za měsíc pospoli-

²⁹ Citováno podle Milan Knížák, *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace, 1962–1995*, Praha, Gallery 2000, s. 71.

³⁰ Jindřich Chalupecký, *Na hranicích umění*, Praha, Prostor–Arkýř 1990, s. 95.

tosti a vyzval všechny oslovené, aby se zasadili za snášlivost mezi národy i jednotlivci.

Zachoval se nedatovaný dopis, údajně zaslaný nespifikovaným vojenským hodnostářům, který je vyzýval k „*osobní demilitarizaci*“, dále dopis určený ambasádám a další neadresovaná výzva. Příjemci jsou žádáni, aby o celosvětové manifestaci pospolitosti informovali i ostatní vojenské představitele, respektive velvyslanectví. Dopisy obsahují zpáteční adresu Aktuálu na Novém světě v Praze. Z téhož roku se dále zachovaly dva nepodepsané letáky související se stejnou mírovou kampaní. První vyzývá k celosvětové manifestaci pospolitosti. Adresátům svolání se ukládá povinnost výzvu a podobné dopisy dále rozesílat. Tón druhého je o poznání vyostřenější a anarchisticky řízný: „*Na každého, kdo připravuje válku, spáchej atentát! Vyzýváme všechny k manifestaci proti válkám, proti jakémukoliv násilí, proti nesvobodě, proti lžím a přetvářce.*“³¹ Podobné dopisy byly podle autora zaslány i do časopisů, obchodní domy byly vybídnuty, aby vyzdobily své výlohy hesly o pospolitosti.

Na rozdíl od *Dopisů obyvatelstvu* a ex post pojmenované *Události pro poštu, veřejnou bezpečnost, obyvatele domu č. 26 A, pro jejich sousedy, příbuzné a přátele* má *Manifestace pospolitosti* jiný obsah. Není přímočaře šokující nebo provokativně hravá, ale obsahuje „rozumné“ výzvy k odzbrojení a k zlepšení mezilidských vztahů. Knížákovy apely za mír a odzbrojení jsou u nonkonformního umělce, důsledně odmítajícího všechny konvence, na první pohled překvapující. Vzhledem k datu svého narození vnímal druhou světovou válku jen nejasně, neodnesl si z ní dlouhodobé trauma jako Vladimír Boudník. „*Z války si pamatují*

31 Viz Milan Knížák, *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace, 1962–1995*, cit. vyd., s. 136.

jen maličký letadla na obloze, sladký dřevo v krámku na-
proti, krásný a děsivý úštěpek bomby, nálety, při jednom
jsem se strachy počůral.“³² V první polovině šedesátých
let byl oficiální boj za mír zprofanovaným tématem,
emblémem socialistické propagandy. Současně od po-
loviny šedesátých let na Západě pomalu začalo vznikat
mírové hnutí hippies. Vojáci a generálové se pro mlá-
dež stali symbolem zla a zastaralého modelu společ-
nosti. Svět budoucnosti měl patřit slunci, lásce a míru,
válka byla ve světle těchto ideálů spatřována jako ně-
co absurdního, vyžadujícího podobně absurdní reak-
ci. Například první číslo časopisu PROVO z léta 1965,
orgánu stejnojmenného amsterodamského hnutí,
kterým se v šedesátých letech Knížák inspiroval, mělo
silný protimilitaristický tón. Současně ale obsahovalo
návod k výrobě výbušnin. Tato provokativní strategie
měla u veřejnosti úspěch. Oproti původnímu nákladu
pět set výtisků časopisu na počátku roku 1965 se jich
během několika měsíců tisklo již dvacet tisíc.

Mírová tematika Knížákových dopisů, kromě výzev
k pálení obrazů a mohutné konzumaci alkoholických
nápojů, je podobně jako u Boudníka věcí v zájmu
všech. V Knížákově podání však provokuje snad ještě
víc než absurdně vyhraněné výzvy jeho předchozích
prohlášení. Myslel si Knížák, že oslovení vojenští hod-
nostáři na základě jeho dopisů prohlédnou, zahodí
své pistole a společně vytvoří mírovou společnost bez
zbraní a válek? *Manifestace pospolitosti* spíše vyjevuje
absurdní praktiky politických režimů, které využívají
mírovou propagandu k rozpoutávání násilí; jsou vý-
křikem oznamujícím, že král je nahý. *Manifestace po-
spolitosti* byla jednou z prvních mezinárodních akcí
hnutí Aktual. Její americkou variantu organizoval na
západním pobřeží Spojených států umělec Ken Fried-

32 Milan Knížák, *Cestopisy*, Praha, Radost 1990, s. 141.

man a distribuoval během ní pražské výzvy přeložené do angličtiny.

O podobné Knížákovy dopisy se okamžitě začala zajímat policie, což pro autora sice nevěstilo nic dobrého, ale podařilo se mu jimi velice chytrým způsobem nastolit otázku, jaké má v moderní společnosti jedinec nástroje, chce-li bojovat za věc tak samozřejmou, jakou je mír. Může být za to někdo stíhán? Co lépe vyjadřuje pokrytectví socialistického režimu a v obecném smyslu zvrácenost a absurditu moderní civilizace? Boj za mír Knížák nebral příliš vážně, byla to jen příležitost ironizovat oficiální postoje. Nevážný přístup k tématu ostatně dokládají i písně Knížákovy hudební skupiny Aktual, parodie na rockovou hudbu a avantgardní umění. Mír i válka tu jsou tématy mnohých písní, autor střídavě vyzývá k jednomu i druhému.³³

Knížákova práce je uměleckohistoricky zpracována zatím jen zlomkovitě. Obsahuje celou řadu autorových, většinou pozdějších poznámek a úvah. Dokumenty vztahující se k *Manifestaci pospolitosti* řadí jejich autor do knih a katalogů vydávaných v posledních osmi letech. Chybí k nim však nezávislý komentář, vzpomínka pamětníka nebo výzkum, které by akci přesněji umístily do kontextu ostatních Knížákových aktivit

33 Jmenujme jen názvy písní jako *Zab pro mír* nebo *Zastavte všechny války*, anebo srovnáme slova „zašlapte květiny, zničte zeměkouli“ z písně *Against Hippies* s úvodní slokou písně *Mrdej a neválči*: „Dostat přes držku v hospodě / přistihnout svoji lásku kouřit péro jinýmu / spáchat sebevraždu trifenidylem // to všechno je lepší než válka.“ K tomu viz Milan Knížák, *Písně kapely Aktual*, Praha, Maťa 2003, s. 145 aj. Připomeňme také, že koncem roku 1964 se z okruhu vlastníků a zákazníků alternativního knihkupectví *Peace Eye Bookstore* v New Yorku zformovala hudební skupina *The Fugs*. Její členové patřili k zapáleným mírovým aktivistům. Druhé, oficiálně bezejmenné album skupiny *The Fugs* bylo běžně známé pod názvem *Kill for Peace*, a to podle stejnojmenné písně z alba s refrénem „*zab, zab, zab pro mír*“.

před jeho odjezdem do západních Čech v roce 1967 a do USA v roce 1968.

Užití pošty nacházíme i v další Knížákově akci *Přátelství se stromem* z konce sedmdesátých let. Její účastník si vybere strom a chová se k němu jako ke svému příteli. Navštěvuje ho, mluví s ním, připravuje pro něj oděv či dárky, posílá mu dopisy. To má účastníkovi pomoci lépe si uvědomit mechanismus mezilidských vztahů či vztahů mezi věcmi obecně. Je to hra pro dospělé nebo pro kohokoliv, kdo je ochotný se jí zúčastnit. Důležité při tom je akci provést do všech důsledků a neponechat ji jen v rovině myšlenkové konstrukce. Vyjadřují to i Knížákovy pokusy o korespondenci se stromem. V letních měsících roku 1980 opakovaně testoval trpělivost německé pošty, když žádal o doručení svých dopisů oblečenému stromu, který měl pošták nalézt podle plánu uvedeného na obálce místo adresy. Když se dopis vrátil ke svému pisateli jako nedoručitelný, Knížák pouze namaloval podrobnější plánek a dopis poslal znovu. Celá akce je hra, absurdní gesto a důležitou roli v něm hraje i „nepochopení“ ze strany pošty, která neumí nebo odmítá dopis stromu doručit.

Snad ještě víc než Boudník považoval Knížák uměleckou aktivitu za nástroj výuky života. Boudník chápal své akce v ulicích jako způsob, jak v náhodných kolemjdoucích rozvítit fantazii a vtáhnout je do diskuse o moderním umění či tvořivosti jako takové – domníval se, že každý člověk se může stát umělcem. I pro Knížáka byla jeho činnost službou ostatním, způsobem, jak jim skrze umění otevřít oči, „obnažit nervy“, učit je, jak v moderní společnosti najít cestu k hodnotnějšímu lidství. Problémem však zůstával dosah působení této školy i vztah náhodně oslovených „žáků“ k výukovým metodám. Knížákovy představy o lidském soužití měly výrazné společensko-utopické

rysy a byly pro většinu společnosti nepřijatelné či přímo odpuzující. Od oslovování náhodného a co nejširšího okruhu lidí Knížák své aktivity postupně koncentroval na užší skupinu příznivců; s ní se v praxi pokusil vytvořit ideální obec v pohraniční vesnici Krásná.

V.

Jak se třemi různými mírovými aktivitami českých umělců naložit? V některých ohledech si jsou pozoruhodně podobné, v jiných se diametrálně liší. Odpovídají si nejen téměř shodným obsahem, ale i způsobem jeho šíření a chováním protagonistů, které vzbuzovalo podezřívavost okolí. Přesto při jejich porovnání musíme zachovávat co největší obezřetnost.

Začněme tím nejjednodušším: Z grafického hlediska se Lukešovy letáky, Boudníkovy manifesty i Knížákovy dopisy shodují ve své primitivní, neefektní formě narychlo a levně vytvořených sdělení. Nenajdeme zde snahy kopírovat zavedená grafická schémata nebo upoutat typografickým řešením, vše je děláno amatérsky, na koleně, jakoby ve stavu nouze tím nejjednodušším, nejprůmočařejším způsobem. Jan Lukeš k rozmnožování svých výzev údajně používal cyklostyl. Vladimír Boudník zvolil jednoduchou litografii, Knížák psací stroj a kopírovací papír. Lukešův *Můj mír* měl podle autorových informací podobu náboženského traktátu, a k osobitému mesianismu má blízko i útočné a drsné moralizování Boudníkovo. Knížákovy dopisy připomínají úřední výzvy, jsou opatřeny nejen zpáteční adresou, ale někdy dokonce i razítkem. Z Lukešových mírových letáků se nedochoval ani jediný, víme o nich jen z autorova dopisu. Boudníkovy výzvy známe z několika exemplářů v majetku jeho přátel. Jediné vzorky Knížákových dopisů pocházejí přímo z umělceva archivu, do kontextu umění je uvedl

sám autor tím, že je zařadil mezi exponáty svých výstav a do knižních publikací.

U každého umělce hrál boj za mír jinou úlohu. Pro Lukeše byl paxismus pravděpodobně sice důležitou, přesto jen jednou součástí paralelního světa bezbřehé fantazie psychotika. Knížákovi pravděpodobně ani tolik nešlo o samotný mírový obsah jeho prohlášení – k podobné kampani za nenásilí se již nikdy nevrátil. Důležitější pro něho byl samotný akt oslovování velkého počtu lidí, anonymních i pečlivě vybraných. Jeho dopisové akce z konce šedesátých let byly jednou z mála příležitostí, jak se dostat do pozice „vyučujícího“, jak alespoň korespondenčně ovlivňovat svět kolem sebe a jak ukázat jeho absurditu. Ze všech tří porovnávaných tvůrců se Knížákovy dopisy a manifesty nejvíce blíží promyšlenému uměleckému projektu. Ústřední a zřejmě nejupřímnější roli hrály mírové manifesty v raném díle Vladimíra Boudníka. Staly se esencí jeho vize budoucího lidstva, metou, ke které by všichni měli směřovat.

Návrhy na odzbrojení a nastolení celosvětového míru v podobě výzvy jednotlivce připomínají marné pokusy o sestrojení a patentování perpetuum mobile. Lukeš svůj paxismus s odstupem let v podstatě ironizoval (aniž však přestal věřit v jeho principy), Boudník si po letech uvědomoval svou naivitu a Knížák chtěl svými výzvami především provokovat, vnést neklid do zavedených pořádků. Přesto žádný z nich v kritickém okamžiku neváhal své manifesty a dopisy rozesílat, a to i s vědomím možného policejního stíhání. Nikdo z nich se také svých aktivit nevzdal a všichni se k nim i přes možné nepříjemnosti hlásili. Jediný, kdo byl za svou uměleckou činnost dlouhodoběji vězněn, byl Milan Knížák. Došlo k tomu ale až v sedmdesátých letech a ve věci, která bezprostředně s *Manifestací pospolitosti* nesouvisela.

Lukeš, Boudník ani Knížák se ve vzpomínkách nevyhnuli zveličování svých aktivit a jejich dosahu. Všem je vlastní snaha prezentovat své mírové aktivity jako velká a masová hnutí. Jádrem Aktuálu představovali čtyři lidé, skutečným explosionistou byl jen Boudník, a třebaže o rozšíření paxismu mezi obyvatelstvo nemáme žádné informace, jeho dosah s největší pravděpodobností neodpovídal ani těm nejméně optimistickým Lukešovým odhadům. Přesto všichni tito autoři dávali svým myšlenkám punc masové politické doktríny: provolání jsou psána v množném čísle nebo se alespoň snaží vyvolat všelidovou či přímo celosvětovou odezvu. Zároveň z projevů na první pohled vyzařuje politický diletantismus a outsiderství jejich tvůrců.

Všichni tři umělci trpěli pocitem zneuznání. Často se snažili přesvědčovat, že, co jejich současníci v umění a kultuře oceňují, oni vymysleli již před lety. Citlivě reagovali na rozšíření a úspěch myšlenek, které považovali za vlastní vynálezy. Boudník si v jednom dopise stěžuje: „*Napsal jsem sta pojednání, tisíce dopisů a dnes ať přijde z oficiálních míst prakticky jakýkoliv impuls, nacházím obdoby ve svých starších úvahách a manifestech. [...] Dnes prosazovaná kulturní revoluce se kryje zhruba s mým údobím z let 1949–50, kdy mimo abstrakci jsem usiloval o zvýšení zájmu o diváka ze strany výtvarníků. Minulé dny jsem se bavil tím, že jsem redakcím zasílal podtržená místa z ‚revolučních‘ příspěvků s upozorněním na datum mých pojednání.*“³⁴ Tento dopis je ze stejné doby jako Lukešův akademiku Málkovi a obsahově, tedy hodnocením vlastní dosavadní tvorby a upozorněním na svou někdejší činnost, která náhle získává na aktuálnosti, je s ním v podstatě shodný. Oba s hořkou vý-

³⁴ Vladimír Boudník v dopise Janě Čížkové z 6. 5. 1959, in Vladimír Boudník, *Z korespondence. II (1957–1968)*, cit. vyd., s. 26.

čítkou oslovují oficiální orgány a upozorňují je na svá prvenství.

Jan Lukeš se dokonce domníval, že se na jeho osobě a případu obohacuje a ve světě proslavuje profesor Stuchlík – snad jediný člověk, který ho bral vážně. Vladimír Boudník trpěl pocitem, že úspěch divadla *Laterna Magika* ve skutečnosti patří jemu, jelikož jeho principy již sám před lety vymyslel, a mezinárodní proslulost této pražské scény nesl jen těžce. Boudník se také kriticky stavěl k některým Knížákovým aktivitám. Mladšího umělce považoval za povrchního, bez tvůrčího napětí. Jeho tvorbu chápal jen jako recesi, způsob, jak na sebe upoutat pozornost, chyběla mu v ní větší míra osobní odpovědnosti. Závažná byla i údajná Knížákova profanace hodnot a principů, které prý Boudník sám vymyslel.³⁵ I Milan Knížák trpěl pocitem nedoceněného či dokonce okradeného umělce. V osmdesátých letech se považoval za vynálezce punkové módy, která mu byla podle jeho názoru zcizena revoltující západní mládeží.³⁶ Žádný z těchto tří umělců se nechtěl připojit k většinové umělecké komunitě a s žárlivou pozorností přisuzovali velkou důležitost vlastní originalitě a výjimečnosti.

Pro všechny tři je také charakteristický pozdější výklad vlastní tvorby, někdy hraničící s mystifikací. Lukeš celou, z velké části pravděpodobně smyšlenou historii paxismu obalil do velikého tragikomického

35 Dopis Vladimíra Boudníka Jindřichu Chalupeckému z 25. 3. 1967, rukopis, soukromá sbírka.

36 „Až se vás někdo zeptá, kde vznik Punk, řekněte v Česku. V 60tých letech. Velká část aktuální módy (z 63–5) je o 10 nebo 15 let později objevována světovými pankáči. (A nejen jimi.) Divokej rock, kterej už vlastně rockem nebyl, tak jak ho hrála kapela Aktual od r. 1968, se přesně opakuje v nejnovějších kreacích nejandrgraundovějších Punk-kapel. Opakuje se v tak přesné nápodobě, že je až těžko věřit, že to přišlo spontánně.“ Milan Knížák, *Cestopisy*, cit. vyd., s. 180.

příběhu vlastního životního ztroskotání. I Boudník se samozřejmostí uvádí neověřitelné údaje o tisících rozeslaných dopisů, o počtech lidí, kteří viděli jeho manifestace, i o reakcích na ně.³⁷ Tak je tomu zřejmě i u Knížáka, který zachované dokumenty týkající se *Manifestace pospolitosti* později opatřil poznámkami a doplnil údaji.

Není v moci historika umění posuzovat psychický stav umělců, je však jeho povinností zaznamenat okolnosti z oblasti psychiatrie, které by mohly mít vliv na tvůrčovo dílo. Grafomanie a recepty na celosvětový mír patří k projevům duševně nemocných lidí, a proto si podobné téma tento exkurs žádá. Jan Lukeš vskutku trpěl duševní chorobou a byl uznán za nesvéprávného. Na psychiatrii se celá léta léčil i Vladimír Boudník. Nemáme důvody pochybovat o duševním zdraví Milana Knížáka. Obešel se bez psychiatrického léčení i v dobách, kdy ho mohlo alespoň částečně chránit před represí státu.³⁸

Lukešovy, Boudníkovy i Knížákovy listy v neposlední řadě souvisejí nebo dokonce úmyslně pracují s žánrem pomatených dopisů. Úředníci Kanceláře prezidenta republiky, Patentového ústavu nebo Akademie věd se s podobnými dopisy setkávají běžně. Jejich často velice neodbytní autoři se dožadují uznání svých vynálezů, varují lidstvo před nebezpečím létajících talí-

37 Demytizující je v tomto směru střízlivá vzpomínka Zbyňka Fišera (Egona Bondyho) na Boudníkovy pouliční manifestace, kterých se sám zúčastnil. Viz *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*, cit. vyd., s. 56–57.

38 Knížák jako „zajímavý případ“ však neunikl pozornosti psychiatra Stanislava Drvoty, který se zajímal o vztah mezi psychologickými potížemi a uměleckou tvorbou. Výsledky svého dlouholetého výzkumu shrnul v knize *Osobnost a tvorba*, kterou v roce 1973 vydalo nakladatelství Avicenum. Z dnešního hlediska nejsou ani tak zajímavé Drvotovy spekulativní závěry jako spíše chorobopisy významných českých umělců šedesátých let.

řů nebo nabízejí recepty na všeobecnou blaženost. I když podobné výzvy zůstávají většinou ignorovány, pisatelé jsou velice vytrvalí. Vábivou roli může sehrát i samotná instituce pošty, tradičního úřadu s puncem rakousko-uherské byrokratické vážnosti. Vhození dopisu do schránky se stává úředním aktem, který je však anonymní – nehrozí nebezpečí bezprostřední konfrontace s adresátem. Posláním dopisu uvádíme věci do nezadržitelného pohybu. Ze sebenesmyslnějšího dopisu se stává oficiální úřední dokument, který je dokonce opatřen razítkem.

Tři příklady neobvyklých mírových manifestů reflektují historickou proměnlivost klišé, podle něhož je opravdový umělec šílenec a současně se šílenec za určitých podmínek může stát geniálním tvůrcem. Již od romantismu se objevuje typ pomateného umělce, šílenství je chápáno jako hodnota. „*Ne-rozum představuje v každém případě jednu z originálních dimenzí západní kultury; patřil k ní už dávno před Hieronymem Boschem a bude ji provázet dál dlouho po Nietzscheovi a Artaudovi.*“³⁹ V souvislosti s Antoninem Artaudem poznamenáme, že i on po velkou část svého života psal různým světovým osobnostem otevřené či privátní dopisy, které se vymykaly pravidlům běžné korespondence. Ve dvacátých letech formou úmyslně šokujících dopisů oslovoval papeže, dalajlámu, rektory vysokých škol a další. Tyto dopisy byly publikovány v surrealistických revuích a není jasné, zda byly adresátům skutečně odeslány. Zcela určitě však byly odesílány Artaudovy dopisy Hitlerovi z roku 1939; psal je na psychiatrické klinice a adresáta v nich vyzýval k zachování světového míru. Dějiny umění poskytují i další příklady umělců, kteří se pohybovali na hraně nor-

39 Michel Foucault, *Dějiny šílenství v době osvícenství*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny 1993, s. 7.

mality, někteří se i s různými úspěchy angažovali politicky.⁴⁰ Přesto najdeme jen velmi málo skutečně významných světových umělců, kteří by se zabývali právě mírovými manifesty.⁴¹

Manifest je vždy proti něčemu, vždy vypjatý, hlasitý, oznamuje světu nejen autorovy názory, ale především jeho existenci a odlišnost jeho postoje od stavu věcí. Téměř každý manifest je psán v množném čísle, protože má vyjadřovat názory nejen svého autora, ale aspoň jednoho z potencionálních čtenářů, je výzvou k připojení.

Význam formy uměleckého manifestu rostl od konce devatenáctého století a svého vrcholu pravděpodobně dosáhl v manifestech futuristů před první světovou válkou. Symbolisté svá provolání a zásady publikovali v uměleckých revuích, první Marinettiho

40 Jmenujme alespoň Johannese Baadera (1875–1956), pravděpodobně nejradikálnějšího člena berlínské dadaistické skupiny. Umělec o generaci starší než jeho ostatní dadaističtí přátelé se bez jakékoliv ironie považoval za Ježíše Krista a byl prohlášen za nesvéprávného. V roce 1916 poslal princimu Wilhelmu Friedrichovi dopis, v němž požadoval okamžité zastavení válečných bojů z autority „*velitele duchovního království*“. V roce 1919 se mu podařilo přerušit zasedání parlamentu výmarské republiky, kde se dožadoval, aby mu byla předána moc. V roce 1920 se Baader vydal společně s Richardem Huelsenbeckem a Raoulem Hausmannem na dadaistické přednáškové turné po Československu, ale svým přátelům se těsně před jejich pražským vystoupením neočekávaně ztratil. Baaderovo nepředvídatelné a vskutku šílené chování způsobilo, že se od něj dokonce sami dadaisté později odvrátili.

41 Vedle případů jmenovaných v textu zmíním jen islandského umělce Öyvinda Fahlströma. Ve svém manifestu *Take Care of the World* z roku 1966 v jednom z jedenácti bodů vyzývá lidstvo k všeobecnému odzbrojení. Viz *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists Writings*, ed. Kristine Stiles, Peter Selz, Berkeley, University of California Press 1996, s. 304–305.

manifest futurismu se objevil ve formě placené inzerce 20. února 1909 na titulní stránce francouzských novin Le Figaro. Vlivné byly nejen manifestované myšlenky, tedy odpor k tradici a apoteóza moderního technického světa, ale i jejich proklamativní forma a zveřejnění v běžných a široce čtených novinách. Vladimír Boudník byl s futuristickými manifesty obeznámen již koncem čtyřicátých let. Dovedeme si představit, že kdyby to bylo technicky a finančně možné, sám by explosionalistické manifesty publikoval jako novinové inzeráty. I Aktual, odmítající všechny konvence, se vyjadřoval pomocí manifestů, zdánlivě zastaralou formou umělecké proklamace, a připustil jejich otištění v oficiálně vycházejícím časopisu Tvář. Jsou to v podstatě poslední manifesty svého druhu u nás, poslední výhonky meziválečného avantgardního umění.

Pro modernismus platí, že produkovat a rozšiřovat názory jednotlivých směrů a umělců je stejně důležité jako vytvářet vlastní umělecká díla. Cílem totiž v důsledku není nic menšího než změna života, slovy Giacomo Bally „*přestavba vesmíru*“. Na rozdíl od meziválečné avantgardy měli umělci po druhé světové válce o směru této přestavby jen nejasné představy. Uchylovali se proto k obecným vyhlášením o plnějším a opravdovějším prožívání individuálních životů, nebo se pouštěli do vážného (či parodického) boje za mír.

Osudy svobodných umělců

I.

V září roku 1956 se v italském městečku Alba sešel První světový kongres svobodných umělců. Setkali se na něm zástupci různých východisek evropské poválečné avantgardy, staří přátelé i umělci, kteří se nikdy předtím neviděli. Z Francie přijel zástupce Lettristické internacionály, dorazili i umělci dříve sdružení ve skupině COBRA. Někteří z nich založili po jejím rozpadu Hnutí za imaginistický Bauhaus, jehož myšlenky popularizoval milánský časopis *Eristica*. Organizátoři kongresu později s pýchou tvrdili, že se na něm sešli tvůrci osmi národností. Celkový počet účastníků však stěží přesáhl tucet, samotné zasedání se ze všeho nejvíc podobalo neformálnímu přátelskému setkání. Význam sjezdu určitě nespočíval v jeho mezinárodním záběru ani dokonalé organizaci. Pro historiky umění je daleko podstatnější, že se tu poprvé sešli umělci a teoretici, kteří o necelý rok později založili Situacionistickou internacionálu. Toto hnutí s nepočetnou a proměnlivou základnou bylo západními dějinami umění znovuobjeveno teprve v posledních patnácti letech, kdy začaly být opět tištěny a z francouzštiny překládány jeho programové texty. V Čechách je zatím téměř neznámé, ve světě se ale na ně odvolává stále více umělců i historiků. Lze dokonce hovořit o módě svého druhu. Situacionistická internacionála má lákavou pověst nejradikálnější avantgardy dvacátého století. Nezbyla po ní skoro žádná umělecká díla v běžném slova smyslu, spíše teoretická prohlášení a manifesty ovlivněné surrealismem, marxismem a extrémní levicovou ideologií. Situacionisté, stejně jako příbuzná avantgardní hnutí dvacátého století, nechtěli měnit umění, ale samotný život, a to v dosud nevídaném rozsahu. Předznamovali či ovlivnili akční

umění, utopický urbanismus, nový realismus, Fluxus a postmodernismus, jejich kritika moderní architektury, masových médií a konzumní společnosti je v mnohém platná a přitažlivá dodnes.

Písemným dokumentem Prvního světového kongresu svobodných umělců v Albě byla rezoluce, kterou podepsali i dva umělci z tehdejšího Československa: Jan Kotík a Pravoslav Rada. Jak se pod dokument tohoto druhu, navíc v roce 1956, jejich jména dostala?

II.

Pravoslav Rada (*1923) patří ke generaci umělců, do jejichž života vstoupila druhá světová válka. Do roku 1943 studoval na kamenicko-sochařské škole v Hořicích, poté přešel na pražskou Uměleckoprůmyslovou školu, která v té době neměla statut vysoké školy, a proto zůstala studentům otevřena i během války. Navštěvoval ateliér sochařství a keramiky Jana Laudy. Po roce 1945 přišla na UMPRUM silná generace malířů a sochařů. Pravoslava Radu naopak začala ve škole čím dál víc přitahovat keramika, ale zdaleka nejen jako pouhé řemeslo. Oceňoval její pestré výrazové prostředky, bohaté možnosti zpracování povrchu, škálu barevnosti. Ke keramickému materiálu přistupoval jako sochař. V roce 1947 Rada získal stipendijní pobyt udělovaný dánskou vládou a strávil půl roku v Kodani na tamní uměleckoprůmyslové škole a v keramickém závodě Nathalie Krebs. Skandinávská keramika tehdy měla celosvětové renomé, dánským návrhářům se dařilo propojovat nároky výroby a obchodu s moderními formami i teorií designu. Rada si v Kodani pronajal místnost v domě, kde paní domácí provozovala i mateřskou školku. Věděla, že jeden z otců, který do ní vodí své děti, je také umělec, a zmínila se mu o mladém výtvarníkovi z Československa. Dánského umělce to zaujalo a s Radou se sešel. Jmenoval

se Asger Jorn.¹ K setkání pravděpodobně došlo někdy na počátku jara 1947. Během několika dní navázali přátelství, které alespoň na dálku trvalo až do Jornovy smrti v roce 1973. V poválečné Kodani na sebe neměli mnoho času. Rada v Dánsku strávil jen šest měsíců, z toho několik týdnů cestoval po skandinávských zemích. Jorn v roce 1947 pobýval v Normandii, Holandsku a Belgii, v druhé polovině roku s rodinou odjel na několik měsíců na tuniský ostrov Džerba. V roce 2003 si s odstupem více než půlstoletí Pravoslav Rada nevybavoval, že by kdy navštívil Jornův ateliér. Jeho tehdejší tvorbu znal jen z grafických listů. Na rozloučenou daroval Jorn Radovi svou knihu a soubor litografií, který Rada později věnoval Národní galerii v Praze.

Pro organizátora Jorna nebylo přátelství s Radou zdaleka jediným kontaktem s československým uměním. Již 21. 5. 1947 oslovil dopisem uměleckou skupinu Ra a vyzval ji k účasti na připravované, ale nikdy nevydané umělecké revui. Psal si s Ludvíkem Kundrou; ten po letech vzpomínal: „*Ozval se Asger Jorn, ma-*

1 Asger Jorn (1914–1973), nejvýznamnější dánský umělec dvacátého století, vedl nomádský život oproštěný od běžných společenských konvencí. Patřil k neúnavným organizátorům avantgardního uměleckého života v Evropě. V roce 1946 se seznámil s Constantem Nieuwenhuyssem, nizozemským malířem a architektem (později své jméno zkrátil na Constant), který se stal jedním z nejpodnětnějších umělců z okruhu Situacionistické internacionály. Roku 1947 Jorn navázal kontakty s belgickou Revoluční surrealistickou skupinou a s jejím zakladatelem básníkem Christianem Dotremontem (1922–1979). Jorn se stal duší skupiny COBRA (1948–1951), která oficiálně vznikla v listopadu 1948 a neformálně sdružovala asi 50 umělců z deseti zemí včetně Československa. COBRA vyšla ze surrealistické kritiky moderní civilizace, která potlačuje tvořivé síly jednotlivců i celé společnosti. Členové odmítali dogmatické doktríny socialistického realismu i abstraktního umění a prosazovali expresivní umění ovlivněné folklorem a výtvarnými projevy dětí.

*líř, ale i svérázný teoretik, znalec lidového umění celého světa. Stal se hbitě naším (naším? – uskutku, tady se Ra a Blok spojují...) skandinávským expertem číslo 1, otiskli jsme mu stať i reprodukci a měli jsme další plány.*² V říjnu roku 1947 se konal v Bruselu Mezinárodní kongres revolučních surrealistů, organizovaný básníkem a surrealistickým odpadlíkem Christianem Dotremontem. Vedle Jorna a dalších evropských umělců se ho zúčastnili i Josef Istler a Zdeněk Lorenc z Československa. Druhý z nich pak na krátký, přesto nezapomenutelný kontakt s Jornem vzpomínal v textu do katalogu Jorňovy pražské výstavy v roce 1995.³

Po únoru 1948 a následujících politických a společenských změnách možnosti mezinárodní spolupráce rychle zmizely. Ještě v roce 1948 otiskla brněnská revue Blok Jorňovy a Dotremontovy texty a reprodukce, slibně se rozvíjející vztahy mezi skupinou Ra a COBRA však byly vzhledem k uzavírajícím se hranicím východního bloku a nastupující cenzuře přerušeny. Ještě v roce 1949 byl Josef Istler zařazen na výstavu skupiny COBRA v Bruselu a Amsterdamu. Její organizátoři však mohli vystavit pouze grafiky, které Istler zanechal v Bruselu dva roky předtím při své cestě na kongres. Avantgardní umělci byli v Československu padesátých let zatlačeni do podzemí. Josef Istler se po vynuceném rozpadu skupiny Ra sblížil se surrealistickou skupinou kolem Karla Teigehe a později Vratislava Effenbergera. Činnost surrealistů oficiální místa nepovažovala pouze za nevítanou, ale přímo za protistátní.

V dobách diktátu socialistického realismu v Česko-

2 Ludvík Kundera, Ra memoáry, in *Skupina Ra*, Praha, GHMP 1988, s. 50–51.

3 Zdeněk Lorenc, Věci doličné o Cobře, Asgeru Jorňovi, revolučním surrealismu a mnohém jiném, in *Asger Jorň. Grafické dílo*, Praha, Národní galerie 1995.

slovensku se část avantgardních umělců mohla uplatnit alespoň v oblasti užitého umění. Vztah volného a užitého umění byl na počátku padesátých let daleko komplikovanější, než abychom viděli v příklonu některých umělců k uměleckému řemeslu, designu nebo výstavnictví výhradně únikovou cestu z tíživé společensko-politické situace. V duchu Bauhausu tu lákala především možnost ovlivňovat vkus široké veřejnosti. Pravoslav Rada se pro keramiku rozhodl dávno před tím, než nové poměry znesnadnily a nakonec znemožnily svobodné umělecké vyjadřování. Ale ani tak nebyl uchráněn potíží. Servisy, jež navrhoval, sice sbíraly různá ocenění, přesto je znárodněné továrny odmítaly vzhledem k jejich neobvyklosti vyrábět; neměly pro ně totiž odbyt. Vedle návrhů pro průmysl měl Rada možnost malosériové ateliérové tvorby a vyráběl drobné zvířecí sošky. Typově navazovaly na stylizovaná zvířata z foukaného skla, kterými se ve třicátých letech proslavil Jaroslav Brychta. Radovy figurky byly expresivně divoké a jejich barevná a tvarová stylizace vysloveně modernistická. Jeho ryby a kočky byly nadány zvláštním sarkasmem, jízlivostí a ironií. Vzhledem ke své užitkovosti představovala keramika v padesátých letech oblast, jež připouštěla veřejně ukazovat díla obsahující prvky moderního umění. Podobné možnosti poskytovala i textilní tvorba nebo typografie.

Pravoslava Radu již v předválečném období uvedl jeho otec malíř Vlastimil Rada do podnětné a na rozdíl od Mánesa tolerantní atmosféry spolku Umělecká beseda. Jeho členy byli nejen tradicionalisté jako Václav Rabas nebo Vojtěch Sedláček, ale i Josef Šíma nebo Jan Zrzavý. Posledními dvěma velkými výstavami Umělecké besedy před válkou byla v roce 1937 expozice Staré umění na Slovensku a o rok později Pražské baroko. Obě přehlídky konfrontovaly špičkové umělecké výkony s tvorbou často anonymních lido-

vých umělců a řemeslníků. V padesátých letech, kdy byla oficiálně akceptovatelná pouze normativní estetika socialistického realismu, což na poli užitého umění znamenalo vedle povinného obdivu ke všemu ze Sovětského svazu i vyzdvihování a přebírání vzorů z lidového umění, tedy respekt k lidové tvorbě částečně navazoval na meziválečnou modernistickou tradici, která také hledala inspiraci v tradičních folklorních vzorech.

Vlastimil Rada se již od dvacátých let přátelil s malířem Pravoslavem Kotíkem⁴ a posléze se i Pravoslav Rada setkal a spřátelil se synem Pravoslava Kotíka malířem Janem Kotíkem (1916–2002). Jan Kotík byl členem Skupiny 42, a když se v roce 1948 rozhodovalo o jejím budoucím směřování, jako jediný se vedle Jindřicha Chalupeckého ostře postavil proti přijetí socialistického realismu; Skupina se po Únoru 1948 rozpadla. Ještě před tím se Jan Kotík začal zabývat praxí a teorií užitého umění. I v jeho případě šlo o celoživotní zájem a nikoliv jen o východisko z nouze. Vzhledem ke své činnosti v komunistickém odboji působil Jan Kotík bezprostředně po válce v Ústředním výboru Komunistické strany Československa. Záhy však musel mít o správnosti tehdejšího politického směřování vážné pochyby. Z práce pro komunistickou stranu se Kotík vymluvil originálním způsobem. Dobrovolně nastoupil vojenskou službu, kterou za války nemohl absolvovat, a do stranického aparátu za sebe našel trvalou náhradu. Po několikaměsíčním vojenském výcviku přišel do Ústředí lidové umělecké výro-

4 Zachovala se dobová vzpomínka, podle které Pravoslav Kotík a Vlastimil Rada v roce 1923 v Drážďanech společně navštívili výstavu Kurta Schwitterse. Jeho koláže a asambláže je nadchly tak, že oba umělci začali ve výstavní síni spontánně metat kozele. Viz Marcela Pánková, *Pravoslav Kotík 1889–1970*, Praha, Národní galerie 1991, s. 70.

by, ÚLUV. Tato organizace zastávala pozici poradního a metodického centra pro lidové tvůrce a Kotík zde působil jako organizátor; tehdy začal psát i stati o teorii průmyslové výroby. Vzhledem ke svému postavení ve vedení ÚLUV tu prosazoval i vlastní designovou tvorbu a v dobách nejtěžšího diktátu socialistického realismu v padesátých letech běžně pracoval s abstraktními dekory.

Kotík byl marxista, kterému se komunistická strana v padesátých letech stala životní hrozbou. Přesto myšlenku komunismu, jako historicky rozvinutějšího a spravedlivějšího uspořádání lidské společnosti, neopustil. Na rozdíl od mnoha svých současníků Marxe skutečně četl. Z dnešního hlediska není jednoduché si Kotíkovu tehdejší situaci představit. Ideově byl komunistou, současně mezi svými přáteli-komunisty kritizoval totalitní režim a vybízel k revizi politického směru. Byl členem Ústředního výboru Svazu československých výtvarníků prosazujícího socialistický realismus, a doma maloval veřejně nevystavitelné abstraktní obrazy, jež byly v rozporu s tehdejší direktivní estetickou normou. Svobodomyšlný komunista a funkcionář Kotík měl respekt také mezi výtvarnými umělci, kteří se v padesátých letech stáhli do podzemí. V roce 1951 ho mezi sebe vzala i surrealistická skupina, podílel se na vzniku jednoho ze sborníků z cyklu *Známění zvěrokruhu*. Po potížích s policií vzešlých z těchto styků odešel Kotík z ÚLUV a nastoupil do redakce časopisu Tvar, věnovaného teorii a praxi průmyslového designu. Ukázalo se, že to byla pro Kotíka i českou kulturu dobrá volba. Tvar vydávalo ministerstvo vnitřního obchodu, a tak tu mohly být publikovány názory, jaké by cenzorům v tiskovinách ministerstva kultury jistě neunikly.

Užitým uměním se Rada a Kotík zabývali i teoreticky. V červnu 1956 vyšla Pravoslavu Radovi *Kniha o tech-*

nikách keramiky. Vedle přehledu keramických technik obsahovala i exkursy do historie světové keramiky. Záhy vyšla v několika jazykových mutacích a v upravených vydáních vychází dodnes. Jan Kotík napsal knihu *Tradice a kultura československé výroby*; v roce 1954 ji vydalo nakladatelství Orbis. Za poněkud toporným názvem se skrývá pozoruhodná syntetická studie o historickém i současném designu v Československu. V téže době, kdy Asger Jorn obdivoval lidové výrobky skandinávských tvůrců a vikingské vykopávky, Jan Kotík nezávisle na něm, ale v podobném duchu zařazoval do své knihy ukázky středověkých ornamentů, krajek, malovaných truhel a abstraktních textilních vzorů. V knize otiskl i dobově nezbytnou pasáž o „*Stalinově geniálním rozboru ekonomických problémů socialismu*“,⁵ i když ho současně před přáteli označoval za masového vraha.⁶

Teorie designu, průmyslového návrhářství a výroby neznamenal pro Jana Kotíka náhradní program, ale navazovala na tradici levicové avantgardy s její snahou po lepším, spravedlivějším, praktičtějším i krásnějším uspořádání světa.⁷ Svůj tehdejší politický postoj, do ji-

5 Jan Kotík, *Tradice a kultura československé výroby*, Praha, Orbis 1954, s. 96.

6 Ruth Kotiková okolnosti vzniku inkriminované části knihy vysvětlila v dopise z 24. ledna 2005: „*Věta o Stalinovi ležela Kotíkovi v krku jako rybí kost. To bylo tak: Kotík napsal knížku a domluvil v Orbisu, že to vydají. Odevzdal text s ilustracemi a k svému velkému překvapení se dozvěděl, že musí ještě dodat – jak to Kotík nazval – úlitbu bohu. Neřekl ne, ale věděl, že to nemůže napsat. Potkal Karla Heteše (sklář, redaktor, nějakou dobu byl tajemníkem ministryně vnitřního obchodu) a vykládal, co se mu stalo, a že vůbec není schopen to napsat. Heteš se jen smál a ptal se ho, jak to má být dlouhé. Druhý den to přinesl. Bylo to východisko, ale Kotík to vždy komentoval slovy: ale já tam stojím jako autor.*“

7 Teoretickými otázkami užitého umění se Jan Kotík zabýval celý život. Svědčí o tom nejen jeho knihy a články z padesátých

sté míry charakteristický pro celou generaci formovanou levicovou ideologií, s odstupem let charakterizoval následovně: *„Jako mladý člověk jsem byl přesvědčený marxista. Sice jsem v roce 1937 odmítl vstoupit do komunistické strany, protože jsem nevěřil, že Stalinem vyžadovaná stranická kázeň se dá spojit s tvorbou, ale v odboji jsem se jaksi automaticky do strany dostal. Je zde ale ještě jeden paralelní vývoj: čím víc jsem se seznamoval se současnou vědou a čím víc jsem se zajímal o filosofii, tím mi bylo jasnější, že mechanistické myšlení s jeho lineární monokauzalitou neodpovídají ani realitě světa, ani stavu současné vědy. Termín ‚dialektický realismus‘ jsem – a to už velmi dávno před válkou – podezříval, že je to vlastně contradictio in adjecto. Zároveň ale samelsurium předsudků, trosek starých mýtů a intelektuálních omylů nejnižší úrovně, jak je představoval nacismus, nás tlačilo do opoziční, tradičně racionalistické pozice. Po válce nám diktatura samozvaných prokuristů proletariátu ale neustále odhalovala také – a to také podtrhuji – neudržitelnost zdegenerovaného mechanistického racionalismu 19. století.“*⁸

III.

Korespondence mezi Asgerem Jornem a Pravoslavem Radou po roce 1948 zeslábla, ale nikdy neustala zcela. Jorn Radu informoval o svých výstavách, posílal mu katalogy a časopisy. I Pravoslav Rada posílal Jornovi dopisy do Dánska a Švýcarska. Část z nich se za-

a šedesátých let, ale i přednášky pro „druhý Bauhaus“, Hochschule für Gestaltung v Ulmu, psané po jeho emigraci do Německa v sedmdesátých letech. S oporou marxistické filosofie se v nich zabývá teorií výroby a úlohou průmyslového návrhářství. Více v knize Jana Kotíka *Tři přednášky o užité hodnotě, výrobě a návrhu*, Praha, Silikátový svaz 2003.

8 Jan Kotík, písemné odpovědi ze 4. 1. 1986 na otázky Bedřicha Utitze pro české vysílání Deutschlandfunku. Rukopis je ve vlastnictví Ruth Kotikové.

chovala v Jornově archivu v muzeu v Silkeborgu.⁹ Nejstarší je z prosince 1953. Rada jím reagoval na Jornův dopis, který se k němu zřejmě dostal s velkým zpožděním. Zvažoval v něm možnosti výměny uměleckých časopisů – tím se daly obejít potíže s drahým předplatným –, informoval Jorna, že již několik let neexistuje časopis Blok, a sliboval zprostředkovat přerušené spojení s Ludvíkem Kunderou a Josefem Istlerem.

Začátek padesátých let nebyl pro Jorna nejšťastnější. Zápasil s existenčními problémy, navíc vážně onemocněl tuberkulózou a léta 1951–1953 strávil převážně v nemocnicích a léčebnách. V roce 1953 během ozdravného pobytu ve Švýcarsku ho oslovil sochař Max Bill a pokusil se Jorna získat pro Hochschule für Gestaltung v německém Ulmu, školu, kterou založil ve snaze o znovuoobnovení meziválečného Bauhausu. Jorn sice v letech 1937–1938 krátce pracoval pro Le Corbusiera, myšlenka výuky postavené na principech vědeckého funkcionalismu mu však byla počátkem padesátých let velmi vzdálená. Vystupoval proti racionálně-funkcionálnímu modelu architektury a umění, vedoucímu podle něho k zotročování lidí. Inspirován knihou Johana Huizingy *Homo Ludens* si přál, aby se umění stalo hrou, prostředkem vybízejícím k všeobecné tvořivosti. Uvědomoval si nebezpečí standardizace myšlení, k níž mechanicky aplikovaný funkcionalismus mohl vést. Vzhledem ke své organizační

9 Jde o dvanáct dopisů Pravoslava Rady Asgeru Jornovi z let 1953–1971. V Jornově archivu v Silkeborg Kunstmuseum je dále uloženo pět dopisů Jana Kotíka a jeden Jornův dopis Pravoslavu Radovi. Prostřednictvím přátelství československých umělců s Asgerem Jornem získaly umělecké sbírky tohoto muzea šest leptů a akvarelů Jana Kotíka z let 1956–1960, tři litografie Pravoslava Rady z let 1968–1972 a třicet jedna grafik Josefa Istlera z let 1941–1968. Josefu Istlerovi uspořádalo Kunstmuseum v roce 1987 samostatnou výstavu.

povaze naopak začal oslovovat různé evropské umělce a spojovat je ve sdružení nazvaném Hnutí za imagi-
nistický Bauhaus, které mělo vytvořit ideovou protivá-
hu Billovy školy v Ulmu. Nešlo tu o tradiční formu
uměleckého spolku, spíše o síť spřízněných tvůrců.

V červnu 1954 získal Asger Jorn s pomocí italského
malíře Enrica Baje dům ve městě Albisola na italské
Riviéře, kde nepravidelně bydlel až do své smrti v ro-
ce 1973. Společně se zahradníkem Umbertem Gam-
bettou ho v průběhu let proměnil v bizarní palác, do
něž promítl své představy o architektuře podněcující
fantazii. Na počátku padesátých let se proměnila Jor-
nova malba. Místo uspořádaných a pečlivě vyhotove-
ných kompozic, k nimž ho inspirovala práce Paula
Kleea nebo přímo dětské kresby, začal divoce roztírat
barvu po malířských plátnech. Výsledkem byly napůl
abstraktní, napůl figurální výjevy odpoutané od pra-
videl jakýchkoliv malířských stylů. V Albisole se Jorn
ocitl mezi středomořskými řemeslníky a v tomto spo-
lečenství se začal pravidelně věnovat keramice. Ani
pro něho keramika tehdy nebyla únikem před malíř-
stvím nebo snad snadnějším prostředkem k výdělku,
nýbrž příležitostí k uplatnění rukodělné tvořivosti
uvolněné postupující automatizací výroby. Jornovy
keramické figury připomínají beztvaré, náhodné po-
stavy z jeho expresivních obrazů. Již dříve se zajímal
o průmyslový design a vzhledem k možnostem továr-
ní produkce ho chápal jako způsob, jak účinně ovliv-
ňovat život společnosti. Jorn připravil hned v létě
1954 v Albisole mezinárodní setkání keramiků. Zú-
častnili se ho staří známí ze skupiny COBRA, jako Ka-
rel Appel nebo Corneille, italští avantgardní umělci
Enrico Baj a Lucio Fontana, i surrealismem ovlivně-
ní malíři Matta a Wilfredo Lam.¹⁰ Výsledky tohoto

10 Mezinárodní keramická setkání v Albisole se konají dodnes.

úspěšného keramického sympozia byly později vystaveny v Turíně.

V roce 1954 se Jornovi poprvé dostal do rukou časopis Potlatch vydávaný v Paříži Lettristickou internacionálou. Ta se v roce 1952 odštěpila z lettristické skupiny, která vznikla roku 1946 rovněž v Paříži. Zakladatelem lettrismu byl básník rumunského původu Isidore Isou (*1925). Navazoval na tradici dadaistického skandálu a hnutí brzy získalo potřebnou popularitu i publicitu. Isou chtěl dát výrazovým prostředkům poezie co nejelementárnější podobu. Jeho přednášená poezie se skládala z výkřiků, v písmu ji zachycovaly znaky bez sémantické hodnoty. Důležitější byla její grafická podoba, z níž se vyvinuly lettristické koláže a osobitá grafická poezie.¹¹ Isouův film *Pojednání o bahně a věčnosti* získal v roce 1952 zvláštní cenu na festivalu v Cannes (cena za přínos avantgardnímu filmu vznikla pouze pro tuto příležitost). V říjnu 1952 skupina radikálních lettristů přerušila tiskovou konferenci k Chaplinově filmu *Světla ramp*, což Isou odsoudil. Radikálové, kteří se hlásili k extrémní levicové ideologii, poté založili vlastní lettristickou frakci a nazvali ji Lettristická internacionála. Jejími hlavními členy byli Gil J. Wolman, Michèle Bernsteinová, Guy Debord a Ivan Chtcheglov. Od tvorby literárních a kinematografických děl směřovali k „*žítí kulturní revoluce*“. Organizovali různé hry a situace, které nezúčastnění pozorovatelé považovali za skandály a provokace: vyzývali své příznivce, aby se seznamovali s náhodně vybranými lidmi, pohybovali se po městě s pomalovanými obličejí a oděvem, vyvolávali potyčky, na stěny psali podvrtné nápisy, mezi něž patřilo i populární heslo „nikdy

¹¹ Dva texty k historii a umělecké praxi lettrismu vyšly v češtině již v druhé polovině šedesátých let. Viz *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, ed. Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Praha, Československý spisovatel 1967.

nepracuj“. Vedle podobných hříček a bohémského způsobu života se členové Lettristické internacionály zajímali o vliv architektury na společnost a vymysleli metodu takzvané psychogeografie. Jejím cílem bylo zkoumat vliv městské architektury na chování člověka. Město chápali jako prostředek, jenž má stimulovat lidskou představivost. Zvali své přátele na neznámá místa v přesně určenou hodinu, kde však na ně nikdo nečekal. Účastník hry se měl v neznámém terénu zorientovat a podat o něm zprávu, z paměti nakreslit mapu svého putování včetně popisu událostí, které se během hry seběhly. Architekturu lettristé pojímali nejen jako prostředek k zaplacení nudy, ale i jako účinný nástroj trvalých proměn lidského života.¹²

Jorn byl časopisem Lettristické internacionály nadšen a okamžitě napsal hlavnímu redaktorovi Guy Debordovi.¹³ Vzniklo tak přátelství, stvrzené vzájemnými návštěvami v Paříži a Albisole, a přes různé spory trvalo dvě desetiletí.

I v roce 1955 uspořádal Jorn v Albisole keramické sympozium. Jeho účastníci měli dekorovat keramiku

12 Zájem o utopickou architekturu vyvrcholil studií Ivana Čtcheglova *Návod k novému městu* z roku 1953. Více o lettristické i situacionistické architektonické teorii viz Simon Sadler, *The Situationist City*, Cambridge–London, MIT Press 1998.

13 Guy Debord (1931–1994), básník, spisovatel, tvůrce filmů a především teoretik moderní kultury a společnosti. Člen lettristické skupiny a Lettristické internacionály. Jeho kritiku kapitalistické společnosti formovaly marxistické myšlenkové impulsy. V roce 1952 vytvořil film *Křik pro markýze de Sada*; spočíval ve střídavém promítání světla a tmy doprovázeném pouze nesouvislým dialogem. Film končil dvacetiminutovou sekvencí tmy. Roku 1957 stál u zrodu Situacionistické internacionály a brzy v ní získal vůdčí postavení. Společně s Asgerem Jornem vytvořil knihu *Mémoires* (1959): Debord sestavil útržky textů a obrázků vystříhané z knih, novin a časopisů a Jorn je propojil střikanci barvy. Debordovým hlavním teoretickým dílem je kniha *La Société du Spectacle* z roku 1967. V roce 1994 spáchal sebevraždu.

vytvořenou dětmi. Shodou okolností tu v místním baru Lalla probíhala výstava malířů Giuseppa Pinota-Gallizia a Piera Simonda, kteří žili ve městě Alba, vzdáleném asi šedesát kilometrů. Jorn se s nimi rychle spřátelil – Pinot-Gallizio později označil toto setkání za zásadní zvrát ve svém přístupu k umění, za obrát k nevázané tvořivosti. V září téhož roku navštívil Jorn své nové přátele v Albě a ve zrušeném klášteře, ateliéru Pinota-Gallizia, společně založili Experimentální laboratoř, dílnu a středisko avantgardního umění. Na rozdíl od tradičního způsobu vytváření uměleckých artefaktů chtěli využívat prostředků průmyslové výroby a podobně jako výrobky v továrně produkovat umění ve velkém. Zde se také zrodil nápad uspořádat kongres svobodných umělců, který za finanční podpory Pinota-Gallizia a prostřednictvím Jornových kontaktů získal mezinárodní charakter. Asger Jorn neúnavně cestoval mezi Albou, Albisolou, Paříží a dánským Silkeborgem, navazoval kontakty s podobně smýšlejícími umělci a zval je na září 1956 do Alby.

IV.

Někdy v lednu 1956 obdrželi od Asgera Jorna písemné pozvání na setkání umělců v Albě i Pravoslav Rada, Jan Kotík a Josef Istler. V dopise ze 7. února 1956 Rada s díkem za pozvání Jorna upozornil, že cestovat do zahraničí je pro české umělce prakticky nemožné; na Západ mohly vyjet jen oficiální delegace. Nicméně roku 1956 šlo v postupném politickém uvolňování po Stalinově a Gottwaldově smrti zřejmě poprvé vážně uvažovat o cestě do západní Evropy. Na jaře 1956 se Pravoslav Rada obrátil se zvacím dopisem od Asgera Jorna na příslušné úřady s žádostí o povolení k výjezdu. Setkání v Itálii bylo sice moudře formulováno jako keramické sympozium, přesto Rada potřebné povolení ani po několika měsících nezískal. Jan Kotík

měl větší štěstí, na poslední chvíli dostal pas a v září 1956 odjel do Itálie. Z dob protifašistického odboje se totiž znal s Vladimírem Kouckým, členem IV. ilegálního ústředního vedení KSČ, pozdějším šéfredaktorem Rudého práva a dlouholetým členem ÚV KSČ, a jeho přímluva k výjezdu do zahraničí stačila.¹⁴ Pravoslav Rada obdržel výjezdní povolení až po intervenci svého otce zasloužilého umělce Vlastimila Rady a s několikadenním zpožděním se vydal za Kotíkem. Istler neměl ani patřičný kádrový profil, ani vlivné příbuzné nebo známé a zůstal v Praze.

První světový kongres svobodných umělců proběhl v Albě od druhého do osmého září roku 1956 v prostorách radnice. Kromě organizátorů Asgera Jorna a Giuseppe Pinota-Gallizia¹⁵ se kongresu zúčastnili Gil J. Wolman¹⁶ z Lettristické internacionály, malíř

14 Za tuto informaci děkuji Pavle Jerusalemové.

15 Giuseppe Pinot-Gallizio (1902–1964) vystudoval farmacii. Byl amatérským archeologem, etnologem, výrobcem potravinářských esencí a karamelu, lékárníkem, protifašistickým partyzánem, továrníkem, levicovým politikem a především excentrickou uměleckou osobností.

16 Básník a spisovatel Gil J. Wolman (1929–1995) se v lettristickém hnutí proslavil především filmem *L'Anticoncept* z roku 1951. Promítal se na balon naplněný heliem a omezoval se na černě orámovaná bílá políčka a banální monolog nijak nesouvisící s obrazem. V květnu 1956 publikoval spolu s Debordem text *Metody détournementu*, který poprvé uceleně popisoval způsob používání existujících estetických prvků a pozměňování jejich významu. Vyzývali v něm k bezbřehému plagiátorství a porušování autorských práv. „Každý element, ať už pochází odkudkoliv, může sloužit v nových kombinacích. Pochopitelně můžeme libovolně měnit význam těchto fragmentů a otrocké dodržování ‚citací‘ ponechat imbecilům.“ Citováno podle Stewart Home, *The Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, Edinburgh, AK Press 1991, s. 20. Z Lettristické internacionály byl Gil J. Wolman vyloučen po konfliktech z Debordem v lednu 1957.

Enrico Baj,¹⁷ zastupující milánské Hnutí nukleárního umění¹⁸ (z konference byl na žádost Wolmana a Jor-
na po prvním dni vyloučen), dále hudebník Jacques
Calonne¹⁹ a Constant,²⁰ kteří se v minulosti podíleli
na aktivitách skupiny COBRA, a pak Piero Simondo,²¹
Ettore Sottsass Jr,²² a Elena Verroneová z Hnutí za

17 Enrico Baj (1924–2003) se od čtyřicátých let aktivně zapojo-
val do uměleckého života v severní Itálii. Přátelil se a spolupra-
coval s Pierem Manzoniem. Původně maloval v duchu tašismu,
později začal vytvářet především koláže a asambláže.

18 Skupina založená malíři Enricem Bajem a Sergiem Dange-
lem v roce 1951. V jednom z jejich prohlášení se mimo jiné ří-
ká: „*Formy se rozpadají: nové lidské formy se inspiroují vesmírem ato-
mů. Tradiční síly nahradil elektrický proud. Ideální krása už není
vlastnictvím přihlouplé kasty hrdinů nebo robotů, ale patří zobrazení
nukleárního člověka a jeho vesmíru.*“

19 Narodil se roku 1930, je známý především hudbou k filmům.

20 Vlastním jménem Constant Anton Nieuwenhuys (1920–
–2005). Začínal jako malíř v Amsterdamu. Nejprve založil sku-
pinu Reflex, pak byl členem sdružení COBRA a později Situa-
cionistické internacionály. Věnoval se expresivní malbě, od prv-
ní poloviny padesátých let se zajímal o utopickou architekturu.
Své představy vtělil do projektu *Nový Babylon*, města budouc-
nosti, jehož architektura měla v lidech podporovat kreativitu.

21 Piero Simondo (*1928), malíř a redaktor časopisu *Eristica*.
Se svou ženou Elenou Verroneovou byl roku 1957 zakládajícím
členem Situacionistické internacionály, po necelém půlroce
však byl vyloučen. V šedesátých letech se pokoušel založit růz-
ná experimentální umělecká sdružení, v letech 1972–1996 pů-
sobil na pedagogické fakultě univerzity v Turíně. V roce 1997
připravil publikaci o Prvním světovém kongresu svobodných
umělců v Albě. (*Una Nostra. Jorn in Italia. Gli Anni Del Bauhaus
Immaginista 1954–57*, ed. Piero Simondo, Moncalieri, Edizioni
d'Arte Fratelli Pozzo 1996.)

22 Narodil se 1917 v Innsbrucku, žije převážně v Itálii. Od roku
1947 provozoval vlastní architektonický a designérský ateliér.
V době Prvního světového kongresu svobodných umělců už
měl značné profesionální renomé. Několik měsíců po konfe-
renci na protest proti přílišné radikalitě umělců okolo Situa-
cionistické internacionály hnutí opustil.

imaginistický Bauhaus. Jako pozorovatelé byli přítomni turínští umělci Sandro Cherchi,²³ Franco Garelli,²⁴ Charles Estienne²⁵ a Klaus Fischer. Christian Dotremont původně navržený na předsedu kongresu se jeho zasedání nezúčastnil údajně z důvodu nemoci, kterou ovšem účastníci kongresu vzhledem k napětí mezi Dotremontem a Lettristickou internacionálou považovali pouze za diplomatickou výmluvu. Umělci a teoretici přítomní na kongresu se shodli na nutnosti společného postupu, kterým chtěli zajistit proměnu umění i celé společnosti. Současně si uvědomovali utopičnost svých představ. Svých velkých cílů chtěli dosáhnout nikoliv izolovanými uměleckými výtvary, ale pomocí totálního urbanismu, cílenými úpravami životního prostředí. Na závěr bouřlivého jednání přítomní podepsali šestibodové prohlášení, takzvaný *Albský program*, který z velké části formuloval zástupce lettristů Gil J. Wolman.²⁶

Paralelně s Kongresem svobodných umělců v Albě probíhala další akce: sympozium a výstava nazvaná Futuristická keramika 1925–1933. Jorn a Pinot-Gallizio se totiž seznámili s místním futuristickým veteránem s uměleckým jménem Farfa.²⁷ Výstava jeho keramiky se konala stejně jako kongres na místní radnici.

Jan Kotík a Pravoslav Rada kvůli průtahům s výjezdním povolením odcestovali z Československa s takovým zpožděním, že do Alby dorazili až po skončení

23 Sochař Sandro Cherchi se narodil roku 1911. Jeho dílo bylo ovlivněno futurismem.

24 Franco Garelli (1909–1973) žil v severní Itálii, vytvářel formelní obrazy a bronzové a keramické sochy.

25 Francouzský kritik Charles Estienne (1908–1966) měl blízko k Bretonově surrealistické skupině, byl obhájcem gestické abstrakce a automatismu.

26 Dva dostupné dokumenty z Prvního světového kongresu svobodných umělců jsou obsaženy v příloze této knihy.

27 Vlastním jménem Vittorio Osvaldo Tommasini (1881–1964).

kongresu, Rada dokonce ještě několik dní po Kotíkovi. Většina delegátů již byla pryč, čekal tu však na ně Jorn a Pinot-Gallizio. Češi alespoň dodatečně doplnili své podpisy pod závěrečné prohlášení. Jorn nebyl jediný, kdo po skončení kongresu v Albě zůstal. Zdržel se i Constant a pokusil se tu uskutečnit svůj první utopický urbanistický projekt, jaký pro lettristy, Imaginistický Bauhaus i pozdější situacionisty představoval hlavní prostředek transformace umění i lidské společnosti. Constant v Albě vymyslel mobilní architekturu pro skupinku Romů žijící na pozemku vlastněném Pinotem-Galliziem.²⁸ Jeho model pro cikánský tábor tvořila kruhovitá budova se systémem posuvných stěn, jejichž pomocí se varioval prostor podle momentálních potřeb komunity. Constant se architekturou – alespoň teoreticky – zabýval již minimálně od roku 1953, kdy napsal text *Za architekturu situací*. Volá v něm po architektuře, která si vynutí transformaci lidského života, a tlumočí některé myšlenky lettristy Ivana Čtcheglova.²⁹

V Albě strávili Rada s Kotíkem asi čtrnáct dní. Pracovali v Experimentální laboratoři Pinota-Gallizia, vytvářeli keramické skulptury i užitou keramiku. Byla však vypálena až po jejich odjezdu. Výstava produktů keramické Experimentální laboratoře se uskutečnila v místním kině zřejmě někdy v říjnu – zastoupen byl

28 Pinot-Gallizio byl údajně Rom.

29 Constantovo přemýšlení o utopické architektuře a pozdější situacionistická architektonická teorie byly inspirovány vědecko-fantastickým románem Clifforda Simaka *City* (1952). Srov. Henri Lefebvre v rozhovoru s Kristin Rossovou v časopise *October*, 1997, č. 79, zima, s. 75. Popisuje se v něm budoucnost, ve které nebude nutné pracovat. Pro společnost osvobozenou od práce se náhle ústředním problémem stane naplnění volného času. V českém překladu vyšla Simakova kniha roku 1970 pod názvem *Když ještě žili lidé*. Roku 1992 ji Odeon vydal podruhé s původním názvem *Město*.

Constant, Pinot-Gallizio, Garelli, Jorn, Kotík, Rada, Simondo a Wolman. Jan Kotík přivezl z Prahy několik svých kreseb a s Jornem ke svému překvapení zjistili, že ač se nikdy předtím nesetkali, jejich výtvarné myšlení je velice podobné. Kotík se v Albě pustil i do malování, o čemž svědčí zachovaná fotografie interiéru albské laboratoře s rozmalovaným Kotíkovým obrazem na stojanu.

Jorn i Kotík byli přesvědčení levicoví intelektuálové a zdaleka se nezajímali jen o umění. Vášnivé debaty ustávaly teprve tehdy, když byl čas jít spát. O jejich obsahu si můžeme udělat představu z Kotíkovy vzpomínkové glosy zaznamenané o čtyřicet let později: *„U obrazu se mluvilo ne o kompozici, ale o struktuře. S pojmem struktury jako poli vztahů souvisí zájem o topologii, o jejíž univerzálnosti mě Jorn přesvědčoval celé odpoledne v Albisole.“*³⁰

Po čtrnácti dnech v Albě čekala české umělce cesta zpět do vlasti. Rada zamířil rovnou do Prahy, Jan Kotík zůstal ještě několik dní u přátel ve Vídni. Domů si vezl keramický reliéf, který mu v Itálii Jorn věnoval.

V.

Rok 1956 mohl vzbuzovat naděje na uvolnění politických poměrů. Ještě před cestou do Alby našel Pravoslav Rada v zahraničním keramickém časopise informaci o Mezinárodní keramické akademii v Ženevě. Svého bývalého profesora a předsedu sekce užitého umění Svazu československých výtvarných umělců Ottu Eckerta přesvědčil, že je nutné se k této mezinárodní instituci připojit. Pro vysokého funkcionáře Eckerta nebylo obtížné zahraniční cestu zařídit. Jen několik dnů po návratu z Alby se tedy Pravoslav Rada

³⁰ Nedatovaná rukopisná poznámka Jana Kotíka v majetku Ruth Kotikové.

vydal do západní Evropy podruhé, tentokrát do Ženevy. S Eckertem a Radou cestoval ještě Emauel Poche, tehdejší ředitel Uměleckoprůmyslového muzea. Po příjezdu do Švýcarska se dozvěděli o pokusu Maďarů svrhnout komunistickou vládu i o invazi Rudé armády, která povstání rychle a krvavě potlačila. Bylo jasné, že politická obleva má své meze.

Přesto existovaly pokusy rychle využít otevírající se skuliny v kulturní politice státu. Jak ukazuje dopis z pozůstalosti Mikuláše Medka, už v listopadu 1956 se Jan Kotík pokoušel uspořádat velkou výstavu, které by se účastnili i diskriminovaní autoři, jako Josef Istler, Mikuláš Medek nebo Robert Piesen. Podobně otevřenou a liberální výstavu se však tehdy ještě uskutečnit nepodařilo.³¹ Jan Kotík se v této době seznámil s Vladimírem Boudníkem, který doposud stál stranou české výtvarné komunity. Jako jeden z prvních rozpoznal kvality jeho díla a začal ho propagovat doma i v zahraničí. Jeho zásluhou měl Boudník v roce 1958 svou první zahraniční výstavu v Bruselu.

Ze zachovalé korespondence se dovídáme, že Pravoslav Rada plánoval s pomocí Asgera Jorna na léto roku 1957 svou výstavu v Albisole. Jorn naopak chtěl přijet na jaře 1957 do Prahy. Z těchto cest nakonec sešlo. I Jan Kotík si s Asgerem Jornem po návratu z Alby vyměnil několik dopisů, z Kotíkových listů se čtyři zachovaly v Jornově pozůstalosti. Kotík tu oslovoval Jorna jako „*drahého soudruha*“. Na březen 1957 plánoval návštěvu Paříže a svého přítele žádal o zprostředkování ubytování. Dříve než odjel, došlo v Praze k důležité události: 1. března byla zahájena jeho výstava v Galerii Československý spisovatel; bývá považována za jeden z mezníků českého poválečného umění. Po několika letech, kdy bylo možné vystavovat pouze

31 Viz Mikuláš Medek, *Texty*, Praha, Torst 1995, s. 398–399.



Jan Kotík, *Postava v plném slunci*, 1956

uznané národní klasiky devatenáctého století nebo díla akceptovatelná hlediskem socialistického realismu, se uskutečnila první oficiální výstava nefigurativního umění. Kotík tu vystavil i obrazy, které si začal skicovat předchozí léto v Albě. Název jednoho z nich, *Benjamin, muž ze železa*, dokonce vymyslel Asger Jorn. Výstava vyvolala rozsáhlou diskusi v novinách a kulturních časopisech. Kotíkova abstrakce byla na stránkách Rudého práva tvrdě kritizována, v jiných periodikách byl jeho nefigurativní projev opatrně obhajován. Kotík o výstavě a následné polemice informoval i Asgera Jorna. Přikládal debatě značný význam nejen jako diskusi o abstraktním umění, ale i o roli umění v životě společnosti obecně.³² Po zahájení výstavy Kotík odjel v březnu nakrátko do Paříže. V dopise z 8. června 1957 se o této cestě dozvídáme několik zajímavých podrobností. Jan Kotík se tehdy setkal s Guy Debordem a zdá se, že setkání neprobíhalo právě harmonicky. „Myslíš, že jsem těmi několika slovy, která jsem u něj řekl, Deborda rozzlobil?“ zjišťoval Kotík u Jorna. „Je dost striktní a rigidní. Jeho chybou je, že nedostatek charakteru nahrazuje dogmatismem.“

VI.

Kotík mluvil s Debordem právě v době, kdy se začala formovat Situacionistická internacionála. Po úspěšné zářijové konferenci v Albě uspořádalo Hnutí za imaginistický Bauhaus již v prosinci 1956 v Turíně výstavu, které se zúčastnili i lettristé. V Paříži v květnu 1957 pak Guy Debord publikoval Zprávu o konstrukci situ-

32 Kromě této obecné debaty mohla Kotíkova výstava u mnohých umělců vyprovokovat ne právě příjemné účtování s vlastní minulostí. Ruth Kotíková 24. ledna 2005 napsala: „Kladla se totiž otázka, jak to, že se tolik umělců, i bývalých členů Skupiny 42, po roce 1948 podělalo, když tu byl důkaz, že i za ztížených podmínek se dalo malovat jinak, než jen v duchu socialistického realismu.“

ací a o podmínkách organizace a působení mezinárodní situacionistické tendence, která informovala o přípravách konečného sloučení Imaginistického Bauhausu a Lettristické internacionály. Shrnula myšlenky a záznamy diskusí, jež spolu Debord, Jorn, Constant a Pinot-Gallizio v posledních letech vedli: Kultura odráží a současně ovlivňuje organizaci života společnosti. V budoucnosti se bude estetická tvorba realizovat především prostřednictvím architektury, poezie a kinematografie. Její základ bude spočívat ve vytváření neobvyklých životních situací, ve vymýšlení různorodých a bezprostředních podnětů, v budování rozmanitého životního prostředí. Vzniknou proto nové hry pro dospělé zbavené soutěživosti a spjaté s každodenním životem. K vlastnímu propojení Lettristické internacionály a Hnutí za imaginistický Bauhaus a ke vzniku Situacionistické internacionály došlo 28. července 1957 v malém baru v italském městečku Cosio d'Arroscia, který vlastnil Simondův příbuzný. Konference trvala asi týden, většina účastníků byla permanentně opilá. Když došlo na hlasování o vzniku společné skupiny, pět hlasů bylo pro a dva proti. Jeden nebyl přítomen.³³

33 Konference se zúčastnili Guy Debord, Michèle Bernsteinová, Giuseppe Pinot-Gallizio, Asger Jorn, Piero Simondo, Elena Verroneová, Ralph Rumney a Walter Olmo. Situacionistická internacionála oficiálně existovala v letech 1957 až 1972 a vydávala časopis *Internationale situationniste*. V roce 1962 se její členové přestali zabývat uměním a věnovali se pouze teorii, propagandě a agitaci. Skupinu autokraticky vedl Guy Debord; proslula častým vylučováním svých členů. Pro vnější pozorovatele působila vážnost, s jakou se tato podzemní skupinka věnovala debatám o budoucí kultuře, až komicky. Do češtiny byla zatím přeložena jediná publikace, která seznamuje s obrysy lettristického a situacionistického hnutí. Jde o knihu Greila Marcuse *Stopy rtěnky*, kterou v roce 1998 vydalo olomoucké nakladatelství Votobia. Autor na ní pracoval ještě před velkými vý-

I když situacionisté praktickou uměleckou činnost později zavrhnli, na přelomu padesátých a šedesátých let mezi sebou měli několik malířů a básníků, kteří se situacionistické teorie pokoušeli realizovat v umělecké praxi. Giuseppe Pinot-Gallizio se zajímal o průniky volného umění, řemesla a průmyslu. Experimentoval s novými materiály a bez většího úspěchu nahrazoval keramickou hlínu syntetickou pryskyřicí. Společně se svým synem Giorsem Melanottem pracoval na průmyslových malbách – šlo o plátna pokrytá divokou expresivní malbou a dlouhá až devadesát metrů. Průmyslová malba se měla prodávat z rolí na metry na trzích nebo v obchodech, bylo možné z ní šít oděvy nebo jí dekorovat či vytvářet interiéry.

K nejinspirativnějším estetickým názorům situacionistů patří jejich teorie *détournement* a praxe *la dérive*, které se s nástupem postmoderny staly základními a dodnes používanými strategiemi umění. *Détournement* můžeme přeložit jako vychylování, vědomé vytržení z kontextu nebo dokonce jako zpronevěru.³⁴ Tvůrce při něm pracuje s cizími uměleckými produkty, jako by to byly ready-mades, jež lze volně použít k jakémukoliv účelu. Vřazením do nového kontextu se mění jejich původní obsah. Technika *détournementu* byla v devadesátých letech usnadněna rozvo-

stavami o Situacionistické internacionále a zveřejněním některých klíčových pramenů, proto obsahuje jisté nepřesnosti. Téměř kompletní texty situacionistů v angličtině jsou dostupné na následujících internetových adresách: www.notbored.org, www.nothingness.org, www.cddc.vt.edu:16080/sionline. Zvláště po výstavě věnované situacionismu v Centre Pompidou v roce 1989 (s gustem ji kritizoval sám Guy Debord) se o toto hnutí vzedmula vlna zájmu provázená celou řadou výstav a publikací.

34 Za pomoc při překladu situacionistické terminologie děkuji Josefu Fulkovi, který pracuje na převodu několika Debordových textů pro nakladatelství Tranzit.

jem digitálních technologií. Analogií k vychylování v hudební oblasti je užívání existujících zvuků a sampleů z cizích hudebních skladeb v dílech současných *dj's*, ve výtvarném umění využívání existujících digitálních obrazů a jejich manipulace. *La dérive* neboli toulka, při které chodec jde, kam ho nohy nesou, znamená způsob, „*jak procházet různými městskými prostředy jako kdyby šlo o scény při natáčení filmu. Situace, které se při tom mají vytvářet, jsou jakási žitá umělecká díla, pomíjivá a nehmotná, je to umění prchavosti času, vzdorující jakékoli snaze o fixování.*“³⁵

Asgern Jorn pracoval v roce 1959 na malířské sérii *Modifikace*, která vychází z teorie *détournementu*. Ve vetešnictví nakoupil asi dvacet průměrných realistických obrazů z devatenáctého století. Romantické pohledy do krajin a sladkobolné portréty částečně přemaloval svými figurami nebo jen postříkal barvou a vystavil jako vlastní díla. Přivlastnil si a zradikalizoval tak tradiční kýč. V té době se však jádro Situacionistické internacionály začalo od umění odvracet a hledat takovou „*uměleckou formu, která [...] nemohla vytvářet umění, ale pouze nový druh života.*“³⁶ I když byl Jorn ze Situacionistické internacionály později vyloučen, nepřestával ji finančně podporovat. Ziskem z prodeje Jornových obrazů situacionisté financovali vydávání svých tiskovin.

VII.

Již roku 1956 proběhla v Praze soutěž na návrh československého pavilonu pro EXPO 58 v Bruselu. Zvítězil návrh architektů Františka Cubra, Josefa Hrubého a Zdeňka Pokorného, který byl zcela v duchu

35 Nicolas Bourriaud, *Postprodukce*, přel. Petr Turek, Praha, Tranzit 2004, s. 28.

36 Greil Marcus, *Stopy rtěnky*, přel. Dušan Krejčí, Olomouc, Votobia 1998, s. 151.

funkcionalismu. Na vybavení interiéru pavilonu se podíleli i Pravoslav Rada a Jan Kotík. Pavilon představoval dokonalou a pro diváka neustále překvapující syntézu užitého a volného umění, Gesamtkunstwerk propojený společnou architektonickou formou. Rada tu vytvořil sérii skleněných ozdob, Kotík byl autorem rozměrné vitráže – působila jako prostorový, světlo vyzařující abstraktní obraz. Oba v roce 1958 do Belgie vycestovali instalovat svá díla. Shodou okolností na EXPO vystavoval i Asger Jorn, podle Pravoslava Rady se však nesetkali.

Když byl v roce 1960 výstavní pavilon z EXPO přenesen do pražské Stromovky, byly před něj umístěny i keramické plastiky ptáků od Pravoslava Rady. Vedle ojedinělých pokusů Františka Janouška, Zdeňka Palcra nebo dětského hřiště v pražské ulici Nad Královskou oborou od Olbrama Zoubka a Evy Kmentové³⁷ je můžeme považovat za jedny z prvních skutečně moderních soch, které byly v poválečném Československu umístěny do veřejného prostoru. Nebyly krotce postkubistické, nevycházely z redukováných organických tvarů ve stylu Henryho Moora. Radikální, přesto hravá stylizace je přibližovala sochám Joana Miróa nebo Nikki de Saint-Phalleové. Radovi ptáci ale ve Stromovce nevydrželi dlouho, přesněji jen asi čtrnáct dní. Ředitel tehdejšího Parku kultury a oddechu Julia Fučíka obdržel dopis od jakýchsi pobouřených dělníků, kteří dílo považovali za provokaci a urážku dobrého vkusu. Dostal strach a nařídil sochy odstranit.

Pravoslav Rada se pokusil v druhé polovině šedesátých let, kdy měl možnost několikrát cestovat do západní Evropy, vyhledat v Paříži nebo v Itálii Asgera

³⁷ Olbram Zoubek připisuje autorství hřiště z větší míry Evě Kmentové. Jeho podstatná část se dochovala a byla, i když ne zcela vhodně, v roce 2003 restaurována.



Pravoslav Rada, *Pták*, 1960



Asger Jorn, *Avantgarda se neuzdává*, 1962

Jorna, ale nikdy ho nezastihl. Nadále si nepravidelně dopisovali. Jorn posílal Radovi katalogy, situacionistické materiály, i katalog svých *Modifikací*, obsahující mimo jiné reprodukci obrazu děvčátka s duchampovsky přimalovaným knírem a nápisem „*Avantgarda se nevzdává*“.

I přátelství Jana Kotíka s Jornem pokračovalo; účastnili se různých velkých evropských výstav, při nichž se setkávali. Jan Kotík v šedesátých letech Jorna nejméně třikrát navštívil v Paříži a Jorn Kotíkovi daroval jeden svůj obraz. Kotík rád vzpomínal na to, jak při jedné návštěvě Paříže Jornovy děti požadovaly, aby jim nakreslil koníka. Když jejich přání splnil, děti ukazovaly kresbu svému otci s výčitkou, že není žádný umělec, protože takhle dobře kreslit neumí. Jorn sice začínal v šedesátých letech dobývat první mezinárodní úspěchy, přesto někdy měl hluboko do kapsy. Právě v době jedné Kotíkovy pařížské návštěvy se dozvěděl, že se jistý kodaňský sběratel zajímá o jeho obrazy. Neměl ale peníze na cestu do Dánska, aby mu svá díla ukázal. Ačkoliv si Kotík přivezl jen takovou částku, jakou mu tehdejší systém devizových příslibů udělil, Jornovi půjčil na vlak. V Kodani pak došlo k úspěšné transakci a Jorn mohl peníze vrátit.

Kotík s Jornem udržoval kontakty až do poloviny šedesátých let a alespoň zpovzdáli sledoval činnost Situacionistické internacionály. Když se v roce 1964 konalo Benátské bienále, snažil se Ladislavu Novákovi, který se o hnutí zajímal, zprostředkovat setkání s jejími členy, jmenovitě s Guy Debordem.³⁸ K jejich kontaktu nakonec nedošlo. V roce 1965 chtěli Rada s Kotíkem, částečně zřejmě pod vlivem Jornovy mnichovské výstavy v galerii van Loo, uspořádat výstavu

³⁸ Vypovídá o tom dopis Jana Kotíka z 16. května 1964, dnes uložený v Jornově pozůstalosti v muzeu v Silkeborgu.

Asgera Jorna v Praze, a několikrát ho proto písemně oslovili. Základem výstavy se měla stát díla z Radovy, Kotíkovy a Istlerovy sbírky. Jan Kotík psal, že o Jornovu práci se v Československu zajímá historik umění Jiří Padrta a chce o ní u příležitosti navrhované výstavy napsat studii do časopisu *Výtvarné umění*. Padrtovi šlo především o Jornovu teoretickou práci a Kotík mu poskytl všechny písemné materiály, které za léta od Jorna získal. Zdravotní stav Asgera Jorna se na konci šedesátých let zhoršil. Čím dál víc se uzavíral okolnímu světu a na nabídku výstavy v Praze nereagoval. Podobně se nezúčastnil ani proslulých keramických symposií v Bechyni, kam jej Pravoslav Rada několikrát zval. Část dopisů, které mu v druhé polovině šedesátých let Rada s Kotíkem poslali, zůstala, podobně jako další část jeho osobní korespondence, za jeho života neotevřena.

S dalším účastníkem albského kongresu v roce 1956 Pinotem-Galliziem se Jan Kotík již nikdy neviděl, přesto na něho ani na jeho práci nezapomněl. Ještě deset let po jejich jediném setkání uvedl Kotík Pinota-Gallizia hned vedle Jacksona Pollocka jako tvůrce, který ovlivnil světové umění ideou kontinuálního, formátem neomezeného obrazu.³⁹

VIII.

Některé myšlenky Situacionistické internacionály byly populární i mezi účastníky studentských bouří v Paříži v roce 1968. Hnutí, vedené doktrinářským Guy Debordem, který propadal alkoholu, to však neposílilo. Skupina se na počátku sedmdesátých let v tichosti rozpadla. Situacionistická kritika médií a rebelie pro-

³⁹ Jan Kotík, *Pohled zpátky*, in *Výtvarná práce* 14, č. 2, 1966, s. 4; přetištěno v knize *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, ed. Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Dušková, Praha, Academia 2001, s. 287.

ti kapitalistické společnosti znovu ožily na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Částečně jich tehdy využil hudební producent Malcolm McLaren, který stál za mediálním úspěchem hudební skupiny Sex Pistols. Punková móda, typografie i postoje měly své předobrazy v situacionismu, jehož byl McLaren obdivovatelem.

Měřeno komerčními hledisky, nejúspěšnějším účastníkem kongresu v Albě se stal krátkodobý soupeř situacionistů designér Ettore Sottsass. Situacionistickou lekci dokázal proměnit z kavárenských řečí o revoluci v komerčně úspěšný produkt. V roce 1958 začal pracovat pro firmu Olivetti a navrhl pro ni mnoho dodnes oceňovaných výrobků, například počítačový terminál Elea 9003, psací stroje atd. Jeho návrhy kancelářských interiérů, kde si každý pracovník mohl z modulového a mobilního nábytku vytvořit pracovní místo podle momentálních potřeb, přímo vycházejí ze situacionistické teorie architektury. U investorů měl Sottsass úspěch především tvrzením, že v podobně proměnlivém a hravém prostředí podává pracovník lepší výkon. V osmdesátých letech se stal členem sdružení Memphis a jedním z hlavních průkopníků postmoderního designu. Jeho nábytek z osmdesátých let má podobu i cenu soch. Roku 1994 uspořádalo Centre Pompidou v Paříži jeho velkou retrospektivu.

I do takto pestré mozaiky osudů zapadají oba čeští umělci jen obtížně. Na Prvním světovém kongresu svobodných umělců se ocitli především jako přátelé Asgera Jorna z dob, kdy ještě bylo možné cestovat a navazovat mezinárodní kontakty. Pravoslav Rada se o teorii umění nikdy hlouběji nezajímal, věnoval se výrobě keramiky a organizoval mezinárodní keramická setkání. Stal se světově uznávaným keramikem, bruselský úspěch si zopakoval ještě v roce 1967 v Montreálu, kde pro střechu Československého pavilonu vy-

tvůřil velké keramické skulptury. V normalizačním Československu však podobných úkolů ubývalo. Je paradoxní, že dílo, které ze svých prací považoval za nejdokonalejší, tedy výzdoba atria budovy Koospolu z roku 1974, zaniklo ve svobodných poměrech po roce 1989. Nový vlastník budovy atrium přestavěl a keramickou výzdobu z ní odstranil.

Teoretické myšlení naopak nedílně patřilo k umělecké práci Jana Kotíka. V jeho textech často nacházíme pasáže, které by zřejmě situacionisté přijali za své.⁴⁰ I přes tyto paralely by se Kotík označení za situacionistu určitě vehementně bránil. Vzhledem k celospolečenským „experimentům“, jež po roce 1948 v Československu probíhaly, na něho rétorika situacionistů zřejmě působila trochu dětinsky a současně i nebezpečně. Radikální řeči o proměně života zněly jinak ve Francii a jinak v Československu, kde se během několika let zcela změnilo postavení člověka ve společnosti, vlastnictví výrobních prostředků i podmínky k umělecké práci. „Tvořit a žít jinak“, staré heslo avantgardy, tak přirozené pro západoevropské levicové intelektuály, nebylo v Československu možné vyslovovat jinak než s velkým otazníkem.⁴¹

40 „*Téměř se zdá, jako by mezilidské vztahy ve všech svých formách [...] byly nebezpečné. Zdá se, jako by jediný legitimní vztah lidí byl vztah k instituci, k úřadu. To jediné ‚rozumné‘ je státní důvod. Společnost je zaměňována se státem, a co nepatří k politice nebo k tvorbě kapitálu, je považováno za soukromý nesmysl.*“ Viz Jan Kotík, *Tři přednášky o užité hodnotě, výrobě a návrhu*, cit. vyd., s. 46–47.

41 Situacionismus a někteří jeho tvůrci nebyli od konce šedesátých let neznámí ani Jindřichu Chalupěckému. Jeho knihovna obsahovala unikátní první vydání Debordovy *La Société du Spectacle* (Paris, Buchet–Chastel 1967) a knihu Reného Viéneta *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations* (Paris, Gallimard 1968), která ze situacionistické perspektivy popisovala pařížské bouře roku 1968. Četná podtržení a rukopisné poznámky na okrajích listů svědčí o tom, že především

Jan Kotík v roce 1968 z komunistického Československa emigroval,⁴² zůstal však přesvědčeným levicovým intelektuálem až do své smrti v roce 2002. Po letech v nedatované poznámce shrnul svůj postoj k osobnostem okolo Situacionistické internacionály takto: „Všichni byli revolucionáři. Většina z nich se však s politickými revolucionáři neshodla. Dříve nebo později. Debord se cítil trockistou. Jornovi, asi na základě zkušenosti z dánského odboje, stačilo být radikálně levý. Představa svobody osobnosti jako předpokladu rozvoje kreativity a tím sebekonstrukce a sebeuskutečnění vycházela ze surrealismu, a byla tudíž velmi blízko existencialismu: ale právě chic Saint-Germain des Prés byl lidem Cobry podezřelý, oni tam nepatřili.“⁴³ Podobně do spolku idealistických radikálů z pečlivě zanedbaných kaváren nepatřil ani Jan Kotík. S utopickou snahou kormidlovat lidskou společnost ke světlejším zítřkům měl vlastní zkušenosti.

Umění v západní Evropě a v Československu se navíc dlouhodobě vyvíjelo v rozdílných podmínkách. Již v roce 1957 napsal Jan Kotík v jednom z dopisů Asgeru Jornovi, jak je pro něho obtížné vysvětlit v zahraničí aktuální děje na české umělecké scéně a přesvědčivě obhájit doma uznávané hodnoty. Příčinu těchto obtíží nehledal jen v politické situaci padesátých let, která umění i názory na ně deformovala. Viděl ji již ve specifickém charakteru meziválečné avantgardy. Ta

Debordova kniha byla pozorně čtena. Svou levicovou rétorikou a ambicí měnit svět mohla být Chalupeckému blízká a dokonce reflektovat některé jeho názory, především na zbytečnost a sociální neužitečnost současného avantgardního umění.

42 „Odešel jsem do zahraničí v první řadě proto, že jsem byl přesvědčen, že bych byl psychicky ani fyzicky nevydržel reprízu stavů, které jsem prodělal už jednou v letech 1939–1945 a potom znovu 1949–1958.“ Viz poznámku č. 6.

43 Nedatovaná rukopisná poznámka z pozůstalosti Jana Kotíka.

ignorovala abstraktní umělce typu Kandinského nebo Mondriana a vyvíjela se pod „*diktaturou picassismu a daliismu*“. Kotík velice přesně vystihl, že zde vždy existovaly předsudky vůči „*neliterární představitosti*“, což znemožňovalo nebo aspoň ztěžovalo rozvoj modernistického abstraktního umění, k jakému došlo v západní Evropě a především v USA. Pováleční umělci v Československu věnovali svou energii boji proti anti-modernistické reakci v podobě socialistického realismu a se zpožděním se snažili navázat na formální výboje zahraniční avantgardy. Pro mnohé z nich stále zůstával otevřený a nikdy nevyřešený vztah mezi moderním umělcem a společností.

Situacionismus neměl v československé realitě padesátých a šedesátých let své místo. Nikoliv proto, že by jeho proponenti museli v letech tuhé totality působit v podzemí a již odmítnutí pracovní povinnosti by pro ně představovalo nebezpečí postihu. Různá non-konformní hnutí tu navzdory nepříznivým podmínkám existovala, například surrealistická skupina nebo sdružení kolem samizdatových edic, třeba Půlnoc Egona Bondyho a Iva Vodseďálka. O alternativní postoj k oficiální estetice se pokoušeli i individuální umělci. Šlo většinou o tvůrce stojící, jako Vladimír Boudník, na kraji společnosti, kteří se potýkali s nemožností oslovit širší publikum. Radikální levicová avantgarda u nás v této době nemohla vzniknout především z toho důvodu, že neměla jasnou programovou perspektivu. Meziválečná avantgarda i situacionistické hnutí vyrůstaly z kritiky kapitalistického systému a z utopie ovlivněné komunismem. V Československu se po roce 1948 sice komunistická vize nenaplnila, kapitalismus však byl efektivně rozložen. Avantgarda v předválečném smyslu tu přestala existovat s nástupy totalitních režimů, aniž ji cokoliv nahradilo.

Východní a západní krychle

I.

Na fotografii z ateliéru Huga Demartiniho z poloviny osmdesátých let je vidět něco jako minimalistické ruiny, bílé krychle připomínající objekty Davida Smithe nebo Roberta Morrisa. Vypadají, jako by byly vystaveny útoku neznámého původu. Mají otlučené hrany a jsou do nich proraženy otvory. Nemůžeme říct, kdy k útoku došlo, ale poničené bílé krychle na nás působí jako objekty uložené v historickém muzeu, kde je jistá míra poškození známkou stáří a autentičnosti. Tyto modernistické ruiny nejsou jen nějakým formálním cvičením, ale spíše vzpomínkou na avantgardu, která se v osmdesátých letech stala už jen vzpomínkou nostalgickou.

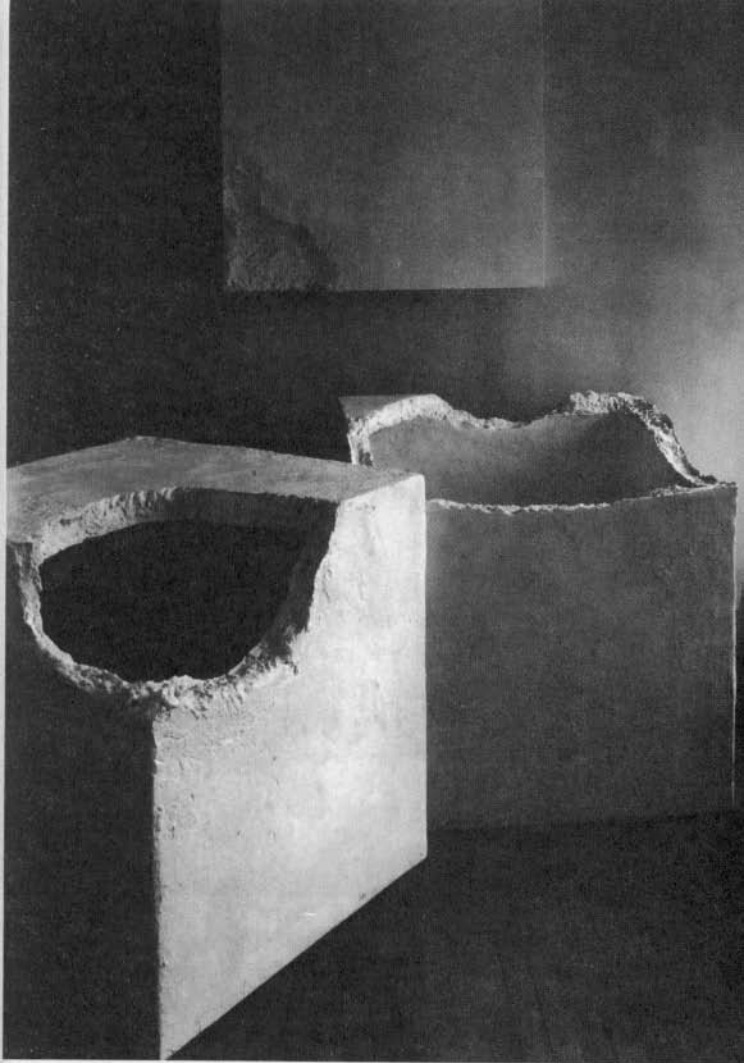
Do Demartiniho krychlí dokonce můžeme nahlédnout. Víme, že jsou duté, a vidíme, jak silné jsou jejich stěny. Uvnitř sice najdeme jen prázdno, díky tomu je však současně nevnímáme pouze jako abstraktní povrch. Můžeme uvažovat o tom, zda ukrývaly nějakou zprávu, obsah, který z nich kdysi unikl jako z Pandoriny skříňky.

Minimalistické sochařství, alespoň tak, jak se vyvinulo ve Spojených státech, představuje vyvrcholení modernismu; po tomto vrcholu bylo nutné podrobit modernismus revizi. V podstatě jde o reakci na formalistické a evoluční teorie Clementa Greenberga, který ovšem minimalistické projevy nikdy nepřijal, protože je nepovažoval za esteticky úspěšná umělecká díla. To, co minimalisté vytvářeli, v něm nevyvolávalo estetickou libost. Minimalistické sochařství se krajní redukcí sochařské formy pokoušelo upřesnit podstatu sochařských výrazových prostředků, což mimo jiné znamenalo opustit literární či metaforický obsah. K vyprávění příběhů má sloužit literatura a divadlo;

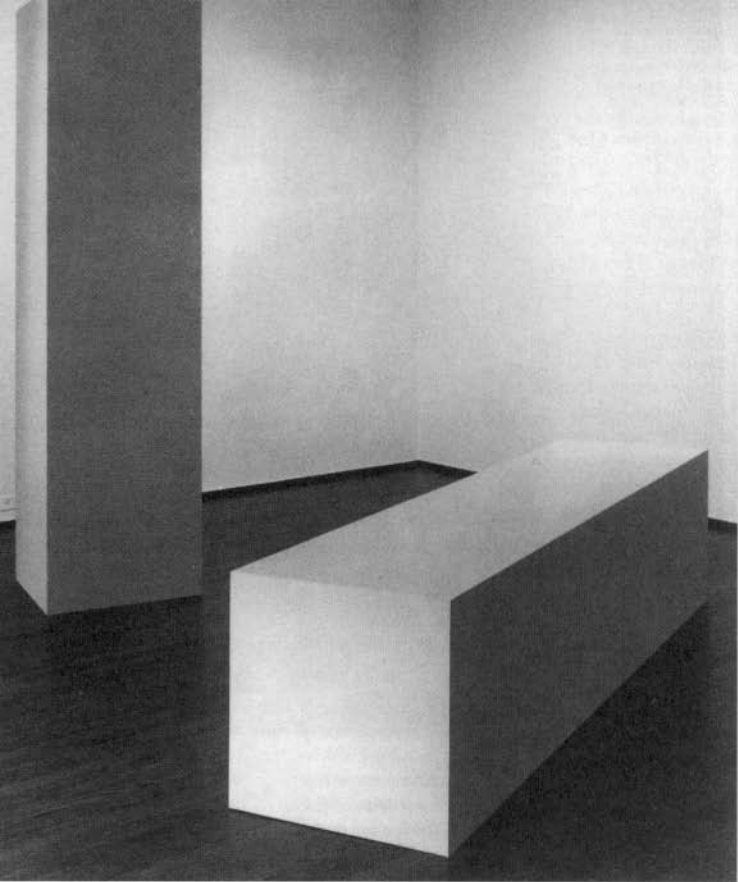
minimalistické sochy působí jen svými tvary, objemy a vzájemnými vztahy. Nemají žádný obsah, jsou to jen tvary v prostoru. Většinou jsou vyrobeny s důrazem na přesnost a pečlivost, a tudíž je obtížné určit, kdy vznikly. Ostatně jsou tu proto, aby naplnily abstraktní myšlenky o vývoji sochařské formy, a myšlenkové koncepty nemohou nést stopy vnějškového stárnutí. Minimalisté usilovali o to, aby jejich díla vypadala stále stejně, jako v okamžiku dokončení. K jejich rozladění však materiály jejich objektů začaly časem stárnout a leštěné povrchy se postupně pokrývaly šrámy.

Třebaže jsou Demartiniho krychle prázdné, najdeme v jejich vnitřním prostoru obsah: jsou expresivní, metaforické nebo dokonce vyprávějí příběh. Z hlediska amerického minimalismu jsou proto neakceptovatelné. Můžeme však proto tvrdit, že to jsou neúspěšná umělecká díla?

Po pádu železné opony stála většina států východní Evropy před úkolem znovu nebo v oficiální rovině vůbec poprvé interpretovat svou historii, a to včetně dějin umění. Tradiční uměleckohistorický model studuje šíření formálních inovací v čase a prostoru, sleduje jejich vývoj a modifikace. Zvláště moderní umění je často představováno jako jakýsi darwinistický evoluční systém, ve kterém je těžké věnovat pozornost izolovaně jedinému druhu a nezkoumat přitom celou vývojovou větev. Vzhledem k izolaci východoevropského umění od hlavní pevniny modernistické evoluce vznikly v bývalém východním bloku unikátní podmínky odloučeného souostroví. Umělci zde bojovali sami za sebe, bez možnosti vystavovat na mezinárodních expozicích a bez pravidelné výměny myšlenek. Tato situace nebyla uvnitř souostroví vnímána jen jako tragická, našly se i hlasy, které izolaci vnímaly jako specifickou hodnotu a příležitost tvořit jinak a lépe. Jindřich Chaloupecký v roce 1980 napsal: *„Je překvapu-*



Hugo Demartini, fotografie z ateliéru, 80. léta



Robert Morris, *Dva sloupy*, 1961

jící, že právě tato situace [mezinárodní izolace] se stala popudem neobyčejného vývoje. Zatímco jinde ve světě strhovala moderního umělce příležitost k úspěchu, totiž k proslulosti a bohatství, tady umělci s úspěchem nemohli počítat, či aspoň s úspěchem tohoto druhu; a zatímco jinde umělci přizpůsobovali svou práci podmínkám této úspěšnosti, umělci tady neměli se ani čemu přizpůsobovat. A tak, zatímco ve světě docházelo – většinou pod vlivem nového umění severoamerického – k jakési standardní modernosti, která se ve svých důsledcích docela právem může nazývat novým akademismem, tady moderní umělec zůstal ve svém ateliéru svoboden: odpovídal jen sám sobě, či nezbytosti, která ho k umění vedla.“¹ Kdo ví, jestli takový postoj nebyl jen vyjádřením dobového zoufalství nebo Chalupeckého příklonu k umění coby asketické, napůl náboženské aktivitě pevně zakotvené v lokální životní realitě, pro kterou nehrála mezinárodní konfrontace žádnou nebo jen zanedbatelnou roli.

Jiní však izolaci chápali a dodnes ji přijímají jako handicap, a to zdaleka nejen východoevropští umělci a historici umění. Německý historik umění Hans Belting kupříkladu míní: „V této části světa se modernismus záhy stal neoficiální kulturou a jako undergroundové hnutí neměl přístup k veřejnosti. Ztráta modernismu byla traumatická zvláště pro ty země, kterým sloužil jako brána ke kultuře Evropy (a západním dějinám umění), protože jejich domácí umění, pokud vůbec bylo nějaké diskuse hodno, bylo dávno chápáno jako produkt západní kolonizace. [...] Východoevropské umění zpětně viděno je ve srovnání s uměním Západu většinou opožděné; na jiné úrovni vývoje plnilo odlišnou sociální roli, což vyplývá z historického nedostatku kontaktu se západním modernismem. Mohlo se vždy obhajovat tím, že oponuje oficiálnímu státnímu umě-

1 Jindřich Chalupecký, *Na hranicích umění*, Praha, Prostor-Arkýř 1990, s. 123.

ní, a tak se vyhnulo trvalé krizi modernismu a zůstalo ve stavu nevinnosti.“² Podobné myšlenky Hanse Beltinga, jehož knihy o konci dějin umění mají velký ohlas i v České republice, zní zřejmě většině východoevropanů značně arogantně. Jaké jsou jejich podněty?

V roce 1989 bylo odloučené souostroví náhle propojeno se světovou pevninou. Na Západě proběhla řada výstav přibližujících toto doposud jen málo známé teritorium. K překvapení obou stran se ukázalo, že kromě zastaralých uměleckých forem, které se na souostroví zachovaly s pozoruhodnou mírou autentičnosti, se zde samostatně vyvinuly i formy, které připomínají ty kontinentální. Výstavy určené západnímu publiku a většinou organizované západními kurátory ostatně východoevropské umění prezentovaly jako příběh paralelní k západnímu modernismu. Historie poválečného modernismu nebyly ve východní Evropě doposud sepsány a tak nezbylo, než k jeho popisu a analýze použít termíny a kategorie, které vznikly na Západě. Tento přístup snad nejvíce zmatku způsobil v případě aplikace teorie amerického minimalismu na východoevropské sochařské formy minimalismus připomínající. Na obou stranách průlivu najdeme podobné krychle. Šlo snad o náhodu způsobenou podobnými podmínkami? Dokážou ostrovní krychle v nových podmínkách odolat mutacím a udržet si svá specifika? Přežijí na pevnině a naopak? Mohou se krychle vzájemně obohacovat? Nakolik jsou si tyto projevy ve skutečnosti podobné?

Pro umělce a historiky umění z Východu není jednoduché americkému minimalismu porozumět. Ve východoevropských zemích měla nezávislá kulturní produkce politický podtext, i kdyby šlo jen o opozici

2 Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago–London, The University of Chicago Press 2003, s. 54, 57–58.

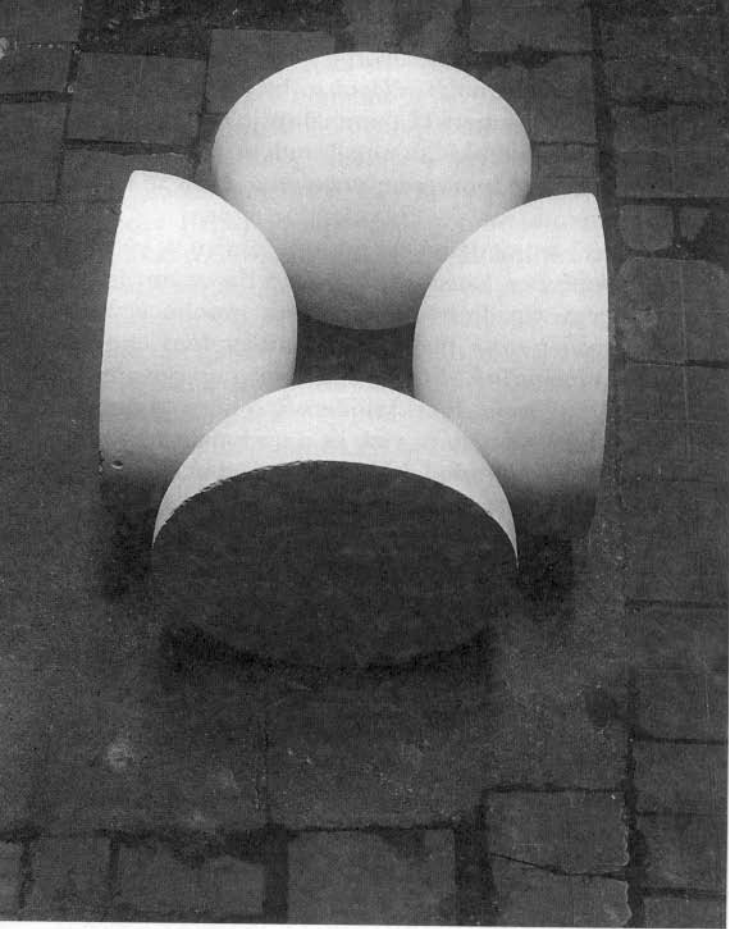
proti oficiální umělecké tvorbě zmiňované Beltingem. Umění bez obsahu či sdělení tu bylo téměř nepředstavitelné. Pro americké minimalisty je zase nepřijatelný východoevropský „minimalismus s emocemi“. Působí na ně předpotopním dojmem a dívají se na něj s nedůvěrou.

Pokusů sepsat dějiny moderního umění ve východní Evropě bez kategorií, které vznikly v souvislosti s vývojem západního umění, není mnoho a v budoucnosti možná budou připomínat donkichotské snahy o nemožné.³ Přesto si zaslouží naši pozornost. Proč neusilovat, při vši kritičnosti, o něco podobného i u nás? Nemělo by však jít o nacionalisticky podbarvené zjednodušující hledání národních specifik, spíše o definování prostoru vlastní identity, který je zvláště ve východní Evropě složitý a proměnlivý. Cílem následujících rozborů není nic víc a nic méně než ukázat odlišnost a specifickou českého umění, které může formy západního umění, a to právě amerického minimalismu, připomínat.

II.

Na první pohled se zdá, že díla *Labil* (1964) a *Jedno podpírá druhé* (1965) Stanislava Kolíbala připomínají

3 Například Jekaterina Djogot, *Russkoje isusstvo XX. veka*, Moskva, Trilistnik 2000, *Art From Poland 1945–1996*, ed. Anda Rottenberg, Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta 1997, Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań, Rebis 2005, nebo nedoceněný projekt slovinského kolektivu Irwin, *New Moment Magazine. East Art Map – A (Re)Construction of the History of Art in Eastern Europe*, Ljubljana, New Moment 2002. Tato publikace se pokusila vytvořit nezávislý systém východoevropského umění, alternativní dějiny, které jako svůj typografický rámeček používají titulní strany prestižního amerického uměleckého magazínu Artforum. Projekt je dostupný i na internetové adrese www.eastartmap.org.



Stanislav Kolíbal, *Labil*, 1964

práci *One Ton Prop – House of Cards* (Tunová podpěra – Dům z karet) Richarda Serry z roku 1969. Princip zmiňovaných děl i jeho ztvárnění jsou téměř shodné. Tyto projevy ovšem vyrůstají z jiné tradice, vznikaly v různých kontextech a jsou přes možnou vnějškovou podobnost na dokumentačních fotografiích odlišné.

V první řadě zde figuruje věkový a vývojový rozdíl umělců. Richard Serra je o čtrnáct let mladší než Stanislav Kolíbal. Zatímco se Serra od svých uměleckých počátků spadajících až do druhé poloviny šedesátých let zabýval experimentálními formami – mezi jeho první díla patřily instalace s živými holuby nebo zajícem –, Kolíbal už měl v této době za sebou desetiletou etapu figurálního sochařství, kterým navazoval na meziválečnou avantgardu. Kolíbal opustil figuru v souvislosti s pracemi pro architekturu; podle vlastních slov dlouho rozlišoval mezi podobnými projekty a volnou tvorbou a váhal se zapojením čisté geometrie do sochařské tvorby. Obával se přílišné dekorativnosti. Tyto obavy překonal právě pomocí motivu lability, kterým „vyjadřoval bytí“⁴ či pocit z něho. Přelomová díla vznikla v roce 1964. Současně s opuštěním figury začal Kolíbal své práce sestavovat z několika částí. Tato skladebnost do nich vnesla téma času. Vnímáme je jako uskupení jednotlivých elementů; dílo zachycuje umělcem vybraný, v čase zmrazený stav věcí (*Stůl*, 1965, *Terč*, 1965), který se může v budoucnosti proměnit. Kolíbalovým primárním materiálem zůstala sádra – pokud měl příležitost, odlil dílo do kovu.

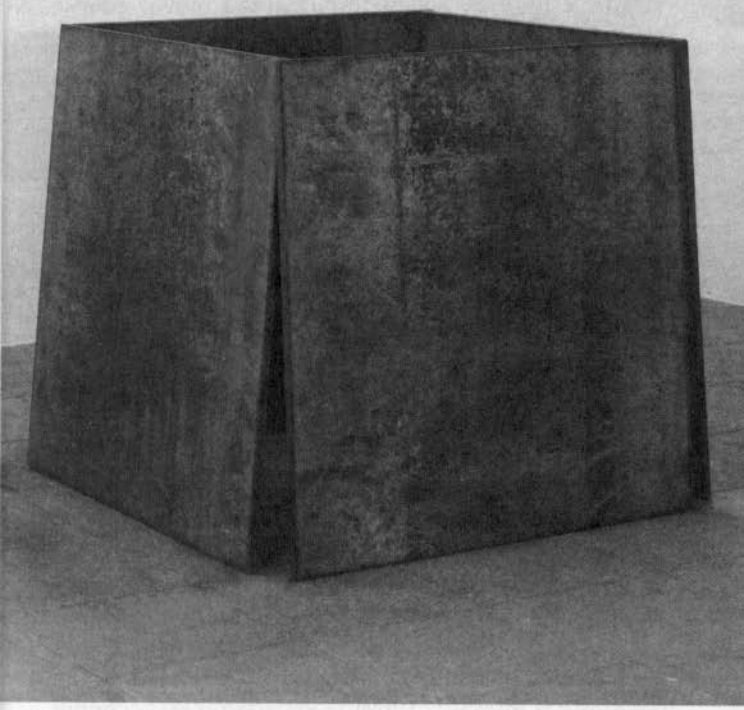
V šedesátých letech se američtí avantgardní sochaři snažili osvobodit svou disciplínu od všeho, co považovali za zbytečné, včetně symbolického či jiného obsahu. Minimalisté začali ve zvýšené míře vnímat místo

4 Viz Stanislav Kolíbal, *Kresby, sochy, komentáře*, Praha–Český Krumlov, Arbor vitae–Egon Schiele Art Centrum 2004, s. 68.

díla; odvrhli podstavce a samotný umělecký objekt se pro ně stal nemyslitelný bez okolního prostorového pole, ve kterém docházelo k interakci mezi dílem a divákem. Jinými slovy, i specifická místnost, kde bylo dílo vystaveno, se stala jeho součástí. Takové pojetí sochařského objektu znamená, že ho nelze fixovat a převážet, musí se s ohledem na podmínky daného prostoru pokaždé instalovat znovu. Nejde jen o formální změnu způsobu instalace uměleckého díla, jakou je například nový typ rámu u obrazu, ale o jednu z definic minimalismu.

Z tohoto hlediska byla instalace Kolíbalovy první samostatné výstavy v Nové síni roku 1967 neminimalistická: poměrně velký počet děl, včetně dvou starších figurálních soch, byl umístěn v prostoru na soklech, jednotlivé práce mezi sebou neměly bezprostřední souvislost, byly samostatnými entitami. Vzájemný vztah prvků v prostoru, v americkém minimalismu tolik zdůrazňovaný, se u Kolíbala rozvíjí jen u objektu *Stůl*, který stál v Nové síni hned u vchodu. Na jeho stylizované desce se vůči sobě vymezují dvě polokoule, nikoliv však v divákově prostoru, nýbrž pouze v dimenzi abstrahované stolní desky. V minimalismu divák vstupuje do instalace jako herec na jeviště – důležitá je jeho fyzická interakce s přítomnými objekty. Kolíbalova díla jako *Stůl* či *Jedno podpírá druhé* mají spíše charakter modelů, nad kterými se divák sklání a vnímá je svrchu v pozici pozorovatele, nikoliv účastníka.

U Richarda Serry můžeme zjednodušeně říci, že jeho práce z konce šedesátých let jsou reakcí na Jacksona Pollocka a minimalismus Donalda Judda či Roberta Morrisa. Objekt *Tunová podpora* vychází podobně jako Pollockova malba z předpokladu, že divák dokáže z uměleckého díla zpětně přečíst akci provedenou umělcem a znovu ji prožít. Tehdejší Serrova umělecká produkce byla předznamenána textem. V něm se



Richard Serra, *Tunová podpora – Dům z karet*, 1969

řadil pod sebe různá slovesa, například „složit“, „stojit“, „podepřít“, „odříznout“. Jeho následující objekty lze chápat jako prostorové demonstrace těchto sloves. S materiálem pracoval Serra jinak než Kolíbal. Používal syrové industriální materiály, třeba olovo, gumu, neon. V této fázi tvorby bylo pro Serru nepředstavitelné pracovat s modely svých objektů nebo jim dávat odlitím do sádry či jiného materiálu konečný tvar.

Kolíbalův *Labil* je proti Serrovi estetický – kromě lability na nás působí i svými abstraktními tvary a uměřenými proporcemi, možná dokonce i onou dekorativností. *Tunová podpora* má diváka aktivizovat, fyzicky šokovat labilitou a reálnou možností pádu celé konstrukce. Tento pocit není způsoben nějakou optickou iluzí či trikem (odtud i název výstavy Anti-Illusion, kde byl poprvé vystaven), jde opravdu o vratký objekt bezprostředně hrozící pádem. Je to vratkost skutečná, nevyjadřuje metaforicky kolíbalovské bytí závislé na vyváženosti, ale přímočaře upozorňuje na sílu gravitace a možnost zhroucení. Toto drastické a doslova nebezpečné působení Serrových objektů kontrastuje s uměleckou tematizací lability u Kolíbala – v *Labilu* je nanejvýš metaforická, abstrahovaná. Kolíbalův *Pád* (1967) je sochou pádu, nikoliv jeho reálnou možností a *Mizející tvar* (1967) zobrazuje proces roztékání prostřednictvím modelace. Naproti tomu Serrovo dílo *Casting* (Odlévání, 1969) je výsledkem skutečného a patřičně efektního vrhání rozteklého olova na vnitřní hranu podlahy a stěny. Takové dílo nemá literární nebo metaforický význam, jeho obsah nemůžeme vyjádřit lépe než deskripcí procesu jeho vzniku. Neopisuje vnější svět či lidskou situaci, nevztahuje se k něčemu jinému než k sobě samému.

Zdá se, že Kolíbalův způsob práce s prostorem se změnil v roce 1969, kdy začal některá svá díla umisťovat přímo na podlahu. Stále však mají jakousi soukro-

inou, do sebe obrácenou dimenzi. Instalace nazvaná *Na tomto místě* z roku 1969 připomíná model dvou ostrovů. Skládá se ze dvou nepravidelných sádrových objektů spočívajících na podlaze. Uzavřený, intimní rozměr je zvýrazněn od ruky kresleným křídovým kruhem kolem nich, který vymezuje jejich teritorium. Vztahy mezi prvky svých instalací Kolíbal zvýrazňoval a zviditelňoval pomocí provázku. Začal také pracovat s neopracovanými, prostými materiály, jeho práce však neztratily silný literární obsah, často vyjádřený i názvem (*Kam, není kam, Pouto, Nedostatečně vymezený prostor*). Jak píše sám Kolíbal „*všechny mé věci se tehdy stávaly čím dál víc metaforické*.“⁵ Díla Richarda Serry a jeho souputníků jsou naproti tomu spojena s tělem – proces jejich vzniku hraničí s performancí. Chtějí vejít v přímý dialog s fyzičností diváka, i za použití takového triku, jakým je vyvolání úleku z možnosti pádu nestabilní a těžké konstrukce.

Práce z konce šedesátých let vedly Richarda Serry k jeho současným dílům, ve kterých se, opět velice zjednodušeně, pokouší modelovat a ohýbat prostor a uvádět diváka do neobvyklých efektních prostorových vztahů. Kolíbalova práce posledních třiceti let prošla mnohými etapami. Zabýval se mimo jiné reliéfem a iluzivním prostorem perspektivy. Jeho *Stavby* z poslední dekády minulého století přejímají třetí dimenzi z řádu geometrické kresby. Přitom je charakteristické, že navzdory jejich názvu do nich – podobně jako do kresby – nemůžeme vstoupit, ale pouze je vnímat z různých vnějších stanovišť.

Kromě odlišného způsobu chápání prostoru vzhledem k divákovi považují za hlavní rozdíl mezi Serrou a Kolíbalem Serrovu úmyslnou obsahovou vyprázdňenost. Výrazně kontrastuje s literárností Kolíbalovy

⁵ Stanislav Kolíbal, cit. dílo, s. 111.

tvorby, tedy schopností uměleckých objektů nést vedle formy i dramatický obsah a duchovní poselství. Vyprázdňenost obsahu je pro Kolíbala něčím nepřijatelným.

III.

V katalogu litoměřické výstavy Evy Kmentové přirovnává Marie Klimešová její práci k dílu Aliny Szapocznikowové, Kmentové polské spolužačky, která prožila poslední léta v Paříži před smrtí v roce 1973, a k tvorbě americké sochařky Evy Hesseové.⁶ Dílo tří jmenovaných umělkyň určitě má některé společné znaky – mnozí si dokonce kladou zcela oprávněnou otázku, proč u nás nemá dílo Evy Kmentové podobně určující nebo dokonce kultovní ohlas jako práce Evy Hesseové ve Spojených státech nebo pozici opory poválečného umění jako Szapocznikowová v Polsku. Při pozornějším pohledu však zjistíme, že práce Kmentové, Szapocznikowové i Hesseové, přestože používají shodné nebo příbuzné formální postupy, jsou překvapivě rozdílné a tvoří vrcholy pomyslného trojúhelníku. Uprostřed něho se nachází společné teritorium, jež bychom mohli charakterizovat jako užívání netradičních, především měkkých sochařských materiálů, které radikálně proměnily vyjadřovací schopnosti jejich díla a novým způsobem se vztáhly k reflexi těla v poválečném umění. O deset let starší střeoevropany Kmentová a Szapocznikowová však reagovaly na poněkud jinou uměleckou tradici než Američanka Hesseová.

Když měl Jindřich Chaloupecký postihnout oblouk práce Evy Kmentové, napsal, že stejně jako její generační souputníci „*došla od školského realismu k svo-*

6 Marie Klimešová, Forma – koncept, hmota – dotek, pozitiv – negativ. Dílo Evy Kmentové, in *Eva Kmentová*, Litoměřice, Severočeská galerie výtvarného umění 2003, s. 9.

bodné abstrakci“.⁷ Tato charakteristika je nejenom povšechná, ale z perspektivy amerického abstraktního sochařství i nepravdivá. Jistě, záleží na tom, co si představíme pod Chalupeckého „svobodnou abstrakcí“. Tělesnost, která práci Evy Kmentové určuje, navíc často zkoumaná formou tělesných otisků, lze nazvat svobodnou abstrakcí opravdu jen v našich specifických podmínkách. Kmentová se nikdy nevzdálila figuraci, naopak, objevovala nové a nové způsoby, jak lidské tělo ještě naléhavěji přiblížit. Šíří těchto způsobů naznačuje časové i rozměrové rozpětí mezi monumentálním *Pupkem* (1972) a drobným, křehkým dvojrozměrným *Hrudníkem* (1979). I různé varianty *Sloupu* z roku 1979 a dokonce *Výhonek* ze stejné doby lze vnímat v souvislosti s tématem lidského těla.⁸

Jindřich Chalupecký především chtěl v citovaném shrnutí vyjádřit, že české umění na konci padesátých let muselo v první řadě setřást ideologické dědictví socialistického realismu a s ním svázaný, celé desetiletí vnucovaný, i když možná ne zcela zatracovaný program realistického figurálního sochařství a navázat na domácí tradici moderního umění a pokusit se reagovat na to, co se v sochařství dělo v zahraničí.

Eva Hesseová se s podobnou zkušeností vyrovnávat nemusela, i když prvek odmítnutí minulosti hrál i v její práci významnou roli. Vzepřela se proti ortodoxnímu minimalismu, tedy tomu, co bychom mohli popsat jako nejvyšší stadium modernismu, jako ne-

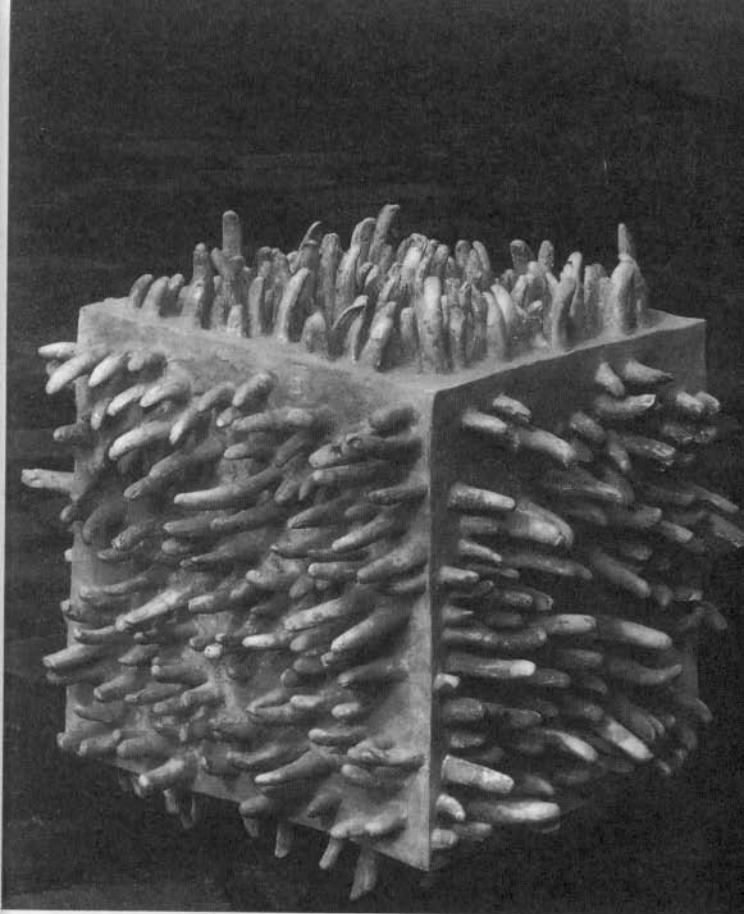
⁷ Jindřich Chalupecký, *Nové umění v Čechách*, Jinočany, H+H 1994, s. 112.

⁸ Přes lyrické vyznění zmiňovaných prací obsahují všechny v různých formách aditivní princip, jeden ze základních znaků minimalismu. Zdá se, že na tvaru *Sloupu* byl pro Kmentovou nejzajímavější přesný, přesto jemným třepením rozechvělý řez, který vznikl kladením mnoha papírových kroužků vyřezaných z většího formátu na sebe.

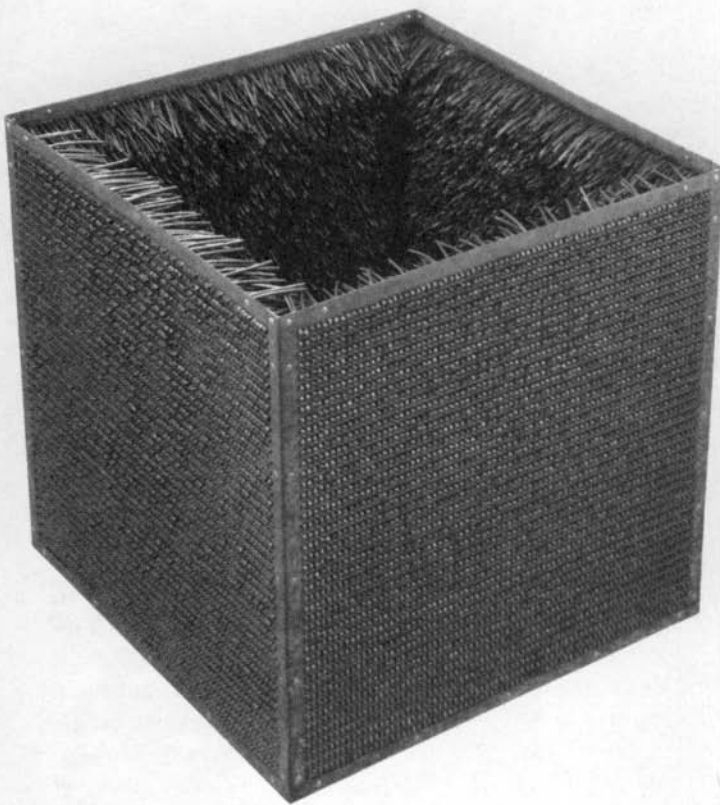
jabstraktnější abstrakci. Domnívám se, že v práci obou sochařek se ve skutečnosti začalo přísně evoluční a genealogické pojetí dějin umění lámat, obě vytvořily dílo po-moderní v tom smyslu, že jim nešlo o nějaké obecné formální zdokonalování sochařské disciplíny, ale především o emotivní obsah soch. Eva Hesseová ve Spojených státech zfeminizovala a zlidštila sochařství minimalismu, Eva Kmentová vrátila českému sochařství bezprostřední tělesný dotek.

I zde platí pozoruhodná různost osobních přístupů. Evě Kmentové připadalo dílo Aliny Szapocznikowové příliš literární a dramatické, podobné výhrady by k práci Kmentové mohla pravděpodobně mít Eva Hesseová. Ta používala sochařský materiál naprosto nemetaforickým způsobem: kov, latex nebo laminát nevyužívala k tomu, aby z nich vytvořila zdání něčeho jiného, jako to dělaly Kmentová i Szapocznikowová. Kmentová odlévala skutečné prostěradlo nebo záclonu do jiného materiálu a dala jim tak podobu pevné sochy – Hesseové by byl podobný postup cizí. Nikdy by „nenapodobila“ či neotiskla prostěradlo, vystavila by prostěradlo přímo. Neznamená to ale, že by byl jeden přístup lepší nebo oprávněnější než druhý.

V roce 1970 Eva Kmentová vytvořila sochu *Agresivní krychle*, která podobně jako několik jejích předchozích děl konfrontuje odlitky lidského těla s geometrickým tvarem. Ze stěn krychle tu trčí prsty. Dílo vzbuzuje pocit jakýchsi rukou uvězněných uvnitř geometrického tvaru, které osahávají okolní svět a snaží se uniknout z klece či vězení ostře ohraničeného tvaru. Prsty jako hlavní sídlo hmatu se u Kmentové objevují poměrně často, stejně jako rty, jiná část lidského těla s vysokou mírou nervových zakončení citlivých na dotek. Vzhledem k politické situaci v Československu v roce 1970 svádí *Agresivní krychle* k politizujícímu čtení. Jen co hmat pronikl za hranice svého dosavadního



Eva Kmentová, *Agresivní krychle*, 1970



Eva Hesseová, *Přírůstek II*, 1969

omezujícího prostoru, krychle, podle názvu agresivní, zatuhla a prstům znemožnila další svobodný pohyb. To, co se nyní děje uvnitř krychle, zůstává divákovi skryto. Protože však prsty křečovitě trčí ven, tušíme, že to nebude nic pěkného.

Porovnejme nyní *Agresivní krychli* Evy Kmentové s dílem *Accession* (Přírůstek) Evy Hesseové, jehož několik verzí vzniklo v letech 1967 až 1969. Jde o kovovou krychli s pravidelně rozmístěnými otvory, kterými jsou protaženy gumové trubičky. Krychli chybí horní stěna, a proto můžeme porovnávat interiér s exteriérem sochy. Zvenku vypadá jako pečlivě organizovaný systém, jako přesně upletený koš. Uvnitř však konce trubiček tvoří nejasný chaos, výhonky trubiček svádějí k hledání paralel k nějakému neznámému biologickému systému nebo přímo lidskému tělu. Ve vztahu k *Agresivní krychli* Evy Kmentové je pozoruhodné, že plastové trubičky z interiéru *Přírůstku* někdy američtí kritikové považují za znázornění prstů.⁹ Autorka tu především chtěla vyjádřit napětí mezi exteriérem a interiérem, vnějškem a vnitřkem. Doslova ukázala, že zvenčí naoko přesné geometrické struktury minimalismu mají svůj vnitřní život, a vydala se na cestu od geometrie k organickým tvarům. Obě sochařky daly geometrické krychli vnitřní život, obě pomocí prstů či tělesných fragmentů – odlišují se ovšem způsobem užití sochařských materiálů. Kmentová odlila skutečné prsty do sádry, Hesseová dosáhla podobného efektu bez přímé tělesné metafory.

Eva Hesseová, emocionální bytost s křehkou psychikou, byla dcera židovských emigrantů, kteří opusili Německo po pogromu v roce 1939, když jí byly necelé čtyři roky. V letech 1964 a 1965 ji silně ovliv-

⁹ Viz Lisa Phillips, *The American Century. Art and Culture, 1950–2000*, New York, Whitney Museum of American Art–W. W. Norton and Company 1999, s. 190.

nil roční pobyt v tehdejší Zápádním Německu, kde se odpoutala od malby a začala experimentovat s reliéfy a objekty. V obecné rovině ji hluboce oslovila „evropská kultura“. Psychedelický optimismus, vlastní americké kultuře šedesátých let, jí byl vzdálen, za dobovým okouzlením z prolamování starých tabu a zdánlivým nástupem nové civilizační doby spíše cítila nejasnou temnotu. V rozhovoru nedlouho před smrtí prohlásila: „*K ostatním umělcům si nevytvářím vztah studiím jejich práce nebo textů. Oslovit mě dokáže především totální absurdita jejich díla.*“¹⁰ Ve stejném rozhovoru označila za své oblíbené umělce Marcela Duchampa, Jaspéra Johnse, i spisovatele Jeana-Paula Sarrtra a Samuela Becketta. Podobný výběr autorů bychom spíše než ve Spojených státech očekávali někde ve střední Evropě.

I práce Evy Kmentové se nezřídka vyjadřují prostřednictvím absurdity a černého humoru, a to nejen v sochách jako *Terč-muž* nebo v prázdném gestu *Opuštěného prostoru*. Myslím, že především díla z poloviny sedmdesátých let můžeme, a to i vzhledem k jejich názvům, vnímat jako kruté vizuální žerty (*Proč* nebo *Co se nepovedlo*). Skupinu děl, kam patří *Velká škvíra*, *Díra*, nebo *Štěrbina* a která vedle přímočaře sexuální symboliky nabízejí především hluboce existenciální čtení, sama Eva Kmentová ironizovala *Velkou hostinou*: původně dramatické gesto papírových štěrbin vyřiznutých do papíru zopakovala u papírových tácků na párky a změnila je tak v ironické povzdechnutí člověka, kterému nezbyvá nic jiného, než se na svůj osud dívat jako na tragickou frašku.

Přes uvedené podobnosti bychom díla obou umělekyní na společné výstavě určitě nezaměnili. K vzájem-

10 Cindy Nemser, An Interview with Eva Hesse, in *Artforum*, 1970, sv. 7, č. 9, květen, s. 60.

nému rozlišení by nám dopomohly již užívané materiály: Eva Hesseová pracuje se surovým laminátem, kovem či latexem, Eva Kmentová s tradičnější sádkou nebo papírem. Kmentová se vyjadřuje prostřednictvím lidského těla, které celé nebo v částech modeluje či přímo obtiskuje do zvolených materiálů. Hesseová vytváří objekty, které se k lidskému tělu či jeho realistickému zobrazení vztahují jen velice nepřímo. To, co Evu Kmentovou a Evu Hesseovou nakonec spojuje nejvíc, je význam pro uměleckou komunitu každé z nich. Vedle robustního sochařského projevu sochařů-mužů nabídly tyto sochařky alternativní, zdánlivě chudou cestu, která však hovoří přesvědčivěji a osobněji, než kdyby tak činily prostřednictvím bronzu či mramoru.

IV.

Mnoho děl východoevropského sochařství, která vykazují znaky jakéhosi opožděného minimalismu, ve skutečnosti reprezentuje postminimalismus nebo konceptuální umění. Jejich tvůrci nechtěli minimalismus dále rozvíjet, ale kriticky na něj navazovat nebo ho dokonce parodovat. Tímto přístupem se nelišili od svých západních kolegů.

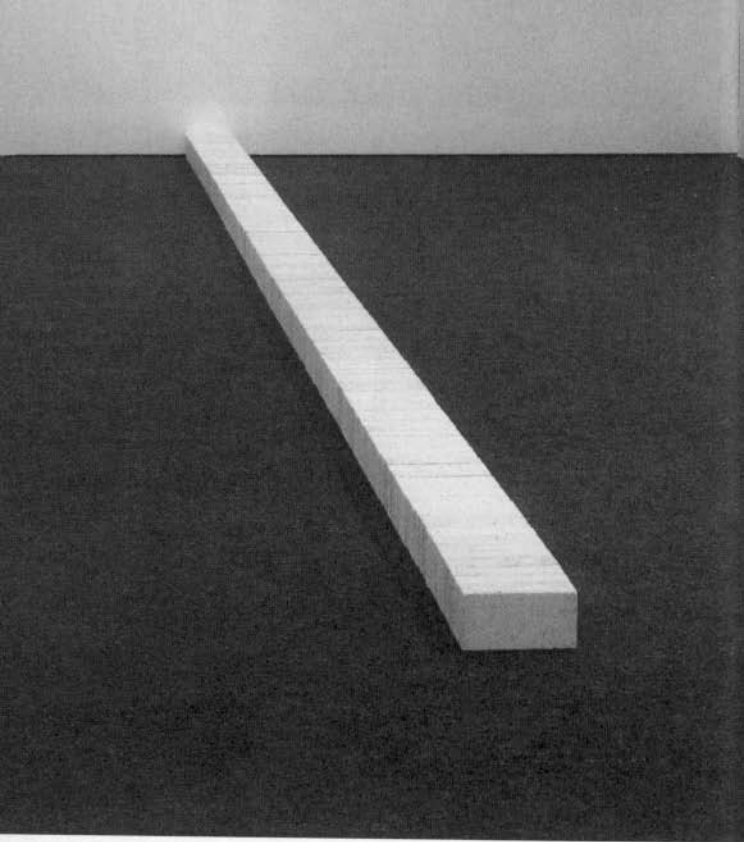
Podobně můžeme chápat i *Věž z cukru* Jiřího Kovandy z roku 1981. Kovanda se tehdy vydal do parku na Vyšehradě. Měl s sebou devět kostek cukru, které u nízké zídky vyskládal do malého komínku. Poté instalaci zdokumentoval a park opustil. V detailu na fotografii vypadá *Věž z cukru* jako typická minimalistická socha: svou jednoduchostí připomíná cihlová díla Carla Andreho ze šedesátých let, jejich aditivní princip je shodný, Kovanda ho pouze aplikoval vertikálně a nikoliv horizontálně. I když jsou obě díla vytvořena z již existujícího, ready-made materiálu, jejich vyznění je naprosto odlišné, a to zdaleka nejen kvůli jinému

měřítku. Andreho cihly jsou neutrálním, běžně používaným stavebním materiálem. Hlavní vlastností kostek cukru, které se sice tvarem cihlám podobají, je to, že jsou sladké; již materiál, nehledě na umístění ve veřejném prostoru, tedy představuje silnou metaforu. Cukr je potrava, zásobárna energie. Andreho cihlové instalace podle známé teorie kritika Arthura Danta stírají rozdíl mezi uměním a neuměním. Zda budeme cihly považovat za umělecké dílo, záleží podobně jako u Warholových *Brillo boxů* jen na našich znalostech dějin umění a na situaci, v jaké se s touto prací setkáme. Jsme-li v galerii a známe minimalismus, víme, že před sebou máme umění. Percepčně se ale neliší od pečlivě složeného stavebního materiálu.

U Kovandových kostek cukru je to jiné. Vzhledem k jejich umístění a formaci si je nemůžeme s ničím splést, nejde o zapomenutou skládku cukru nebo o past na mravence. Pokud je někdo v parku objeví, pokusí se přijít na to, jak a proč se tam dostaly. Bude k nim pravděpodobně přistupovat jako k tajné zprávě, jako ke sdělení neznámou řečí. *Věž z cukru* tematizuje hermetismus současného umění – tušíme, že věž má nějaký význam, ale je obtížné nebo nemožné jej pojmenovat. Zdaleka nejde jen o aditivní princip jako u Carla Andreho, ale spíše o možný skrytý význam této adice. Jestliže Andreho díla můžeme ve shodě s minimalistickou teorií charakterizovat jako specifické objekty, u Kovandy řekneme, že jde daleko více než o tvorbu objektů o vytvoření specifické situace, do které je náhodný objevitel *Věže* uvržen a musí se s ní sám vyrovnat. Jeho dílo nelze nazvat sochou – navazuje na předchozí umělcovu činnost, kdy se vyjadřoval akcemi a performancemi. Zatímco Andreho objekty jsou vždy umístěny v galerii, a jejich záměna za obyčejné cihly je proto hypotetická, Jiří Kovanda v osmdesátých letech v galeriích nepracoval. Své akce pro-



Jiří Kovanda, *Věž z cukru*, 1981



Carl Andre, *Páka*, 1966

váděl přímo na ulicích nebo budoval instalace ve veřejném prostoru či v soukromí vlastního bytu. Jeho práce není vyhocenou odpovědí na umělecké teorie, Kovanda reaguje na společenskou situaci, kterou ovšem nekomentuje zdálky, ale sám se do ní svými díly zapojuje.

V.

Historie umění sepsané před rokem 1989 ve východní Evropě byly ovlivněny politickou situací jednotlivých států: buď šlo o oficiální dějiny, které musely ideologicky odpovídat vládnoucímu názoru, nebo o ty neoficiální, které reagovaly na útlak a persekuci ze strany státu a příběh moderního umění v nich měl automaticky podobu boje za svobodu projevu. Při psaní nových historií umění lákají autory již zpracované dějiny západního umění se svými definicemi, kategoriemi a periodizací. Mnoho východoevropských historiků umění neodolalo pokušení tyto kategorie převzít a naroubovat je na umění svých zemí. V takových případech je východoevropské umění většinou pohlceno západním kontextem, v němž nemůže obstát. Přebírání cizí terminologie vede k hledání domácích minimalistů, abstraktních expresionistů nebo pop-artistů. Práce domácích umělců se často bez většího úspěchu odvozují od toho, co jindy, jinde a za zcela jiných podmínek dělal Robert Rauschenberg nebo Yves Klein. Naopak řada klíčových postav domácího umění z dějin vypadává, protože se na ně nehodí žádná kategorie západního umění.

Východoevropský „minimalismus“ ukazuje, že neexistuje univerzální způsob, jakým nahlížet globální kulturu jako jednolitý celek. Mechanické převádění uměleckých termínů, které vznikly v určitém čase a kulturním kontextu, musí nutně skončit okleštěním významu kolonizovaného „jiného“ umění. Globálně

univerzální je ovšem systém světových výstav a uměleckého trhu, kterému vzhledem k ekonomické a politické síle dominují Spojené státy a západní Evropa. Pokud chce umění z jiných oblastí rychle a bezproblémově v tomto systému uspět, musí se jeho kategoriím podřídit. Zdaleka však nejde jen o sílu trhu a ekonomické rozdíly mezi Východem a Západem. Úroveň institucionalizace moderního a současného umění ve východní Evropě je ve srovnání se Západem na nízké úrovni a nedá se zřejmě očekávat, že se na tomto stavu v nejbližší době něco výrazně změní. Velké státní instituce s rozsáhlými sbírkami přitom mohou hrát klíčovou roli v konstituování a propagaci místních dějin umění i v prosazování současné tvorby v zahraničí.

Odlivu významu domácího umění do cizích kategorií lze zabránit jen důkladným zpracováním vlastní historie umění, která je doposud zachycena jen fragmentárně. Nejenže řada důležitých postav českého umění nemá monografii a jejich dílo nebylo prezentováno na retrospektivní výstavě, ale v posledních letech téměř nevznikají historicko-tematické výstavy, které by se pokoušely konfrontovat české umění s uměním zahraničním, a to i za cenu prokázání vzájemné neshody či nesrovnatelnosti.



Asgér Jorn s plakátem Prvního světového kongresu svobodných umělců v Albě, 1956

Úvodní slovo Asgera Jorna na Prvním světovém kongresu svobodných umělců v Albě

Sešli jsme se na kongresu. Ale proč? Jaký mají umělci, ti nejsvobodnější lidé ve společnosti, nezávislí lidé – lidé, kteří žijí volně jako květiny na louce – důvod k tomu, aby se scházeli, organizovali se a pouštěli do teoretických diskusí?

„Umělče, mlč a tvoř,“ slyšeli jsme tolikrát, většinou od těch, kteří prohlašují, že mluví, myslí a konají v našem zájmu: od politiků, intelektuálů, průmyslníků, učitelů, kritiků a dalších. A vždy nás zradili.

Tvořím, přemýšlím a mluvím. Ale ne každou myšlenku lze vyjádřit slovem: uvažovat může celé lidské tělo a celé tělo také dokáže hovořit. Gesty se vyjadřujeme podobně jako jazykem. Stejně jako tanečník nebo hudebník, i malíř hovoří prostřednictvím svých pohybů, jejichž stopu tiskne do materiálu. Tvorba obrazu je procesem přenosu gest. Takto se vyjadřuje, tedy nehledá, nenachází, ale vytváří.

Takové vysvětlení dokazuje, že se umělec nepotřebuje vyjadřovat jiným jazykem, než je jeho práce. Každý pokus o teorii je ztrátou času a energie. To by však znamenalo, že náš kongres je zbytečný. Bohužel není. Důvod, proč dnes umělec musí mluvit, není ten, že by se publikum dožadovalo doslovných vysvětlení umělecké tvorby, nýbrž že se mu dostává tolik falešných tvrzení.

Kritici tvrdí, že obraz nemůže být popsán hudebními termíny, ale bez mrknutí oka objasňují hudbu literárními prostředky jako obraz. Smysl kritiky bývá spatřován už v její samotné existenci. Pokud takovou nelogičnost odsuzujeme, neznamená to, že kritiku nestrpíme nebo že bychom ji chtěli něčím nahradit. Chceme pouze ukázat zmatečné praktiky a nastínit cestu k preciznějšímu a spolehlivějšímu základu. Chyba

prvního Bauhausu byla obsažena v mottu jeho manifestu: ARCHITEKTI, SOCHAŘI, MALÍŘI: MUSÍTE SE ZNOVU STÁT ŘEMESLNÍKY.

Toto heslo mohlo mít své dobové opodstatnění. Dnes se ale řemeslníci, v porovnání s průmyslem a volným uměním, stali bezvýznamnými.

První Bauhaus představoval logický krok v transformaci uměleckoprůmyslových škol, které se vyvinuly z uměleckých akademií. Jeho pravá úloha spočívala v nahrazení nejen škol uměleckoprůmyslových, nýbrž všech uměleckých škol. Chybou, která vedla k jeho nezdaru, byla skutečnost, že zanechal boje proti organizační struktuře akademií, které zůstaly na rozdíl od vědeckých univerzitních fakult čistě spekulativními a formalistickými institucemi.

Toto selhání se nejvíce projevilo v nepřátelském postoji prvního Bauhausu k experimentům malíře van Doesburga a holandské skupiny de Stijl. Vedení nového Bauhausu v Ulmu dnes tuto chybu ještě prohlubuje. Na naše sblížovací pokusy reagovalo návrhem spolupráce s akademiemi výtvarných umění. Podle jejich názoru akademie k řešení problémů, které dnes před uměním stojí, stačí. Tato myšlenka je nejen konvenční, ale hlavně mylná.

My, kteří jsme věrni Gropiovu a Le Corbusierovu odkazu, jsme přesvědčeni, že současný akademismus je horší než ten v minulosti. V našem časopise *Eristica* jasně ukazujeme důvody jeho nutného selhání a tvrdíme, že vyřešení základních problémů prvního Bauhausu závisí na překonání akademismu v umění, které dnes čelí potlačování řemesel světem průmyslu.

Bylo by velkou chybou řadit nás mezi antiakademické samouky. Proti uměleckoprůmyslovým ani uměleckým školám na úrovni prvního či druhého stupně nic nenamítáme. O ně nám nejde. Avšak prohlašujeme, že celosvětový vývoj umění a technologie vedl k tako-

vému formálnímu zmatku, že je naprosto nutné založit ÚSTAV UMĚLECKÉHO EXPERIMENTU A TEORIE. Bude se podobat vědeckým ústavům a profesionální, umělecké a průmyslové problémy prozkoumá hlouběji, než jak toho jsou schopny akademie. Naším přímým cílem je založení podobného ústavu.

Prapor umělecké avantgardy ve mně vždy vzbuzoval podezření. Extremismus je většinou jen prázdným gestem. Pokaždé jsem se co nejrychleji distancoval od těch, kdo se na prsou honosili avantgardními metály. Současně mě nikdy nezajímalo směřovat kupředu bez možnosti zajít do krajnosti. Vždy jsem se snažil o kontakt s prostými lidmi i intelektuálními kruhy. Proto je pro mě velkým zklamáním, že se naše hnutí dostalo do situace, kdy pro ně musíme nálepku avantgardy použít.

Hnutí se může stát avantgardním při splnění dvou podmínek. Za prvé musí být izolované, bez přímé pomoci zavedeného řádu, a musí se pouštět do zdánlivě nemožného a předem ztraceného boje. Všichni vědí, že naše hnutí tuto podmínku naprosto splňuje.

Za druhé je nutné, aby zápas takové skupiny byl nepostradatelný pro síly, jejichž jménem bojuje – v našem případě humánní společnost a umělecký vývoj –, a pozice dobyté touto avantgardou musí být později stvrzeny obecným vývojem.

K ospravedlnění dnešní situace (potvrzení obecným vývojem) dojde teprve v budoucnosti. I když se nám dostává mnoha projevů sympatií, jistota úspěchu našeho podniku zůstává jen nadějí a vírou.

Podle neautorizovaného anglického překladu, který je k dispozici na situacionistickém serveru Not Bored, přeložil Tomáš Pospisyl.



Asger Jorn (s kytarou) a Giuseppe Pinot-Gallizio, Mnichov, 1960

Albský program

Ve dnech 2. až 8. září [1956] se v italské Albě sešel kongres svolaný Asgerem Jornem a Giuseppem Galliziem jménem Hnutí za imaginistický Bauhaus. Názo-ry této skupiny jsou ve vztahu k urbanismu a možnos-tem jeho využití shodné s programem Lettristické internacionály (viz Potlatch číslo 26). Na kongresu se sešli zástupci avantgardních skupin z osmi zemí (Al-žír, Belgie, Československo, Dánsko, Francie, Velká Británie, Holandsko a Itálie), aby ustavili základy spo-lečné organizace. K tomuto úkolu bylo přistoupeno s vědomím veškerých možných důsledků.

Jako člen belgické delegace byl ohlášen i Christian Dotremont, a to přesto, že spolupracuje s Nouvelle Revue Française. Na kongresu se však neukázal, ostat-ně jeho přítomnost by byla pro většinu přítomných nepřijatelná.

Enrico Baj, představitel Hnutí za nukleární umění, byl hned první den vyloučen. Kongres potvrdil roz-chod s nuklearisty následujícím prohlášením: „Poté, co byl dotázán na své chování při jistých událostech, Baj kongres opustil. Pokladnu se mu odnést nepoda-řilo.“

Naši českoslovenští přátelé, Pravoslav Rada a Kotík, se nemohli do Itálie dostavit. Navzdory protestům jim italská vláda neudělila víza, která by jim před ukonče-ním kongresu v Albě umožnila překonat železnou oponu.

Prohlášení delegáta Lettristické internacionály Wol-mana zdůraznilo potřebu společného postoje vystihu-jícího jednotu současného experimentování:

Soudruzí, současná krize, ovlivňující všechny druhy umělecké tvorby, je zapříčiněna obecnými, vzájemně propojenými jevy, a musí se proto řešit důkladně

a v obecné perspektivě. Proces, který se s narůstajícím tempem projevuje negací a destrukcí všech starých předpokladů umělecké aktivity, je nezvratný: je to důsledek lepších možností celosvětového dění. [...] I když se dnes buržoazie uvoluje ocenit zlomkovité nebo úmyslně zpátečnické umělecké pokusy, dnešní tvorba nesmí být nic než syntéza směřující k budování celkového prostředí a životního stylu. [...] Unitární urbanismus, tato syntéza, po které voláme, zahrnující umění a technologii, musí být vytvořena v souladu s novými životními hodnotami, hodnotami, které si musíme ujasnit a dál šířit.

Závěry kongresu výstižně zachytila šestibodová rezoluce, deklarující *„nutnost integrální konstrukce prostředí pomocí unitárního urbanismu, který bude využívat všechny druhy umění a moderní techniky“*, *„nutnou zastaralost všech pokusů o oživení umění v jeho tradičních hranicích“*, *„pochopení souvislosti unitárního urbanismu a způsobu života v budoucnosti“*. Ten musí být zasazen v *„perspektivě širší faktické svobody a s rozsáhlejší nadřazeností přírody“*. A konečně manifestovala *„jednotný postup signatářů tohoto programu“* (šestý bod vypočítává specifika vzájemné podpory).

Vedle závěrečné rezoluce – kterou podepsali J. Carlonne, Constant, G. Gallizio, A. Jorn, Kotík, Rada, Piero Simondo, E. Sottsass Jr, Elena Verroneová a Wolman – se kongres rozhodl odmítnout jakoukoliv spojitost s delegáty Festivalu Cité Radieuse a pokračovat tak v bojkotu vyhlášeném minulý měsíc.

Na závěr kongresu byl Gil J. Wolman přijat do redakční rady časopisu *Eristica*, informačního bulletinu Mezinárodního hnutí za imaginistický Bauhaus. Asger Jorn byl povolán do rady Lettristické internacionály.

Albský kongres bude jednoho dne pravděpodobně

pochopen jako klíčový historický moment obtížného období boje za novou senzibilitu, za novou kulturu, boje, který je součástí obecného revolučního znovuoživení roku 1956, zviditelněného povstáním lidu v SSSR, Polsku a Maďarsku (i když v posledně jmenovaném případě spatřujeme nebezpečně matoucí obnovení staré zahnívající rétoriky klerikálního nacionalismu, způsobené fatální chybou zákazu jakékoliv marxistické opozice), úspěchy revolty v Alžírsku a velkými stávkami ve Španělsku. Tento vývoj nám dovolu-
je hledět do budoucnosti s velkými nadějemi.

Potlatch, Bulletin Lettristické internacionály č. 27 z 2. listopadu 1956. Do češtiny přeložil Tomáš Pospiszyl podle anglického překladu Kena Knabba publikovaného v Situationist International Online.

Ediční poznámka

Text *Modernistická rozcestí* původně vznikl jako podklad pro přednášku na University of Texas v Austinu v roce 1999. Po úpravách byl přednesen na konferenci *České umění 1939–1999*, organizované Vědecko-výzkumným pracovištěm Akademie výtvarných umění v Praze, a následně otištěn ve sborníku z této konference: *České umění 1939–1999. Programy a impulsy*, Praha, Akademie výtvarných umění 2000, s. 21–26. Pro vydání v této knize autor text přepracoval a rozšířil.

První verze stati *Obrazy smíru a nenávisti* vznikla roku 2000. Stala se základem vystoupení na konferenci věnované problémům socialistického realismu, pořádané Galeríí Rudolfinum a Vysokou školou uměleckoprůmyslovou v Praze roku 2003 v souvislosti s výstavou *Československý socialistický realismus 1948–1958*. Nejprve vyšla anglicky s názvem *Socialist Evening Realistic Post* v internetovém magazínu *ArtMargins* 12. listopadu 2003. Autor text pro tuto knihu přeložil a přepracoval.

Studie *Paxisté, explosionisté a aktuálové v boji za mír* vyšla v *Revolver Revue* č. 54, 2003, s. 259–295. Text byl na několika místech upraven.

Stať *Osudy svobodných umělců* vznikala v letech 2002–2005 a je zde otištěna poprvé.

Fragmenty textu *Východní a západní krychle* se objevily v článku *Dva póly lability* v časopise *Ateliér* č. 2/2004, s. 2, dále v příspěvku *Místo Evy Kmentové* ve sborníku *Eva Kmentová*, který vydala Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích roku 2004. Další části tohoto textu byly zahrnuty do příspěvků na konferencích *Post-Communist Condition* v Berlíně v červnu 2004 a *Authentic Structures* v Praze v prosinci 2004.

T. P.

Seznam reprodukcí

- s. 17 Jindřich Chalupecký, 1942, černobílá fotografie, soukromá sbírka.
- 20 Clement Greenberg, 40. léta.
Clement Greenberg, *The Harold Letters 1928–1943. The Making of an American Intellectual*, Washington, D.C., Counterpoint 2000, nepaginovaná fotografická příloha.
- 40 Fjodor P. Rešetnikov, *Opět špatné známky*, 1952, olej na plátně, 101 x 93 cm, Treťjakovská galerie v Moskvě.
Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, New Haven–London, Yale University Press 1998, s. 297.
- 46 Norman Rockwell, *Námořníkův návrat – Vypravěč*, 1945, olej na plátně, rozměry nezjištěny, podklad pro obálku časopisu Post z 13. října 1945, soukromá sbírka New York.
Thomas S. Buechner, *Norman Rockwell. A Sixty Year Retrospective*, New York, Harry N. Abrams 1972, s. 91.
- 56 Norman Rockwell, *Expert*, 1962, olej na plátně, rozměry nezjištěny, podklad pro obálku časopisu Post z 13. ledna 1962, soukromá sbírka New York.
Thomas S. Buechner, *Norman Rockwell. A Sixty Year Retrospective*, New York, Harry N. Abrams 1972, s. 123.
- 59 Fjodor P. Rešetnikov, *Tajemství baltimorského závodu na abstraktní malbu*, z cyklu *Záhady abstraktního umění*, 1961–1962, technika a rozměry nezjištěny.
Fjodor Rešetnikov, ed. B. V. Višňakov, Moskva, Izobrazitelnoje iskusstvo 1982, s. 190.
- 64 Jan Lukeš, *Lidová internacionála míru*, autorova pozdější replika letáku z roku 1945, technika a rozměry nezjištěny.
Jan Lukeš, *Z knižnice iškovské kultury*, Praha, Garamond 2000, s. 80.
- 71 Vladimír Boudník, *Provolání národům*, 1947, autoperó a linořez, soukromá sbírka Praha.
Vladimír Boudník. *Mezi avantgardou a undergroundem*, ed. Zdeněk Primus, Praha, Gallery 2004, s. 294.
- 72 Vladimír Boudník, *Provolání národům*, 1947, linořez, soukromá sbírka Praha.
Vladimír Boudník. *Mezi avantgardou a undergroundem*, ed. Zdeněk Primus, Praha, Gallery 2004, s. 294.
- 81 Milan Knížák, *Dopis vojenským hodnostářům*, 1967, strojopis, tužka a barva na papíře, v majetku autora.

- Milan Knížák, *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace, 1962–1995*, Praha, Gallery 2000, s. 134.
- 117 Jan Kotík, *Postava v plném slunci*, 1956, technika a rozměr nezjištěny.
Jan Kotík, *Texty 1939–1991*, Praha, Národní galerie 1992, s. 17.
- 123 Pravoslav Rada, *Pták*, 1960, kamenina, v. 80 cm, zničeno.
Pravoslav Rada, *Keramická plastika*, Praha, Pravoslav Rada 2003, s. 34.
- 124 Asger Jorn, *Avantgarda se neuzdává*, z cyklu *Modifikace*, 1962, olejová barva na obraze, 73 x 60 cm, soukromá sbírka Paříž.
October, 1997, č. 79, zima, zadní strana obálky.
- 133 Hugo Demartini, fotografie z ateliéru, 80. léta.
Hugo Demartini–Jiří Sozanský, Praha, Odbor školství a kultury ONV Praha 9 1988, nepaginováno.
- 134 Robert Morris, *Dva sloupy*, 1961, hliník, barva, 243,8 x 61 x 61 cm.
Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford, Oxford University Press 1998, s. 126.
- 138 Stanislav Kolíbal, *Labil*, 1964, sádra, 53 x 53 x 36 cm (jeden element), soukromá sbírka Vídeň.
Stanislav Kolíbal, *Kresby, sochy, komentáře*, Praha–Český Krumlov, Arbor Vitae–Egon Schiele Art Centrum 2004, s. 70.
- 141 Richard Serra, *One Ton Prop – House of Cards* (Tunová podpěra – Dům z karet), 1969, olověné pláty, 125 x 125 x 2,3 cm (jeden element), Galerie m, Bochum.
Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, New York, Harry N. Abrams 1996, s. 160.
- 147 Eva Kmentová, *Agresivní krychle*, 1970, kolorovaná sádra, 37 x 37 x 37 cm, Muzeum umění Olomouc.
Eva Kmentová, Litoměřice, Severočeská galerie výtvarného umění 2003, nepaginovaná obrazová příloha.
- 148 Eva Hesseová, *Accession II* (Přírůstek II), 1969, ocel a plastová trubička, 78,1 x 78,1 x 78,1 cm, The Detroit Institute of Arts.
Lisa Phillips, *The American Century. Art and Culture, 1950–2000*, New York, Whitney Museum of American Art–W. W. Norton and Company 1999, s. 194.
- 153 Jiří Kovanda, *Věž z cukru*, 1981, devět cukrových kostek, zničeno.
Jiří Kovanda, 1980–1994, Brno–Praha, Dům umění města Brna–Galerie MXM 1994, nepaginováno.

- 154 Carl Andre, *Lever* (Páka), 1966, 137 šamotových cihel, 11,4 x 22,5 x 883,9 cm, Kanadská národní galerie, Ottawa.
Lisa Phillips, *The American Century. Art and Culture, 1950–2000*, New York, Whitney Museum of American Art–W. W. Norton and Company 1999, s. 155.
- 158 Asger Jorn s plakátem Prvního světového kongresu svobodných umělců v Albě, 1956.
Převzato ze serveru www.notbored.org.
- 162 Asger Jorn (s kytarou) a Giuseppe Pinot-Gallizio, Mnichov, 1960.
Převzato ze serveru www.notbored.org.

Jmenný rejstřík

Čísla v kurzívě odkazují k textům v příloze.

- Adorno, Theodor
Wiesengrund 35
Andre, Carl 151, 152, 154
(obr.)
Appel, Karel 107
Artaud, Antonin 93
Baader, Johannes 94 (p. 40)
Baar, Alfred 19
Baj, Enrico 107, 112 (a p. 17,
18), 163
Ballà, Giacomo 95
Baudelaire, Charles 23
Beckett, Samuel 150
Belting, Hans 135–137
Beneš, Edvard 67, 68
Bernsteinová, Michèle 108,
119 (p. 33)
Bill, Max 106, 107
Bloch, Ernst 22 (p. 4)
Bondy, Egon *viz* Fišer, Zbyněk
Borecký, Vladimír 63
Bosch, Hieronymus 93
Boudník, Vladimír 69, 70,
71 (obr.), 72 (obr.), 73, 74,
75 (a p. 16), 76, 77, 78
(a p. 23), 79 (a p. 26), 80,
84, 85, 87–90, 91 (a p. 35),
92 (a p. 37), 95, 116, 130
Bouše, Zdeněk 74, 76
Bown, Matthew Cullerne 53,
54
Brancusi, Constantin 26
Braque, Georges 23, 26
Breton, André 113 (p. 25)
Brodskij, Iosif 54, 55
Brodskij, Issak 43 (a p. 2)
Brychta, Jaroslav 101
Calonne, Jacques 112
(a p. 19), 164
Cézanne, Paul 26
Constant *viz* Nieuwenhuys,
Constant
Corneille (Cornelis van
Beverloo) 107
Cubr, František 121
Currin, John 52
Čajkovskij, Petr Iljič 69
Čížková, Jana 90 (p. 34)
Čumpelík, Jan 54 (p. 15)
Dangelo, Sergio 112 (p. 18)
Danto, Arthur 152
Debord, Guy 58 (p. 20), 108,
109 (a p. 13), 111 (a p. 16),
118, 119 (a p. 33), 125,
126, 128 (p. 41), 129
Demartini, Hugo 131, 132,
133 (obr.)
van Doesburg, Theo 160
Dorgèles, Ronald 58 (p. 19)
Dotremont, Christian 99
(p. 1), 100, 113, 163
Drda, Jan 31
Drvota, Stanislav 78, 92 (p. 38)
Dubosarskij, Vladimir 52
Dufrêne, François 79 (a p. 26)
Duchamp, Marcel 36, 37
(a p. 25), 38, 150
de Duve, Thierry 37 (p. 25)
Eckert, Otto 115, 116
Effenberger, Vratislav 100
Eliot, Thomas Stearns 23, 32
Estienne, Charles 113 (a p. 25)
Fahlström, Öyvind 94 (p. 41)
Farfa *viz* Tommasini, Vittorio
Osvaldo

- Fischer, Klaus 113
 Fišer, Zbyněk 92 (p. 37), 130
 Fontana, Lucio 107
 Friedman, Ken 85
 Gabo, Naum 42 (p. 1)
 Gallizio, Giuseppe *viz*
 Pinot-Gallizio, Giuseppe
 Gambetta, Umberto 107
 Garelli, Franco 113 (a p. 24),
 115
 de Gaulle, Charles 67
 Gide, André 18
 Gottwald, Klement 18, 67, 68,
 110
 Greenberg, Clement 15, 16,
 20 (obr.), 21, 22 (a p. 4),
 23–29, 32–38, 47, 48
 (a p. 7), 49, 51, 52, 131
 Gropius, Walter 160
 Groys, Boris 42 (p. 1)
 Guilbaut, Serge 19 (p. 2), 62
 (p. 1)
 Hains, Raymond 79 (a p. 26)
 Hamzová, Jitka 78
 Hartmann, Antonín 77
 Hauková, Jiřina 32
 Hausmann, Richard 94 (p. 40)
 Hesseová, Eva 144–146, 148
 (obr.), 149–151
 Heteš, Karel 104 (p. 6)
 Hickey, Dave 45, 48
 Hitler, Adolf 67, 93
 Hrubý, Josef 121
 Huelsenbeck, Raoul 94 (p. 40)
 Huizinga, Johan 106
 Chalupecký, Jindřich 15, 16,
 17 (obr.), 18, 24–38, 83, 91
 (p. 35), 102, 128 (p. 41),
 132, 135, 144, 145
 Chaplin, Charles 108
 Cherchi, Sandro 113 (a p. 23)
 Chlupáč, Miloslav 49
 Chruščov, Nikita Sergejevič 58
 (p. 19), 65
 Chtcheglov, Ivan 108, 109
 (p. 12), 114
 Isou, Isidore 108
 Istler, Josef 100, 106 (a p. 9),
 110, 111, 116, 126
 Janáček, Pavel 31 (p. 20)
 Janoušek, František 122
 Jiří VI. 67
 Johns, Jasper 150
 Jorn, Asger 99 (a p. 1), 100,
 104, 105, 106 (a p. 9), 107,
 108, 109 (a p. 13), 110–116,
 118, 119 (a p. 33), 121,
 122, 124 (obr.), 125 (a p.
 38), 126, 127, 129, 158
 (obr.), 162 (obr.), 163, 164
 Judd, Donald 140
 Kabakov, Ilja 54
 Kandinskij, Vasilij 26, 130
 Klee, Paul 26, 107
 Klein, Yves 155
 Klimešová, Marie 144
 Kmentová, Eva 122 (a p. 37),
 144, 145 (a p. 8), 146, 147
 (obr.), 149, 150, 151
 Knížík, Milan 80, 81 (obr.),
 82–91, 92 (a p. 38)
 Koblasa, Jan 75 (p. 16)
 Kolář, Jiří 34
 Kolíbal, Stanislav 137, 138
 (obr.), 139, 140, 142–144
 Komar, Vitalij 54
 Koons, Jeff 52
 Kotík, Jan 98, 102, 103, 104
 (a p. 6, 7), 105 (a p. 8), 106
 (p. 9), 110, 111, 113–116,
 117 (obr.), 118 (a p. 32),
 122, 125 (a p. 38), 126,
 128, 129, 163, 164
 Kotík, Pravoslav 102 (a p. 4)

- Kotiková, Ruth 104 (p. 6),
 118 (p. 32)
 Koucký, Vladimír 111
 Kovanda, Jiří 151, 152, 153
 (obr.), 155
 Kubín, Otakar 13
 Kubišta, Bohumil 13
 Kundera, Ludvík 99, 106
 La Villeglé, Jacques de 79
 (p. 26)
 Lada, Josef 54 (p. 15)
 Lam, Wilfredo 107
 Lauda, Jan 98
 Le Corbusier 106, 160
 Lenin, Vladimir Iljič 43
 (a p. 2)
 Lessing, Gotthold Ephraim 29
 Listopad, František 31
 Lorenc, Zdeněk 100
 Lukács, György 22 (p. 4)
 Lukeš, Jan 63 (a p. 4), 64
 (obr.), 65 (a p. 5), 66–70,
 76, 88–92
 Macdonald, Dwight 22
 Maciunas, George 82
 Mach, Jan Maria 83
 Málek, Ivan 65, 66, 68, 69, 90
 Mančuška, Jan 9
 Manzoni, Piero 112 (p. 17)
 Marcus, Greil 119 (p. 33)
 Marinetti, Filippo Tommaso
 94
 Marx, Karl 103
 Masaryk, Jan 67
 Matisse, Henri 26
 Matta, Roberto 107
 McLaren, Malcom 127
 Medek, Mikuláš 116
 Melamid, Alexandr 54
 Melanotte, Giors 120
 Merhaut, Vladislav 70, 76, 78
 Miró, Joan 26, 122
 Mondrian, Piet 26, 33, 130
 Monet, Claude 33
 Moore, Henry 122
 Morris, Robert 131, 134
 (obr.), 140
 Mrkvička, Otakar 30, 49
 Mudra, Franz 66
 Newman, Barnett 51
 Nezval, Vítězslav 18
 Nietzsche, Friedrich 93
 Nieuwenhuys, Constant 99
 (p. 1), 112 (a p. 20), 114
 (a p. 29), 115, 119, 164
 Nor, A. C. 31
 Nosek, Václav 68
 Novák, Ladislav 125
 Olmo, Walter 119 (p. 33)
 Opatrný, Theofil 66
 Padrta, Jiří 126
 Palcr, Zdeněk 122
 Petr, Václav 31
 Picasso, Pablo 26, 33, 48, 52,
 61
 Piesen, Robert 116
 Pilař, Jan 31
 Pinot-Gallizio, Giuseppe 110,
 111 (a p. 15), 113, 114
 (a p. 28), 115, 119 (a p. 33),
 120, 126, 162 (obr.), 163,
 164
 Pius XII. 67
 Poche, Emanuel 116
 Pokorný, Zdeněk 121
 Pollock, Jackson 33, 51, 57,
 126, 140
 Rabas, Václav 101
 Rada, Pravoslav 98, 99,
 101–103, 105, 106 (a p. 9),
 110, 111, 113–116, 122, 123
 (obr.), 125–127, 163, 164
 Rada, Vlastimil 101, 102
 (a p. 4), 111

- Rauschenberg, Robert 155
 Reegen, Hans 74
 Repin, Ilja 47 (a p. 6), 48, 49 (p. 7)
 Rešetnikov, Fjodor P. 39, 40 (obr.), 43 (p. 3), 57, 58 (p. 19), 59 (obr.)
 Rockwell, Norman 39, 41, 43 (a p. 3), 44, 45, 46 (obr.), 47, 48, 51–53, 55 (a p. 18), 56 (obr.), 57, 58, 60
 Rotbauer, Jaroslav 74
 Rotella, Mimmo 79 (a p. 26)
 Rumney, Ralph 119 (p. 33)
 Řezáč, Václav 31
 de Saint-Phalleová, Niki 122
 Sartre, Jean-Paul 150
 Sedláček, Vojtěch 101
 Sekora, Ondřej 54 (p. 15)
 Serra, Richard 139, 140, 141 (obr.), 142, 143
 Schapiro, Meyer 19
 Schwitters, Kurt 102 (p. 4)
 Simak, Clifford 114 (p. 29)
 Simondo, Piero 110, 112 (a p. 21), 115, 119 (a p. 33), 164
 Skála, Ivan 31
 Slánský, Rudolf 67
 Smith, David 131
 Sottsass Jr, Ettore 112 (a p. 22), 127, 164
 Stalin, Josif Vissarionovič 39, 104 (a p. 6), 105, 110
 Stuchlík, Jaroslav 63, 68, 91
 Svoboda, Jiří 75 (p. 17)
 Szapocznikowová, Alina 144, 146
 Šíma, Josef 101
 Šourek, Karel 50
 Štern, Jan 50 (p. 11)
 Teige, Karel 18, 21, 23, 47 (p. 6), 100
 Tekla (Tekla Holéniová) 75 (p. 16)
 Tommasini, Vittorio Osvaldo 113 (a p. 27)
 Trockij, Lev Davidovič 44
 Truman, Harry 67
 Utitz, Bedřich 105 (p. 8)
 Valentová, Olga 66
 Valoch, Jiří 73
 Verroneová, Elena 112 (a p. 21), 119 (p. 33), 164
 Viénet, René 128 (p. 41)
 Vinogradov, Alexandr 52
 Vodseďálek, Ivo 130
 Warhol, Andy 152
 Wilhelm Friedrich 94 (p. 40)
 Williams, William Carlos 19
 Wolman, Gil J. 108, 111 (a p. 116), 112, 113, 115, 163, 164
 Worringer, Wilhelm 22 (p. 4)
 Zamoškin, Alexandr 50
 Zoubek, Olbram 122 (a p. 37)
 Zrzavý, Jan 101

Summary

The method of comparison is used here to tie together five essays under the common title "Comparative Studies". The individual texts compare the artwork, thoughts on art, as well as the destinies of artists from former Czechoslovakia and Eastern Europe in relation to similar positions in Western Europe and the United States. At first glance, what is being compared seem nearly identical; however, a closer look reveals differences and even opposite conclusions. The investigations of phenomena fall between the 1940s and the 1970s, the age when the world was divided by the Iron Curtain. Some of the differences can be attributed to the distinct political context of Eastern Europe and the rest of the world; in other cases, they constitute diverse individual paths leading towards visually similar ends.

The essay "Modernism on the Crossroads" compares the thoughts of two left-wing theoreticians of modernism: Jindřich Chalupecký, working in Czechoslovakia, and the American Clement Greenberg. At the end of the 1930s and the beginning of the 1940s both men asked similar questions because of the need to formulate the meaning of modern art. However, beginning from identical perceptions of crisis, they ultimately form opposite conclusions. Clement Greenberg created a formalistic theory of art founded on the independence of art from social development, whereas Chalupecký attempted to harmonize art with the current needs of society. The mutual difference between both critics also expressed itself in their different assessment of the French artist Marcel Duchamp.

The essay "Pictures of Peace and Hate" attempts to confront the paintings of Soviet socialist realism from the 1950s and paintings by American illustrator Norman Rockwell. The text deals with artistic expressions which were traditionally perceived as the opposite of modern art, though they mirror questions connected to the theory of modernism at that time. The difference between socialist realism and American kitsch is expressed in the relationship to their ideological antipode – the art of the avant-garde. While socialist realism is irreconcilable to its alternatives, Norman Rockwell regards modern art as one aspect of a pluralistic world. The essay discusses the changing definition of kitsch and delves into the debates concerning kitsch and socialist realism in post-war Czechoslovakia.

In the two decades following the second world war, three figures independently appeared in Czechoslovakia, passing out pacifist leaflets and, with the help of the mail service, distributing antiwar manifestos. The essay "Pacifists, Explosionalists and Actualists in the Fight for Peace" follows the fates and the different artistic ambitions of Jan Lukeš, Vladimír Boudník and Milan Knížák. Czech society perceived them as being strange or even mentally ill. Only now with distance do we perceive their antiwar positions in the context of their art and in their relation to the avant-garde project of changing an individual's life and the (lives) of the entire society.

The study titled "The Fates of Free Artists" discusses the circumstances surrounding the First World Congress of Free Artists in Alba, Italy 1956. Representatives from the European avant-garde movements all came together at this congress, a few months later

establishing Situationist International. Two artists from Czechoslovakia were also invited: Jan Kotík and Pravoslav Rada. However due to administrative delays they arrived late to the conference, which can be seen as a metaphor for the difference between art in Western and the Eastern Europe. Even though Kotík and Rada added their signatures under the closing declaration of the conference, their position, essentially formed from the experience of Stalinist Czechoslovakia, had begun to veer decidedly away from the leftist avant-garde. The text brings previously unpublished information about the relationship of the Danish artist Asger Jorn with these two Czech artists.

The essay "The Eastern and Western Cubes" attempts to refute the apparent similarity between American minimalism and some expressions of Czech art. Comparing the works of Stanislav Kolíbal and Richard Serra, Eva Kmentová and Eva Hesse, and Carl Andre and Jiří Kovanda shows the different intentions and results that these artists, whose works are very similar, actually had. The text also warns of the possible danger of applying the categories of western art theory to Eastern European art history.

Tomáš Pospiszyl
Srovnávací studie

Rejstřík sestavila Eva Fialová
Resumé do angličtiny přeložil Jeff Buehler
Reprodukce na obálce
Ján Mančuška, ...*a zase zpět*, 2004
Redaktorka Eva Fialová
Vydalo Agite/Fra, Šafaříkova 15,
12000 Praha 2, fra@fra.cz, www.fra.cz,
roku 2005 jako svou 20. publikaci
Vytiskla tiskárna Akcent Vimperk s. r. o.
Vydání první. Náklad 750 výtisků
ISBN 80-86603-27-X