

## Objekt / objekt ■ Metamorfózy v čase

Významové slovníky výtvarného umění uvádějí heslo „objekt“ sice pravidelně od doby futuristů, dadaistů a surrealistů, leč velmi často s poznámkou o jeho velmi nesnadném výkladu. Většina snah po jasné a jednoznačné definici ze zmíněného období osciluje na hranici mystifikace, neboť například surrealisté konstitovali celou řadu kategorií, kde se právě ona mystifikace stala jedním z důležitých prostředků, jak alespoň z části či nepřímo naznačit co může být vydáváno za „objet trouvé“, (nalezený objekt), či „objet acheté“, (objekt koupený), „ready made“ (použito v tvůrčím smyslu již vyrobené, mezi sebou různě kombinované atd...) či další modifikace, do té doby nefrekventované. André Breton dokonce vynalezl pojem „objet – poème“, Salvator Dalí „objekt symbolicky funkční“. V nejednom případě právě vědomě zavádějící a nepřesné definování objektu posloužilo alespoň k jistému vymezení okruhu eventuelních interpretací tak, že název či jiná deskripce týkající se sledovaných objektů vypovídaly o tom, čím tyto objekty nebyly především. Toto, jakési negativní vymezení, otevřelo možnosti interpretovat fenomén objektů velmi volně, především bez potřeby stanovit přesné hranice, přesné hranice mezi plastikou, eventuelně sochou, objektem a v posledních letech dokonce hranicemi mezi objekty a instalacemi, neřku-li mezi tak specificky a zároveň aktuálně pojatými „objekty“ – sondami v sociologicky, ne-li přímo politicky vymezené sféře v dílech např. Josepha Beuyse, Barbary Krügel a dalšími, pokud se ohlédneme za relativně nedávnou historii.

Nejsme zřejmě daleko od pravdy, že právě nesnadná interpretace fenoménu objektu ve výtvarném umění minulého století, stejně tak jako jeho čím dále, tím častější frekvence v současnosti, rozšiřují dosud známé představy o jeho podobách, jejichž limit, zdá se být v nedohlednu. Překvapující přístupy v exploataci objektu, kdy první zadání a představy o koncepci naší výstavy se měly v původní představě odehrávat v polaritě geometricko – konstruktivních orientací a biomorfologické podstaty tvůrčího přístupu se ukázaly brzy nepřesné a zjednodušující. Podobná volba by nebyla především přesná

a shromážděný materiál, ať již historizující části výstavy, anebo ukázek současné produkce objektů překonaly podobné představy a usvědčily původní přístup ne-li z jisté předpojatosti, tak daleko spíše z nepřipravenosti si přiznat skutečný stav věcí. Organizaci výstavy šlo právě na bohatosti tvůrčích přístupů, nepodléhajících zákonitostem tradičních výtvarných disciplín, demonstrovat sílu uměleckých výpovědí objektů s jejich „svobodnějšími“ formotvornými zákonitostmi v časovém horizontu bezmála sta let, aniž by podlehla jakýmkoliv, ideologickým, pozitivistickým či jinak spekulativním dogmatickým schematům.

V části Exkurze tohoto katalogu se dotýkáme zvláště v českém prostředí nepřilíh objasněné situaci zahraničních vlivů, zvláště italského futurizmu s jeho dynamikou a v neposlední řadě také s internacionálním charakterem, například s vlivem fenomenálního ruského baletu Ďagileva, jenž ve spolupráci právě s výtvarnými autoritami Francie a Itálie své doby uvolnil tvůrčí kapacity, které v nejednom případě lze označit za předzvěst, ne-li již dokonce za vědomé integrování objektů ve výtvarných oblastech různého druhu. Nepřilíh značný vliv futurizmu, posléze i dadaizmu v Čechách byl nahrazován popularitou a hlavně glorifikací lokálního vývoje českého kubizmu, čehož jsme svědky dodnes. Podobně tomu bylo později vlivem návaznosti na vývoj umění v Paříži s francouzským surrealizmem. Jistě k ignorování italských podnětů této doby přispěl i odpor k náklonosti a obdivu nad militarizmem 1. světové války, především v intelektuálních kruzích.

Pro nás v těchto souvislostech je zajímavý fakt, že se inkriminovaný termín „objekt“ v pramenech objevuje poprvé v roce 1914 a to v souvislosti s autoportrétem Marinettiho (Dynamická kolekce objektů). Surrealisté následně termín objekt používali a v různých modifikacích se v jejich aktivitách uplatňoval zcela běžně.

Bretonova inspirace sny jej přivedla v roce 1924 k projektu snů – objektů. Na konci roku 1928 v čísle 8, vydání „La Révolution surrealiste“, oznamuje blížící se výstavu objektů, která se však nikdy neuskutečnila. V roce 1931 přichází s termínem Objets surrealistes ve třetím vydání „Le Surrealisme au service de la révolution“ Salvador Dalí. Označuje již objekt jako zcela legitimně použitelný umělecký prostředek, který je svou hmatatelnou reálnou podstatou, podobně jako v případě rituálních fetišů předurčen k evokování stavů vytržení, ke kontemplaci myšlenek a fantazijních stavů směřujících až k šílenství.

Byli to právě surrealisté, kteří zorganizovali 1. výstavu objektů v roce 1936 v Galerii Charles Ratton v Paříži a o rok později, v roce 1937 v Londýně v London Gallery pod názvem „Surrealiste Objects and Poems“. Dobová recenze (Anna Gruetzner) konstatovala: Za surrealistickými objekty je především poetická myšlenka, poetický náboj.

Objekty jsou pro ně konkrétními manifestacemi jejich snů, skryté fantazie, ale také skrytého strachu. Věří, že objekty mají speciální animózní kvalitu, která je zároveň činí v dobovém kontextu zcela moderními. Tyto objekty nabírají kvalit fetišů primitivních národů a mohou i v moderní společnosti sehrát podobnou roli.

V této souvislosti zasluhuje zmínku německo – švýcarská malířka, sochařka, designerka a pro nás především autorka snad nejproslulejších surrealistických objektů své doby Meret Oppenheim (1913 – 1985). Když pro nic jiného, tedy proto, že se organizaci výstavy Objekt / objekt podařilo symbolicky prezentovat její dílo, autentický multipl. Narodila se v Berlíně, studovala v Baselu na Kunstgewerberschule. V roce 1932 se stěhuje do Paříže a je představena prostřednictvím Giacomettiho Surrealistické skupině a stává se žačkou Man Raye, který ji popsal jako ženu, která byla obdivována všemi surrealisty co by žena strašná, ale po které však všichni muži touží.

Proslulou se stala především svým ranným dílem: Object, vystaveným v Muzeu moderního umění v New Yorku v roce 1936 a posléze na dvou důležitých výstavách: Mezinárodní výstavě surrealismu v Londýně (1936) a na výstavě Fantastic Art, Dada, Surrealism v Muzeu moderního umění v New Yorku. Zmíněným objektem byl kožešinou obalený šálek na čaj se lžičkou.

Dalšími z kultovních autorů a světových legend figurujících na výstavě Objekt / objekt jsou především Marcel Duchamp, Man Ray, Giacomo Balla, Bruno Munari, François Morellet, Joseph Beuys, A.R. Penk, Gianni Colombo a několik představitelů hnutí Fluxus, George Brecht, Ben Vautier, Geoffrey Hendricks, George Macuinias, Robin Page a Dieter Roth.

V domácím kontextu jsou souvislosti spojené se samotným termínem objekt o poznání jednodušší, i když lze uvažovat prakticky o podobných historických peripetiích, pravda prakticky vždy s jistým zpožděním a jak již bylo naznačeno, díky jednoznačné orientaci na Francii a Paříž, především na příklad surrealistů.

V roce 1935 vytváří Ladislav Zívra objekt Srdce inkognito, který v katalogu z výstavy Objekt ve Špálově galerii v roce 1965, kterou uspořádala Eva Petrová byl označen za zničený. Autor jej však stačil zrestaurovat a dnes figuruje v Národní galerii, sbírce moderního a současného umění. Zvláštní osud čekal na objekty rovněž surrealisticky orientovaného Jindřicha Heislera vytvořené ve Francii počátkem čtyřicátých let. Shodou okolností to bylo rovněž v roce 1965, kdy o Heislerovi ve Výtvarném umění (č. 9) referoval František Šmejkal. Jedno z nejpozoruhodnějších děl Františka Hudečka Faidros a Sokrates z roku 1934 figuruje ve sbírce Českého muzea výtvarných umění v Praze zcela nezastupitelně, z technických důvodů originál na výstavě nefiguruje. Zdeněk Pešánek ve svých objektech z let 1930 – 36 v někte-

rých případech rekonstruovaných v roce 1998 přenesl na svou dobu zájem o moderní technologii a elektrické světlo zcela originálním způsobem. Zdenek Rykr přibližně ve stejné době vytváří nepočtenou sérii, především jako vzpomínku na pobyt v Řecku, kdy již nelze jednoznačně posoudit, zda se jedná o asambláž, či trojrozměrný artefakt.

Fakt, že výstava Objekt se uskutečnila ve Špálově galerii v roce 1965 jednoznačně vypovídá o naléhavosti a zároveň také již o jisté samozřejmosti s jakou se jeho existencí a významem na domácí scéně odborníci, jmenovitě Eva Petrová cítili povinnováni zabývat, jakkoliv vzhledem k ideologickým tlakům doby, která se sice začala poněkud uvolňovat, o zcela jasné samozřejmosti nemůže být řeči. Nicméně reprezentace autorů, kteří vstupovali na českou výtvarnou scénu začátkem šedesátých let a jsou na výstavě Objekt / objekt zastoupeni, svědčí o legitimitě exploatace objektu zcela nezvratně, také díky nabízené konfrontaci, jakkoliv symbolické, s objekty představitelů světově proslulých příkladů různých časových period.

Již v roce 1973 v jednom ze svých ineditních textů upozornil Josef Krouvtor na tehdy právě vyšlou publikaci americké autorky Lucy Lippard, která zpracovala časovou periodu 1966 – 1972, periodu „odmaterializování objektu“ v americkém i evropském umění. Vysvětluje příčiny pozoruhodného vzepětí tvůrčích aktivit konceptu, konceptuálního umění atd... geopolitickou situací tehdejšího světa s kontraverzními aktivitami, které tehdy poznamenaly jak Ameriku, Anglii, Evropu, Austrálii a Asii: Na straně jedné průběh Vietnamské války, feministické hnutí, jarní pařížské události roku 1968, Beatles, či pražské události roku 1968.

V roce 1997 vyšla reedice spolu s chronologicky sestaveným přehledem všech událostí, které významně zasáhly do vývoje těchto tendencí, pro které existence objektu má mimořádný význam, leč ve značně intelektuální a zároveň spekulativní podobě, kdy objekt s jeho estetickými kvalitami je více chápán v rovinách jazykových, filosofických, psychologických atd... Na výstavě Objekt / objekt jsou některé práce této doby a orientace reprezentovány ukázkami hnutí Fluxus, ale i českých a slovenských autorů, kteří k podobně pojaté tvorbě inklinovali.

Je až dojemně nápadné, jak v oněch letech protagonisty podobných aktivit sdíleli podobnou sociální situaci. Lucy Lippard vzpomíná: „Žili jsme s Rymanem na A Avenue, pak na D Avenue a na Bowery. Sol Le Witt byl náš blízký přítel, můj zásadní intelektuální vliv té doby. (Byli jsme tehdy zaměstnáni v Museu moderního umění ke konci padesátých let. Ryman byl hlídač, Sol Le Witt pracoval v noci u přepážky a já v knihovně musea.) V umělecké komunitě kolem Bowery nás bylo více : Le Witt, Ray Donarski, Robert Mangold, Sylvia Pli-

mack Mangold, Frank Lincoln Viner, Tom Doyle a Eva Hesse. Později jsem se zde seznámila s Dan Grahamem, Robertem Smithsonem, Hanne Darboven, Art and Language, Josephem Kosuthem...“

Připomeneme-li pražskou situaci o málo později, v případě Boudníkové a Knížákové vlastně simultánně, jakkoliv Lucy Lippard ve své knize na Čechy nezapomněla (Boudník, Knížák, Wittman, Brikcius, Němec, Štembera, Ságlová...), nebudeme daleko od pravdy, že světový věhlas amerických a evropských či např. japonských autorů podobných aktivit, české a tzv. „východoevropské“ autory nepotkal. Již proto, že jejich vlastní enklávy s jejich odborníky k seriózním hodnocením nenašli zatím mnoho důvodů.

Na tomto místě je třeba upřesnit, že několik vystavených objektů jsou multipty. Multipl, další fenomén moderního umění doprovází vývoj objektu od doby Marcela Duchampa. Nedávná v hamburská výstava v Deichtorhallen Od Duchampa k současnosti v roce 1994, kterou připravil Zdeněk Felix a o které podrobně referovala v časopisu Ateliér Marta Smolíková (7/1995) naznačila, či lépe nadhodila ústřední problematiku: multipl – objekt, jejich hranice, definice uměleckého objektu, definici multiplu, problémy originálu a repliky atd... Podobně je tomu s edicemi, s uměleckými knihami vytvořenými jako výtvarný artefakt, autorskými krabicemi atd...

Konstatuje-li autorka textu že „Multipty v našem století nezastupitelným způsobem přispěly k popularizaci nejnáročnější problematiky samotného umění a uměleckých osobností. Zároveň byly důležitou součástí obchodu s uměním, a tedy i zdrojem obživy jednotlivých umělců. Obzvláště v 60. a 70. letech byly multipty důležitou paralelou k náročné prodejné umělecké produkci, ať už to byly umělecké akce, happeningy, konceptuální či minimalistická díla. V této době byla také demokratizace uměleckého trhu vizí mladých umělců. Jedním z hlavních témat konceptuálních umělců byla fixace originálu a v tomto smyslu byly multipty chápány jako velmi vhodné komunikační médium. Dnes jsou multipty součástí nabídky velkých světových muzeí“. Existence multiplu je zákonitě s existencí objektu spojena.

Zcela paradoxně, či jako jedna z mála možností zdejšího dobového kulturního undergroundu a jeho sympatizantů dochází ve zdejších podmínkách 80. let díky iniciativě Galerie H v Kostelci nad Černými Lesy k realizaci kolektivního projektu „Krabíčky“, později nezávisle k iniciativě Jazzové sekce s jejím Minisalonem. Jednalo se o zcela specifické přínosy rozšíření zájmu o fenomén objektu.

OLAF HANEL

## Eva Petrová

Objekt = předmět, ale přece dáváme slovu objekt bezděčně zvláštní výklad. Objekt je předmět, který se něčím vyděluje nebo odděluje od ostatního předmětného světa nebo běžné představy o něm. Tento odstín přišel do našeho vědomí s dadaismem a s teorií surrealistického objektu. Zcela automaticky nazveme některou věc objektem na rozdíl od jiných nebo za objekt považujeme věc, která jí dříve nebyla.

Jaká kouzla se dějí s věcmi? Věci se v lidské hlavě podivně mění, ožívají, stávají se vrtošivými, začínají děsit, jsou agresivní, hroživé, neovladatelné. Od temných počátků lidstva po moderní společnost se zbožní výrobou vystupují věci jako krystaly lidských vztahů. Dokonce i ty nejobyčejnější věci, každodenní společníci člověka, mohou prodělávat nečekané metamorfózy, zmocňuje se jich fantazie, v ní se zosobňují, zatímco osoby se zvěčňují.

Objekt existoval dávno před svou teorií. Dnes jako objekty chápeme rozličné fetiše, amulety a magické předměty, jimž se přisuzovala nadpřirozená moc (jsou to často asambláže z různých materiálů). Objektem byla také kurióza, věci, které se vymykaly představě uspořádaného universa jako božského díla – odchylky od známého normálu nebo věci dosud nepoznané, tedy překvapující, děsivé. Přirozeně se v nich viděly prsty ďáblů. Ale nesmírně vzrušovaly představivost. V 16. století posedla některé zvědavce vášně tyto předměty shromažďovat a tak vznikly proslulé Wunderkabinety, dnes bychom řekli sbírky objektů, v nichž vedle sebe našly místo podivuhodné rozmary přírody i podivuhodné dovednosti člověka.

Zde už byla obsažena dvojitá podoba objektu: neobvyklý přírodní objekt (kameny, mušle, kořeny, útvary zrůdné nebo devastované – tvoří jeden zdroj surrealistických objektů, a neobvyklý výtvar lidské ruky. Jsou to napodobeniny člověka: lidské automaty, manekýni, voskové figury, umělé nohy a ruce, tedy umělý člověk, někdy také pohyblivý a ozvučený, od Platónových pohyblivých soch Silénů přes legendárního Golema k moderním robotům, žijícím ve science fiction. A odtud i rozmanité mechanismy, hrací stroje až po dadaistické strojky s absurdní funkcí a neurotické konstrukce Tinguelyho. Mohli bychom sem zařadit i dětské loutky a předměty, které se v dětské představě personifikují dokonce se střídavými významy.

V objekt se mohou změnit předměty, jimž se dala jiná, absurdní funkce. Máme zachovány z historie a literatury velmi drastické případy, kdy například lebka sloužila jako číše (v jedné z povídek Heptameronu). Lidský skelet vůbec podněcoval fantazii, z lebek a kostí se skládaly rozličné sestavy a ornamenty. Nevyhýbají se

jim ostatně ani novodobé asambláže. Posléze, abychom tuto vitrínu hrůzy měli kompletní, do sféry těchto objektů patří i různé anatomické preparáty.

Dojmem objektu působí věci vydělené ze souvislostí, jednotliviny. Bylo nutno věc izolovat, aby ji bylo možno definovat. Ve Wunderkabinetech jsou zárodky přírodopisných kabinetů. Pojetí věci jako objektu se přeneslo i do malířství a grafiky. Na obrazové ploše se shromáždilo více navzájem nesouvisejících předmětů podaných s naprosto věcnou přesností v popření prostoru a prostorových vztahů. Takové malby nebo grafiky jsou předchůdci koláží a asambláží. Tuto souvislost ostatně dokládá Max Ernst, který byl ke svým kolážím podnícen právě vyobrazenými předměty určenými k demonstraci přírodopisné a fyzikální.

Také ona sběratelská mánie se promítla do malířství. Rovněž v těchto malovaných objektech skládajících jiný objekt je zárodek asambláže. Princip složených obrazů se vyskytuje již v perských miniaturách, avšak klasickou postavou a bezděčným mistrem celé školy zůstává Arcimboldo. Prováděl na svých obrazech prázvláštní kouzla: z neživých předmětů skládal živé hlavy, nebo to činil s živými tvory a tím je vlastně zpředměťoval, nebo měnil substanci neživého v živé otočením obrazu. Je to skutečná alchymie, klíček oné dračí setby, z níž vzešla surrealistická úplná poetická transformace.

Asamblážový charakter mají i některé malované zrakové klamy, tzv. tromp l'oeil. Pracovaly s předměty tak, aby přímo sugerovaly hmatatelnou trojrozměrnost, mátlý smysly. Z některých iluzivně malovaných zátiší, například zátiší Hoogstratenových, by vskutku bylo možno učinit asambláž.

Některé malby se samy mohou změnit v neúmyslné objekty díky své neumělosti. Neschopnost učinit dílo sdělným v jeho vážné podobě vede k neobyčejně žertovným výsledkům, mnohdy však neodolatelně půvabným. Sem patří rozličné kýčovitě obrázky, malby na střílnicích a kolotočích a v neposledním oltář feldkurátora Kazte.

Svět objektů je nedozírný. Setkání s ním je vždycky zážitek, dokonce přímo vyhledávaný. Objevovat objekty ve skutečnosti se stalo i cílem fotografie a filmu. Buñuelův Andaluský pes, Man Rayovy fotografie, Štýrského Na jehlách těchto dní, atd. atd.

Nyní se podívejme na věc z jiné stránky. Malířství, sochařství at se snažily podat reálný předmět s maximálním úsilím po jeho plastické věrohodnosti a s pochopením pro jeho svébytnou hodnotu, stále zachovávaly nepřekročitelnou hranici mezi zobrazeným a reálným předmětem. Malířství nevykročilo ze své dvourozměrné plochy, sochařství ze svého materiálu. V historii se sice vyskytly případy, kdy do malované plochy byl zasazen trojrozměrný předmět (například polodrahokamy nebo tepaný kov), ale jeho funkce byla ozdobná, nenesl ani kompoziční ani obsahový význam. S revolucí moderního umění přišla teprve radikální změna. Estetická funkce se stala universální, jejím nositelem mohl být jakýkoliv předmět. Vidět skutečnost umělecky bylo první podmínkou tvořivého vztahu ke skutečnosti. Umění překročilo meze profesionality, stalo se záležitostí životního postoje. Z tohoto hlediska se mohlo stát estetickým materiálem cokoliv, tedy i trojrozměrná věc.

Pracovat s trojrozměrnými předměty začali kubisti, Picasso a Braque. V zimě roku 1911 se do obrazové plochy poprvé vtiskla látka, jež nebyla interpretována tradičními malířskými prostředky. Její smysl byl výtvarný, zaujala v obraze místo,

určené celkovou kompozicí. Ale přesto šlo o čin příliš manifestační, aby mu nebyl přikládán širší význam. Bylo to přihlášení se k věčnosti, předmětnosti. Konkrétní předmět byl synonymem oné velké realističnosti, jež tvořila protipól velké abstrakci, podle termínů Kandinského. Od těchto nalepovaných předmětů se odvozuje rodokmen prací, které užívají konkrétní předměty, jejich zlomky, rozličný materiál nebo též předmět v celých sériích jako kterýkoliv jiný malířský či sochařský materiál esteticky plnocenný, organicky zapojený do kompozice nebo ji vytvářející.

Druhou cestu k zhodnocení předmětu vyznačili dadaisté. Dali předmětu nejen estetickou, ale i jakousi etickou satisfakci. To vysvětluje jejich zálibu v profánních, opovržených či přímo odhozených předmětech.

Blízká představa se objevila i mimo dadaismus – Odradek Franze Kafky, objekt – krystal absurdity. Reálné součástky, z nichž je složen, vzbuzují zdání prvotní účelnosti, celek je však sám o sobě konečný, má svůj vlastní, absurdní důvod existence.

Marcel Duchamp svořil ready-made, objekt, který se stává uměleckým dílem pouhým rozhodnutím umělce. Základem byla myšlenka, že předmět, který se vyjme ze svého prostředí a jemuž se odejme jeho prvotní funkce, začne existovat jako samostatný estetický objekt. Max Ernst vypracoval metodu koláže na principu lautréamontovského nahodilého setkání dvou vzdálených realit na nepříhodném místě a se silnou dávkou Jarryho černého humoru, který nazval Breton „objektivním humorem“ a který je také humorným nahodilým setkáním (setkání krabice corned-beefu s humrem). Poesie absurdity a anti-umělecké gesto, rezultující z dadaistických koláží a montáží byla živnou půdou pro další vlny rehabilitace objektu.

Linie kubistických nalepovaných papírů a předmětů a dadaistických objektů, koláží a montáží netvoří protiklad tak absolutní, aby nenacházely styčné body. Někde na rozhraní je například Kurt Schwitters, který nalézá poesii svých merzobrazů na smetištích, persifluje klasické umění, ale přitom vytváří skladby neobyčejně jemné a harmonické, působící ryze výtvarně.

Sami umělci nepovažovali rozdílnost za překážku společné výstavy. Uskutecnila se v roce 1930 v Galerii Goemans a shromáždila práce kubistů, dadaistů a surrealistů.

Další vlnu zájmu o objekt rozvlnili surrealisti. André Breton chápal objekt v jeho „nejširším filosofickém smyslu“. Objekt patřil mezi prostředky, kterými je možno se učinit vidoucím, podle pojmu Rimbaudova. Surrealisti zpětně touto aplikací vypěstovali schopnost být vidoucím vzhledem k objektu. K objektu se vázala řada asociací a latentních významů, snových, symbolických, erotických. Breton navrhoval vyrábět předměty, které existují jenom ve snu (například kniha s listy z černé vlny) a sám pátral po předmětech, jejichž smysl unikal a proto sugerovaly sumu matoucích výkladů své funkce. Tak vznikly proslulé objets trouvés, nalezené předměty a k nim se vztahující interpretace.

Výstava v roce 1936 (jíž bylo věnováno celé číslo Cahiers d'Art) ukázala různé končiny tohoto objeveného světa objektů. Vedle objektů nalezených byly objekty vytvořené, nebo-li surrealistické objekty ve vlastním slova smyslu. Sem patřily objekty, jež bychom mohli nazvat čistými objekty, na první pohled šokující (například šálek a lžička obalené kožešinou, mimořádně přitažlivý objekt Méret



Oppenheimové nebo Man Rayova žehlička opatřená hřebíky nebo oválné kolo). Potom složené objekty – básně – (Bretonova Bílá myška) Surrealistické objekty jsou zpředmětněné básně. Anonymní předměty byly pozoruhodně schopné evokovat osobní svět umělcových představ (Afrodisiacký kabát může vzniknout pouze v Dalího představě, jako Španělská tanečnice v Miróově). Mezi surrealistické objekty byly včleněny i matematické objekty objevené – což je příznačné – Maxem Ernstem, mobilní objekty Giacomettiho a Calderovy, rotořeliéfy a optické přístroje Marcela Duchampa. Zde objekt postihuje oblast odlišnou od Bretonových snových objektů nebo Dalího objektů se sexuální symbolikou. Matematické objekty odhalovaly netušenou krásu formy, krystalizující z výpočtů a geometrických zákonů v tajemné abstrakce. Tento řád formy, velmi magický, mají práce Arpovy, Giacomettiho, Calderovy. Optické objekty Duchampovy předjímaly objekty experimentálního charakteru.

I v linii vycházející z kubismu pokračoval průzkum objektu. Fernand Léger ve svém filmu „Mechanický balet“ z let 1923-24 dal obvyklým předmětům neobvyklý pohyb a zdůraznil vlastnost, kterou nazýval předmětnou hodnotou. Na jeho obrazech se setkávají izolované předměty disparátního charakteru nikoliv na principu nahodilého setkání, ale kontrastu. Zdrojem emoce je objevená краса předmětu samého, nikoliv křečovitá краса nebo краса podivuhodného, jež byla závislá na schopnosti podněcovat představivost a byla mimovýtvarná.

Všestrannému zájmu o objekt patří velký podíl na zproblematizování věčné platnosti tradičních postupů a technik jak v malířství, tak v sochařství. Užití reálných předmětů a jejich montáž překračuje volně dosud oddělené sféry. Avšak i v té tvorbě, která zůstává sochařskou, lze pozorovat vliv teorie objektu (Arpovy bioformní symboly libida, Gonzalesovy železné objekty, Giacomettiho sochy, které „v materializaci vroucího světla vítězně čelí zkoušce skutečnosti“).

Umělci, o nichž jsme se zmínili, patronizují svým dílem novou vlnu zájmu o objekt která je dnes ještě vysoká. Bezprostřední impulsy vzešly od znovuočnění Marcela Duchampa a K.Schwitterse, jako by se potvrzovala Arpova teze, že „Dada je prazáklad všeho umění“. Nové tendence se přihlásily k svému rodokmenu na výstavě asambláže v Museu moderního umění v New Yorku v roce 1961. Byla signálem rychle se šířícího hnutí. Jeho příčiny se shledávají v reakci na abstrakci a v příklonu k jejímu protipólu, k oné velké realističnosti.

Teoretik skupiny Nového realismu Pierre Restany hovoří o přímém náporu reality na dnešního člověka a jejím přisvojování. Nové skutečnosti promítající se do psychické a pocitové oblasti, rozšířily i výrazové rejstříky. Rozrostla se i terminologie. Dubuffetův termín asambláž, jako shromáždění předmětů k trojrozměrnému obrazu, vystřídal montáž. Kombinace malby a reálných předmětů, která je ovšem staršího data, dostala název combine-painting. Objevil se pojem akumulace, nakupeň předmětů, obvykle téhož druhu. Akumulace je absurdním reflexem absurdní skutečnosti, kterou pociťují umělci žijící v prostředí, přeplněném zbožím obchodních domů, přehlaceném reklamou, tapetující každý volný prostor. Byly i jiné hrozné akumulace: dětské botičky v Osvětímí.

Přímé prožívání skutečnosti v její celé syrovosti a surovosti má vliv na direktnost výrazových prostředků. Je to zároveň konsekventní sledování linie avantgardního umění. Reálný předmět ve své látkovosti a struktuře obsahuje tuto direktnost

ve styku s hmotou a materiálem i mimo zmíněné programy. V rozvíjení myšlenky Apollinairovy maluje se pytlou, jutou, zrezivělým plechem, opáleným dřevem atp. Jsou to nejen předměty odvržené, ale přímo destruované. Nelze tu nevidět trvajících a varovných zážitky z války, například v pracích Burriho. Moment destrukce, kterým hrozí technická civilizace s nekontrolovatelnou prudkostí, je přítomen v lisovaných automobilech Césarových.

Je-li objekt středem zájmu tzv. neodadaistů či popartistů a nových realistů, prosazuje se ve své technické, kinetické a světelné podobě i do experimentujících proudů, ať již se nazývají novými tendencemi, vizuálním, kinetickým či optickým uměním. Zájem o objekt odstiňuje pohled na posledních padesát let uměleckého vývoje a objevuje v něm nedoceněné zjevy a díla. Platí to jistě i o českém umění. Také v něm lze sledovat rodokmen této tendence třeba nepřilíši rozvětvený. Již v první generaci kubistické. Jmenovitě Filla a Procházka zvyšovali relief malby i užitím materiálů: písku, pilin, kamínků, které působily strukturně, ale byly víceméně vstřebány malířskou technikou.

Ve dvacátých letech Devětsil svou moderní aktivitou a objevováním poezie mimo pole umění došel zákonitě jak k zproblematizování pojmu „umění“ v jeho zkonvencionalizovaném uzru, tak ke konkretizaci. Obojí vedlo k poetické rehabilitaci předmětu. Ačkoliv demonstrativnost reálného předmětu a záliba v montáži netrvaly dlouho a téměř nezanechaly hmotných stop, toto gesto již nevymizelo z povědomí (a to je jeho charakteristický úděl). Štyrský svůj smysl pro estetiku konkrétna přenesl do obrazu jak v lyrickém přepisu materiálů, tak, později, v iluzivnosti malovaných objektů.

U surrealistů, ač Nezval přejal Dalího symboliku objektu, zůstává objekt v dvourozměrné ploše malby nebo fotografie, pokud nepočítáme koláž. Víme, že sochař Vincenc Makovský, který zprvu patřil do surrealistické skupiny, sáhl občas ke konkrétnímu materiálu.

K reálnému objektu upřel pozornost Zdenek Rykr, outsider meziválečné avantgardy, a potom umělci mladé generace, která byla neoficiálně avantgardní, tedy bez předsudků a měla sklon k dada. Pomíjivost materiálů a okolnost, že s těmito díly se nezacházelo jako s galerijními, způsobily, že mnohé byly zničeny o některých zanechala svědectví jen fotografie a jen málo zůstalo zachováno. Objekty Grossovy, Hudečkovy, Lacinovy, Zívrovy z let před válkou mají plnou autentičnost. Zvláštní místo mají objekty Jindřicha Heislera. Také další příslušníci válečné generace se příležitostně zabývali sestavami z konkrétního materiálu (v padesátých letech Istler a Paderlík), v poslední době tvoří věcné básně či básně-věci Jiří Kolář a asambláže v duchu pop artu Václav Hejna, který ve svých obrazech z konce 30. let nalézal drsnou prostotu obyčejných věcí.

Poválečná generace zachytila v některých svých představitelích znovuoživenou vlnu surrealismu, v jehož duchu vznikaly rozličné výtvoř, koláže a asambláže ze všeho, co bylo po ruce. Kde je jim dnes konec!

V několika posledních letech přichází objekt znovu ke slovu. Hlásí se k předkům dada, absurdity a černého humoru. Jeho emoce nejsou vždy bezprostřední, ale i předstírané mystifikátorské. Z nalezeného objektu se stal objekt vyhledávaný či shromažďovaný se sběratelskou rozkoší. Přeplněnost neodpovídá pocitům akumulace, ale má v sobě něco pouťového a panoptikálního. Něco mezi neomanýrismem a neobarokem. Destruované objekty zračí vnitřní rozbolavenost.

Ale jsou tu i jiné polohy – užití předmětu s vědomím jeho nevyčerpatelné estetické působivosti, neotřelé čisté krásy, která vyzvednuta z prostředí a funkce, kterou již nepřipomíná, stává se soběstačnou sochou nebo reliéfem. Předmětů je užito jako uměleckých prostředků s vysloveným výtvarným záměrem, k němuž se váže osobní vnitřní výraz. Jsou zde i jen stopy předmětů – otisky s velkou duchovní intenzitou. Objekty se tedy diferencují svým významem, pojetím, výtvarnou koncepcí. Jsou míněny vážně, dokonce tragicky, fantasticky i jako persifláž, humorně a karikaturně.

Proto řada osobností současné generace, které se soustavně zabývají touto problematikou, jako Dlouhý, Fára, Janoušková, Jarcovják, Kmentová, Preclík, Sekal, Veselý, Vožniak, nereprezentuje na této výstavě jeden názorový proud, ale upozorňuje na diferenciaci estetiky objektu a jeho schopnost včlenit se do různých názorových souvislostí.

Zdá se, že se objekt vynořuje tehdy, kdy jde o nápadně projevenou změnu, prudké reagování proti předchozímu, antiúmělecké gesto, bezprostřední obsahovost, přímý dotyk s realitou i zintenzívnění představivosti. Je to patrně přechodné stadium, katalyzátor vývoje. Přitahuje k umělecké tvorbě i neprofesionály neboť obsahuje svůdnou představu umění, které mohou dělat všichni. Není pochyby o tom, že učí dívat se na svět kolem sebe jinými očima, odvážíme se nadsázky, očima básníka, znásobuje zážitky o různá překvapení krystalizující ze sloučeniny všedního a nevšedního. Je to také ochrana proti akademismu všeho druhu.

Zkušenosti dadaismu a surrealismu však upozorňují, že gesto s předponou „anti“ dlouho nevydrží (ale obnovuje se na jiných stupních), že v okamžiku, kdy se program vyčerpá přicházejí jeho hrobaři – eklektismus, módnost, snobismus. Potápějící se loď uměleckého názoru, který ztratil svou funkci, je pak třeba bez váhání opustit. Tato výstava je rekapitulace, nikoliv program.

EVA PETROVA

(text katalogu výstavy Objekt ve Špálově galerii v Praze z roku 1965)



## Meret Oppenheim

**Meret Oppenheim (1913 - 1985)**

*Veverka*, 1968

Pivní sklenice, pěnový polystyrén, norková kožešina, 23 x 17,5 x 8 cm

Multipl č. 8/100, vydala Galerie Medusa v Římě

*Squirrel*, 1968

beer glass, foam polystyrene, mink fur, 23 x 17.5 x 8 cm

Multiple no. 8/100, issued by the Medusa Gallery, Rome



## Ladislav Zívr

**Ladislav Zívr (1909 – 1980)**

*Srdce inkognito*, 1936

dřevo, kůže, drát, látka, kov a sklo, v. 70

*Incognito Heart*, 1936

wood, leather, wire, metal and glass, h. 70 cm



## Zbyněk Sekal

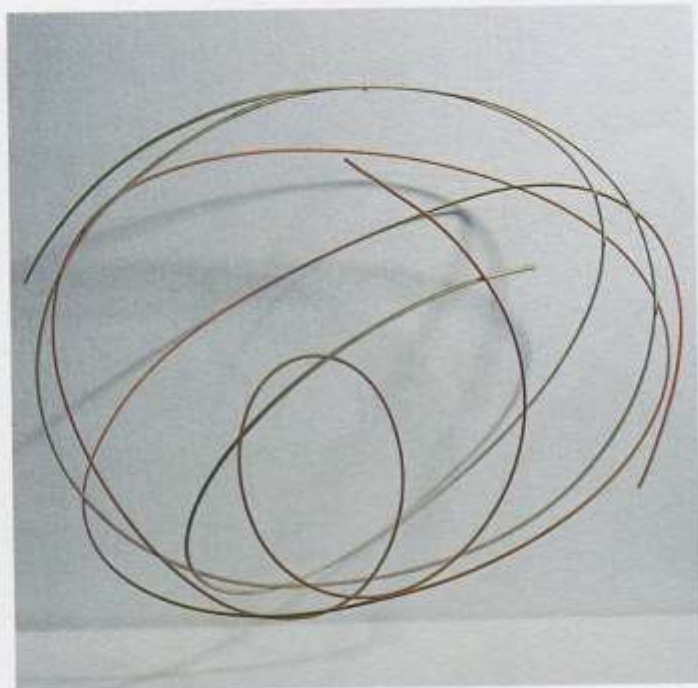
**Zbyněk Sekal (1923 – 1998)**

*Objekt, zač. 70. let*

*dřevo, kolorované dřevo, 17 x 17 x 17 cm*

*Object, early 1970s*

*wood, painted wood, 17 x 17 x 17 cm*

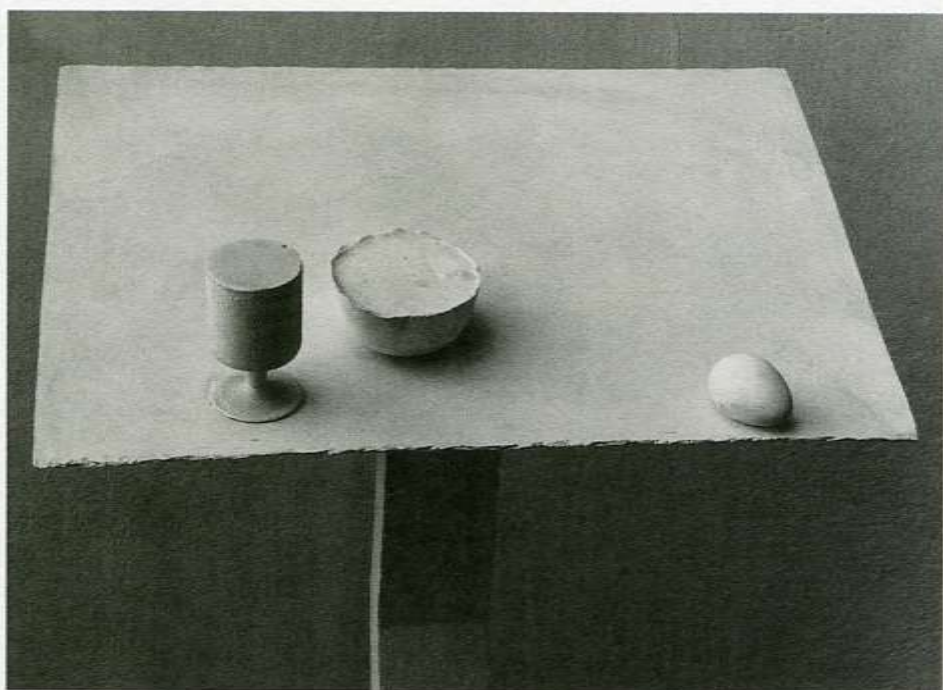


## Karel Malich

**Karel Malich (1924)**

*Ze série mraků, multipl zač. 70. let  
kolorované dráty, Ø 72 cm*

*From the Clouds series, multiple, early 1970s  
painted wires, Ø 72 cm*



## Stanislav Kolíbal

**Stanislav Kolíbal (1925)**

*Hostinka*, 1967

sádra, železo, dřevo, v. 145 cm

*Small Feast*, 1967

plaster, iron, wood, h. 145 cm





## Libor Fára

**Libor Fára (1925 - 1988)**

*Why Do You Come Back So Often*, 1965

dřevo, v. 85 cm

*Why Do You Come Back So Often*, 1965

wood, h. 85 cm



## Vladimír Preclík

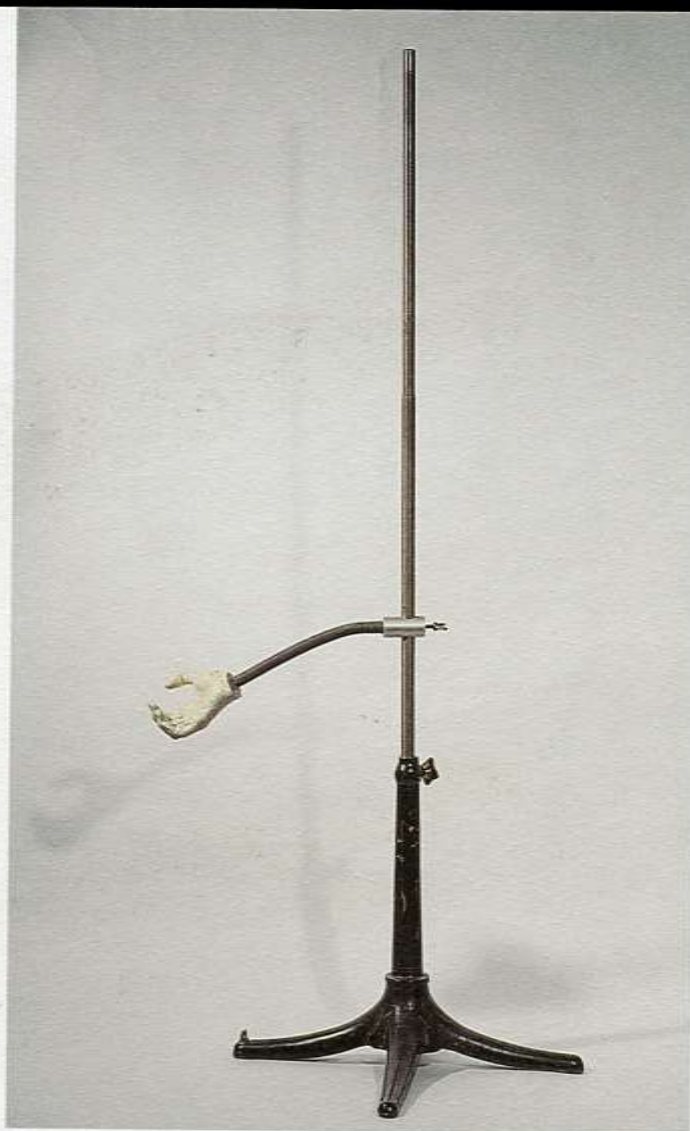
**Vladimír Preclík (1929)**

*Vítězný oblouk domácí, 60. léta*

dřevo, barva, 62 x 40 x 25 cm

*Domestic Arc de Triomphe, 1960s*

wood, paint, 62 x 40 x 25 cm



## Karel Nepraš

**Karel Nepraš (1932)**

*Pavlinka*, 60. léta

objekt, kov, sádra, v. 160 cm

*Pavlinka*, 1960s

object, metal, plaster, h. 160 cm



## Jiří Valoch

**Jiří Valoch (1946)**

*Krabička – objektová báseň, 80. léta*  
dřevo, letraset, 13 x 13 x 5 cm

*Small Box – Object Poem, 1980s*  
wood, letraset, 13 x 13 x 5 cm



## Petr Nikl

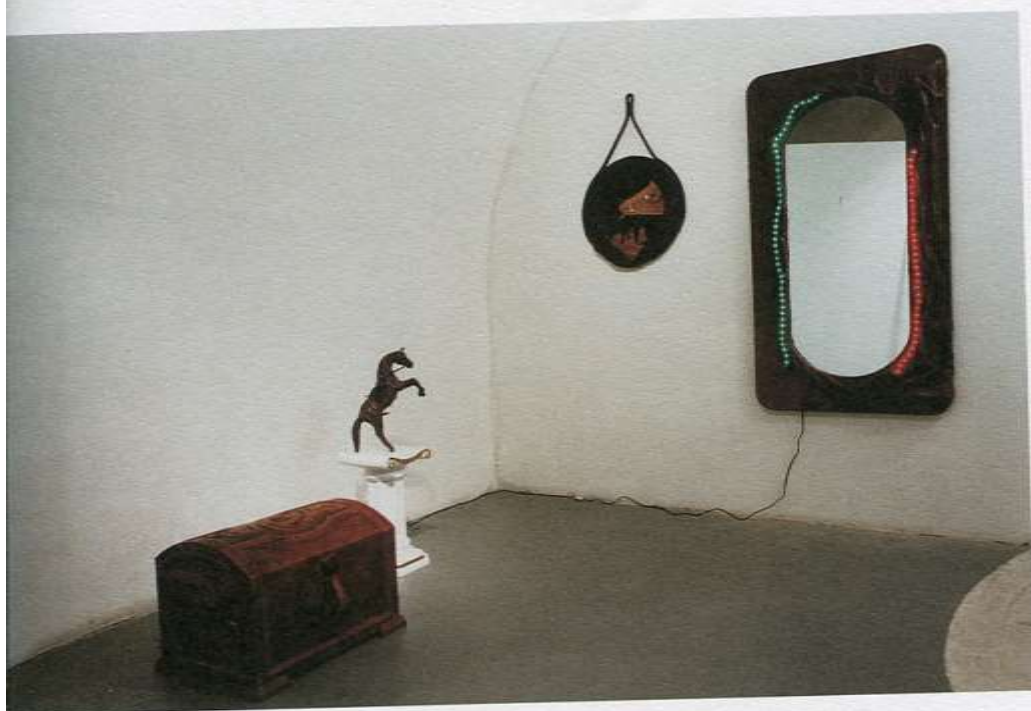
**Petr Nikl (1960)**

*Chlapec s medvídkem, 1992*

olej na plátně, překližka, vycpaná hračka, 160 x 140 x 80 cm

*Boy with a Teddy-bear, 1992*

oil on canvas, stuffed toy, 160 x 140 x 80 cm



## Petr Lysáček

**Petr Lysáček (1961)**

*Chutně prakticky, 2000*

záběr z výstavy v Galerii MXM v Praze,  
objekty, instalace, rozměr neúváděn

*Tastefully Practically, 2000*

View of the exhibition at the MXM Gallery, Prague,  
objects, installation, dimensions unspecified



## Milena Dopitová

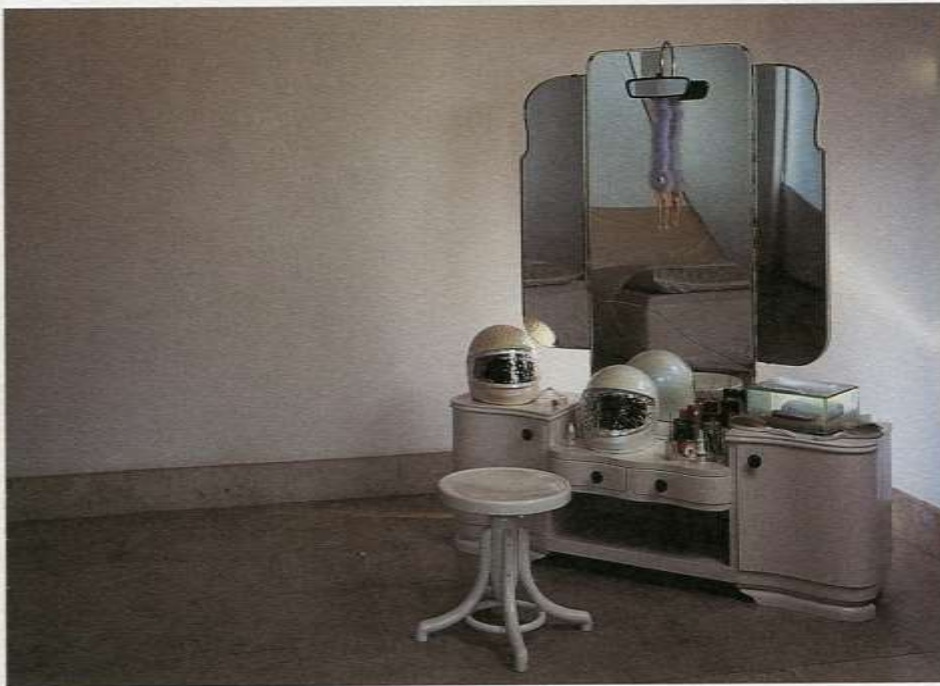
**Milena Dopitová (1963)**

S, M, L, XL, XXL, 1999

dřevo, plexisklo, šaty, 189 x 130 x 45 cm

S, M, L, XL, XXL, 1999

wood, plexiglas, dresses, 189 x 130 x 45 cm



## Jiří Černický

### **Jiří Černický (1966)**

„Jízda 98“, 1998

Crash přilby, hřeben, manikúra,  
mutanti injekčních stříkaček  
a flakonů, 160 x 6 x 120 cm

Ride 98, 1998

Crash Helmets, comb, manicure set  
mutants of syringes and perfume  
bottles, 160 x 6 x 120 cm





## Pavel Humhal

**Pavel Humhal (1965)**

*HLV 4 + HLV 5, 1995*

MDF, sklo, PVC, 165 x 180 x 95 cm

*HLV 4 + HLV 5, 1995*

MDF, glass, PVC, 165 x 180 x 95 cm