

Kultura a umění**Nový realismus**

JAROSLAV SEDLÁŘ

V roce 1960 byla na podnět uměleckého kritika Pierra Restanyho založena v Paříži umělecká skupina Nouveaux Réalistes, kterou tvořili Arman (Arman Fernandez), César (César Baldaccini), François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Mahé de la Villeglé; o něco později se k nim připojili také Niki de Saint-Phalle, Gerard Deschamps a umělec bulharského původu Christo (celým jménem Christo Javačev).

Noví realisté vstoupili do povědomí evropské veřejnosti výstavou v Miláně roku 1960. Tam vydali také manifest, jehož autor Pierre Restany se stal oficiálním mluvčím, teoretikem a hlavou skupiny. Odmítli abstrakci, protože jejich úsilí bylo na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století programovým protikladem k dobově převládajícímu abstraktnímu umění.

Hledáním kořenů pocitu, který vytvořil půdu pro vznik umění, jakým je nový realismus, se zabýval rakouský teoretik umění Werner Hoffmann. Podle jeho názoru jde o „strukturu každodenního života v západní společnosti a především o narůstající panství produktů nad člověkem. Civilizace zaplavuje svět, který ji zrodil, obrovským množstvím odlišitých výrobků. Je to mašinerie, která plodí nesčetné prostředky propagace sebe sama, reklamy, nabídky. Svět se mění ve výlohu přemlouvání, pseudoskutečnosti a pseudoudálosti. To jde tak daleko, že dochází i ke znehodnocení umění v obchodní artikl; vytváří se obchod s krásou, vše je zužitkováno (Mona Lisa jako reklama na punčochy, Schubertův portrét na krabičkách zápalek). Její důsledky, které vyvrcholily dnes, mají své příčiny již v první polovině 20. století. Aby bylo možné zachránit předmět z absolutního odcizení, usilovali již na počátku 20. století umělci o to, aby využili ve svých dílech reality anonymních užitkových předmětů v jejich trojrozměrném surovém stavu. Odcizit předmět jeho odcizujícímu prostředí znamená znovu ho stvořit. Z této myšlenky vyšli dadaisté a zejména Marcel Duchamp vynálezem ready made, když z nalezených nepotřebných předmětů vytvářel záhadné fetiše. Surrealistické asambláže a montáže různých nalezených předmětů (objets trouvés) se staly v jiné rovině pokračováním takových tendencí. Tam jsou kořeny snah směřujících k 'velkému realismu' 20. století. V průběhu let potom došlo k dalšímu přemetu. Co se zrodilo jako protest, skončilo v muzeích nebo bylo obchodně využito. Za obrovské peníze bylo a je dodnes možné získat omezený počet replik například Duchampova *Věšáku na lahve*, přestože ho lze velmi levně koupit například v pařížských bazarech.“ Zde Hofmann připomíná: „Iritující není muzealizování

věšáku na lahve, ale komercializace, protože právě ona odebrává odcizení jeho pointu.“

Noví realisté vskutku usilovali o to registrovat sociologickou realitu konzumu a reklamy, a to bez jakéhokoliv politického záměru. Na rozdíl od anglického a amerického pop-artu, k němuž tvoří paralelu, ji však neobdivovali, ale naopak ostře odsuzovali. Všichni první zakladatelé nového realismu byli asamblážisty, s výjimkou Yvese Kleina. I když se po roce 1963 rozešli, podrželo si jimi založené hnutí trvalý vliv na výtvarné umění v Evropě. Desáté výročí založení skupiny bylo připomenuto v roce 1970 jako velká vzpomínková slavnost a pro obrovský zájem veřejnosti se uskutečnilo přímo na tržišti v Miláně.

Nové realisty zaujala idea Roberta Rauschenberga: „Využívat v umělecké produkci 'části skutečnosti' jako výrazových uměleckých prostředků.“ Řídili se ovšem také myšlenkami teoretika a kritika Pierra Restanyho, jehož formulí přivlastnění přijali (to platí zejména o Armanovi a Spoerrim). Oba systemizovali „dobrodružství objektu“ (Camille Bryen), oba ho rozvinuli do velkého počtu variant. Arman své dílo rozdělil do konstruktivního a destruktivního směru a naplňoval nejdůsledněji Rauschenbergovy i Restanyho požadavky, jak dokládá ještě i jeho pozdní dílo nazvané *Ciment en Si* (zobrazuje rozbitou kytaru zalitou do cementu, 1973). Už v letech 1959-1960 dospěl pod vlivem asambláží Kurta Schwitterse k velmi osobitým neodadaistickým experimentům, nejprve k otiskům razítek (*cachets*), jejichž opakování znamená počátek a podstatu celého jeho díla, a po založení skupiny Nouveaux Réalistes v roce 1960 k novému stylu reprezentujícímu konzumní společnost. Tak vznikly *Poubelles*, koše na odpadky, *Poubelle* (Koš s odpadky, 1960), zalité do plexiskla. V první fázi Arman vybíral odpadky z popelnic a odpadkových košů bez jakéhokoliv rozlišování a zaléval je do plexiskla. Rozlišoval však už tehdy sociální obsah takového hromadění podle toho, zda smetí pocházelo z domácností dobrých měšťanských rodin, nebo bylo vyštáráno z tun odpadů na tržištích. Vytvářel dokonce portréty svých přátel, a to tak, že zaléval do plexiskla obsah jejich košů na papír, *Portrét Iris Clertové* (1960). Vedle výpovědí o kvalitě použitého materiálu jako o možném poetickém principu Arman ovšem zároveň zcela ironicky kladl otázku o jednostrannosti využívání nahromaděných masových průmyslových produktů, a to v protikladu například k Apollinairovi a jeho lyrickému pojetí asambláže. Počínal si totiž v hromadění takových odložených předmětů právě ve svých asamblážích dosti brutálně. Právě v Novém realismu v Paříži, na rozdíl od amerického a anglického pop-artu, prožíval hotový výrobek (*readymade*) nejdůslednější a nejradikálnější obnovu. Stejně zde jako v USA vystoupila umělecká scéna proti psychologizujícímu, ale i proti abstraktnímu malířství. Bylo to stejné úsilí jako například v té době v New Yorku, úsilí setřít hranice mezi uměním a životem, přímo proniknout do života. Také zde nacházíme velkou inspiraci dílem Marcela Duchampa a Kurta Schwitterse, zejména Schwittersovými razítky. Právě opakování razítek a sběr smetí přivedly Armana po roce 1960 k proslulým *Accumulations*.



Arman: *Accumulation de brocs* (Akumulace konví), 1961

k hromadění plastických předmětů z nalezených věcí (*objets trouvés*), které již nezpracovával, ale seriálně skládal vedle sebe, akumuloval a umísťoval opět do krabic z plexiskla. Nejznámější je dnes již slavná *Accumulation de brocs* (Akumulace konví na vodu, 1961). Jsou to různě zbarvené smaltované konve, seřazené do dvou řad nad sebou před neutrálním pozadím v krabici z plexiskla. Konve, nalezené mezi odpadky a nyní zbavené své původní funkce, byly zřetelně povýšeny na reprezentaci tím, že jejich svéráznost byla zviditelněna. Tak dospěl Arman ve zpracování nalezených předmětů do radikálně nové polohy – jako vůbec první mezi umělci objevil skutečnost jako takovou, jako realitu, a převzal ji, aniž ji jakkoliv upravoval. Konve nezobrazují konve, ale jsou reálnými konvemi, je to nový realismus.

Arman nakonec vystavoval různé všední a odhozené předměty, podstavce na brýle, tuby od barev, bez jakéhokoliv uměleckého zásahu do jejich surové materiality: vyobrazené a zobrazované splynulo, realita sama se stala obrazem, hranice mezi skutečností a vytvořeným obrazem skutečnosti splynuly. Objekt se stal estetickým předmětem. Organické zbytky Arman často odléval do polyesteru. V tom lze vidět i zřeknutí se kompozice a snahu zahustit konzumní spotřebu do jakéhosi portrétu naší civilizace; postavit most od ready mades k sociologii a psychologii objektu. Nahromadění hodinových koleček Arman předvádí jako metaforu velitelského stanoviště mechanické anonymní moci, zatímco rozmontované staré kávové mlýnky ironizují babiččinu vesnici, vzpomínku na staré dobré časy. Citát věcí je tu tedy stupňován ještě jejich vtačováním do expresivity a narativnosti, do reprezentativnosti.

Vedle tohoto pozitivního přehodnocování předmětů ničí Arman v tzv. *colorés* předměty jakoby v záchvatu vzteku, systematicky jeden za druhým, v ce-

lých řadách; rozřezává, rozkrajuje, spaluje hudební nástroje (*Ciment en Si*), domácí náčiní, hodiny, trhá sportovní auto a fixuje jeho části jako relikvie destrukce. Ovšem i tentokrát mu jde o uvolnění, a dokonce i o vyjádření skryté síly, která byla vynaložena a nakonec vlastně ztracena v sériovém produktu. Opět v jiných řadách děl formalizuje od roku 1967 nové autodily auta *Renault* do abstraktních kompozic nebo sumarizuje sletovaný nástroj do ojedinelé podoby berana s černými rohy.

Kolem roku 1967 Arman náhle změnil svůj obsáhlý inventář možností v duchu ready mades a přešel k umělecké tvorbě, k figurativním skulpturám, kterým dával tvar, i když je i nadále skládal z nalezených předmětů a zatavoval do polyesteru, například kusy houslí. Vytvořil zhruba šest velmi podobných prací, mezi nimiž vyniká *Torse aux gants* (Torzo s rukavicemi, 1967), torzo z polyesteru, do něhož jsou zalaty mohutné gumové nebo plastické rukavice, které z odlitku zřetelně prosvítají a evokují vzpomínky na surrealistické absurdity. Přesto ohlašují esteticky záměrnou tvorbu, odlišnou od umělcových dřívějších kriticky orientovaných prací, která má svou reklamní povahou blízko k americkému pop-artu. Je to příznačné, protože právě v tom roce byl povolán jako profesor na *Univesity of California* v Los Angeles.

Cestou akumulací se vydal i Gerard Deschamps, který v protikladu k Armanovi neustále měnil předměty svých asambláží, až je postupně stále častěji sestavoval z hřebíků, z nichž kolem roku 1965 vytvářel pouze efektní dekorace.

Vedle Armana byl druhým garantem Restanyho formule přivlastnění Daniel Spoerri, který vycházel z dadaistické teorie náhody. Pracoval podobně systematicky, avšak se silným nábojem postsurrealistické irrationality. Také on fixoval stopy života, avšak v daleko určitějším okamžiku: například zbytky jídla po přátelském setkání přilepil nebo jakkoliv upevnil na desku stolu, na krabici, na zásuvku. V roce 1961 zavěsil na zeď desku stolu s připevněným jídlem jako obraz, čímž změnil rovinu z vodorovné na vertikální – *La table de Robert* (Robertův stůl, 1961). Byl to stůl, u něhož se Spoerri seděli, jedli a pili jeho přátelé a hlavně umělec z hnutí Fluxus Robert Filliou, který tehdy právě připravoval svou výstavu do Kodaně; Spoerri tento obraz – stůl s jídlem – pojal jako vzpomínku na setkání a společné jídlo právě s ním. Tak vznikl *Fallenbild* (Padací obraz), který nám nepochybně připomene obrazy zátiší od antiky až po 20. století. Spoerri jím v podstatě zafixoval přátelské setkání, které ovšem nebylo žádnou kritikou společenského konzumu jako u Armana.

Bylo by samozřejmě příliš jednoduché posuzovat Spoerriho jen podle jeho padacího obrazu, podle sněženého stolu, který by snad měl být podobenstvím našeho smyslového, vitálního, neuklizeného, špinavého světa a jeho zachycením stop „záblesku v průběhu životního cyklu, který se nazývá život a smrt, rozklad a znovuzrození“, jak nám to sděluje Daniel Spoerri. Roku 1966 vytvořil sedmnáct různých padacích obrazů, které seřadil do vývojové řady; mezi nimi se objevil také *Fallenbild im Quadrat* (Padací obraz na druhou), na němž byly zafixovány nástroje, kterými připevňoval předměty na stůl. Nicméně-



Arman: *Portrét Iris Clertové*, 1960

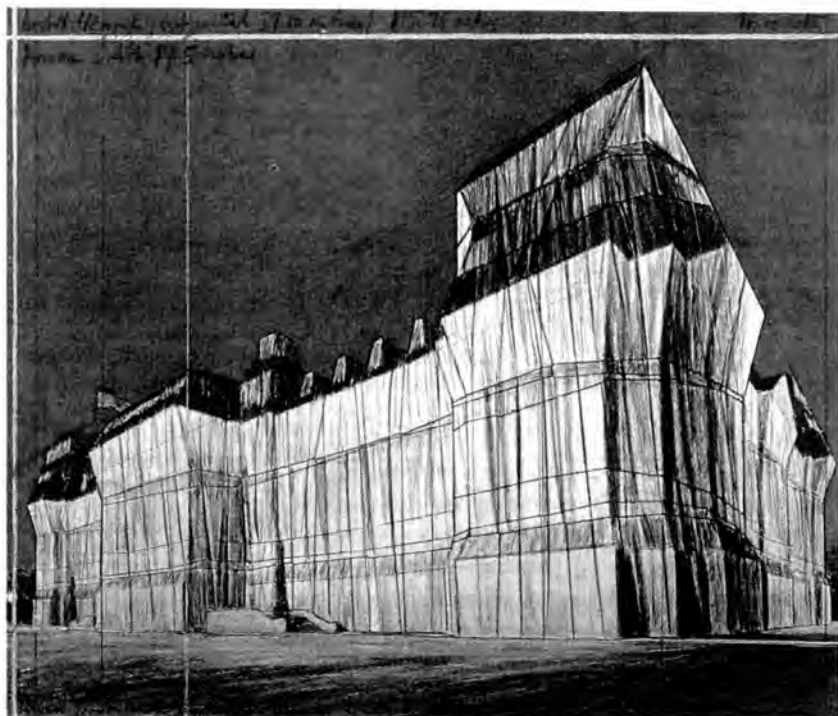
ně připustíme, že hotelový stůl, který roku 1961 přibil hřebíky na stěnu jako „objet trouvé“, se stal východiskem jeho rozmanitého díla. Daniel Spoerri totiž sbíral životní příběhy, náhodné předměty, které využíval ke stále novým obsahově bohatým sestavám. Ty přetvářel do podoby prostředí (environmētů) jako *Musées sentimentaux*, jak je sám nazýval. Nicméně jeho pozdější assembláže jsou přeplněny kýčovitými obrázky rozvěšenými mezi vodovodními kohoutky, protéžami, lebkami zvířat, noži a vidličkami, a to v podobě jakýchsi jakoby ekologických připomínek ohroženosti přírody. Lze je ovšem vnímat také jako kabinet kuriozit s připomínkou smrti. I přesto ovšem, podobně jako u mnoha jiných moderních umělců, došlo také u Spoerriho k paradoxu, když jeho padací obrazy začaly být odlévány do bronzu a původní neodadaistické provokace se tak změnila v galerijní exponáty.

Členem skupiny Nouveaux Réalistes byl úspěšný šrotový sochař César Baldaccini. Patřil rovněž k těm, kteří pracovali s objets trouvés a s metodou přivlastňování. Byl to objektový umělec a sochař, který ve druhé polovině padesátých let po vzoru Pabla Picassa a Julia Gonzáleze svařoval s humornou fantazií z částí šrotu nalezeného na haldách odpadků figurativní nebo poloab-

straktní plastiky. Roku 1960, poté co uviděl na vrakovišti při práci nejnovější americký lis, který lisoval karoserie ojetých aut, nahradil tento tvůrčí princip tzv. kompresemi, které sestavoval do bloků vážících jednu tunu slisováním autokaroserií, a to v továrně na recyklovaný kov. Byl to objev, který plně odpovídal duchu nového realismu, protože představoval nové médium zobrazování – *Compression* (Komprese, 1961). V mechanickém slisování dosavadních karoserií viděl nové stadium kovu. Blok slisovaných karoserií vystavil v galerii s cílem, aby divák přemýšlel o moderních technologiích nebo aby v něm hledal novou ikonografii velkoměsta. Jeho komprese sbalují zpočátku autošrot zcela bez formálních úprav, teprve od roku 1961 César proces lisování, trhání a řezání aut usměrňoval, řídil a takto vzniklé balíky slisovaných karoserií nazval *Compression dirigée* (Řízená komprese). Byla to rovněž forma nalézání konkrétní reality odpovídající chápání skutečnosti novými realisty. Kromě Césara se autokaroseriemi zabývali také Arman Fernandes a Američan John Angus Chamberlain. Chamberlain chápal auto jako produkt civilizace, jako památník konzumu nebo produkt civilizace odhozený společností a Arman Fernandez ve svých akumulacích hledal krásu řazení jednotlivých částí automobilu. Césara dráždila do této techniky zakletá magie našeho sekularizovaného světa, magie, která je obsažena v reáliích, v prvcích skutečnosti. Tato magie zůstává povrchnímu pohledu většinou skryta; César ji zviditelňuje. Ovšem i u Césara se stává auto jakousi pamětí, ne mementem mori jako u Chamberlaina, nýbrž soudobou stélou, monumentem skutečnosti v její skryté důstojnosti. Lisovat je „zhušťovat“, *Compression* tedy znamená – ve velmi komplexním smyslu – zhuštění. César zhušťuje skutečnost tak, že nechává stranou všechno anekdotické a koncentruje se na podstatné ve tvaru i v jevu.

César ale nevydržel u komprese dlouho a už roku 1961 začal dělat performance, v jejichž rámci odléval na ulicích města objekty z polyuretanové pěny a brzy nato z ní vytvářel i skulptury. Pod vlivem pop-artu začal pracovat s tzv. odléváním, jak to známe z jeho proslavené plastiky *Le Pouce* (Palec, 1966), dnes odlité do bronzu a instalované před Grand Palais v Paříži, původně však vytvořené z barevného polyuretanu jako ironický fetiš, který ve své trivialitě představoval zřejmou paralelu k banálním superhvězdám Warholovy *factory*, továrny na pop-art.

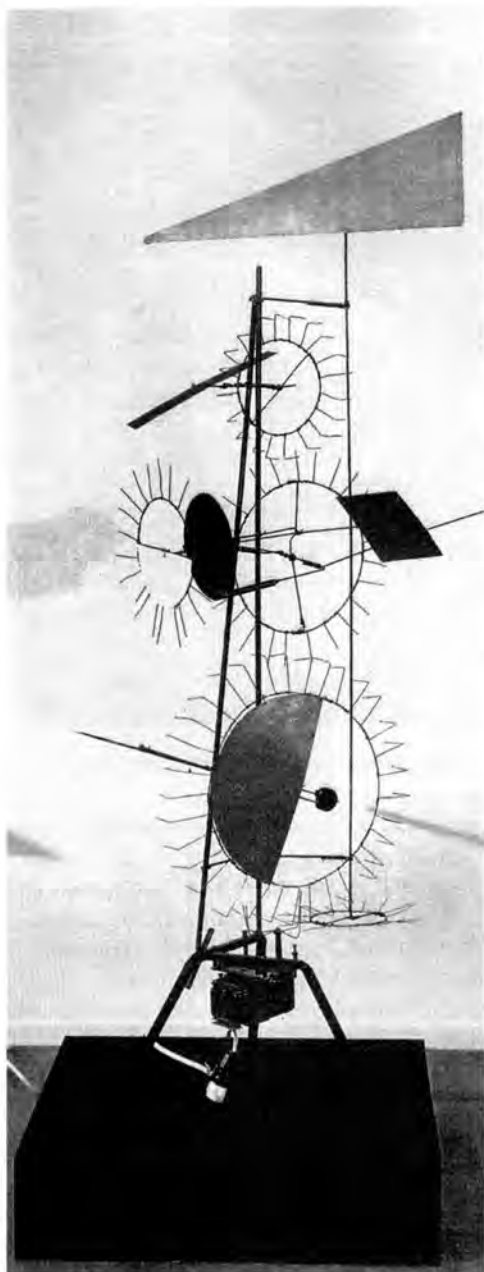
Jinou kritickou odpovědí na konzumní orientaci společnosti, na preciznost obalové techniky komerčního světa byla ambaláž, demonstrativní alternativa k obdivu, jaký projevoval pop-art k estetice zboží. Další vývoj samozřejmě ukázal, že ani ambaláž se nezaměřila pouze na kritiku konzumu a v okamžiku, kdy začala usilovat o umělecký projev, kladla důraz na estetizaci zabalených objektů, staveb, pobřeží. Ambaláž rozvíjel od roku 1958 ve skupině nových realistů rodilý Bulhar Christo (příjmením Javačev), který zabaloval do hrubých plastických plén nebo látek a ovazoval šňůrou láhve, boty, nábytek, dětský kočárek, nákupní vozík, motocykl. Provazy, jimiž ovazoval zabalený předmět, jsou strukturovány jako nervní kresebné čáry, které uvězňují objekt do silokřivek a mění ho v reliéf, jenž je v určitém kontrastním napětí ke konturám



Christo: **Zabalený Reichstag**, přípravná kresba, 1993

zabaleného předmětu. V šedesátých letech zaměřil Christo se svou ženou Jeanne-Claude de Guillebon (nyní již Javačevovou) pozornost na veškeré výlohy zboží; ověšeli a polepili spolu fasády výkladních skříní a obchodních pasáží sukem a balicím papírem a roku 1961 v přístavišti v Kolíně nad Rýnem realizovali zabalení veřejných budov, *Gestapelte Ölfässer* (Skladiště sudů na olej) a *Dockside Packages* (Zabalení doků), v rue Visconti v Paříži vytvořili „železnou oponu“ ze sudů na olej. Kromě toho poprvé v roli nových realistů zasáhli přímo do krajiny nebo do městského prostoru a už roku 1970-1971 přetáhli v Coloradu v USA přes celé údolí oponu (*Valley Curtain*), roku 1983 obklopili v Miami celý ostrov látkou (*Surrounded Islands*) a roku 1995 zabalili v Berlíně budovu říšského sněmu, *Verhüllter Reichstag* (Zabalený Reichstag, 1995). Nikdy předtím se nepovedlo umělcům přilákat takové množství lidí a podnítit je, aby meditovali o umění, jako právě v Berlíně.

Duchovní hloubkou bylo naplněno malířství Yvese Kleina, které výrazně obohatilo meditace o světle, což ocenila německá avantgardní skupina Zero, ale i o hlubokém modrém prostoru a o nicotě. Nelze přehlédnout, že Yves Klein patřil vedle Christa k vůdčím osobnostem skupiny. Ve svém díle spojoval nezaměnitelným způsobem materiální skutečnost s meditacemi, vynaléza-



Jean Tinguely:
Méta Mécanique, 1955

vě pracoval s fyzickou přítomností barvy, zejména modré. *Monochrom blau* (Monochromní modrá, 1961). Proslulými se staly obtisky živých těl na papír a na plátno, tzv. antropometrie, *ANT 130* (Antropometrie 130, 1960), které ho řadí k novému realismu, k nové figuraci a k duchovní malbě 20. století. Yves Klein směřoval vždy ke spiritualitě, k nemateriální podstatě reality a k jakémusi modernímu mysticismu. K tomu nutil i své souputníky ve skupině. Ovšem už z podstaty nového realismu, z dobové atmosféry, nebylo těžištěm jejich orientace Kleinovo hledání transcendentna, ale jak požadoval Pierre Restany základem bylo „osvojování“ města, továren, strojů, „osvojování“ masových médií a konzumu, jak to v jeho intencích realizovali Tinguely, Arman a Spoerri.

Tam, kde Christo a Jeanne-Claude zabalovali a přetvářeli kriticky svět zboží, prezentovaly montáže Martiala Raysse, nahromaděné z různých objektů, svůdnou atraktivitu jako vysoce hodnotnou kosmetiku, která vytváří vysněný svět. Také monstrózně šarmantní *Nana* Niki de Saint-Phalle bdí ve vysněném světě. Proslavenou se stala poněkud neforemnou obrovitou ženskou postavou z pomalovaného polyesteru, které dala jméno *Nana* a zejména giganticou ležící ženskou figurou (ve

spolupráci s Tinguelym), do jejíhož nitra bylo možno vstoupit a v něm se procházet. Dnes doplňuje stálou expozici moderního umění v Moderna Museet ve Stockholmu. Tyto obrovské burleskní loutky plodnosti rozehrávají v nové figuraci fantazii dětí a mužů. Z jejího díla ovšem spíše než radostnou a životu přítakající *Nanu* přiřazujeme k novému realismu zlé a nadměrně přebohaté věnce a srdce sestavené z hraček, loutek, figurek kašpárků a umělých květín, které jsou potaženy bílými přestěradly. Jako by si v nich umělkyně s nevoli vzpomínala na nedětsky přísnou výchovu ve francouzské aristokratické rodině a později v klášteře v USA.

Naprosto ojedinělým, zároveň ale typickým protagonistou nového realismu, stejně jako i kinetismu, byl Jean Tinguely, švýcarský sochař, který po studiích v Basileji, v letech 1941-1945, odešel do Paříže, kde se roku 1951 usadil. Od roku 1960 se zúčastňoval společně s Rauschenbergem mezinárodních Happeningů a spoluzakládal skupinu Nových realistů. Veřejnost upoutal svým Meta-strojem a Strojem na výrobu obrazů a nakonec Strojem, který se měl sám zničit (1960), nazval ho *Hommage a New York* (Museum of Modern Art, New York). Sestavoval je z odhozených železných výrobků, které svařoval. Představovaly ve většině případů ironický výsměch technickému věku.

Příklon k pop-artu dokazuje také jeho prohlášení: „Hluboce dýchat, žít nyní, žít s touto dobou. Pro krásnou a absolutní skutečnost.“ To nám připomene podobný výrok Claese Oldenburga: „Je třeba, aby malířství, které dlouho podřimovalo v pozlacených mauzoleích a skleněných rakvích, vyrazilo trochu ven, vyráchat se na koupališti, vykouřit si cigaretu, vypít si sklenku piva.“

Tinguely vytvořil v roce 1961 proslulý a pestrobarevný umělý asamblážový stroj *Balouba No. 3* (Baluba č. 3, 1961) z vysloužilých objeů trouvés, které sebou po zapnutí přídatných elektromotorů cukaly, třásly se a řinčely. Názvem vypůjčeným od kmene Bantu ve střední Africe Tinguely jakoby vyvolal vzpomínky na rituální tance masek, a tím opět spolu s Armanem oponoval konzumní společnosti orientované pouze na spotřebu. V tom smyslu upřednostňoval i hravost při sestavování objektů a dokonce i prvky sochařské monumentalit, jak dokládá například se slavnostní vážností sestavená asambláž *Heureka* (Poznal jsem!, 1963-1964), odlišná od jeho metamatických strojů a fontán. Kola, páky, tyče a všechny části se opět pohybují, vykonávají však sisyfovskou práci, jako by „byly odsouzeny vést život trestanců“, jak napsal Pontus Hulten.

V posledním desetiletí svého života pronikl Tinguely k vytoužené scénografii. Tvořil ji z hromad civilizačních odpadků a kolem roku 1980 ze symbolů smrti, z koster zvířat, lidských lebek a monstrózních asambláží symbolizujících zánik. I jeho výroky byly pesimistické: „Umělci, kteří budou dělat v budoucnu ještě umění, budou buď fantastickými umělci, nebo pouhými dekoratéry.“