

Kultura a umění

Postmoderní plastika

JAROSLAV SEDLÁŘ

Střídání uměleckých ismů ve druhé půli 20. století se stalo pravidlem. Jeden styl vyprovokoval obvykle opačný směr nebo opačnou tendenci. Na pop-art reagoval minimal-art a konceptualismus a na ně zase postmodernismus. Situace se jeví jako chaos. Podle Umberta Ecce je to ovšem Zeitgeist, duch doby. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let výtvarné umění ovlivnilo několik výstav. V Miláně zorganizoval výstavu pod názvem *Nuovo Immagine* Flavio Caroli, v Bologni Renato Barilli a skupina I nuovi nuovi a Achile Bonito Oliva, který na 39. benátském bienále vybral pro výstavu Aperto 80 díla Enza Cucchiho, Francesca Clementeho, Mimma Paladina a Sandra Chii. Oliva pak publikoval článek v časopise *Flash Art* a posléze sepsal knihu programového charakteru s názvem *La transavanguardia italiana* (Italská transavantgarda, 1980). Skupina La transavanguardia italiana nereprezentuje jediná celé italské umění postmodernismu a historikové umění i umělci sami často poukazovali na dočasnost a náhodnost tohoto výtvarného seskupení. Někteří z umělců, kteří byli Olivou vybráni a osloveni při příležitosti pořádání výstavy, se mezi sebou ani neznali, neměli společnou minulost, ani se po první výstavě příliš nesblížili. Netvořili tedy uměleckou skupinu v pravém slova smyslu; šlo spíše o umělé seskupení, které společně vystavovalo vedle evropských umělců na výstavách r. 1978 v Kolíně nad Rýnem (připravil Paul Maenz pod názvem *Arte Cifra*), 1979 na výstavě Europe 79 nebo na přehlídce umění ve Stuttgartu v roce 1980. Poté ještě společně vystoupili na výstavě *Sept nouveaux peintres italiens* (Sedm nových italských malířů) v Basileji, kterou připravil ředitel Kunsthalle Jean Christof Amman. Výstava putovala do Essenu a do Amsterdamu a roku 1980 vystavovali na *Biennale di Venezia* (Harald Ssemann a A. B. Oliva). V roce 1981 proběhla celoevropská výstava postmodernistů nazvaná Přehlídka západního umění (v Kolíně nad Rýnem) a roku 1982 výstava Zeitgeist (duch doby) v Berlíně, která bývá označována za největší a zároveň závěrečnou výstavu postmoderny. V Německu byla důležitá, i když nebyla první, výstava Mülheimer Freiheit v Kolíně nad Rýnem v roce 1980, kterou uspořádal Paul Maenz, dále roku 1981 série výstav v Čáchách, které pořádal Wolfgang Becker pod názvem Neue Wilden. Na ni se představili Němci Markus Lüpertz, Siegfried Anzinger, Jörg Immendorff a Martin Disler, Angličané Bruce McLean a Ken Kiff a Američané Julian Schnabel a David Salle. Pohotově na impulzy výstav „nových divokých“ reagovali Holanďané, Poláci, Maďaři. Ve Francii byla uspořádána výstava Nové pařížské bienále v areálu bývalých jatek (v postmoderním parku La Vilette), byli pozváni zahraniční umělci a svá díla vystavili Francouzi François Boisrond, Remi Blan-

chard, Jean Charles Blais a další. Výstavy nacházely stále větší ohlas a postmoderna byla přijímána odbornou i laickou veřejností. Evropou se přelila vlna nadšení z nového umění. Jako by se ve všech evropských zemích přibližně ve stejné době změnila atmosféra. Eccův Zeitgeist postmoderny doznal velkého uplatnění a vedl k nové tvůrčí spontaneitě, projevující se v obnovené chuti malovat, kreslit, tvořit sochy a plastiky, na rozdíl od konceptualismu a minimalismu.

Pokud jde o italskou skupinu, pak první společná výstava se uskutečnila v Kolíně nad Rýnem pod názvem Arte Cifra. Ji se nezúčastnil Cucchi, Olivou nejpropagovanější osobnost, ale vystavovali i dva méně známí umělci Ernesto Tatafiore a Nino Longobardi. Byla to událost do jisté míry předznamenávající určitou změnu směru soudobého umění, proto byla přijata velmi chladně, neboť v té době více působily jiné tendence. Druhá výstava však měla úspěch, hlavně u mladých německých umělců. Nové obrátky nabralo italské umění po benátském bienále, kde se nejmladší výtvarníci představili na výstavě Aperto 80, při jejíž příležitosti Oliva uvedl označení Transavanguardia Italiana. Výstav se zúčastnili v různém složení tyto umělci: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Nicolo de Maria, Nino Longobardi, Ernesto Tatafiore, Bruno Cecobelli, Luigi Ontani.

Druhou a v mimoitalském povědomí méně známou skupinou je Scuola nuova romana. Všichni její členové žili a pracovali v Římě, většinou se v Římě narodili (kolem roku 1955), kromě Nunzia, který pochází z Abruzz, Ceccobelliho, rodáka z Todí (z Umbrie), a Galla, který se narodil v Kalábrii. Ve známost je uvedl také A. B. Oliva, když jim v roce 1984 v domě na Via degli Ausoni galerie L'Attico – připravil výstavu a k ní katalog (který je však poplatný jeho hlavnímu zájmu o skupinu La transavanguardia Italiana a především o Cucchiho). Členy skupiny byli Nunzio di Stefano, Bruno Ceccobelli, Domenico Bianchi, Gianni Dessi, Giuseppe Gallo, Marco Tirelli a Piero Pizzi Cannella. Byli to sochaři i malíři, tvořili objekty. Na počátku si pronajali starý dům, v němž si zřídili ateliéry (a galerii s názvem L'Attico), podobně jako v Kolíně skupina Mülheimer Freiheit. Představovali mladší skupinu vzhledem k Transavantgardě, a proto se také s jejich tvorbou mohli konfrontovat a reagovat na ni. Odmítli zejména jejich expresivnost a narativnost. Pracovali se základními archetypálními tvary (křížem, spirálou, bodem) a používali primitivní přírodní materiály (dřevo, saze, včelí vosk). Malovali převážně tmavými barvami nebo nemísenou černí, bělobou, případně červení. Jejich umění bylo stálým hledáním archetypů a původních forem. Snažili se prostřednictvím prarvarů nalézt univerzální a obecně platné hodnoty založené na antropologické zkušenosti existence. Byl to klidný a meditativní dialog s formou. Neužívali téměř vůbec historicko-stylistické citace, v dílech nenajdeme otevřenou ironii a nevyhraňovali se vůči umění avantgard jako umělci první skupiny. Nešlo jim tedy o hravý nebo ironický střet s minulostí. Jejich pozice byla spíše rezignací na filozofické a estetické problémy 20. století.



Georg Baselitz, **Bez názvu**, 1984

Zatímco překypující anekdotické bohatství se projevovalo především v malířství, je užití „neuměleckých“ a levných materiálů, které pracují proti tradiční hodnotové škále skulptury – jak v jejím procesu zpracování, tak v jejím působení –, společným znakem mnoha mladých sochařů. Je to neoexpresivní sochařství, podobné jako v Německu, zvláště u dvou malířů, Mimmo Paladina a Sandra Chii.

Někdy se uvádí, že postmodernímu umění k jeho prosazení pomohlo několik německých obchodníků s obrazy. Ti chtěli vyzkoušet nový umělecký proud, a tak Hans Jürgen Müller připravil do Stuttgartu výstavu, která sjednotila všechny „nové“ tendence pod názvem „Europa 79“. Změny uměleckých snah představovali Italové. Byli to víceméně neznámí umělci, kteří se ještě neosvobodili od vlivů Arte Povera, přesto však výrazně usměrňovali umění celého nastupujícího desetiletí: Francesco Clemente jako malíř, Sandro Chia kombinací objektů s obrazy a také Nino Longobardi divácky překvapivými instalacemi, který na výstavě zazářil tygří kůží přibitou mezi zdi a podlahou a nazvanou *Europe 79*.

Dosud platný racionálně budovaný obsah minimal a koncept artu je nahrazován vizionářskou schopností, zejména Cucchiho a Paladina. V tom smyslu je jim bližší malířství, a jestliže tvoří také v sochařství, pak ne proto, že by usilovali o materialitu skulptury nebo o její přítomnost v prostoru, ale proto, že hledali smysl umělecké výpovědi v Gesamtkunstwerku (v celkovém díle), v Gesamtschau, o které usiloval již na počátku 20. století ojedinělý impresionistický sochař v Itálii Medardo Rosso, kterého lákalo také „sensazione“. Cha-

rakteristickým znakem tvorby Cucchiho i Paladina je celková forma skulptury, teprve v ní se odehrávají prostřednictvím jednotlivých částí události, jak o tom svědčí Paladinova *Křídlová brána* (1984) nebo Cucchiho *Koupací vana pod stromy pnoucími se k nebi* (1984). Jsou to reliéfy, tedy díla mezi plastikou a malířstvím (Gesamtform), jakési sjednocující médium, které jim propůjčuje expanzivní a vypravěčský (narativní) prvek.

Vypravěčské postupy, během 60. let z umění vyobcované, zavádějí do plastické tvorby také Peter Fischli a David Weiss. Pod heslem „takový náhlý přehled“ vytvářejí od roku 1981 množství malých figurek, jejichž hromaděním dosahují nadhledu nad širokou oblastí života. Avšak tím, že shrnují nejrozmanitější poznatky encyklopedického charakteru často do překvapivých souvislostí, dospívají nakonec k pravému opaku. Malé hliněné plastiky, zhnětené do nepřehledného uskupení, které předvádějí divákovi, jak to ukazuje např. dílo *Falešné modly* (1983), jsou náhle chaotické, méně přesvědčivé než reliéfy vytvořené Paladinem a Cucchím. Připomínají nám bezcílné zacházení dětí s plastelinou a dospívají až k fantastickému vyústění. Souhra barevnosti, kterou odlišují jednotlivé tvary, zároveň ale poněkud jednoduché, všední obohacování materiálu nám snadno dovoluje poukázat na to, že cílem této tvorby, vybičované médii, která usilují o návrh obrazu skutečnosti, je iluze a důsledkem pak vědomí poukazovat na chaos kolem nás a snad i na nutnost hledat nové kombinace, možnosti a hodnoty.

Nikdo nepředpokládal, že by mohlo během několika krátkých měsíců dojít k převratnému a triumfálnímu návratu



A. R. Penck, *Idol pro Německo*, 1982

figurativního umění. A právě výstava Europe 79 přispěla k symptomatickému významu: dokumentovala zesílení evropského sebevědomí v umění a důrazně odhodlání umělců vyzvat všemocnou estetiku pravého úhlu a čisté abstrakce právě uměleckými díly, která dopomohou k jejich právním, a to k návratu fantazie, k individuálnímu světu citu, nevědomí a také k tak potřebnému smyslovému vnímání.

Vedle Italů vystupují v postmoderní plastice nejpřesvědčivěji Němci. Na počátku osmdesátých let se malíři A. R. Penck (Ralf Winkler), Georg Baselitz, Markus Lüperz, Jörg Immendorf a v Karlsruhe žijící Dán Petr Kirkeby obrátili k sochařství, které vykazuje velkou blízkost k dřevěným skulpturám expressionistů z počátku 20. století, stejně jako k art-brut, k plastikám Jeana Fautriera, Jeana Dubuffeta a Asgera Jorna. Své skulptury zkoušeli tvořit bez sochařské přípravy, bez vědomé znalosti plastické práce v materiálu, zato usilovali o expresivní formu. Už od let 1970-1971 experimentoval A. R. Penck s mačkaným papírem, který ovíjel růžovým leukoplastovým obvazem. Když vystavil v roce 1972 v jedné kolínské galerii stůl plný objektů z papírových kartonů, nevybočoval ještě z obecných trendů vládnoucích tehdy v Evropě (Arte Povera v Itálii, Josef Beuys v Německu, Minimal Art a Konzept Art v Americe). Stejně jako kresby a čárky v jeho malířství mají také tyto maloformátové objekty funkci modelů, Penckem nazývané standardní modely. Důležitý je plurál, jeho mnohotvárnost, a důležité je, že ony představují neosobní, abstraktní konstrukce. Jednotlivý objekt nemá ani materiálovou kvalitu, ani formální vlastnosti. Objekty dostávají význam jen ve svých interakcích, které umožňují vztahy, jež mají vyprovokovat jednosměrné a přímočaré myšlení. Důvěra ve schopnost fungování modelů bez ohledu na subjektivitu diváka, právě tak jako na společensky proměnlivou utopickou finalitu umělecké činnosti spojuje Penckovu plastickou tvorbu ze začátku sedmdesátých let s minimalismem, který kladl důraz na kontext a směřoval k objektivitě, odosobnění, jasnosti a logice a který měl rozhodující význam pro vznik konceptualismu.

O deset let později došlo v Penckově tvorbě k hluboké proměně. Jeho dřevěné skulptury, vytvářené od poloviny sedmdesátých let, jsou náhle subjektivně laděné. Mají samy vysokou materiálovou kvalitu a tvůrčí vlastnosti. Penck vytváří od roku 1979 rudimentární figury, které vysekává z dřevěných bloků a kmenů stromů: *Idol pro Německo* (Idol für Deutschland), který tvoří 4 m vysoká dřevěná skulptura z roku 1982. Je v horní polovině opracována motorovou pilou, takže s povšechnější dolní částí sotva propojená. Čtyři nad sebou umístěné otvory prolomené do kmene narušují její kompaktnost. Celý kmen je rýhován tvrdými, převážně horizontálními zářezy a vřipy, jimi je potlačen růst stromu, jeho přirozený průběh. Za základní podmínky své tvorby označuje Penck dialektické polarity – *Síla/Hmota* (Kraft/Masse), *Prostor/Čas* (Raum/Zeit), *Geometrie/Náhoda* (Geometrie/ Zufall), *Živelnost* (Wilkür).

Subjekt (umělec) zažívá odpor objektu (dřevěného kmene jako hmotný protějšek) při jeho zpracování polarit a získává tak uvědomění si sama sebe. Byli ve standardním modelu vyzvednut subjekt – ať už jde o umělce nebo o kon-

zumenta – plně důvěřující praktickému systému, pak se stává nyní opracovávaný dřevěný kmen podnětem a zprostředkovatelem primárního sebeurčení.

Podobně pracoval i Georg Baselitz, který od roku 1980 své dřevěné skulptury vytesával sekerou a ve stopách po ní hledal znaky existenciálního tvůrčího procesu. Expresivitu a dramaticčnost tohoto drsného opracování dřeva ještě podtrhoval obarvováním hotového díla. Od roku 1979/80 fezal z kmenů stromů sochy, jejichž výhradními zobrazenými předměty byly lidské figury a lidské hlavy. Jími se přiřadil k slavnému německému expresionismu ze začátku 20. století, který zcela nevyrazil z paměti ani postmodernistů. Nejen malířské dílo Baselitzovo si klade otázku takového návratu ke slavné minulosti, ale stejně si počíná i ostatní sochařství postmoderny. *Figura* (1984) se svisle zvednutou rukou, pevně stojící na obou nohách na bloku z neotesaného kusu ponechaného kmene stromu, jehož jádro představuje, je charakterizována frontální, nadživotní proporcionalitou jednotlivých údů v poměru k celku. V ní se objevuje uzavřená nepohyblivost, stejně jako u ostatních figur. Její držení, gesta, podstata směřují k typizaci individuálního určení. Základní barvy červená a modrá jsou na přední straně figury z roku 1984 a svědčí o tom, že Baselitz byl spíše malířem, protože barvy potlačují plastickou formu. Ostatně víme, že Baselitz ve svém malířství už v 60. letech převracel figury hlavami dolů, aby vyzkoušel neotřelé postupy, a to proto, že se chtěl vyhnout abstrakci. Avšak skulptury nemůže obracet hlavou dolů, protože divák je odmítá takto vnímat. Byla by tím také potlačena jejich čitelnost, a tak vzniká otázka, zda přítomnost lidské postavy v jeho skulpturách nemá, i přes jeho formální (malířské) zásahy, svou vlastní (nezávislou) expresivitu a dynamiku.

Následovali ho další malíři nebo se další paralelně s ním skulpturou zabývali: Penck, Immendorf, Lüpertz a Karl Horst Hödicke – typičtí malíři, kteří se upsali předmětnému umění s expresivními ohlasy. Bömmels, autodidakt jako Büttner, chápal uměleckou činnost jako úkol sebezkoušení. A jakmile ovládl malířské řemeslo, pokusil se o sochařství. Jemu se věnoval celý rok, aby nakonec vytvořil členitý vlys z červeného pískovce, reliéf z charakteristických motivů svého umění. Kippenberger úzce spolupracoval s Albertem Oehlenem, zatímco Büttner a Herold, títo hraniční chodci současného umění mezi avantgardou a postavantgardou, zhotovovali ztřeštěné skulptury z jednoduchých věcí, jako z latí, keramických tašek, drátu nebo vyřazených přístrojů denního použití.

Naopak Markus Lüpertz cituje plasticitu a sílu bronzu, kterou nepotlačilo ani barevné přemalování, zatímco v Immendorfových mýticko-rituálních a přesto velmi individuální symbolikou vybavených dřevěných stélách vystupuje do popředí rovněž spíše malířské pojetí jako u Baselitze. Plastický princip se podřizuje úslužně sugestivnímu stupňování emblematické obrazové metafory. Společné neoexpresivní skulptuře, kterou nacházíme také u mladého malíře, jakým je Peter Bömmels, je energická dramaticčnost a napětí, které korespondovaly s prudkou malířskou gestikou členů skupiny Die Neue Wilden.

Liberecký rodák (1941) Markus Lüpertz, malíř a sochař studoval v letech 1956-1963 na uměleckoprůmyslové škole v Krefeldu a na Státní akademii umění v Düsseldorfu. Od roku 1976 byl profesorem na Státní akademii výtvarných umění v Karlsruhe a od roku 1986 ředitelem Düsseldorfské umělecké akademie.

Lüpertz přesídlil roku 1963 do Berlína, kde rozvíjel své dithyrambické malířství. Tehdy vznikají expresivní, figurativní obrazy, které stojí proti soudobým abstraktním tendencím a které od roku 1970 v kompozicích na způsob zátiší z předmětů, jakými jsou ocelové přílby, šnečí ulity, vojenské pláště a malířské palety, vykazují umělecké, kulturněhistorické a politické vztahy, odsuzující vesměs druhou světovou válku. Od počátku osmdesátých let pak vznikají vedle jeho malířských prací také sočtury.

Lüpertz vytváří po svých afro-kubistických bronzech, jakými jsou *Ruka, Hlava, Noha, Nymfa* (1981), *Pevná noha-Volná noha* (Standbein-Spielbein; 1982) a šest děl podle knihy *Alenka v říši divů* (1983), jako třetí skupinu svých sochařských prací šest hlav s názvem *Občané z Florencie*. Ve fantasticko-groteskních výtvozech vznikají historické (Medicejské) a moderní hlavy (turistické), které se odvolávají na Rodinovo sousoší *Občané z Calais*.

R. 1985 Lüpertz vytvořil sočturu *Titan*. „Tělo Titana je zachyceno ve znamení síly jako spoutaná energie v prostoru [...]. Všechny jednotlivosti slouží zformování figury, která je pojata jako alegorie síly a spravedlnosti [...]. Toto lze chápat pouze jako sochu, ne jako zadržovaný pohyb ve smyslu antické, na kontrastu vybudované plastiky.“ (S. Gohr)

Vyobrazení lidského těla s rozlišením pevné a uvolněné nohy stojící postavy je od rané klasiky znakem všech sočtur odvolávajících se na řeckou klasiku. Kontrapostní postavení má pomoci vychýlení kyčlí a horní partie těla z osy vyvolávat harmonické vyrovnání tíže a odlehčení, klidu a pohybu.

Když Markus Lüpertz přijímá tuto základní ideu klasicismu do své monumentální plastiky *Standbein-Spielbein*,



Georg Baselitz, *Oválná hlava*, 1986

kerou přebírá ze známé antické sochy *Tančícího Satyra*, a současně zkouší Rodinem poprvé použitý princip fragmentarizace lidského těla, pak se jasně hlásí k minulosti sochařství, ve které hledá ztracenou ideu porozumění, hovoří o dějinách skulptury i o její trvalé přítomnosti v babylonském zmatení jazyků, v chaosu tendencí a směrů 20. století. Nápodoba základní ideje zobrazení skulptury je ústupek klasicismu, ale forma, Lüperzem získaná sekerou ze základního bloku, je odlišná. Surový stav povrchu, hluboké zářezy a četné, částečně pomalované fasety převrací elegantní klasicistní námět v postmoderní anti-klasicistní formu. Forma a obsah, klasicismus a antiklasicismus, jsou v této skulptuře navzájem tak propojené, že zde došlo k ideálnímu vyjádření vztahu k minulosti a historické podmíněnosti stylů a motivů postmoderního vědomí.

Penck, Baselitz a Lüpertz zkoumali ve svém malířství a sochařství elementární otázky tvorby a historické podmíněnosti umělecké tvorby. Pokus o proniknutí do třetí dimenze proběhl také u mladších malířů, jakými byli už vzpomenuť Enzo Cucchi, Mimmo Paladino a také Josef Felix Müller, avšak za jiných předpokladů. Přišli s uměleckým pojetím, které bylo zaměřeno na hranice uměleckých druhů, šlo o jejich nové vymezení. Umělec usiluje o zobrazení základní síly života, jako právě Josef Felix Müller, který používal sekeru, dláto a spray, aby ve svých obrazových představách dosáhl skulpturálního účinku. Tvořil pomocí intenzivních sprayových barev osobitě zbarvené kamenné skulptury, ambivalentní šifry pro vztah člověka a přírody (symbolizované zvířetem), pro oboustrannou závislost a současně smrtelnou výsadu dvou oblastí, které



A. R. Penck, *Duch Evropy*, 1987

jsou odkázány se zřetelem nadřazeného celku životních procesů navzájem na sebe, *Figura se zvířetem*, 1984.

Dánský umělec (Per Kirkeby), který se koncem 50. let a v 60. letech zúčastnil v pozici „independent“ happeningů, scén organizovaných hnutím Fluxus. Jako geolog se podílel na expedicích mj. v Grónsku, Střední Americe a Střední Asii a své dojmy z těchto expedic zachytil v románech, cyklech fotografií, filmů a kreseb (1969-71). Na tyto zážitky z cest navázal první cyklus obrazů provedených kombinovanou technikou; r. 1977 se obrátil k olejomalbě, ve které maloval neoexpresionistickým způsobem intuitivní představy a metafyzické reflexe bez figurativního zakotvení. Kirkeby vytvořil mj. četné cykly kreseb, bronzových plastik a sarkofágů nebo věžovitých architektonických plastik z pálené hlíny.

Asociace a imaginace, které mohou u diváka vyvolávat Kirkebyho geomorfologické skulptury, především takové, které vycházejí ze severské a romantické přírodní mytologie a světa ság, kouzelné síly nebo božstev, skryté v kamenech a ve skalách a v minerálech, představují napojení na *Bránu pekel* Augusta Rodina, inspirovanou Dantovým *Infernem*.

V takto modelovaných Kirkebyho plastikách dostává výraz přírodní aspekt a je příbuzný intencím jeho přírodou inspirovaným, jen zdánlivě abstraktním malbám. Rodinova skulptura poukazuje o to důsledněji na Kirkebyho *Bránu II* (1986-1987). Kirkeby ji však vytvořil jako uzavřenou „geomorfologickou“ plastiku, která se otevírá jenom fantazii a je vzdálená architektonickým vztahům. Je v plném souladu blížká „obrazu“, se všemi vnitřními vztahy a tím i s Kirkebyho expresivně malířskými díly.

Tradiční styl národní paměti si podržela Francie. V malířství si uchovává dvojdimenzionální prostor s abstraktními i figurálními prvky, ohlašují se v něm ovšem také návraty k minulosti, konkrétně ke klasicismu nebo k matisovské malbě. Jean-Michel Alberola využívá mýtů, například i klasické mytologie, *Suzanne et les vieillards* (Zuzana a starci). Tím přirozeně narušuje narativní jednotu díla a vyjadřuje tak zároveň nostalgii po schopnosti reprezentace základního pocitu světa, v minulosti zcela běžné. Alberola, v Alžiru narozený malíř, žijící ve Francii a ve Španělsku, se vypořádává se zviditelňováním neviditelných věcí pomocí energické představivosti v hádankových obrazech. Inszenací, které nejsou na konci moderny vázány žádnými pravidly, využívá k nomádskému kočování dějinami umění a ve svých dílech bez skrupulí spojuje přísnou analýzu konceptuálního umění s metaforickou poezií. Je typickým představitelem novodobého chaosu bez ohledu na jakoukoliv uměleckohistorickou konstrukci, svazující umělce postmoderny do kleští tradice a inovace, která patří spíše do technické civilizace než do dějin umění. Gérard Garouste, představitel *Figuration libre*, svými malbami, kresbami i sochami připomíná baroko, ale například i manýrismus Tintoretův. Obrazovou konstrukcí tíhne více ke groteskní deformaci.

Třetím nejdůležitějším centrem postmodernismu byly Spojené státy americké. Nový kontinent představuje ve srovnání s Evropou nezměrný prostor,



Peter Kirkeby, **Brána II**, 1986-1987

který vytváří pro umění naprosto specifické a stěžejí proniknutelné podmínky. To platí dvojnásob pro postmodernismus definující se mimo jiné vztahem k minulosti. Navíc hraje roli odlišná mentalita a s ní spojené jiné tendence v umění. Amerika je křížovatkou mnoha kultur, avšak velká část z nich je původu evropského, s převahou kultur anglosaských, doprovázených puritánským moralismem. Ten také spolupůsobí na silnou tendenci ke geometrii, analýze, minimalizaci subjektivních kvalit. Sama malířská práce (řemeslo) nebyla příliš brána v potaz, větší pozornost byla přikládána většinou technologickým prostředkům a teoretickému diskurzu. Na obou pobřežích se nalézají nejdůležitější oblasti – epicentra pro dané období: na západě Kalifornie, kde působil postmodernista Jonathan Borofsky, a na východě New York s hnutími Pattern painting (Joyce Kozloff, Valerie Jaudon, Robert Kuschner, Robert Zakanitsch) a Grafitti, mezi kterými vynikl Jean-Michel Basquiat, označovaný jako Samo nebo King. Hnutí Pattern painting, později přejmenované na Pattern & Decoration, je založeno na dekorativním opakování ornamentálních prvků, využívá přitom nejrůznějších lidových motivů (indiánské vzory, orientální koberce, textilie) i komerčních reprodukčních technik z tradice pop-artu. Jde v podstatě o povrchní, nezobrazující abstraktní malbu, starému kontinentu nepřilíš blízko, nebo o instalace balancující na hranici mezi malbou a sochařstvím, jak dokládá dílo, které vytvořil Kim MacConnel, *Malby a židle pro zvláštní příležitost*, 1984 (instalace), nebo Thomas Lanigan Schmidt, *Vzpínající, modlicí se ruce*, 1983 (instalace).

Američtí umělci David Sale, Julian Schnabel, Jeff Koons a dále Eric Fischl a Robert Longo už reflektují evropskou postmoderní produkci a vyrovnávají se s vlivy transavantgardistů a neoexpresionistů; více figurace, silná exprese až naturalismus lidských těl, syrový až brutální erotismus.

Robert Longo (*1953) je americký umělec, který dokončil svá studia na State University College v Buffalu. Od té doby pěstoval mnohostrannou mediální praxi v podobě performance, filmů, fotografií, hudebních produkcí, sochařství a tabulového malířství, a to jako sociálně kritickou výpověď. Tematicky se soustředil na projevy moci a její kontradikční důsledky v politice a ve světě médií. R. 1986 vznikla pozoruhodná plastika *All You Zombies (Truth before God)*, kterou lze pochopit jako zhuštěný umělecký výrazový záměr. Jeho bronzové plastiky se pomalu točí jako monstrózní parodie Rambo-Primadona.

Longo je typický reprezentant post-avantgardy, estetický strach z dotyku nezná. Jeho vztah k filmu a televizi je úplně napjatý. Považuje se nejen za malíře, kreslíře nebo sochaře; vystupuje také jako hudebník a performer, natáčí filmy a pěstuje produkční grafiku. Z konkurence masmédií ve sporu o přízeň publika nemá obavy. „Mým cílem je tvořit umělecká díla, která překonají televizi, filmy a ilustrované časopisy.“ Longovými náměty jsou moc a násilí – násilí války a moc koncernů, které rozdmýchávají válku, *Válka koncernů: Zed protekce*, 1982 (hliníkový odlitek). Moc a násilí vrhají lidi do opojení a v Longových instalacích a sochařských pracích se projevují jako vzrušení, tančící, opojně vykloubené: *Ted už všichni*, 1982-1983 (kombinovaná technika). Čas-

to nevíme, co tyto exaltované pohyby vyvolává; bičující zvuky muziky nebo smrtící kulka ve válce? Násilí ve válce, násilí ve všedním bytí, násilí masmédií – rozdíl je jen ve stupni. Inspirovalo ho divadlo, celá aparatura, která je k dispozici, aby probudila city a podněcovala vášně. Jeho instalace zrcadlí tuto zálibu, jeho umění neskrblí efekty a hluk masmédií se snaží přehlušit ještě pronikavějším drážděním. Longo je angažovaný umělec, nepitvá lidské duše jako například malíř Fischl. A jako Schnabel se snaží přemoci diváka nesmírným nákladem materiálu a zobrazovacích prostředků. Chce v jistém slova smyslu vyhnat ďábla čertem a dostává se až k jakémusi divadelnímu hromobití.

Ten, který v evropském duchu hledá posilu v návratech do minulosti, je také Jeef Koons (* 1955), americký umělec, který studoval v letech 1972-75 na Maryland Institute, College of Art v Baltimore a v letech 1975-76 na School of the Art Institute of Chicago. Koonsovy umělecké práce 80. let (nápodoba bibelotů a rokokových figurek v lesklém ušlechtilém kovu nebo v keramice) se pohybovaly v citaci banálních nalezených kusů všedního dne na hranicích mezi uměním a kýčem, které byly z úhlu pohledu inscenovány ironicky posměšně. Roku 1990 udělal ještě další krok, když do tohoto procesu zapojil sám sebe. Na bienale v Benátkách byl zastoupen pomalovanou dřevěnou plastikou, která ho zobrazovala společně s italskou pornostar Cicciolinou v dráždivém milostném aktu. V návratu k pop-artu pokryl klíšé idolu nyní tak silně, že kýč jako dobový vkus se stal pouhou iluzí v tomto ironicky cynickém zlomu. Dobývá se zpět do dějin umění. Nejláskavější se mu jeví manýrismus a baroko. Svými drobnými plastikami šel ve stopách Benvenuta Celliniho, z jehož ruky pochází slavná solníčka pro francouzského krále Františka I. Koons aktualizoval Celliniho umělecký program, přirozeně zhruble. Jeho ze stříbra dělané skupinové skulptury a busty vytěžily kapitál z okolností, že jejich umělecké výpovědi měly formu, která jim nebyla přiměřená: *Ludvík (XIV)*, 1986 (nerezová ocel). Forma a obsah vystupují proti sobě, přičemž se hlavní umělecký problém přesouvá do semiologické roviny. Koons vyvolává (provokuje) diskurz o postoji umění v západní společnosti, nejen o postavení jeho vlastního umění. Tam, kde se vše měří penězi, existuje také rozhodující rozdíl mezi starým uměleckým dílem a pouhou cenou. Bylo proto konsekvantní, že se po své „retrofázi“ obrátil k produktům moderního průmyslového designu, aby se tímto měřítkům co nejvíce přiblížil.