

**Kultura a umění****Surrealistický objekt,  
asambláž, socha**

JAROSLAV SEDLÁŘ

Po expanzi dadaistického hnutí, které vyšlo z Zürichu a založilo důležitá centra v Kolíně, Paříži a New Yorku, vzniklo centrum surrealistických aktivit, které měly ve 20. letech svého duchovního vůdce v básníkovi, filozofovi, teoretikovi, iniciátorovi a vůdčím duchu surrealismu André Bretonovi, opět v Paříži. Právě v Paříži došlo k euforickému rozkvětu surrealistického malířství, a to zejména po vydání prvního surrealistického manifestu v roce 1924, ve kterém André Breton definoval surrealismus jako „čistý psychický automatismus, jímž se slovem, písmem nebo jakýmkoliv jiným způsobem vyjadřují skutečné funkce myšlení. Jde o diktát myšlení bez racionální kontroly a jakýchkoliv estetických či morálních ohledů.“ Podle André Bretona je ústředním principem surrealismu básnická projekce psychického automatismu; báseň se stává reprodukcí vnitřního psychického modelu, realizací pramenic z afektivních zdrojů podvědomí. Surrealisté vyslovili nedůvěru všemu kromě svobody, lidské imaginace, jež pro ně byla příslibem lidské svobody, a prohlásili, že tradiční umění tuto svobodu umělcova poselství oslabuje. Cílem jejich aktivity není tedy umění, nýbrž poznání člověka a možností svobodné manifestace lidského ducha. Surrealistická tvorba čerpala z asociací představ a z automatismu vize, ze snové deformace, z magičnosti a iracionality, ze zvláštní symboliky, z metamorfóz, z fetišismu a tajemství, ze záhad a přeludů. V knize *Le Surréalisme et la Peinture* (Surrealismus a malířství), která vyšla roku 1928, Breton napsal: „Dlouho budou lidé pocítovat potřebu postupovat až ke skutečným pramenům magické řeky, která vyvěrá z jejich očí a zalévá týmž světlem a týmž halucinačním stínem věci, které jsou, i věci, které nejsou, jde o to nahradit vnější model modelem vnitřním, buď se bude výtvarné dílo vztahovat k ryze vnitřnímu modelu, anebo nebude vůbec. Malba bude napříště věcí lidského ducha, optického vyjádření básnických představ pramenicích v hlubinách psychismu... Proti degeneraci umění stojí objevitelská vůle.“

Podle Bretona jde o absolutní skutečnost, nadskutečnost, v níž splynou zdánlivě tak protikladné stavy, jako je sen a realita. Podníceni Freudovou psychoanalýzou usilovali surrealisté o proniknutí k zákonitostem podprahového psychického života a v jeho projevech, snech, halucinacích a abnormálních stavech nacházeli inspiraci k tvorbě. Tzv. vnější model (jevový svět) se snažili nahradit vnitřním (psychickým) modelem, k jehož fixování používali dvě metody: psychický automatismus (diktát myšlení bez jakékoliv rozumové kontroly) a magický realismus (iluzivní zobrazení vizí a fantaskních představ, projevů denních

i nočních snů). Surrealismus se formálně přiblížil jak k abstraktnímu uměleckému projevu, tak k vnějšmu popisnému realismu, aniž splynul s jedním nebo s druhým. Proto se dělí na surrealismus absolutní a veristický.

Dějiny surrealismu začínají vydáním prvního manifestu surrealismu roku 1924 a založením pařížské surrealistické skupiny, jež vydávala revue *La Révolution surréaliste*, redigovanou Pierrem Navillem, Benjaminem Péretem a jeho spolupracovníky Louisem Aragonem, Paulem Eluardem, Philipem Soupaultem, Rogerem Vitracem a dalšími (první číslo vyšlo 1. prosince roku 1924).

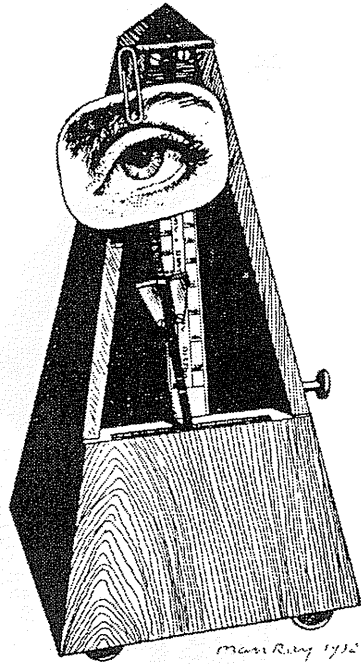
Surrealistické hnutí se však zrodilo v lůně dadaismu. V Paříži a New Yorku došlo ke spojení idejí hnutí dada s nastupujícím surrealismem, reprezentovaným Maxem Ernstem, Manem Rayem, Francisem Picabiou a především Marcellem Duchampem. Surrealisté využívali naprosto volně obrazových koláží, stejně jako textových montáží, nalezených předmětů, objektů, asambláží i sovkultury. Man Ray pokračoval v dadaistickém experimentování s fotografiemi. Fotografický papír přikládal přímo na předměty a vytvářel tzv. rayogramy. Man Ray byl ovšem snad jediným žákem, kterého kdy Duchamp měl. Sám byl původně malířem a roku 1919 společně s Duchampem a Francisem Picabiou zakládal v New Yorku Dada Filiale. Společně s Kurtem Schwittersem vycházel kolem roku 1920 ze stejného rozcestí: z tvorby objets trouvés a svými experimenty předvídal mnohé z toho, co o deset let později tvořila surrealistická plastika: jeho rané objets assistés, dlouho skryté za objevnými surrealistickými fotografiemi, se mezitím staly ikonami objektového umění, *Cadeau* (Dárek, 1917), o 90 stupňů otočená napařovací žehlička, do které je zapuštěno (do žehlicí plochy) 13 čalounických hřebíků, se tyčí jako špicemi opatřený monument a dává znát svou brutální agresivitu. U surrealistů našly takové objekty jako *objets disagreeables* své významné místo. Podobný byl i *Objekt, das sich zerstören soll* (Objekt, který se má zničit, 1923). Tiká sem a tam. Nahoře se chvěje vyříznutá fotografie oka připevněná úřední sponkou na ukazatel metronomu. *Oko Boží* před trinitářským trojúhelníkem? Je to ovšem poetičtější způsob provokování emocí a asociací nežli v případě *Cadeau*. Je to samozřejmě dadaistická polemika, která usiluje o svobodu tvorby, je to anarchie, která vnikla do optického vědomí 20. století.

Marcel Duchamp v Paříži v duchu surrealistických absurdit zpracovával dále své korigované ready made, kolážované montáže z reklamních ilustrací, fotografií a obchodních etiket, a to ve smyslu zpřítomňování surrealistických snových představ, jak to objevili především Francis Picabia a Max Ernst. Pro Maxe Ernsta znamenala absurdita libovolně poskládaných věcí „náhlé vystupňování vizionářské schopnosti“.

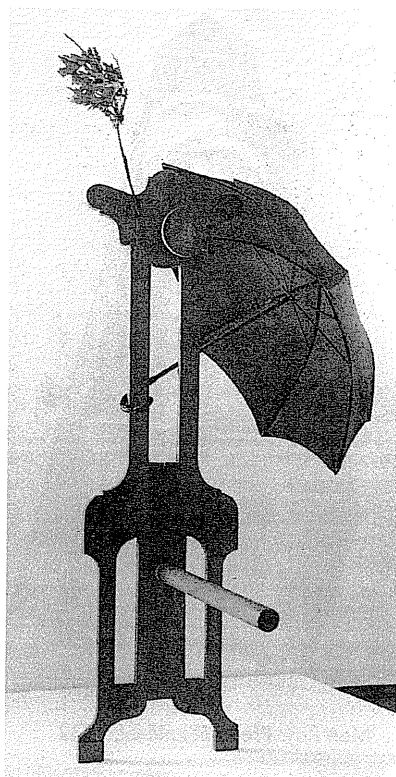
Obměnami koláží byly tzv. materiálové obrazy, s nimiž přišli Willi Baumeister a Joan Miró. Smícháním písku, sádry a malty dodávali svým malbám reliéfní, surově plastický účín. Technika mísení malířské barvy se syrovým materiálem našla své pokračování a modifikaci v rozmanitých formách materiálových obrazů.

Od roku 1919 vydávali L. Aragon, P. Soupault a A. Breton *La revue Littérature*. Avšak už v roce 1922, po *Exposition internationale Dada* v galerii Montaigne v Paříži, nastal rozklad dadaismu a po skončení *Congrès International pour la détermination des Directives et la Défense de l'Esprit moderne* (Mezinárodního kongresu pro vytyčení směrnic a obhajobu moderního ducha) vznikl nový kroužek kolem André Bretona, který spojoval ex-dadaisty. A o rok později objevil Yves Tanguy Giorgia de Chirica jako idol malířství. Tanguy tehdy bydlel společně s Marcellem Duhamelem v bytě Jacquese Préverta v rue du Château (Prévertův byt se později stal centrem setkávání surrealistů).

V *La revue Littérature* došlo ke sporu o to, zda je možné kromě literatury také surrealistické malířství. To popíral zejména Pierre Naville, takže André Breton nakonec z prvního manifestu malířství vypustil. Teprve poté, co Max Ernst objevil zcela náhodou techniku frotáže, mohl Breton i v této oblasti argumentovat principem náhody. Hned v roce Ernstova objevu (1925) zorganizoval *Première exposition d'ensemble des peintres surréalistes avec Arp, Chirico, Ernst, Klee, Man Ray, Miró, Picasso et Pierre Roy* v Galerii Pierre. S Erstem, Arpem a Miróem navázal kontakt Jacques Viot a Ernst vystavil své slavné frotáže. V téže roce (1925) proběhla *Exposition Miró* v Galerii Pierre a Hans Arp se usadil v Paříži. K surrealistům se přihlásili také Yves Tanguy, Jacques Prévert a Georges Duhamel a André Breton od července roku 1925 redigoval revue *La Révolution surréaliste*. Surrealistické hnutí se dostalo do pohybu. Hlásil se k němu i Pablo Picasso, který tehdy provedl „constructions scéniques“ pro Ďagileva k baletu Erika Satieho *Mercur* (Merkur), kostýmy, oponu a pohyblivé, mechanicky ovládané jeviště, takže zastínil i slavného choreografa Massina. Kromě toho namaloval obraz *L'Homme à la clarinette* (Muž s klarinetem), kterým se rozloučil s kubismem a který tolik oceňoval Breton ve své knize *Le Surréalisme et la Peinture* (Surrealismus a malířství, 1928). Roku 1925 byla uvedena premiéra surrealistického předvádění *cadavres exquis* (výtečné mrtvolky), o jehož postupech ovšem byly publikovány studie až v roce 1927. Rovněž o objektu hovořili surrealisté dávno před jeho uvedením do praxe. André Breton o něm mluvil už roku 1924 ve svém *Úvodu k řeči o trošce*



Man Ray: **Předmět zničení**, 1932



Joan Miró: *Osobnost*, 1931

*reality* a navrhoval zhotovování snových objektů. V prosinci roku 1926 byla avizována v osmém čísle časopisu *La Révolution surréaliste* výstava předmětů a byla i formálně definována jejich podoba. Výstava se však ne-realizovala, protože ještě neexistovalo dost předmětů, které by tuto ideu naplňovaly. Teprve v roce 1930 Salvador Dali doporučoval vytváření předmětů erotického významu, které by diváka vzrušovaly. Od té doby nejspěšnějším přínosem surrealismu k moderní plastice bývá považován surrealistický objekt, se kterým se nakládalo poněkud jinak než s objektem dadaistickým. Duchampovských ready-mades se využívalo psychologizujícím, erotizujícím a projektivním způsobem. Surrealisté se v tomto ohledu odvolávali na výrok hraběte Lautrémona: „Krásné jako setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole“, a na výklad snů Sigmunda Freuda, který vychází z utajených a potlačených chťičů, ze sexuálně a sexuálně patologicky motivovaného chování jednotlivců.

V tomto smyslu byl za prvního tvůrce surrealistických objektů považován Alberto Giacometti, který zkonstruoval naprosto ojedinělý výtvar odpovídající freudovskému učení. Je to slavná *Schwebende Kugel* (Vznášející se koule, 1930), původně vymodelovaná ze sádry, potom jedním truhlářem úzkostlivě přesně přenesená do dřeva, parádní kus surrealistické plastiky. Kříží se v ní mužská a ženská symbolika: zavěšená koule, pohybující se nad segmentově prohnutým větvenem. V tomto objektu spatřovali surrealisté ideální realizaci, protikladné nucení k dotyku, zároveň však strach z dotyku, tedy ono freudovské libido a destruktivní puzení zároveň. Rám z tyček (kovový rám) prezentují objekt jako na jevišti, zároveň však evokují představu vězení, ze kterého není úniku.

Giacometti, který vyšel kolem roku 1925 z kubismu a primitivního umění, dospěl k určitému stadiu abstrahující znakové řeči, která se projevila v tzv. diskovitých sochách, většinou radikálně zjednodušených hlavách, kterými se od roku 1927-1928 od kubismu odvrátil, a byl objeven surrealisty. Jednou z prvních takových hlav je už roku 1926 z idolu odvozená figura, hieraticky

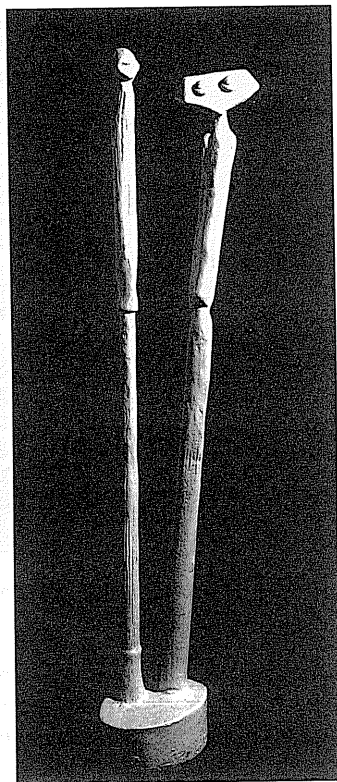
pojatá a radikálně zkrácená, *Löffelfrau* (Žena na lžici). Její záhadná, mysteriózní podoba naznačovala cesty surrealistického hledání objektu-skulptury. Pokusy o tvorbu surrealistických objektů zaznamenává 3. číslo časopisu *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930). Mezi nimi např. Bretonovo *Sedlo z bicyklu mezi listím* nebo Daliho *Bota se sklenicí mléka, do které padá kostka cukru*. Ty však nedosahují perfektní jednoznačnosti Giacomettiho *Vznášející se koule*.

Nejtajuplnějším objektem Giacomettiho je vymodelované divadelní lešení *Der Palast um 4 Uhr morgens* (Palác ve 4 hodiny ráno, 1932-1933), ve kterém přecházejí vzájemně do sebe reminiscence na Mejercholdovy scénografie, vzpomínky na Giottovo *Zvěstování* a na Autobiografii. Umělecké dílo se stává jevištěm idejí, na kterém se uzavírá drama života, lásky, snu a smrti. Také programová skulptura *Der surrealistische Tisch* (Surrealistický stůl, 1933) představí plochu stolu jako jevištní tablo, nad kterým se zvedá mezi krystalinickým čtyřstěnem a realistickým modelem ruky položená busta ženy. Její závoj klesá na stůl, který stojí na čtyřech rozdílně tvarovaných nohách. Na místě mučivé excese nacházíme mysteriózní ensemble, něco mezi zátiším a portrétní bustou.

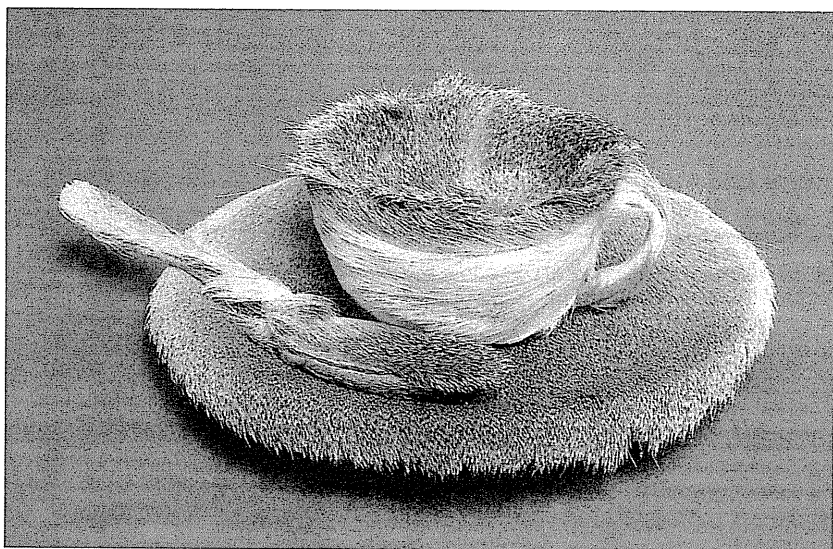
V letech 1930-1934 vytvořil Giacometti předměty-skulptury *Unangenehmer Gegenstand* (Nepříjemný předmět), *Drei bewegliche Figuren auf einer Ebene* (Tři pohyblivé figury na jedné rovině), *Kopf-Landschaft* (Hlava-krajina), *Tisch* (Stůl) a řadu soch, které Breton přiřazoval k nalezeným objektům: např. ženskou postavu, která jako by chtěla uchopit rukama něco neviditelného, jako výraz bolestně nevědomé touhy po tom, milovat a být milována, jako hledání skutečného lidského předmětu.

Surrealisté v první polovině 30. let pěstovali výrobu objektů jako kult, který převedli přímo v módu. Patrně také na to reagoval Giacometti, když v roce 1934 náhle vymodeloval svůj *Unsichtbares Objekt* (Neviditelný objekt), idolu podobnou ženskou figuru s rukama, které objímají prázdný prostor jako nádobu, a obrátil se tak, snad i ironicky, (nebo polemicky ?), proti objektománii surrealistů.

Přelomovým rokem v rozvoji surrealistického objektu, asambláží, skulptury se stal rok 1931. Od roku 1931 se koncentrovali rozhodující surrealističtí umělci na objekt: Max Ernst, Joan Miró, Salvador Dali a na okraji René Mag-



Max Ernst: **Chřesty měsíce**, 1938



Meret Oppenheim: Snídaně v kožešině, 1936

ritte jako i Yves Tanguy. Ústředním bodem se jim staly objets trouvés jako spontánně nalézané, obrazné představy stimulující relikty. V nich se modifikuje nadskutečná realita, uchopitelný výstavní objekt, zaměnitelné předměty, metamorfóza věcí, nalézání objektů se symbolickou funkcí. Erotické, antropomorfní, jedlé objekty, krátce: neomezeně se otáčející arzenál výrazových možností, ve kterých se prolínají sen a skutečnost. Bretonem propagované *Écriture automatique* našlo v inspirativním objektu fascinující podobu a ve skutečném prostoru dostal objekt své místo jako neodmyslitelné faktum.

Surrealistický objekt slavil v roce 1936 na památné výstavě, kterou uspořádal pařížský sběratel primitivního umění Charles Ratton, na široké bázi veřejné uznání, jako umění rovnající se malířství. Na této manifestaci se zúčastnili Picasso, Giacometti, Dali, Duchamp, Oppenheim, Tanguy, Arp, Ernst, Miró. Jejich osobité, částečně pro přehlídku speciálně realizované kusy byly Rattorem ve vitrínách doplněny surrealistickým představám o kolektivní, nevědomé kreativité přiměřeným národopisným materiálem, pracemi duševně nemocných, bizarními minerály, kuriózními nalezenými předměty a podobnými věcmi. Surrealistický objekt se emancipoval od malířství a nabídl pařížským umělcům netušené možnosti rozvoje. V roce 1938 pak už nastoupil konečně své vítězné tažení na Exposition International du Surréalisme. V centru této výstavy jsou objekty a Environmenty. Umělci nalézají stále dokonalejší a svéráznější řešení, jak to umožňují proměny techniky a vynalézání kombinací a nakládání s optickými metodami tvorby.

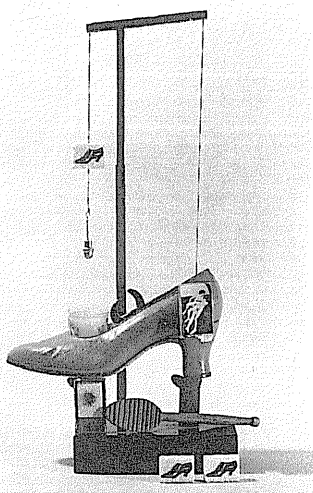
Nejdůsledněji se s objektem vypořádal Salvador Dali. Vytvořil celou řadu spektakulárních kusů, jakými byly *Venus de Milo aux tiroirs* (Venuše Mélská

se zásuvkami), *Veston aphrodisiaque* (Afrodisiakální kabát), *Buste de femme rétrospectif* (Poprsí ženy zahleděné zpět), *Hummer-Telefon* (Telefon s humrem, 1936). Ve svých textech je brilantně komentoval následujícím způsobem: „Tyto objekty, které používají minimum mechanického fungování, bazírují na fantasmatech a úkazech, které sjednocuje to, že jsou vyvolávány nevinnými akty zhotovování.“ Jedním ze závěrečných děl roku 1931 byl realizovaný *Objet obscène de fonctionnement symbolique*, inscenace předmětů s jednoznačným erotickým vyznačováním. Daliho text k jeho práci se čte jako výkaz použitých zastavárenských kusů, jejichž perverzi podtrhoval umělec svými montážemi: „Dámský střevíc, ve kterém stojí šálek vlašného mléka, uprostřed těsta zabarveného jako bláto. Mechanismus je

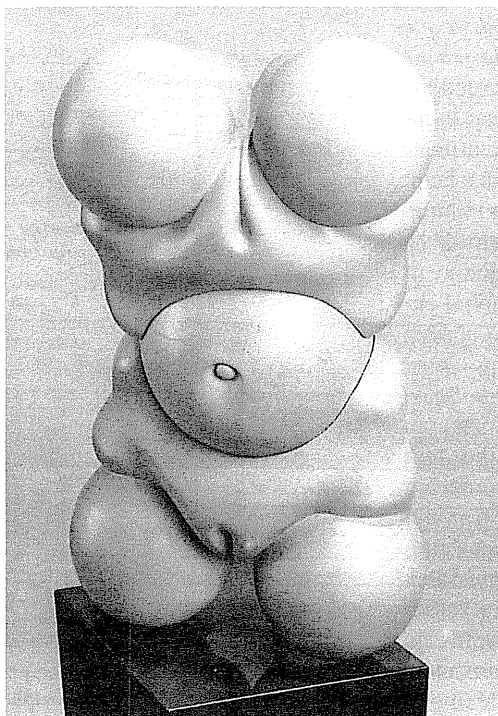
v tom, že kousek cukru s namalovanou botou se spouští dolů. Nyní můžeme pozorovat, jak se rozpouští v mléku – přirozeně s obrazem boty. Objekt doplňují další části příslušenství (na kostce cukru nalepený chlup z přirození, malé erotické foto), ke kterým patří doplňovací dóza na cukr a zvláště lžice, se kterou lze pohybovat olověnou koulí v botě.“

Zatímco Dali vyvolával erotické fluidum navzájem jemně laděným poetickým kupením věcí, které divák refleктоval ve svém podvědomí a dal se jimi podněcovat ve své psyché, postupuje Hans Bellmer se svou *Poupée* z let 1936/37 přímočařeji. Vytváří sexobjekt, který je současně idolem a současně exkurzí do anatomie ženského těla. Bellmerova *Poupée* patří sice jednoznačně do kontextu surrealistických objektů, odlišuje se však zásadně od Daliho prací, neboť se vyznačuje odhodlanou plastickou kvalitou. Namísto assembláže předmětů, jak ji předvádí Španěl, vytváří Němec uprchlý před nacisty do Paříže Hans Bellmer svou figuru důrazně objemově, a to jako loutku s koulovitými klouby, pojetí loutky pouze obměňuje a chápe ji spíše jako objekt k vlastnímu zviditelnění než jako skutečnou skulpturu, jak ukazují pozdější varianty, které mu sloužily především jako modely pro fotosérii uveřejňovanou na stránkách časopisu *Minotaure*, což Bellmera v kruhu pařížských surrealistů rychle proslavilo.

Svrchovaně zajímavé příspěvky k proměně předmětu dodával Meret Oppenheim. Vedle slavného kožešinou potaženého šálku, podšálku a lžice (*Snídaně v kožešině*) to byla ve stejném roce 1936 ještě práce *Ma gouvernante – My Nurse – mein Kindermädchen*, která byla vystavena v basilejské galerii



Salvador Dalí: *Obscenní objekt symbolického fungování*, 1931



Hans Bellmer: **Loutka**, 1936

Marguerite Schulthessová a dosáhla značné pozornosti. Na stříbrném podnose leží dvě bílé ženské boty s vysokými podpadky, které jsou k sobě těsně svázané šňůrou. Přes podpadky jsou uvázané papírmaše, jaké byly používány v restauracích na ozdobu drůbežích stehen a jehněčích kotlet. Aranžmá sugeruje stylové jídlo, které ironicky není k jídlu, ba naopak představuje povýšením botů porušení dobrých mravů, které nedovolují, aby se boty ocitly na stole. Je to všechno nebo se skrývá za touto rovinou ještě něco podstatnějšího, například strach nebo snové přání? Potlačený éros, který spoutává ženu, dvojí morálka licoměrné konvence našly v této práci sublimované

umělecké zpřítomnění, které usiluje stále znovu o reflexi. Kurt Seligmann vytvořil variantu, ve které přetáhl hlubokou polévkovou mísu bílým kuřecím peřím.

Max Ernst, který konstruoval několik trojrozměrných prací už během své dadaistické periody, zúčastnil se také rozvoje objektového hnutí ve třicátých letech. Nepřijal však Dalim a Bretonem doporučené metody, aby aranžoval objekty z hotových a nalezených předmětů, nýbrž zvolil pro své práce vlastní cestu, která se opírala sice o mimoumělecké banální prvky, které však nevtahoval bezprostředně do výsledných realizací. Svě předlohy víceméně neutralizoval až k nepoznání.

Léto roku 1934 trávil Max Ernst společně s Giacomettim v engadinské horské oblasti Maloja u Stampy. Na vycházkách našli společně v korytu řeky velké, ledovcem ohlazené kameny, jejichž tvar v podobě vejce vyprovokoval Ernsta k vyřezání reliéfu právě vylíhnutého ptáka. V jednotlivých obdobích (1934-1935, 1944, 1948, 1967) vytvářel pak hybridní bytosti mezi rostlinami, zvířaty, lidmi, kterými obohatil surrealistický svět metaforických objektů, asambláží a skulptur o nové groteskní druhy. Největší, nejkomplexnější z těchto kompozitních skulptur je betonový odlitek *Capricorne* (Kozorožec), který



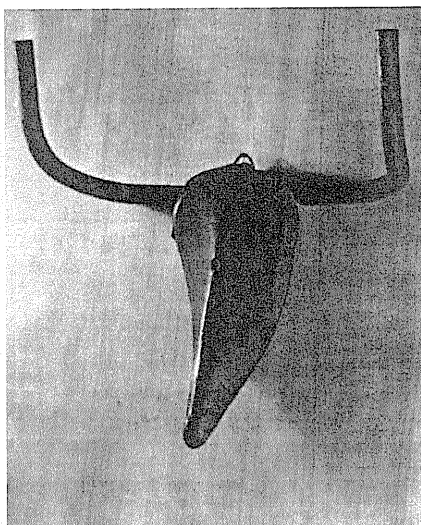
Ernst postavil roku 1948 před svým domem v bizarní krajině v Arizoně: je to portrét rodiny s ženou, která se jmenovala Dorothe Tanning a s oběma huňatými psy. Muž je zobrazen jako pánovačně trůnící Kozoroh, žena jako půvabně protažená vodní bytost s účesem v podobě ryby. Kompozici pak harmonicky dotvářejí motivy z koláží a obrazů, archetypické prvky, mezi nimi i ohlasy indiánského umění. Je to umělecky silná skladba, sestavená z nalezených předmětů a z modelovaných figur, a lze říci, že patří k nejodhodlanějším transformacím surrealistické obrazotvornosti.

V roce 1934 zhotovil sádrouvou figuru *Habakuka*. Jeho tělo tvoří

dva do kovu odlité a v protikladném smyslu navzájem sesazené květináče. Další díla: dvojité stěla *Les asperges de la lune* (Chřesty měsíce, 1935) se vrací zpět k výtvarům z odložených rour a *Oiseau-Tête* (Pták-hlava, 1934-1935) k tepaným plechům. Max Ernst perziflážuje v těchto pracích, které pendlují příznačně mezi kategoriemi objekt a soulptura, na jedné straně s motivem sloupu a na straně druhé těla; jsou zároveň degenerovanými vegetabilními bájeslovnými bytostmi. Jsou již předznamenány v Ernstových frotážích lesů z cyklu *Histoire naturelle*. Těmito a podobnými kusy byl Max Ernst tenkrát jediným surrealistou, který byl předurčen k bronzovým plastikám, protože ho méně inspirovala věčná evokativní síla odlitých prvků triviálních použitých předmětů než jejich plastické vyzářování. *Chřesty* jsou vůbec inteligentním objevem formy, kde obě mají půvab objektu a účinku odtělesněné figurální plastiky.

René Magrittem roku 1932 vytvořená Napoleonova posmrtná maska, pomalovaná modro-bílými formacemi mraků, které autor dal příznačně titul *L'avenir des statues* (Budoucnost soch), ukazuje nový druh a způsob odcizení. Zprofanovaný devótní objekt je doslovně odsvěcen a jako umělecké dílo je předmětem snů a spekulací, stejně jako *Ceci est morceau de fromage* (Toto je kousek sýru, 1937).

Také Joan Miró vždy kombinuje znovu nalezené předměty, kameny, předměty vyvržené na pláž, řemeslné nářadí s modelovanými partiemi, které pak spojuje do celku při odlévání do bronzu. Zde je podstatný rozdíl mezi těmito pracemi a bezprostředním apelem *objets trouvés*, které často doplňuje malbou, jak ukazuje např. *Homme et femme* (Muž a žena, 1931). Joan Miró se počítá k těm umělcům, kteří se už velice brzy zabývali objektovými asamblážemi



Pablo Picasso: *Hlava býka*, 1942



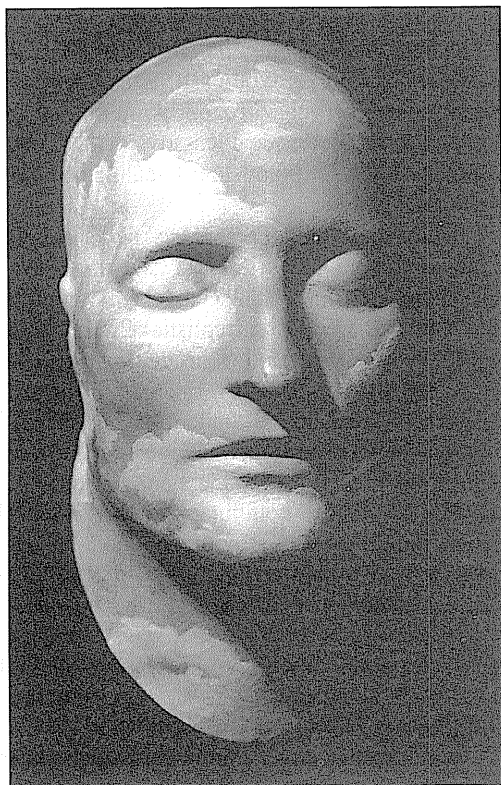
Hans Bellmer: *Loutka*, 1934

a konstrukcemi, a to od roku 1928. V průlomovém roce 1931 vytvořil kromě několika drobnějších reliéfů velkou asambláž nazvanou *Personnage* (Osobnost), složenou z černého deštníku, který korunuje kus nábytku v podobě štaflí, z nichž vystupuje hůl v místě mužského přirození. Asambláž se stala událostí na Salonu odmítnutých, který zorganizoval André Breton pro výstavu surrealistického umění. Publikum fascinovaly otevřené erotické narážky, které Miró zachycoval i na svých menších reliéfních montážích z triviálních nalezených předmětů, které označoval jako *Peinture-objets* a *Sculpture-objets*. Působí vesměs hravě a jasně. Květiny připomínající pískové formičky, malé ozubené

kolo, technický děrovací štítek jsou prezentovány v *Peinture-objets* přesně a věcně, a to na pozadí malby, takže vzniká zvláštní propojení malbo-sкульптуры, stejně jako i na dalším *Sculpture-objet* (1931-1932). Později, v letech 1953 až 1956, spolupracoval s hrnčířem Llorensem Artigasem, s kterým zkoušel experimentovat s neobvyklými smíšeninami terakoty, s její oxidací a vypalováním. Z této spolupráce vychází řada mateřských, groteskních, monstrózních žen a ptáků dětsky radostných a rozmanitých forem. Od roku 1966 tvoří skulptury pro park Fondation Maeght v Saint-Paul-de-Vence, kam umísťuje monumentální moderně pojaté plastiky. Montuje, hněte, krouží břichově oválně vyčnívající nebo do špice trčící variace nad tělesnými objemy s radostí z biomorfního vzrůstání, vzbuzující a vyvolávající staromediteránní jasné mateřství. Hustí plastické dílo, které jde daleko nad příležitostné návrhy malíře.

Pro surrealistické sochařství udělal mnoho také Oscar Dominguez, který přišel poprvé do surrealistické kavárny na Place Blanche koncem roku 1934. Kromě toho, že o něco později objevil novou metodu surrealistické malby, tzv. dekalk (dekalkománii) a byl schopný malíř, vytvářel s naprostou suverenitou a mimořádnou jistotou surrealistické předměty. Tvořil stále nové konstrukce,

ve kterých spojoval protikladné prvky, např. sochu *Hocha vytahujícího si trn*, kde místo trnu byla figura probodnuta střepinou skla, kterou použil i v objektu nazvaném *Daktylograph*. V *Exaktní senzibilitě* tvoří základ asambláže bílá koule, ze které vyčnívá ruka s injekční stříkačkou obracející se ke kouli. Většina z Dominguezových objektů se nedochovala. Jen některé z nich máme na fotografiích, např. dílo nazvané *Arrivée de belle époque* (Příchod krásné doby, 1936). Je to figura ženy uprostřed přeříznutá pravouhlým obrazovým rámem. Dominguez si vybudoval ve svém ateliéru na Montparnassu obrovský černý stůl ve tvaru koncertního křídla a jako židli použil červeným saténem potažený trakař (podobně vypolstrovaný trakař pořídil pro několik milovníků surrealistických asambláží).



René Magritte: **Budoucnost soch**  
(**Napoleonova posmrtná maska**, 1932)

Vedle surrealistického nábytku umístil bílými štráfky postříkaný starý gramofon, který nehrál. Talíř se však otáčel, nikoliv ale pod zvukovým ramenem, nýbrž pod nataženou rukou a z ozvučnice vystupovaly dvě ženské nohy.

Jestliže se surrealisté ve třicátých letech angažovali v objektovém umění, pak Picasso se podílel na jejich programových pronikáních do třetí dimenze jen okrajově. Po několikeré spolupráci s Gonzálezem na svařovaných pracích ze železných částí se obrátil po roce 1931 v Boisgeloup k silně plastickým pracím, které byly skládány z kompaktních objemových předmětů. Tématy jsou ženské busty a hlavy. Daleko ovšem nejpozoruhodnější a z jeho předchozího díla nevycházející je to, že v roce 1942 začal rovněž provozovat objektové umění. Vytvořil z úzkého sedla bicyklu a řidítek dnes již proslavenou *Tête de taureau* (Hlava býka). Je to jeho nejjednodušší a ve své neobvyklosti nejvýstižnější zpřítomnění zvířecí lebky. Holduje se zde prastarému mýtu býka, ale v rovině suverénního duchovního gesta, které se stalo odvážným postupem

abstrakce a přesvědčivým symbolem soudobé metafory. Nabízí se tu srovnání s Duchampovým *Kolem od bicyklu* z roku 1913. Jak Duchamp, tak i Picasso sestavil své dílo ze dvou částí. Záměr je však podstatně jiný. Zatímco z Duchampova díla vychází rozpor dvou objektů jako polemické zobrazení nepřekonatelné roztržky, jde Picassovi o to, prozkoumat evokující sílu předmětů a prostřednictvím přemístění banálních prvků skutečnosti vytvořit vyšší skutečnost.

Jistým specifickým rysem českého surrealismu je sochařství, odlišné například od objektů a klecí Alberta Giacomettiho. Vyznačuje se tvarovým elementarismem, užíváním neklasických materiálů, ale také zvláštní vynalézavostí, která ho odlišuje od surrealistického sochařství v ostatních evropských zemích. Vyhranilo se především ve třicátých letech a vyneslo do popředí některé osobnosti evropského formátu, k nimž lze počítat sochaře Vincence Makovského, který se již koncem dvacátých let inspiroval výrazovou silou neopracovaného přírodního balvanu, jak je to patrné na figuře *Ležící ženy* (1930), kde kombinuje opuku s plechem a kovaným železem. Reliéf *Žena s vázou* (1933) je vytvořen kombinací mnoha různorodých prvků – korku, vosku, zápalek, dehtu, tkaniny a motouzu; soudobá kritika označila toto dílo za obłudnost představující cosi jako kout smetiště. Dalším dílem Makovského byl reliéf (nezachovaný) *Ženská postava se stopami kroků* (1934), reprodukováný v Nezvalově sborníku *Surrealismus* (1936); jednalo se o torzo schouleného ženského aktu, narušeného hlubokými otisky bosých nohou. K němu se řadí i *Léda* (1935), assembláž ze sádry, plechu a drátu, *Dívčí sen* (1932) a *Dívka s děckem* (1933).

Podnícen tušením v hlubinách hledal sílu imaginace v kameni Josef Wagner. Jeho *Bludný balvan* (1929), poznamenaný podobou člověka, ale i cyklus *Torza* (1934) připomínají magickou sílu menhirů.

Surrealistické objekty vytvářel v letech 1934–1936 rovněž Zdeněk Rykr. Skládal je z bizarních a často efemérních materiálů nalezených na smetišti. K imaginativním polohám se kolem poloviny třicátých let přiblížil v řadě objektů, dokonce i s motivy Španělska, sochař Ladislav Zivř. Objevil tzv. techniku muláže, která spočívala v kombinování přírodních materiálů s litou sádrrou, v níž vytvořil patrně nejvíce svých surrealistických plastik, které vystavoval spolu s Františkem Grossem, Františkem Hudečkem, Bohdanem Lacinou, Václavem Zykmondem a Miroslavem Hákem v galerii Burianova divadla D 37.

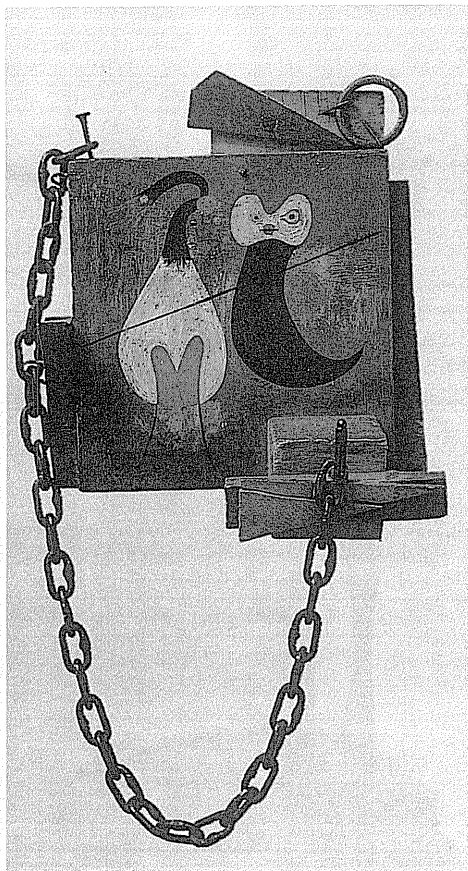
Kromě nejvýznamnějších představitelů českého surrealismu Štyrského, Toyen a Makovského dospělo ve třicátých letech k surrealistickému projevu ještě několik dalších malířů z generace Devětsilu, kteří z nejrůznějších důvodů zůstali mimo rámec pražské skupiny. Většina z nich prošla vývojem od autonomních znaků syntetického kubismu k symbolickým objektům imaginativního iluzionismu: František Janoušek, jehož expresivní vize byly obdařeny mocnou vnitřní energií přetavující celou obrazovou skutečnost v pulzující organismus vnitřnosti a ožvlých hmot. Stejně jako v kolektivním vědomí lidstva

převládaly i v jeho imaginaci destruktivní instinkty a temné síly chaosu, vyúsťující v apokalyptickou vizi světové katastrofy. Pro imaginativní dílo Františka Muziky je charakteristické prolínání řádu s lyrickou emocí, racionální spekulace s básnickou intuicí. Jeho tvorba vyvrcholila za války v elegických vizích zpustošené Matky-Země, v obrazech antropomorfizovaných skal a hybridních předmětů. Alois Wachsman se ztotožnil se surrealismem v polovině třicátých let.

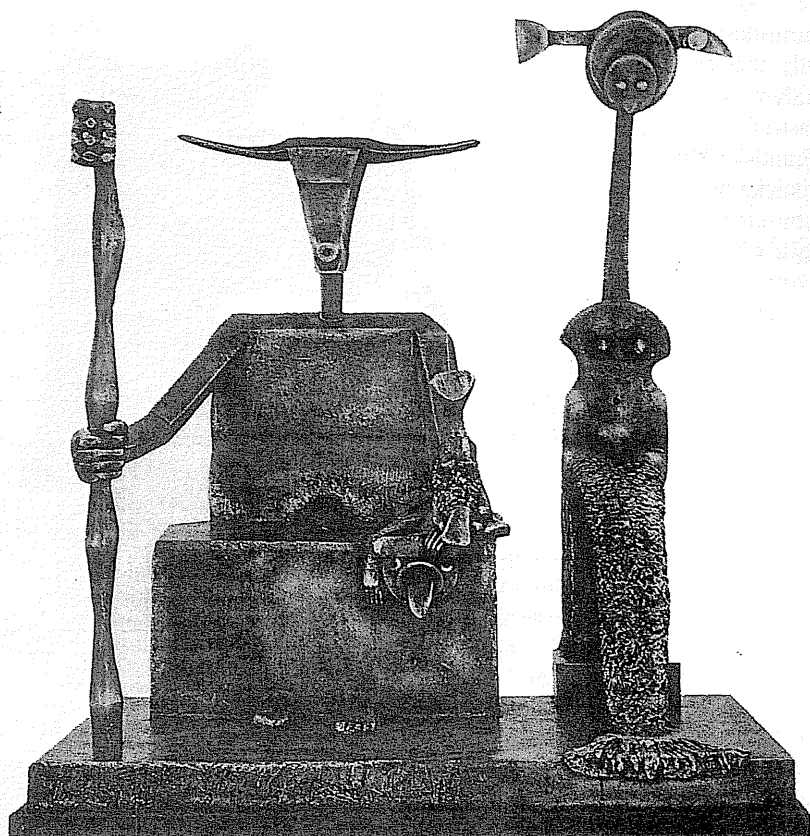
Surrealismus se ve třicátých letech dotkl i tvorby Vojtěcha Tittelbacha, Vladimíra Sychry a Adolfa Hoffmeistera a fotografie, v níž český surrealismus dosáhl pozoruhodných výsledků. Kromě Štyrského je třeba připomenout Františka Vobeckého, který ve svých fotografiích kombinoval asambláž, koláž a dekalk, Karla Teiga s jeho imaginativními fotomontážemi na jediné téma, kterým byla nekonečná metamorfóza ženského těla, erotická fantasmata a přeludy. Ženu viděl jako součást organické přírody ve skalních masivech, ale i v architekturách a v technických výtvorech. Experimentátor Jindřich Heisler vytvořil novou techniku, tzv. fotografiku, která mu umožnila fixovat básnické představy přímo na desku negativu.

Paralelně s Nezvalovou oficiální skupinou surrealistů se kolem výtvarného kritika Jindřicha Chalupického vytváří první malé seskupení mladších umělců: František Gross, František Hudeček a Ladislav Zív. Ti praktikují surrealismus, ale pro osobní rozpory mezi Chalupickým a Štyrským nedojde ke sjednocení obou skupin.

Ve čtyřicátých letech na program surrealismu navázala jednak brněnská Skupina Ra (Rakovník): Václav Zykmond, Bohdan Lacina, Josef Istler, Václav Tikal, sochař Jaroslav Puchmertl, fotografové Vilém Reichmann, Miloš Kore-



Joan Miró: **Muž a žena**, 1931



Max Ernst: *Capricorne* (Kozorožec), 1948

ček, z básníků Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenz, jednak skupina tzv. spořilovských surrealistů. Kolem Karla Teiga se ještě v roce 1948 semklo několik umělců a teoretiků, kteří se hlásili k surrealismu nebo k němu již dříve patřili: Vladislav Effenberger, Václav Tikal, Josef Istler, Mikuláš Medek a další.

Závěrem připomeňme retrospektivní výstavu českého surrealistického umění a s ní spřízněných imaginativních projevů dalších českých malířů, která nesla název *Imaginativní malířství 1930-1950* a která se konala v roce 1964 v Alšově jihočeské galerii na Hluboké. Poslední expozicí věnovanou tomuto tématu byla pak výstava *Český surrealismus 1929-1953*. Proběhla v letech 1996-1997 v Městské knihovně v Praze a byl k ní vydán obsáhlý katalog.