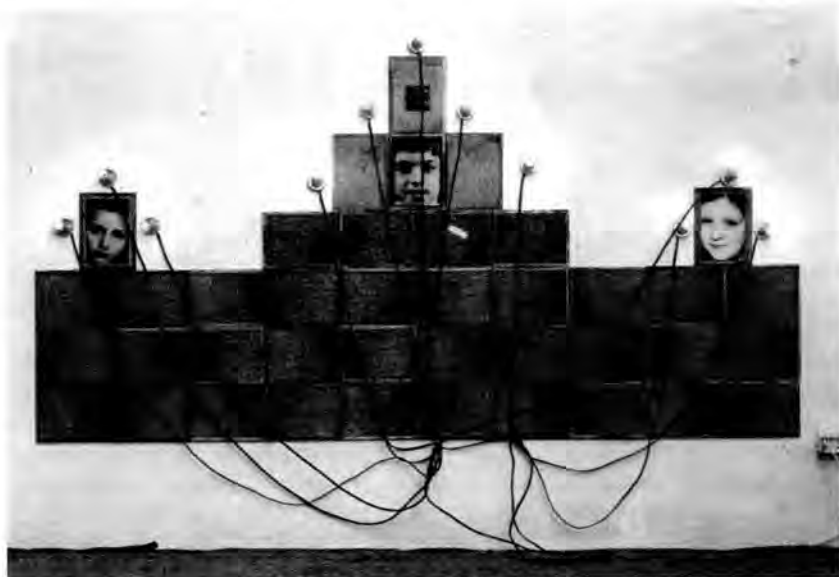


Umění recyklace a hledání stop minulosti

JAROSLAV SEDLÁŘ

Šedesátá léta 20. století byla v umění ještě plná euforie, v jistém smyslu snad i vyvrcholením duchovních snah 20. století. Zlatá šedesátá nebyla zlatá jen v kultuře a umění, nebylo to jen to, co dodnes hřmí pod povrchem. Byla to také zlatá doba blahobytu, zlatá doba konzumu, ale také zlatá doba hromad odpadků městské civilizace, doba, kterou snad nejlépe ve výtvarném umění zachytil pop-art. Richard Hamilton dal velmi výstižný název své koláži na výstavě *This is tomorrow* (Toto je zítřek) ve White Chapel Art Gallery v Londýně roku 1956: *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (Co vlastně dělá naše dnešní domovy tak odlišnými, tak půvabnými?) Bylo to první ryze pop-artové dílo, na kterém vidíme zobrazený interiér městského bytu a v něm elektrické přístroje, vysavač, magnetofon, šunkovou konzervu, svalovce držícího v ruce zvětšené lízátko v podobě tenisové rakety, na kterém je nápis Pop, a manekýnku, fotografii předka, filmovou reklamu i odkaz na masmédiá a nad tím vším část globusu, tvořící strop pokoje. Kritik a ředitel Institute of Contemporary Arts in London (v Institutu současného umění v Londýně) Lawrence Alloway, který použil pojem pop-art poprvé až v roce 1958, o Hamiltonově koláži na výstavě roku 1956 napsal: „*Město se zde stává scénou přeplněnou symboly, kterou brázdí ve všech směrech prvky lidské aktivity.*“

Pop-art byl jeden z neznámějších směrů druhé poloviny 20. století, stal se alternativou ke všem nefigurativním tendencím a opozicí k poválečnému abstraktnímu expresionismu. Jeho protagonisté odmítli přeestetizovanou abstrakci směřující stále více k dekorativismu a za hlavní téma zobrazení si zvolili velkoměstskou civilizaci, se vším všudy. Pop-art se vracel k dadaismu, ready-mades Marcela Duchampa se staly nesporným a silným impulzem k tvorbě umělců, kteří vytvářeli objekty z jednotlivých předmětů denní spotřeby. Ale už od sedmdesátých let 20. století můžeme pozorovat revizi Duchampova objektu vrženého do výstavní síně. Objevují se samozřejmě ještě silně podněty v instalacích nebo environmentech apod., nicméně už v nových postupech, například mezi architekturou a sochařstvem nebo designem a sochařstvem, dochází ke změně, která je charakterizována nástupem introverze, obratem k soukromí, k individualismu a opět jakoby k tvořivosti, i když stále je to v sochařství práce s objektem, ten je však pojednáván jinak než dosud. Připomeňme si jeden odstavec z minulých studií v *Universitas 1, Mezi architekturou, sochařstvím a designem*, ve kterém jsem na tuto změnu již upozornil: „Rovněž německá sochařství nastoupila novou orientaci. Na rozdíl od expresivních dřevěných plastik postmodernistů sochařů-malířů, jakými byli Baselitz nebo



Christian Boltanski, **Monument**, 1986

Lüpertz, vytváří nastupující generace částečně zjednodušené, vypravěčsky výmluvné modely. Tito umělci vyšli právě z Akademie v Düsseldorfu, Schütte, Reinhard Mucha, Katharina Fritsch, Ludger Gerdes, Wolfgang Luy, Bogomir Ecker, Harald Klingelhöller, Thomas Virnich nebo z Berlína Hermann Pitz, z Hamburku Klaus Kumrow, z Mnichova Stephan Huber a Albert Hien. Pausální pojem „model“ uvedl k nedorozumění, protože tyto modely nepřipravovaly žádné provedení ve větším měřítku. Tito umělci nenavrhovali v žádném směru jinak než architektura, žádný účelový, funkční prostor, nýbrž prostor vycházející z představy. Modely měly pouze usměrňovat naši fantazii do mezizóny (do mezer) mezi nazírání, vzpomínky, asociace, projekce – to vše jim splývalo. Vytvořili tak smyšlený obraz. Model je ovšem typickým projevem usměrňujícím konec avantgardy, protože nahrazuje Duchampův readymade nebo objet trouvé designersky nebo umělecky záměrně vytvořeným uměleckým předmětem. Zpochybňuje tak Duchampovo tvrzení, že jakýkoli obyčejný, ba i neumělecký předmět může být sám o sobě vystaven jako umělecké dílo, pokud je vytržen ze svého původního kontextu, způsobu použití a významu. Nahrazuje tzv. limity moderního umění Duchamp – Malevič. Limity vymezené nalezeným nebo již hotovým (vyrobeným, readymade) předmětem v sochařství a absolutním obrazem (abstrakcí) v malířství. Krajní póly, mezi kterými se potácelo umění celého dvacátého století.“

Už v šedesátých letech rozšiřovaly asambláže a akumulace nalezené kusy (objet trouvés nebo Duchampovy readymades) do scén a do aranžmá. Lze tedy konstatovat, že již v šedesátých letech nastupuje dobrodružství objektu do no-



Haim Steinbach, *Poslužte si ve vybrané restauraci (solničky a pepřenky)*, 1989

vé fáze. „*Objet trouvé se dostává do závislosti na institucích muzea a komentáře.*“ (Pierre Restany) Bylo to vskutku muzeum nebo výstavní síň, které dělaly z těchto akumulací, instalací a asambláží sestavených ze standardizovaného produktu originální umělecký výtvar.

Jsou to především objektoví umělci nebo umělci objektu, pracující s objektem, kteří již jednoznačně obměňují nalezený předmět, a to tzv. recyklací. To znamená, že již nepoužívají ojedinělý objekt v jeho syrové podobě, tak jak ho našli nebo jak byl vyroben, nýbrž jej upravují, vytvářejí z něj nový model, předmět, výtvar. Patří sem především dva objektoví umělci: Francouz Bertrand Lavier a Američan Haim Steinbach.

Bertrand Lavier, narozený roku 1949 v Châtillon-sur-Seine, studoval v letech 1968-1972 zahradnictví na Ecole Nationale Supérieure d'Horticulture ve Versailles. Roku 1972 však studium přerušil a začal se věnovat umění. Experimentoval s fotografií, malířstvím, ale i s jazykem. Od počátku sedmdesátých let zkoumal vztah mezi uměním a každodenním životem, ale zajímal ho i charakter uměleckého díla, proto objekty převzaté z každodenního života pozměňoval. Od osmdesátých let varioval readymades tak, že přetíral všední předměty hustými vrstvami barev. Dělal fotografie a pokrýval v rámci úvah o obraze klavír, okna, ledničku nebo zrcadlo tlustou vrstvou barevného nátěru nebo „nalezené“ objekty pomalovával původními barvami v neobvykle silných nánosech: *Dva hranolové bronzы* (pomalované akrylovou barvou, 1979), *Mademoiselle Gauducheau* (skulptura v podobě kovových skříní pomalovaných akrylovou barvou, 1981), „5/9“ (1986), *Peugeot 103*, *Giulietta* (deformovaný

automobil značky Alfa Romeo, 1993), *Pocta pro Frédérica Darda* (skulptura, zelená a růžová barva, 2003)

V letech 1982 a 1987 se zúčastnil výstav na Documenta 7 a 8 v Kasselu a v roce 1984 měl první důležitou samostatnou výstavu v Kunsthalle v Bernu. Právě od toho roku se soustředil na skulpturní aspekty objektu. Skládal dva objekty na sebe nebo přes sebe (např. ledničku, trezor na polstrovanou židli, komodu na kovadlinu) nebo teplomet vložil do úřední police (skříně) mezi šanony – to je magicky vyzářující skulptura, fetiš složený ze všedních objet trouvé, jako kdyby sestavoval větu ze dvou citátů, o nichž tato vypovídá poeticky úplně nově. Jsou to sestavy plasticky intenzivní až bizarní. Zdá se, že zde svoji roli sehrává ironická transformace, čím silnější, tím brilantnější! Lavier nám vzkazuje: „Umění vzniká z fyziognomického, expresivního zhuštění, které je skryto přímo v objektu samém.“ Snaží se tak odpovědět na Duchampovu otázku nově a samostatně. Převrací a zaměňuje, nově kombinuje předměty. Jejich smysl potom přesahuje součet všech hodnot Duchampových jednotlivých readymades v jejich izolaci. A to už není Duchampův *Sušič lahví* a už vůbec ne jeho *Fontána* (Pisoir, 1917), ale je to také Picassova *Hlava býka*, složená z řídké a sedla bicyklu. Lavier se tedy vrací, podobně jako postmodernisté, do minulosti, k Marcelu Duchampovi, k Picassovi, ale i k novým realistům, mezi kterými obdivoval práce Raymonda Hainse. Ovšem – jako už tolikrát v dějinách – je zároveň popírá a vytváří něco jiného.

Druhým umělcem pracujícím s novými postupy, které zařazujeme do umění recyklace, je Steinbach Haim, narozený roku 1944 v Rechovottu. Je to americký sochař izraelského původu. V roce 1962 získal americké státní občanství a v letech 1962-1968 studoval na Pratt Institute v Brooklynu, od roku 1971 do roku 1973 na Yale University v New Havenu. Už v roce 1969 měl samostatnou výstavu v Panoramas Gallery v New Yorku a v roce 1988 v Musée d'Art Contemporain v Bordeaux. Tehdy se také zúčastnil skupinové výstavy *Spánek rozumu* (Schlaf der Vernunft) v Kasselu a v roce 1991 výstavy *Metropolis* v Berlíně. Úspěšná tažení završil prestižní účastí na Documenta 9 v Kasselu, v roce 1992.

Stejně jako Lavier oponuje i Steinbach vynálezci objektu Marcelu Duchampovi. Na rozdíl od Laviera ovšem nestaví proti sobě nebo na sebe objekty, ale nahrazuje Duchampovu lhostejnost k dalšímu zpracování vyrobeného nebo nalezeného předmětu promyšlenou strategií a snaží se, aby objektu opět přisoudil jeho plně sociokulturní silu výpovědi. Stejně jako Lavier vychází z řeči, snaží se využít metonymie, pojmenovává věc tak, že její pomocí označuje věc jinou na základě věcné souvislosti: protézou nohy nebo náhrdelníkem na sametovém krku evokuje vztah k celému tělu, dětským hrníčkem nebo školní lavicí čistotu, dětskou poslušnost, ale i represí. Předvádí všední předměty jako sportovní boty značky *Nike*, plyšové medvídky, koše s odpadky z ušlechtilé oceli, na nástěnných policích. Objekt trouvé nebo ready made skládá do řad vedle sebe na regály, většinou zvěšené na zdi, a tím je ozvláštňuje, dává jim řád a pevné místo v hierarchii hodnot – stejně jako v umění. Sám Steinbach

k tomu řekl: „Objekty jsou v tomto světě věcmi. Zatím co mají své funkce, nejsou vyobrazeními věcí. V roce 1982 jsem vystavil v Concord Gallery v New Yorku skupinu ručně vyrobených regálů. Každý regál, konstruovaný z částí nábytku nalezených ve šrotu, z umělé hmoty, dekorativního materiálu, má vždy jediný úkol. Považuji každý regál za důkaz fungujícího dekorativního objektu, stejně jako nábytek či sochu. Myslím, že takové dílo v tomto smyslu ukazuje rozdíl mezi předměty všedního života a uměním.“ Tím, že tyto předměty uvádí do souvislosti, „proměňuje Duchampův readymade v ‘made ready to relate’, v divadlo objektu beze slov“ (Manfred Schneckengerber). V tomto duchu většinou svá díla uváděl bez názvu, v závorce někdy uvedl jejich obsah.

Na rozdíl od sedmdesátých let Steinbach usiloval v osmdesátých letech svými objekty o daleko větší věcné souvislosti, *Poslužte si ve vybrané restauraci* (solničky a pepřenky), 1989, *Bez názvu* (Džbány a poháry, 1987), *Erby*, 1988. Zajímaly ho také reakce lidí, zejména tzv. punkáčů, zdali jsou jeho díla pocíťována jako módní nebo groteskní nebo jako módní a zároveň groteskní, protože tehdy zkoumal také hranice mezi konzumem a rituálem a mezi přitažlivostí a ošklivostí *Bez názvu* (Kapusta, dýně, konvice, 1986), *Bez názvu* (Pomocná zařízení na stahování králíků, 1987). Pomocí objektů nejrůznějšího původu a v jejich různých kombinacích usiloval i o společensko kritickou výpověď, např. v díle *Bezpečí a klid*, 1985.

Totéž platí o „socialistických Readymades“, Mikea Kelleyho, jak je nazval Thomas Kellein, o jeho zvířátkách z látky a o loutkách, které v multimediálních prezentacích kompromitovaly bezpohlavní a zaběhané hry, americké mýty všedního dne a mechanismy útlaku raného dětství. Sloužily jako ideologický model: měkké, neodporující dětství, jak si přáli dospělí, stupňované ještě represemi. Mike Kelley, který započal svou uměleckou dráhu počátkem sedmdesátých let s performancemi ve stylu Junk Art, od té doby se počítá k nejvýznamnějším americkým umělcům performance. Narodil se roku 1954 v Detroitu. Vystudoval Universitu of Michigan, Ann Arbor. V letech 1976-1978 pobýval u Baldessariho na California Institute of the Arts, Valencia a r. 1978 už předvedl své první veřejné performance *Poetry in Motion* (Poezie v pohybu) na Los Angeles Contemporary Exhibitions. Roku 1985 na základě stipendia National Endowment for the Arts a počátkem roku 1986 vyráběl z objet tróuvé sestavené skulptury a instalace, např. *Medvidky* (Teddybears) nebo hadrové loutky *Astrální hvězda č. 1*, 1989. V instalaci *Pay for your pleasure* z roku 1988 konfrontoval 42 průsvitných obrazů s portréty a citáty básníků, filozofů a jiných slavných osobností s uměleckými obrázkovými pracemi vraha. Roku 1992 se objevil na Documenta 9 v Kasselu s instalací, ve které spojoval instruktivní a vysvětlující texty se schematickými kresbami tělových funkcí. Na výstavě *Riddle of the Sphinx* (Záhada sfingy) předvedl afgánský koberec, kterým zaplnil celý prostor galerie. Roku 1993 mu Whitney Museum of American Art v New Yorku uspořádalo retrospektivu a v roce 1995 následoval Haus der Kunst v Mnichově. V roce 1997 se zúčastnil výstavy rekapitulující umění 20. století, a to na Documenta 10. V devadesátých letech vytvářel instalace,

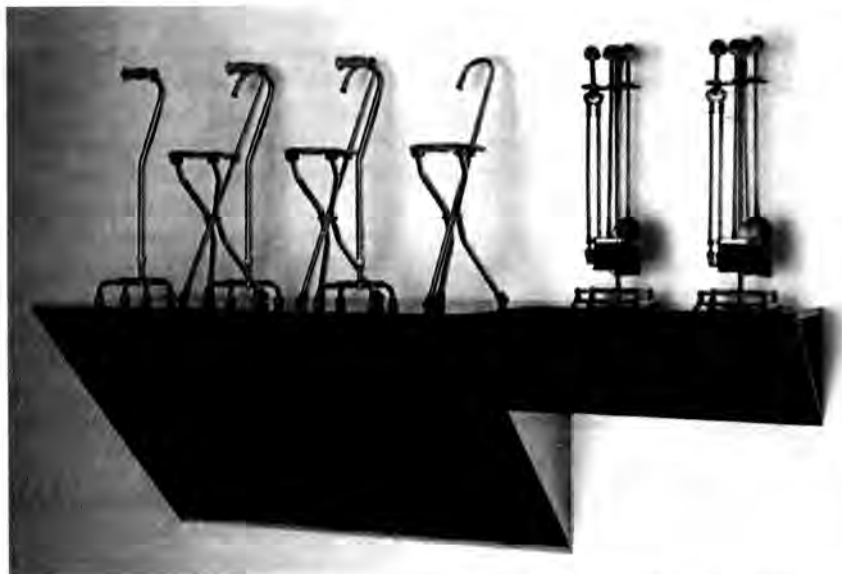


Mike Kelley, **Vada řeči (Speech Impediment)**, 1991-1992

keré svou ošklivostí problematizují zděděnou definici pojmu kultura a tak odhalují s ní spojené symboly měšťáckých představ o umění.

Do prostorových inscenací, kreseb a objektů Kelleyho proniká populární odpad pop-artu. Skrze opotřebovaná zvířátka z textilu, loutky, háčkované dečky a kýčovitě koberce, jakož i skrze běžný odpad z domácnosti zpracovává vlastní biografii a tím i zkušenosti determinované výchovy *Vada řeči* (Speech Impediment), 1991-1992. Ve svých pracích spojuje Kelley konceptuální metodu, psychoanalýzu a surrealisticko-anarchistický humor s folklorem, kulturou hippies, karikaturou a křesťansko-katolickou ikonografií v kontroverzní směsici, do které integruje vypočítané rušení tradičních představ hodnot.

Jakýmsi protikladem Steinbachova poměrně vážně myšleného umění v USA koncem 20. století byl nesporně Jeff Koons, dobově typický pro umělecký boom, který trval až do pozdních osmdesátých let. Je to 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. I když se projevoval kritickou kousavostí, jeho umění se pohybovalo na hranicích mezi uměním a kýčem, *Růžový panter*, 1988, (porcelán). Nelze ho také jednoznačně zařadit do umění recyklace, protože patří také do postmoderny, ať už svými zajíci, prasátky, *Předvádění banality*, 1988, královskými bustami, které ztuhly v modly a byly nakonec přetransformovány do ušlechtilé oceli, kultivovaného porcelánu, *Panduláci* (Popples), 1988, dekorativního benátského skla. Jeho nápodoba bibelotů a rokokových figurek v lesklém kovu nebo v keramice, které byly z úhlu pohledu inscenovány ironicko-posměšně, se po-



Haim Steinbach, *Bez názvu (Pomocná zařízení na stahování králíků)*, 1987

hybovala v citaci banálních nalezených kusů předmětů všedního dne. Roku 1990 udělal ještě další krok, když do tohoto procesu zapojil sám sebe. Na Biennale v Benátkách byl zastoupen pomalovanou dřevěnou plastikou, která ho zobrazovala společně s italskou pornostar Cicciolinou v dráždivém milostném aktu.

V návratu k pop-artu pokračoval v banálním kliše idolu tak výrazně, že kýč jako dobový vkus se mu stal v mnoha směrech cílem, i když v duchu recyklace mohl být také společenskou cynickou ironií. Na druhé straně to byly postmoderní návraty do minulosti, k manýrismu a baroku. Lákal ho Benvenuto Cellini, který kdysi vytvořil slavnou solničku pro francouzského krále Františka I. Koons se snažil aktualizovat Celliniho dílo svou bustou, nazvanou *Ludvík (XIV)*, 1986 (nerezová ocel). Zde ovšem forma a obsah vystupují nejsilněji proti sobě. A tak Koons vyvolává (provokuje) diskurz o situaci umění v západní společnosti, nejen o postavení jeho vlastního umění.

Kromě uváděných umělců se do umění recyklace zapojily i ženy, na prvním místě Nancy Graves (1940 Pittsfield – 1995 New York), americká malířka a objektová umělkyně, která v letech 1957-1961 vystudovala dějiny a teorii literatury na Vassar College v New Yorku a v letech 1961-1964 umění na Yale University v New Havenu. V letech 1964-1965 navštívila Paříž a Itálii. První samostatnou výstavu realizovala v Graham Gallery v New Yorku roku 1968 a roku 1969 měla jako první žena vůbec samostatnou výstavu ve Whitney Museum of America Art v New Yorku. Známou se stala svými solemi, které začala intenzivně studovat od roku 1969. Velbloudi se pak stali

jejími nejčastějšími náměty v kresbách, sochách a filmech, *Velbloud VII*, *VI* a *VIII*, 1968-1969. Roku 1970 natočila také svých prvních pět filmů, mezi kterými byly ovšem i dokumentární snímky. Patří sem rovněž práce, kterými odhalovala archetypické a prehistorické prvky ve smyslu individuálních mytologií. V roce 1972 se obrátila k malířství a vytvářela abstraktně expresivní malby, inspirované satelitními snímky povrchu měsíce. Objevila se dvakrát, 1972 a 1977, na Documenta 5 a 6 v Kasselu. Od roku 1976 experimentovala se starým způsobem odlévání do bronzu a pracovala s nejrůznějšími materiály, které shromáždila na svých četných cestách. Vytvářela z nich sochoplyné objekty. Ty se řadí, vedle velbloudů, do umění recyklace. V roce 1985 jí byla udělena Cena Yale University (Yale Arts Award) a roku 1986 realizovala sochy na budově United Missouri Bank v Kansas City. Přehled jejího díla se uskutečnil v roce 1987 v Hirshhorn Museum ve Washingtonu.

K ní se řadí Christiane Möbus, německá objektová umělkyně, která studovala na Vysoké škole výtvarných umění v Braunschweigu u Emila Cimiottiho a na stipendium pobývala dva roky v New Yorku. Sestavovala především asambláže a instalace z použitých nalezených objektů často organického původu – prezentujících se jako fragilní, žensky půvabná aranžmá svévolné poezie věcí a narativní imaginativní síly, *Královy polibky* (Žirafa na cirkusovém podstavci); *Maják*, 1990/2010; *Vstup na Olymp* (přes kočár); *U sedmi trpaslíků* (Tělocvični kůň, sedm jezdeckých bot), 1982-1983.

Patří sem i Anna Oppermannová (1940-1993), rovněž německá malířka. Studovala na Vysoké škole výtvarného umění v Hamburku. Zpočátku malovala obrazy zátiší. Teprve od roku 1968 zpracovávala environmentální asambláže sestavené z nalezených předmětů, z fotografií a kreseb, které měly u diváků vyvolat vizuální a citové asociace a zároveň rozšířit představy dalších událostí a obrazů. V tomto procesu rozšíření mají hrát svou úlohu i jednotlivé výstavy asambláží, *Pathosgeste*, *Ensemble*, 1984-1987; *Problém náhrady na příkladu fazolí*, 75. výstava v Hamburger Kunstverein roku 1975.

Do jaké míry se nový směr rozšířil do světa, o tom svědčí rovněž z našeho prostředí teoretická studie *Umění recyklace. O „samorostlém“ vizuálním vrstvení v díle Petra Písaříka*, kterou v denním tisku uveřejnil v tomto roce Jiří Přibáň. I když se nejedná o sochařství, stojí zato uvést několik poznámek z této studie: „Když jsem o rok později měl vidět v Londýně skandalizovaná plátna Chrise Ofiliho, na rozdíl od přihlouple bulvárních zpráv pohoršujících se nad tím, že umělec použil ve svých dílech sloní trus, byl jsem u vytržení z toho, s jakou úctou a citlivostí Ofili pracoval právě s korálky, těmito spojnicemi mezi evropskými a africkými kulturami, tradicí a modernitou. Jako kdyby Ofili chtěl tím vším říct, že nám není společná jen nevyčerpatelná lidská imaginace, ale také nejrozmanitější nástroje a materiály, které k jejímu projevu používáme a které mohou putovat v čase i prostoru, tj. zrovna tak v lidských dějinách, jako i z kontinentu na kontinent.“

Na současném výtvarném umění, jehož bezbřehost měl svého času vystihnout termín postmoderna, je nejobdivuhodnější právě tato schopnost putovat

a přemísťovat se v čase i prostoru bez obav, že dotyčný umělec bude obviňován z eklecticismu, nepůvodnosti, nebo dokonce plagiátorství a celkové pokleslosti. Jestliže dnešní česká výtvarná scéna má tvůrce, který dokáže putovat s lehkostí stejnou jako například zmiňovaný Chris Ofili, pak je to Petr Písařík.

Písaříkovo umění je sice plné vtípu, ale není podřízeno postmodernímu teroru aktuality a okamžitého komentáře.

Nemyslím přitom povrchní srovnání v přístupech k podobným materiálům, ať jsou jimi dekorativní korálky nebo křiklavé barvy. Nezajímají mě ani významné rozdíly například v přístupech k problému kulturní a osobní identity, která je v Ofiliho díle jedním z ústředních témat, zatímco pro Písaříka se jedná o okrajovou záležitost. Jde mi spíše o cesty lidské imaginace, která dokáže skloubit vykřičená vizuální klišé s oněmující a úchvatnou krásou nebo dekorativní roztěkanost s přísnou kompozicí. Podobně jako Ofili patří i Písařík mezi umělce, kteří dokáží spojovat nerozmanitější výtvarné formy a projevy v jejich okázalé povrchnosti, a tak kromě jiného vyvrátit všeobecně rozšířenou námitku antiestetismu, že umění nemá být dekorativní a vůbec příliš „hezké“. V takové tvorbě má dekorace naopak klíčovou funkci, ať se jedná o korálky, signální barvy a jejich vzorníky, ornamentálně poskládané výstřižky z pornografických časopisů, květované výšivky, maková zrnka, sloní trus nebo průmyslový odpad.

Samorosty a další kýče z panelákových bytů umělec používá bez parodování a ironického odstupu, jak vyžaduje kánon „vážného umění“, protože i v tomto „blběm umění“ se skrývá lidská tvořivost, hravost a touha po sebevyjádření a zkrášlování okolí, tj. antropologické danosti, které předcházejí každému umění.“

Story Art (hledání stop minulosti), Stopy minulosti, Spuren der Erinnerung, Vzpomínky

Šedesátá léta, plná euforie, byla extrovertní, obrácená ven, „k městu přeplněnému symboly, které brázdí ve všech směrech prvky lidské aktivity“ (Alloway), byla však i počátkem introverze, obratem do soukromí, ke vzpomínce, k paměti. Na rozdíl od umění recyklace šlo nyní o rekonstrukci a dokumentaci vzpomínek v přítomnosti. Ovšem i v tomto případě, podobně jako v recyklaci je subtilní vlastní zkušenost nově filtrována vnějším světem. V německé uměleckohistorické terminologii označil tento obrat k paměti kritik Günther Merken termínem „Spurensicherung“. Tímto zajišťováním stop se rozumí vyhledávání předmětů, fotografií, videa, kreseb, deníků, textů, všeho, co může posloužit k oživení paměti na minulost jedince, obce i širšího společenství a může se překrývat s dějinami plastiky. Není však vždy nebo převážně jejími dějinami.

Základním uměleckým hlediskem se stává prezentace, se kterou se setkáváme po celá sedmdesátá až devadesátá léta. Důležitou roli sehrávají sbírky a muzea, která spoluurčují obsah.

Rozhodující postavou v tomto směru je Christian Boltanski, narozený roku 1944 v Paříži. Francouzský objektový umělec, autodidakt, který se počal věnovat umění koncem padesátých let. Od roku 1958 do roku 1967 vytvořil sérii velkoformátových prací, v nichž spojil líčení historických událostí s osobními zážitky. Od roku 1968 usiloval o rekonstrukci (většinou pomocí fotografií) vlastního dětství, dokumentoval však i stopy života jiných osobností. Od roku 1970 se stal jeho spolupracovníkem Jean Le Gac. Boltanski natáčí od roku 1971 videa, zveřejňuje fotografické práce v podobě knihy a připravil film: *La vie impossible de Christian Boltanski* (Neskutečný život Christiana Boltanského), 1968. Od roku 1972 se pravidelně zúčastňuje na přehlídkách documenta v Kasselu.

Stopy vlastního mládí vyhledává Boltanski v rodinné pozůstalosti, ale také pomocí cizích fotografií ze školy (třídních, školních), dodatečně vytvořených hraček, papírových zbraní a v podstatě zachycuje obecně průměrné dětství. Postupuje jako sociolog, a přesto i v takovém způsobu hledání minulosti hledá sám sebe.

Je to přímo producent stop, archivuje dětství do pořadačů, šuplíků, do krabic, které jsou viditelné přes úzké, jakoby nouzově osvětlené průduchy. Shromáždil množství fotografií z dětských let, například album rodiny D., fotografie školní třídy v Lyonu. To vše ovšem na druhé straně bylo anonymizováno jeho památkami do statistického průměru a vymazalo individuálnost, *Monument*, 1986. Depresivní ticho pak provází archiv jeho nalezených stop, odložené věci a nakonec i lágr, který vyvolává trauma holocaustu. I takové archivy jsou památníky mrtvých, *Les enfants de Dijon* (Děti z Dijonu), 1986 nebo instalace *Diese Kinder suchen ihre Eltern* (Tyto děti hledají své rodiče), 1993-1994 v Ludwigově sbírce v Cáchách.

Boltanski se vrací s téměř obsedantní vytrvalostí stále do domu svého dětství: do francouzského měšťanského bytu ateistického středního stavu.

Jean Le Gac (1936), francouzský umělec, který po vystudování výtvarné výchovy působil od roku 1958 jako učitel ve školství, byl silně ovlivněn Boltanským v době spolupráce s ním a svými dokumentárními studii, zachycenými většinou fotografiemi, dopisnicemi a písemnými texty, se zařadil jako jeden z nejvýznamnějších přívrženců směru zvaného Spurensicherung. Prvními charakteristickými pracemi jsou *Les Cahiers* (Sešity, 1968-1971). Později se jeho zájem přesunul ke zkoumání vztahu reality a fikce. Ten ironizoval např. ve fotografiích z cest po světě, do kterých zařadil i exotická místa v Paříži, 1974. Velmi často záměrně převracel obvyklé vztahy mezi lidmi a v tom smyslu zaměňoval svou biografii s životopisem fiktivního *Florenta Maxe*, 1972. Oproti reálným situacím upřednostňoval scény z dobrodružných románů (1973) nebo doslovně přebíral zaužívanou triviální představu o figurce umělce jako o podivínském bytosti, *Maliř*, 1976.



Anne a Patrick Poirierovi, **Město Auseer**, 1975-1076

Paul-Armand Gette (1927), rovněž francouzský umělec, studoval v letech 1946-1951 botaniku a zoologii a zpočátku byl činný jako inženýr. Když se dostal do styku s Nouveau Réalisme, obrátil se k umění. Známým se stal pracemi ve smyslu Spurensicherung, v jehož smyslu obracel vědecký systém botaniky, zejména pak zoologie: *Výzkum vymezených míst* s největší možnou akribií k pařížským parkům, v nichž líčil na způsob botanických zahrad jejich zaplevelení, v přednáškách latinská jména brouků, jako by šlo o esoterickou formu poezie.

Jinak postupoval manželský pár Poirierových, kteří se pokoušeli poetizovat antické vykopávky ve formě modelových situací. Ve svých pokusech spojili eklekticismus a fantazii, zaměřili se však i na město, a to od římské Hadriánovy vily až k ohlasům na revoluční architekturu Claudea Nicolase Ledoux, *Město Auseer*, 1975-1976.

Anne und Patrick Poirier (1942 Marseille (Anne), 1942 Nantes (Patrick)), francouzský umělecký pár, v letech 1963-1966 studovali společně na Vysoké škole dekorativních umění v Paříži a v letech 1967-1971 pobývali v Římě jako stipendisté u Villy Medici. První samostatnou výstavu také uspořádali v Římě v roce 1970 a druhou roku 1972 v galerii Maenz v Kolíně nad Rýnem. Roku 1974 byli účastní na výstavě Spurensicherung v Kunstverein in Hamburgu, 1976, 1980 a 1984 na Bienale v Benátkách, 1984 měli samostatnou výstavu v Brooklyn Museum v New Yorku a 1988 samostatnou výstavu v Kunstforum Lenbachova domu v Mnichově, 1994 samostatnou výstavu v Museum Moderner Kunst ve Vídni.

Vedle Boltanského zaujímá rozhodující místo v Supersicherungen Nikolaus Lang, narozený roku 1941 v Oberammergau v Bavorsku. Malíř a objektový umělec, který v roce 1960 byl vyučen dřevořezbářem v Oberammergau a teprve poté vystudoval v letech 1960-1966 Akademii umění v Mnichově. V letech

1966-1967 obdržel DAAD-Stipendium do Británie, kde působil od roku 1967 do roku 1969 jako docent sochařství na Camberwell School of Arts and Crafts v Londýně. Mezitím vyráběl variabilní objekty z umělých látek a v letech 1971-1972 odjel opět na DAAD-Stipendium do Tokia. Na svých četných cestách a exkurzích zhotovoval dokumentace ve fotosériích, kresbách, katalogových soupisech a skříňkách s nalezenými předměty, aby v roce 1973-1974 vytvořil práci nazvanou *Pro sestru Göttu*. Byla to rekonstrukce pomocí shromážděných objektů a jiných relikvií. V roce 1976 byl vyznamenán cenou Florencie (*Cena Villa-Romana*) a roku 1977 a 1987 se zúčastnil na Documenta 6 a 8 v Kasselu. V roce 1979 zaznamenáváme jeho první z četných pracovních pobytů v Austrálii a jiných zemích jako ve Švédsku a Itálii. Roku 1984 spolu s architektem J. Wenzelem získal první cenu v soutěži na vytvoření památníku obětem nacionálního socialismu, který však nebyl realizován, a v roce 1987 odjel na stipendium pro cizince do jižní Austrálie na College of Art, do Adelaidy. Od roku 1989 je členem Bayerischen Akademie der Schönen Künste v Mnichově. V roce 1996 odjel opět do Austrálie. Lang pečlivě odlišil relikvie mrtvé sestry Götty – šaty, domácí nádobí, dopisy, srnčí kůstky, ale také základní protokoly, klimatické mapy, a to vše umístil do truhlice na obilí. Ale stejně jako Boltanski si při té příležitosti přivlastnil vzpomínky na své dětství a v podstatě zkoumal svou minulost v souvislostech místa a času. Současnost a imaginace se mu staly základem veškeré tvorby. Lang však obrátil pozornost i k světu a rozšířil okruh svých zájmů od bavorské rodné vsi nedaleko Oberammergau s obdivuhodnou zvědavostí až k Japonsku a k australskému praobyvatelstvu. Označíme-li v rámci Spurensicherung Boltanského za sociologa, potom lze Langa prohlásit za etnologa. Ponovil se do hlubin svého dětství a shromáždil v *Krabici sestry Götty* hlavní dílo raného směru Spurensicherung. Kromě toho přinesl ze své čtyřleté australské expedice z tzv. *kulturních jam* ručně zhotovené kamenné zbraně nebo strašidelné tesáky lovcích dingos a lovených klokanů. Bylo to vědomé sledování mýtického myšlení.

Důležitý byl i Charles Simonds, narozený roku 1945 v New Yorku, objekto-
vý umělec. V letech 1963-1969 studoval na University of California v Berkeley a na Rutgers University in New Brunswick. V letech 1969-1971 působil jako učitel. Od roku 1970 zhotovoval plastické práce v koutech domů v Lower East Side v New Yorku, *Obydlí*, 1975, ve kterém zobrazil miniaturní vesnici fiktivního *Malého lidu*, kterou umístil do rozpadlé mezery mezi zdi Lower Eastside – bez narážky na klasickou antiku, jako nadčasové, organické, spirálovité nebo axiální praformy architektury, za kterou stojí různé archaické sociální systémy a matriarchální, patriarchální vývojové stupně. Nepravé stopy jako regresivní utopie před Skylinem v New Yorku. Roku 1971 vzniklo s *Landscape Body Dwelling* tělové umělecké dílo: bahnem pokryté umělcovo tělo se stalo krajinou s ruinami. V návaznosti na tuto akci navrhl sérii přenosných modelů ruin, které časem přerostly v komplex *Pompejí*. 1970-1974 pracoval na několika filmových projektech a pořádal tzv. akce. Roku 1976 vyšla jeho kniha *Three Peoples*. Roku 1977 se zúčastnil na Documenta 6 v Kasselu,



Jeff Koons, Panđuláci (Popples), 1988

1994 vystavoval ve Fundació la Caixa v Barceloně. Pokouší se osvětlit náno-
sy kultury a dějin v přítomnosti a tím se hlásí k hledání paměti nebo stop
minulosti.

Naproti tomu se vrací Jochen Gertz, tento nejradikálnější skeptik proti kon-
krétnosti a komunikaci, podobně jako Boltanski, stále soustředěněji k myšlen-
kovému a vzpomínkovému diskurzu, k nejdůležitějším skulpturálním úkolům
šedesátých a sedmdesátých let. Jochen Gerz (1940), německý umělec, který ži-
je od roku 1967 v Paříži, začínal literárními pracemi (od roku 1960), které se
počítají ke konkrétní poezii; ve svých pokusech *bezohraničení* narážel stále
častěji a silněji také na prostředky výtvarného umění. Environmenty, akcemi,
videotapy, ale i fotografiemi a sériemi objektů platí za hlavního zástupce ně-
meckého procesního umění. Jeho dílo se vyznačuje odmítáním, zpochybňová-
ním komunikace a sdělnosti; čím více je popisné a fixované, tím více se vzda-
luje možnostem kontaktu, *Autoportrét*, 1975. Konsekventním důsledkem toho
je totální zřeknutí se okolního světa, jak to nejlépe vyjádřil v *Transsib.-Pro-
jektu* (Cesta Moskva-Vladivostok a zpět s úplně zatemněnými okny, 1977).
Známým se stal také svým absurdně nehybným *Kentaurem* pro Bienále v Be-
nátkách (Die Schwierigkeit des Zentaurs, beim vom Pferd Steigen). Se svou
ženou, sochařkou Esther Shalev-G. (1948) navrhl umělec 12 m vysoký pa-
mátník odboje proti fašismu, válce, násilí – za mír a lidská práva, který byl zří-
zen roku 1986 v Hamburg-Harburg. Měděná hůl, pokrytá podpisy návštěvní-
ků, byla pomalu zapuštěna do země. Také v dalších projektech a návrzích se
Gerz ještě v devadesátých letech intenzivně a kriticky zabýval kulturou pa-
mátníků odboje v Německu. Právě proto, že je vlastně conceptualistou, spiso-
vatelem, který píše knihy proti psaní knih, mohl svým *Harburger Mahnmal*
(Harburgský památník odboje) narazit novým pohledem na traumaticky zatí-
ženou minulost. Solidarizace proti fašismu, válce a násilí, podpisy, jejichž
vzrůstající počet dovoluje prohlubovat, nememoruje mrtvé, nýbrž zavazuje ži-
voucí. Solidarizace vnáší do diskurzu nové paradigma tím, že se nejedná
o vzpomínky, nýbrž o zacházení se vzpomínkami. Ona je současně odvratem
od monumentu a monumentalit, je antipomníkem, který zmizel a sám se za-
se zvedá. Neviditelný postoj vrhá zátěž vzpomínky zpět.