

DIVNÝ SVĚT. MOŽNOSTI UPLATNĚNÍ TÉMATU V PEDAGOGICKÉ PRAXI

Courious World. Possibilities of application of the theme in pedagogic
practise

MgA. Dominik Forman

U Průhonu 44, Praha 7, 170 00

III. ročník

učitelství pro střední školy (N VV-ZUŠ)

prezenční studium

červenec 2015

vedoucí diplomové práce

MgA. Michal Sedlák

konzultant

Mgr. Michael Hauser, Ph.D.

Prohlášení o samostatnosti vypracování práce

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně za použití literatury uvedené v seznamu literatury.

V Praze dne 20. 7. 2015

podpis

Anotace

Forman, D.: Divný svět. Možnosti uplatnění tématu v pedagogické praxi. [Diplomová práce] Praha 2015 – Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 79 str. (Přílohy: 7 výtvarných realizací – olejomalby menšího a středního formátu)

Diplomová práce srovnává zásadní interpretační rámce avantgardního umění, potažmo modernistického uměleckého uvažování. Práce přináší tři hlavní vzájemně konfrontační pohledy na avantgardní umění a jeho vztah k socialistickému realismu – pohledy Clementa Greenberga, Theodora Adorna a Borise Groyse. Didaktická část je realizována v podobě výtvarné řady, která se daným tématem inspiruje. Výtvarná část představuje tématem inspirovaný soubor olejomalb.

Klíčová slova: avantgarda, kýč, socialistický realismus, interpretace umění, diskurz umění, komparace, Greenberg, Groys, Adorno

Annotation

Forman, D. : Curious World. Possibilities of application of the theme in pedagogic practise. [Diploma thesis] Prague 2015 - Charles University, Faculty of Education, Department of Fine Arts, 79 p. (Attachments 7 artistic realizations – oil paintings small and medium size)

The thesis is based on comparison of major interpretation avant-garde art and the modernist thinking. This work brings together three major confrontations looks at the intentions of selected representatives of avant-garde art and its relationship with socialist realism – views of Clement Greenberg, Theodor Adorno and Boris Groys. Didactic part of this thesis is realized by art education series, which is inspired by this topic. The artwork contains the collection of oil paintings inspired by this topic.

Keywords: avant-garde, kitsch, socialist realism, interpretation of art, art discourse, comparison, Greenberg, Groys, Adorno

Abstrakt

Forman, D.: Divný svět. Možnosti uplatnění tématu v pedagogické praxi. [Diplomová práce] Praha 2015 – Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 79 str. (Přílohy: 7 výtvarných realizací – olejomalby menšího a středního formátu)

Diplomová práce je postavena na zevrubné komparaci zásadních interpretačních rámců avantgardního umění, potažmo modernistického uměleckého uvažování, které určovaly klíčovým způsobem interpretaci nejdůležitějších událostí ve vývoji umění 20. stol. Práce přináší tři hlavní vzájemně konfrontační pohledy na intence vybraných představitelů avantgardního umění a zaměřuje se na problematický moment „přerušeni“ životaschopnosti avantgardy socialistickým realismem, který je těmito třemi přístupy nahlížen z rozdílných úhlů. Srovnávají jsou pohledy teoretiků umění Clementa Greenberga, Theodora Adorna a Borise Groyse. Didaktická část je realizována v podobě výtvarné řady, která se daným tématem inspiroje a zaměřuje se na pochopení nejzákladnějších principů geometrické abstrakce, konstruktivismu a abstraktního expresionismu studenty. Výtvarná část představuje tématem inspirovaný soubor olejomalb.

Klíčová slova: avantgarda, kýč, socialistický realismus, interpretace umění, diskurz umění, komparace, Greenberg, Groys, Adorno

Abstract

Forman, D. : Curious World. Possibilities of application of the theme in pedagogic practise. [Diploma thesis] Prague 2015 - Charles University, Faculty of Education, Department of Fine Arts, 79 p. (Attachments 7 artistic realizations – oil paintings small and medium size)

The thesis is based on a comprehensive comparison of major interpretation avant-garde art and the modernist thinking, which determined crucially interpretation of the most important events in the art history of 20th century. This work brings together three major confrontations looks at the intentions of selected representatives of avant-garde art and focuses on problematic moment of "interruption" the progression of the avant-garde by socialist realism. Three positions are views of art theorists Clement Greenberg, Theodor Adorno and Boris Groys. Didactic part of this thesis is realized by art education series, which is inspired by this topic. It focuses on understanding the most basic principles of geometric abstraction, constructivism and abstract expressionism by students. The artwork is also inspired by this topic, it contains the collection of oil paintings.

Keywords: avant-garde, kitsch, socialist realism, interpretation of art, art discourse, comparison, Greenberg, Groys, Adorno

Obsah

Úvodem, 9

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. Avantgarda a kýč Clementa Greenberga, 15

1.1 Greenbergova formální reflexe média jako východisko, 15

1.2 Avantgarda a kýč, 18

1.3 Reklama vs. Propaganda, 20

2. Adornovo pojetí avantgardy, 20

2.1 Problematika autonomie, 21

3. Groysovo provokativní stanovisko, 25

3.1 Kdo je Boris Groys, 25

3.2 Groysův důraz na nejradikálnější projevy avantgardy, 26

3.3 Malevičův opěrný bod, 29

3.4 Formalistické pojetí, 33

3.5 Za-rozum, 34

3.6 Druhá generace ruské avantgardy, 37

4. Konec avantgardy v Sovětském svazu, 43

4.1 Poměr avantgardy k socialistickému realismu, 46

4.2 Kontext proměny, 47

5. Interpretace socialistického realismu, 49

5.1 Vztah ke klasickému dědictví, 53

5.2 Role odrazu, 54

5.3 Koncept nového člověka, 56

6. Shrnutí, 57

II. DIDAKTICKÁ ČÁST

Didaktický projekt reflektující vybrané modernistické – avantgardní

přístupy v umění 20. století, 59

1) Kompozice – geometrická abstrakce, 60

2) Abstraktní reliéf, objekt, 63

3) Konstrukce věže, 66

4) Abstraktní exprese – akční malba, 68

5) Závěrečná reflexe, 72

III. VÝTVARNÁ ČÁST

Popis výtvarné práce, 74

Závěrem, 77

Seznam použité literatury, 78

Seznam příloh, 79

Úvodem

Tato práce volně navazuje na předchozí bakalářskou práci s názvem *Divný svět – Ontologická struktura teorie subjektu a její využití v interpretaci výtvarného umění*. V bakalářské práci jsme se věnovali tématům postmoderního uvažování, postmoderní situace a psychoanalytické teorii subjektu jako podloží pro metodu interpretace vybraných fenoménů v umění 20. století, jakými byly např. surrealistické objekty nebo Duchampovy ready mades. V diplomové práci se chceme namísto postmoderny zaměřit detailněji na téma modernity v první polovině 20. století, jež postmodernímu uvažování předcházela a přichystala půdu k jeho obratu. Ústředním motivem práce je především zkoumání interpretace moderního uvažování v umění u jedněch z nejvýznamnějších teoretiků a kritiků umění tohoto období – Clementa Greenberga, Theodora Adorna a Borise Groyse. Jedná se o komparaci jejich přístupů k nejvýraznějšímu projevu modernity v umění – avantgardě – a jejímu vztahu k socialistickému realismu, který je dnes v západním akademickém diskurzu stále, a to, jak uvidíme, především na základě některých z těchto přístupů, vnímán jako pokleslé propagandistické umění nebo kýč.

Je to právě běžně přijímaný postoj Greenbergův (a částečně Adornův), který velebí avantgardu pro její formální experimenty a estetickou kvalitu reflexe médií, jež z ní však dělají pouhý nevinný muzeální materiál pro estetické ukojení návštěvníků stálých expozic. Avantgarda (v této práci budeme klást důraz na nejradikálnější projevy avantgardy ruské, později sovětské, jež se do „oficiálního“ kánonu umění 20. století zapsala nejvýrazněji) je tímto způsobem vykreslována jako výsledek nejvyšších kulturních projevů začátku

20. století určených nejvzdělanějším společenským elitám. Tento „progresivní“ kulturní vývoj však byl (nazíráno hegemonní optikou uměnovědného diskurzu) na Východě „násilně“ přerušeno nástupem totalitářského stalinistického režimu s jeho závaznou doktrínou socialistického realismu, který avantgardu zlikvidoval a uvrhl kulturu do regrese. Na Západě to potom byl reklamní a zábavní průmysl, který si přivlastnil výtvarné avantgardní hnutí a proměnil je v kýč.

Oproti těmto, můžeme říci spíše konvenčním, postojům staví svou interpretaci Boris Groys, které se v této práci věnujeme nejdůkladněji. Odmítá se na avantgardu dívat pohledem nevinného formalismu a upozorňuje na její estetickou radikalitu ve spojení se světonázorem, vizemi a cíli jejích autorů. Dospívá ke značně provokujícím závěrům, když ukazuje, že avantgardní umělci operovali na teritoriu moci, o kterou rovněž usilovali, tudíž že socialistický realismus je ve své podstatě nástrojem uskutečnění jejich cílů.

Důvodem pro zvolení tohoto tématu, této struktury a výběru oněch teoretiků pro diplomovou práci je hlubší zájem o samotnou interpretaci některých aspektů umění ve 20. století. Tato práce vznikla na základě otázky, čím je umělecký kánon utvářen a poté upevňován v odborných publikacích a vzdělávacích institucích. Do jaké míry se jedná o náhodu, do jaké míry jde o ideový, akademický zápas v rámci diskurzu umění a estetických teorií a do jaké míry se jedná o zápas politický. Jsme přesvědčeni, že se na tyto otázky nedá explicitně odpovědět, neboť všechny pokusy o jakékoliv interpretace historie, a historie umění obzvlášť, nutně kladou na člověka nutnost zastávat určitou pozici, ze které lze interpretaci provádět. Interpretace tak bude zákonitě ovlivněna estetickým,

politickým a uměleckým názorem interpreta. Zcela jinak se na problematiku určitého jevu bude dívat galerista, jinak investor, jinak historik, jinak teoretik umění, jinak pedagog a jinak umělec. Objektivní stanovisko v uměleckém diskurzu neexistuje a pokud člověk v rámci tohoto diskurzu jakkoliv operuje, musí nutně zastat své vlastní ideové stanovisko – ať již vědomě, či nevědomě.

Interpretace umění je, stejně jako interpretace historie, nepřetržitý zápas, který se vyvíjí. V této práci jsme se rozhodli jeden takový zápas předestřít a ukázat, že představa o nevinosti avantgardy, jež byla ve druhé polovině 20. století okleštěna o svůj politický náboj a uzavřena do muzeálního prostředí, je možná hegemónní, nýbrž nikterak pevná a v současnosti přestává být přesvědčující. Nejproblematictějším tématem, kterému se práce věnuje, je potom interpretace samotného socialistického realismu ve vztahu k avantgardě.

Onu „divnost“, kterou na celé problematice lze sledovat, je „divnost“ interpretace vývoje umění jako takového. Avantgardu dnes málokdo v akademickém diskurzu zpochybňuje. Stala se předmětem až posvátné úcty teoretiků a umělců, kteří padají na kolena před Malevičovými čtverci a Rodčenkovými monochromy a kteří jí odpouštějí „koketování“ s revoluční mocí sovětského Ruska jako dětskou naivitu, o které je lepší se skoro ani nezmiňovat, neboť se nejedná o nic významného. Ještě „divnější“ jsou potom oficiální interpretace problematického směru socialistického realismu, který je obzvláště v zemích Východního bloku pohrdavě přehlížen jako odporný nástroj stalinistické propagandy, jenž utál posvátný vývoj vysokého a nevinného autonomního umění avantgardy svým

kýčovitým „návratem“ k realismu 19. století.

Snad můžeme pochopit toto přehlížení u českého socialistického realismu, který je v malířství svou provinciálností poměrně bezvýznamný, ovšem, jak dokládá nedávno vydaná publikace Pavla Karouse a spol. *Vetřelci a volavky*¹, v sochařském médiu se jedná o kvalitní kulturní dědictví spjaté s historií naší země, ať se nám to líbí, nebo ne. Nutno podotknout, že na literárním poli si socialistický realismus určitý respekt, co se umělecké kvality týče, v Čechách vydobyl (Řezáčův *Nástup* je na katedrách literatury českých univerzit dáván jako příklad kvalitního románu v rámci tohoto směru). Je načase, abychom byli schopni odhodit ideologickou zaslepenost a k socialistickému realismu přistupovali kriticky jako k plnoprávnému uměleckému směru v kontextu jeho doby, který, jak ukázal např. M. C. Bown,² je obrovsky bohatý na vnitřní přístupy a vývoj.

Tato práce si však neklade za cíl nějak vehementně obhajovat socialistický realismus nebo se věnovat jeho vnitřnímu rozvrstvení a vývoji. Jak již bylo řečeno, v práci se jedná především o interpretační rámce, které jsou často prezentovány jako dané, a jejich konfrontace. Socialistický realismus je zde zobecněn na nejpodstatnější principy a použit jako nástroj k prověření avantgardy, na jejíž nevinnost si v rámci uměleckého a teoretického diskurzu většina lidí příliš zvykla.

V rámci didaktické části se budeme opírat o vybrané aspekty avantgardních a modernistických fenoménů, na jejichž základě byla uskutečněna výtvarná řada, kterou zde

1 Karous, P., Pospiszyl, T., Jankovičová, S., Kořínková, J.: *Vetřelci a volavky*. Praha 2013

2 Bown, M. C.: *Socialist realist painting*. New Hawen a Londýn 1998

představíme. Pochopitelně problematika teoretické části slouží jako inspirace při vytváření didaktických metod, nicméně si neklade za cíl zasvěcovat studenty do přílišných nejasností a složitostí. V didaktické práci si bohatě vystačíme s tématy, jako jsou abstrakce a forma ve výtvarném umění, jejichž nejzákladnější pochopení je cílem celého didaktického úsilí. Výslovně se řada věnuje geometrické abstrakci obecně, konstruktivismu a akční malbě abstraktního expresionismu.

Výtvarnou část tvoří soubor několika obrazů vytvořených klasickou malířskou technikou olejomalby, který je inspirován problematikou teoretické části, nesnaží se však být jeho doslovnou ilustrací, ale naopak si udržuje určitou zásadní míru svébytnosti.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. Avantgarda a kýč Clementa Greenberga

Clemente Greenberg je jistě jedním z nejvlivnějších teoretiků a kritiků umění 20. století, jehož pohled na umění avantgardy si vydobyl v západním akademickém diskurzu hegemonní postavení a v jistém smyslu přetrvává dodnes. Narodil se roku 1909 v newyorském Bronxu, v roce 1930 se stal absolventem Syracuse University (získal titul B.A. – Bachelor of Arts) v New Yorku. Měl nejvýznamnější vliv především na formování abstraktního expresionismu v USA, vyzdvihoval umění Jacksona Pollocka. Ve svém slavném eseji *Avantgarda a kýč* (poprvé publikováno v *Partisan review* v roce 1939) definoval avantgardu jako autonomní umění a kýč jako reklamní průmysl na jedné straně a socialistický realismus (resp. umění totalitárních režimů) na straně druhé.

1.1 Greenbergova formální reflexe média jako východisko

Hlavním a nejdůležitějším úkolem avantgardy bylo podle Greenberga udržet kulturu v pohybu.³ Avantgarda, kterou má však na mysli, není standardně vymezena počátkem 20. století. Za avantgardu v tomto smyslu označuje „bohémské průkopníky“, kteří se již v 50. a 60. letech 19. století vyhnuli jak revoluční, tak buržoazní politické angažovanosti a zaměřili se na umění samotné.

Přesto neupírá revolučním myšlenkám vznik kontextu, ve kterém jedině mohl vzniknout koncept „buržoazního“, vůči kterému se mohli vymezit. Avantgardní kultura mohla dle Greenberga vzniknout pouze díky „vyššímu vědomí historie“, který umožnil

3 Greenberg, C.: „Avantgarda a kýč“, *Labirint revue*, 2000, č. 7-8

zrození nového druhu společenské kritiky.

„Tato kritika nekonfrontuje naší současnou společnost s utopiemi mimo čas, ale v historických pojmech a s pomocí příčin a následků střízlivě zkoumá poměry, zdůvodňování a funkce forem, které leží v centru každé společnosti.“⁴

Buržoazní sociální řád se vyjevuje jako něco, co není věčné, co není přirozeným stavem života, ale pouze posledním z řady historicky se proměňujících sociálních řádů. Tudíž, jak Greenberg zdůrazňuje, není náhodou, že zrození avantgardy se časoprostorově shoduje s evropským rozvojem vědeckého revolučního myšlení.

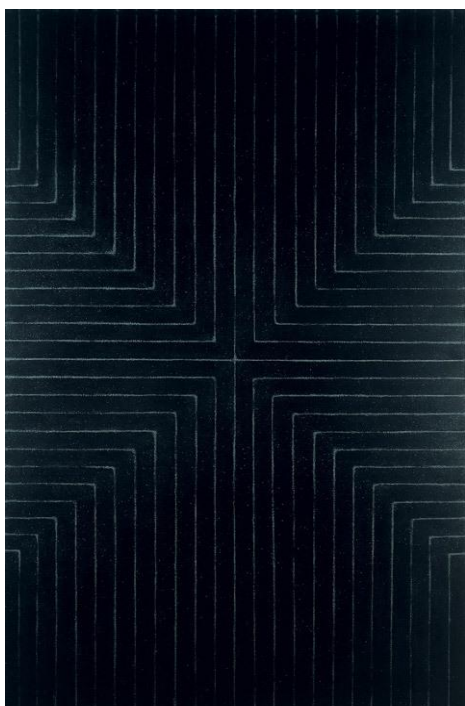
Greenberg tedy na jednu stranu přiznává nezbytnost přítomnosti revolučního kulturně-společenského prostředí, aby se mohla avantgarda zrodit, na straně druhé však jejímu cíli veškerý politický, revoluční a společenský obsah odjímá, když tvrdí, že se ze sevření jak buržoazní, tak revoluční politiky úspěšně vymkla a ze společnosti se vytrhla.

Avantgardní umění se v tomto podání stahuje do sebe a povyšuje se „(...) k výrazu absolutna, kde jsou všechny pomíjivosti a rozpory buď vyřešeny, nebo nedávají žádný smysl.“⁵ Toť slavné *l'art pour l'art*, čisté umění, jež si nárokuje autonomní existenci vytěsňující veškerý obsah do té míry, jak jen je možné. Abstraktní, nefigurativní umění je podle Greenberga dovršením těchto tendencí „hledání absolutna“.

4 Greenberg, C.: „Avantgarda a kýč“, *Labirint revue*, 2000, č. 7-8

5 Tamtéž.

To, jak Greenberg nahlíží na modernistický vývoj umění od jeho prvních kořenů po vrcholnou avantgardu poloviny 20. století, lze chápat jako kontinuitu stále patrnějšího zabývání se vlastními výrazovými prostředky – problematikou formy. Začátek této kritické sebereflexe umění situuje Greenberg k Immanuelu Kantovi příkladem: „*Kant použil logiku k vytvoření limitů logiky, a i když ji tím velmi odpoutal od jejích starých pravidel, logika samotná zůstala daleko věrohodnější v tom, co z ní zbylo.*“⁶ Stejně tak se umění očisťuje od



Obr. 1: Onu reflexi média přivedl do důsledku mimo jiné Frank Stella, když prohlásil "to, co vidíte, je to, co vidíte." Frank Stella, Die Fahne hoch!, 1959, email, plátno, 308 x 185 cm

všech ostatních disciplín a začíná se zabývat jen samo sebou, přesněji svým vlastním médiem, např. malba v tomto procesu vytěsňuje čím dál více iluzi sochařského prostoru a začíná se zabývat tím, co je vlastní jen jí – plochou. Greenberg toto nechápe jako rozchod s minulostí, ale její pokračování a naplňování. Na vrcholu tohoto vývoje je „napodobování nápodoby“ tak dokonalé, že „*výtvarné nebo literární dílo nemůže být celkově ani částečně redukováno na nic jiného, než jen na sama sebe.*“⁷

Je to však umění pro umělce, které vytváří avantgarda a které jí odcizuje značnou část publika, jež byla dříve schopna recepce náročného umění. Masy byly dle Greenberga vždy víceméně netečné ke kultuře v procesu vývoje, jenže schopnost rozumět avantgardnímu umění ztratila i vládnoucí třída. Přestože se avantgardní umělci považovali za odtržené od

6 Greenberg, C.: „Modernistická malba“, in: Pospiszyl, T.: *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha 1998, str.: 35

7 Greenberg, C.: „Avantgarda a kýč“, *Labirint revue*, 2000, č. 7-8

vládnoucí třídy, využívali jejích finančních prostředků pro své realizace i živobytí. Za emblematický příklad může sloužit Picasso, který po celou svou kariéru prodával svá díla vysoce postaveným elitám, přestože byl přesvědčením komunistou. Je to tedy „zlatá pupeční šňůra“, která spojuje avantgardu a elitu vládnoucí společnosti.

1.2 Avantgarda a kýč

Těžiště Greenbergovy eseje spočívá v tezi, že s nástupem avantgardy se na Západě objevil další kulturní fenomén, a to *kýč*. Reklama, hollywoodské trháky, červená knihovna, populární komerční literatura a hudba atd. – to všechno jsou žánry, které jej reprezentují.

Vznik kýče stejně jako vznik avantgardního umění úzce souvisí s průmyslovou revolucí. Kapitalisticky organizovaný průmysl vytvořil masy proletariátu, které však přestaly být negramotné – naučily se číst a psát. Ve feudálně organizované společnosti byl prostý venkovský lid, který byl připoután k zemědělské půdě, negramotný. Schopnost číst a psát byla tudíž výsadou vládnoucí vrstvy, která měla ovšem ještě jednu důležitou výsadu – volný čas. Je to do jisté míry pohodlí, které je podmínkou pro určitý druh kultivace člověka. Na základě toho existoval jen jediný trh pro formální kulturu – kulturu gramotných aristokratů, proti které stála kultura lidová – kultura nevzdělaných rolníků.

Proletariát získal v kapitalismu pouze jednu z těchto výsad – schopnost číst a psát, volný čas mu zůstal upřen. Pokud si vzpomeneme na důležitou pasáž z *Ekonomicko-filosofických rukopisů* o odcizené práci, která popisuje vztah mezi dělníkovým pracovním a volným časem, uvědomíme si jasně, že na kulturu zkrátka nezbyvá ani pomyšlení:

„(...) člověk (dělník) se cítí být svobodně činným už jen ve svých zvířecích funkcích, v jídle, pití a plození, nanejvýš ještě v bydlení, strojení atd., a ve svých lidských funkcích se cítí už jen jako zvíře.“⁸

Proletariát na jedné straně přišel o lidovou kulturu, která byla spjata s venkovským způsobem života, na straně druhé neměl čas vychutnávat kulturu městskou. Proletariát tudíž potřeboval svoji vlastní kulturu, kterou by se mohl „bavit“. Jelikož je kapitalismus postaven mimo jiné na principu komodifikace lidských potřeb, na trhu vznikla „poptávka“ po kultuře pro městské masy – tak se podle Greenberga zrodil kýč.

Kýč Greenberg definuje jako kultivaci určité necitlivosti mas vůči skutečné kultuře. Může existovat pouze tehdy, pokud je tato kultura plně rozvinutá, neboť na ní parazituje. Kýč je falešný. Je implementárně spojen s kapitalistickou organizací společnosti – jediným cílem všech, kteří kýč vytvářejí, je zisk. Může být mechanický, vyráběný strojově – to umožňuje akcelarovat jeho obrat a vliv na společnost. Na venkově zlikvidoval lidovou kulturu, jejíž nejsilnějším aspektem byla aura autentičnosti – byla pravdivá. Byla autentická i z hlediska lokálního a národně kulturního. Jiný kraj, jiný mrav a jiná lidová kultura. Kýč, jelikož je produktem kapitalismu, boří místně specifické hranice takovou měrou, jakou rychlostí se vyvíjejí komunikační technologie a média. V dnešní době je konkrétní kýč již definitivně globální záležitostí – obzvláště s rozvojem sociálních sítí narostla možnost dosahu do absolutního, celoplanetárního měřítka. Stalo se tak to, co Greenberg předpovídal:

8 Marx, K.: *Ekonomicko-filosofické rukopisy z roku 1844*, Praha 1961. Str.: 23

„Jako další produkt západního industrialismu zahájil triumfální cestu po světě, v jedné kolonii za druhou vytlačil a znetvořil původní kulturu, takže kýč je dnes na nejlepší cestě stát se univerzální kulturou, první univerzální kulturou, která kdy existovala. Číňané, o nic méně než jihoameričtí Indiáni, Hindové i Polynésané dnes před produkty svého původního umění dávají přednost časopiseckým obálkám, barvotiskům a obrázkům žen z kalendářů.“⁹

Dnes, v roce 2015, můžeme dodat: facebookovým profilům, klipům z YouTube, pokleslým on-line seriálům, komerčním filmům atd.

1.3 Reklama vs. propaganda

Západní masy mají tedy svůj kýč realizován reklamou, showbiznysem a filmovým průmyslem, ze kterých vládnoucí vrstvy vydělávají mnohamiliardové zisky – na tom není nic objeveného. Greenberg se však ve svém eseji zaměřuje především na Východ a zkoumá poměr mas ke kultuře v jediné zemi, kde socialistická revoluce zvítězila (ovšem nakonec se převrátila ve stalinistický režim) – v Sovětském svazu. Na tuto část Greenbergovy eseje se podíváme později při konfrontaci s ostatními vybranými teoretiky umění 20. století.

2. Adornovo pojetí avantgardy

Teodor W. Adorno (1903-1969), filosof, teoretik umění a estetiky, byl hlavním představitelem tzv. *frankfurtské školy*, skupiny filosofů, která se okolo roku 1929 zformovala kolem osobnosti Maxe Horkheimera na Ústavu pro sociální výzkum ve

9 Greenberg, C.: „Avantgarda a kýč“, *Labirint revue*, 2000, č. 7-8

Frankfurtu nad Mohanem. V jádru teorií, o které se filosofové frankfurtské školy opírali, měla nejvýznamnější vliv díla Karla Marxe a Sigmunda Freuda. Vědecké úsilí frankfurtské školy poté vyústilo k takzvané *kritické teorii*, která je někdy rovněž nazývána jako neortodoxní marxismus. Mezi představitele frankfurtské školy dále patřili Walter Benjamin, Erich Fromm, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse atd. Pro interpretaci umění 20. století je zásadním Adornovým dílem *Estetická teorie*, velice složitá a obsáhlá práce, která vyšla posmrtně v roce 1970 – dílo zůstalo několikasetstránkovým fragmentem, jenž má podobu souvislého, nečleněného textu. Pro tuto studii vybíráme pouze její klíčové pasáže.

2.1 Problematika autonomie

Pokud chápeme Greenbergovu interpretaci avantgardy jakožto autonomní, na společenských silách nezávislé, stále se radikalizující zkoumání své vlastní formy, u Adorna narazíme na pochybnosti. Adorno nevyjímá umění z jeho společenské reality a zpochybňuje princip autonomie jako takový – tedy plnou nezávislost na společnosti. Princip čistého umění, jež se chce odstříhnout od společenské reality, který Greenberg postuluje jako princip vývoje avantgardního umění, u Adorna selhává na základě argumentu Hegela proti Kantovi, „(...) *to jest, jakmile se položí mez, již se tímto položením překračuje a pojme do sebe to, proti čemu se kladla.*“¹⁰ Tím, jak se umění snaží zbavit pouta, které ho váže ke společenské realitě, přiznává, že má vůči této realitě vztah. Provádí první negaci, díky které je odvozeno od společenských požadavků, vůči kterým se

¹⁰ Adorno, T. W.: *Estetická teorie*. Praha 1997, str. 15

vymezuje.

I to nejabstraktnější, nejformálnější umění nelze oddělit od společenských, dokonce politických účinků:

„Nedají-li se formální charakteristiky v umění interpretovat politicky, neplyne z toho nicméně, že všechno, co je v umění formální, je bez obsahových implikací, jež sahají až k politice. V osvobození formy, jak je chce každé nové ryzí umění, se dešifruje především osvobození společnosti, neboť forma, estetická souvislost všeho jednotlivého, zastupuje v uměleckém díle sociální vztah; proto je osvobozená forma pro existující stav pohoršlivá.“¹¹

Na základě těchto argumentů vidíme, že absolutně svobodné, autonomní, čisté umění, které svým obsahem učiní pouze svoji vlastní formu, není v naší realitě uskutečnitelné. Jaké jsou politické dosahy děl, která tyto charakteristiky sebe samých otevřeně deklarují? Adorno píše:

„Umělecká díla vycházejí z empirického světa a tvoří svůj vlastní svět v protikladu k němu, jako by i jejich svět existoval. V tom směřují a priori, jakkoli ještě vypadají tragicky, k afirmaci.“¹²

Problém tedy není primárně skryt v nemožnosti existence autonomního umění, ale v existenci deklarovaného autonomního postoje, ve kterém je ukryta určitá míra ideologie.

¹¹ Adorno, T. W.: *Estetická teorie*. Praha 1997, str.: 333

¹² Tamtéž, str.: 10

Je to falešné zdání možnosti autonomie, které umění nutí přitakávat danému stavu věcí tak, že poskytuje útěchu a únik od vědomí jeho palčivých rozporů. Nejen, že je redukováno na nedělní zábavu buržoazní vrstvy společnosti, dokonce zpětně propůjčuje rozporné skutečnosti autonomní obraz z prostého důvodu, že je její součástí, a tím zakrývá pravý stav věcí. Vidíme, jak ukázal Adorno, že princip umění pro umění – zcela autonomního umění – není možný, a pokud vzniká, jeho existence má, byť nevědomě, politické důsledky.

Není to sebereflexe vlastních formálních postupů jako u Greenberga, na čem Adorno staví ústřední význam modernistického, potažmo avantgardního umění, přesto však u Adorna hraje forma rovněž zásadní roli (viz jeho věta „*umění má toliko šance jako forma, a ne víc.*“¹³) Není však beze zbytku vypreparována ze svých společenských a politických vazeb – Adorno důsledně prověřuje tyto možnosti, aby konstatoval jejich neuskutečnitelnost, jak jsme viděli výše. U Adorna je forma uměleckého díla úzce sepjatá s pravdou. Umělecká díla zprostředkovávají pravdu, umožňují její poznání, které ovšem nelze uchopit přímo. Proto nemá pojmový charakter (jako např. filosofie), není ani přímou reflexí toho, co umění zprostředkovává. Adorno doslova říká: „*Umění směřuje k pravdě, není jí však bezprostředně; potud je pravda jeho obsahem. Svým vztahem k pravdě je umění poznáním; umění samo ji poznává tím, že v něm pravda vystupuje. Jako poznání není však ani diskurzivní, ani jeho pravda není zrcadlením objektu.*“¹⁴

Podle Liessmannovy interpretace Adorna se v uměleckém díle vyjadřuje to, co nemůže být řečeno jinak.¹⁵ Pokud by to bylo možné, umělecká díla by byla nadbytečná.

13 Adorno, T. W.: *Estetická teorie*. Praha 1997. Str 188

14 Tamtéž, str.: 370

15 Liessmann, K. P.: *Filozofie moderního umění*. Olomouc 2000, str.: 121

Proto pokud mají být umělecká díla nositeli pravdivostního obsahu, nemůže být tento obsah vyjádřen racionálně, pojmově (diskurzivně), ani nemůže být umělecké dílo pouhou ilustrací – zobrazením pravdy, která je schopna být vyjádřena jako filosofická, náboženská nebo politická mimo hranice estetiky. Pravda tedy nemůže být vyjevena přímo, proto se umělecké dílo, resp. organizace jeho formy, podobá hádance. Není to totiž umělecký subjekt, autor, který předává do svého díla pravdivostní obsah ze sebe. Forma vyjevuje pravdivostní charakter díla tím, jak je strukturována, proto Adorno dochází k formulaci, že „velmi oprávněné je tvrzení, že to, co je v uměleckých dílech metafyzicky nepravdivé, se ukazuje jako technicky nepodařené.“¹⁶ U Adorna tedy není forma uměleckého díla pouhým sebeodhalujícím principem jako u Greenberga, nýbrž je zprostředkovatelem pravdy, a to takové pravdy, kterou není možné zprostředkovat jiným způsobem.

Na druhou stranu, a v tom můžeme vidět jistý rozpor v Adornově přístupu k autonomii umění, přiznává v jiných pasážích své práce autonomnímu umění kritickou úlohu. Dle Adorna autonomní umění svou bezúčelností a neúčelností představuje opozici vůči všudypřítomnému tlaku na efektivitu, který je principem kapitalistické společnosti. Mimo to dokáže podle něj umění čelit tomuto odcizení či „zvěčnění“ (trh podřizuje všechno kritériím směnitelnosti, a tak neguje původní užitnou hodnotu věcí a jejich souvislost s lidskou prací) prostřednictvím tzv. *mimésis*, tj. nápodoby tržních projevů. Tato *mimésis* se podle Adorna odehrává na rovině umělcovy techniky a formy uměleckého díla. Jelikož umělec vytváří formu, která nám dává zakoušet pocit odcizení, jemuž jsme ve společnosti vystaveni, přejímá tak stejně objektivistické, racionální postupy,

¹⁶ Adorno, T. W.: *Estetická teorie*. Praha 1997, str.: 172

jimiž se řídí moderní průmyslová výroba. Z tohoto úhlu pohledu tedy autonomní, abstraktní umění odporuje tržní společnosti tím, že nám umožňuje esteticky zakusit všeprostupující abstrakci (tj. převoditelnost všeho na kalkulovatelné jednotky v aktu směny).

3. Groysovo provokativní stanovisko

Boris Groys je teoretikem umění, který píše své texty v úzkém sepětí s aktuální uměleckou praxí – jeho texty se pravidelně objevují v katalogích výstav a v periodikách věnovaných současnému umění. Jeho styl je esejistický, provokující, plný metafor a bonmotů – někdy si neláme hlavu s důsledným dokazováním svých tvrzení – někdy argument supluje slovní hříčka či přirovnání. Groys si na přelomu 80. a 90. let 20. století vydobyl pozici nejvýznamnějšího interpreta soudobého ruského umění.¹⁷

3.1 Kdo je Boris Groys

Groys se narodil roku 1947 ve východním Berlíně. Na konci 60. let absolvoval na Leningradské státní univerzitě matematickou logiku, později působil tamtéž jako vědecký pracovník. V roce 1976 se přestěhoval do Moskvy, kde setrval na katedře strukturální a aplikované lingvistiky Moskevské státní univerzity do roku 1981, kdy emigroval do Západního Německa. Na základě svých účastí na tamějších bytových seminářích věnujících se neoficiálnímu umění se sblížil s okruhem umělců, který později vešel ve známost pod

¹⁷ Magid, V.: „Teoretické Gesamtkunstwerk Borise Groyse“, in Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 10

názvem Moskevská konceptuální škola. V emigraci žil nejprve v Mnichově, později v Kolíně nad Rýnem. V zimním semestru roku 1988 přijal pozvání na katedru slovanských jazyků a literatur Pensylvánské univerzity ve Philadelphii od lingvisty Petra Steinera. V tomto období napsal svoje nejzásadnější dílo – *Gesamtkunstwerk Stalin* – ve kterém zásadním způsobem zpochybnil „nevinnost“ uměleckých avantgard, skrze kterou je na ně v diskurzu umění nahlíženo, a to především ve vztahu k socialistickému realismu. Teze rozpracované v tomto díle budou dále pro naši studii klíčové. Groys získal doktorát z filosofie v roce 1992 na Vestfálské Wilhelmově univerzitě v Münsteru, od roku 1994 učí filosofii, teorii umění a teorii médií na Státní vysoké škole umění a designu v Karlsruhe a od roku 2005 přednáší na Newyorské univerzitě.¹⁸

3.2 Groysův důraz na nejradikálnější projevy avantgardy

Pojetí avantgardy u Groyse se opírá především o principy avantgardy z ruského kulturního prostředí, zejména suprematismu a konstruktivismu. Na základě těchto proudů staví ústřední princip avantgardních snah jakožto přetváření skutečného světa, nikoliv tedy jako pouhou reflexi vlastních postupů nebo vyjevování pravdy, byť Groysův náhled tyto principy zahrnuje. Groys jde ovšem mnohem dál, neboť požadavek avantgardy na přetváření skutečného světa v sobě automaticky implikuje určitou „vůli k moci“, čímž dostává bytostně politický náboj. Odmítá interpretace umění, které se v teorii o umění ve dvacátém století prosadily (jako právě Greenbergova), jako činnosti, „(...) která je *nezávislá na moci a která dokládá autonomii jedince a další s ní spjaté ctnosti*¹⁹“

18 Magid, V.: „Teoretické Gesamtkunstwerk Borise Groyse“, in Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 11

19 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010, str.: 35

a označuje je za „naivní a prostoduché.“²⁰ Avantgardní umělec s cílem organizovat společenský materiál nad ním nutně musí získat moc, aby byl schopen své cíle naplnit.

Je jasné, že můžeme Groysovi vytýkat zúžený záběr na nejradikálnější projevy avantgardy a jejích představitelů, jako jsou Malevič, Rodčenko, Chlebnikov, Tatlin. Na druhé straně snaha uchopit tak rozporuplnou skutečnost, jako je avantgardní umění v celé své šíři, musí nezbytně dospět k určitému výběru dle teoretikem nastavených kritérií – ať již se jedná o protagonisty avantgardy, nebo o samotné její principy. Navíc vždy narazíme na problém rozličných, vzájemně si odporujících interpretačních rámců – na problém samotného pojmu avantgardy, o který se dodnes vede v uměleckých, vzdělávacích a výzkumných institucích akademický „zápas“.

Groysovi zároveň nemůžeme upřít pojmenování důležitého momentu, který je mateřským znaménkem moderního umění jako celku a který se v některých avantgardních projevech stává jejich ústřední silou. Moderní umění se vyznačuje snahou o emancipaci, která vrcholí v jeho deklarované autonomii – přestává sloužit vládnoucí třídě, poté si začíná klást nárok na celkové přetvoření společnosti, tudíž se začíná obracet proti své autonomii, která mu brání splynout s životní praxí.²¹ Tato poloha v sobě navíc nese neoddiskutovatelný politický rozměr. Podobnou linii interpretace avantgardy můžeme nalézt i u dalšího vlivného teoretika umění 20. století Petera Bürgera, který především vyzdvihuje avantgardní odmítání „buržoazní“ instituce autonomního umění.

20 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010, str.: 35

21 Magid, V.: „Teoretické Gesamtkunstwerk Borise Groyse“, in Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin. – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 11

Zásadní patos avantgardy, který ji odlišuje od ostatních, do té doby historicky uskutečněných uměleckých snah, je podle Groyse vůle ovládnout materiál a organizovat jej podle zákonů diktovaných umělcem. Pokud tedy definujeme veškeré historicky uskutečněné umělecké přístupy ke světu jako snahu o více či méně dokonalejší mimésis – o různě se proměňující formy popsání, vyjádření, zobrazení světa jakožto dokonalého božího výtvoru, avantgarda se radikálně odlišuje tím, že se od zobrazování světa posouvá k jeho přímému přetvoření. Jeden z hlavních důvodů tohoto přelomu v přístupu umělců ke světu lze spatřovat ve ztrátě garanta skutečnosti – v nietzscheovské smrti Boha, jenž byl nucen zemřít pod tlakem průmyslové revoluce, destrukce posvátných feudálních svazků a tzv. osvícenského projektu moderny. Na základě těchto procesů se ztratila garance dokonalé a absolutní bytosti bdící nad světem. Odpovědnost za svět převzal člověk, což na jedné straně otevřelo horizont nekonečných možností pozemské existence, na straně druhé však vědomí temného kosmického chaosu zejícího za tímto horizontem. Svět se od té doby může rozpadnout v zápasu nevyzpytatelných kosmických sil, neexistuje-li absolutní moc nad jeho kontrolou, ale pouze lidská moc omezená zákony univerza.

Je obecně tradovaným mýtem, že veškeré proudy avantgardy oslavují osvícenský pokrok, jenž má za následek tyto konsekvence. Groyse ukazuje, že minimálně první generace ruské avantgardy, jejíž hlavními představiteli byli Malevič a Chlebnikov, chtějí tomuto pokroku čelit. Ruská avantgarda neměla motivaci ničit dosavadní formy života a priori, naopak měla snahu ničivé síly kompenzovat. Její představitelé však byli přesvědčeni, že zhoubným silám moderního technického racionalismu nelze čelit tradičními metodami. Řídí-li se avantgarda dle Groyse Nietzscheovým heslem „vrhnout se

na to, co padá“, tak jedině z toho důvodu, že to již před pádem samotným nelze zachránit. Avantgarda akceptovala skutečnost, že smrt Boha jakožto garanta pozemské existence je nezvratná a jeho pozemské dílo je v troskách jako nezměnitelný fakt, jenž je zapotřebí uchopit co možná nejradikálněji a ve všech jeho důsledcích, abychom byli schopni tuto ztrátu kompenzovat.²²

3.3 Malevičův opěrný bod

Malevič ve svém díle hledá ten opěrný bod, ze kterého by bylo možno tento proces zastavit. Klade si zásadní otázku, jakým způsobem lze předhlonit pokrok a postavit vůči němu opěrnou zeď, ze které bychom mohli pokroku čelit, neboť ten dle Maleviče ústí do nicoty:

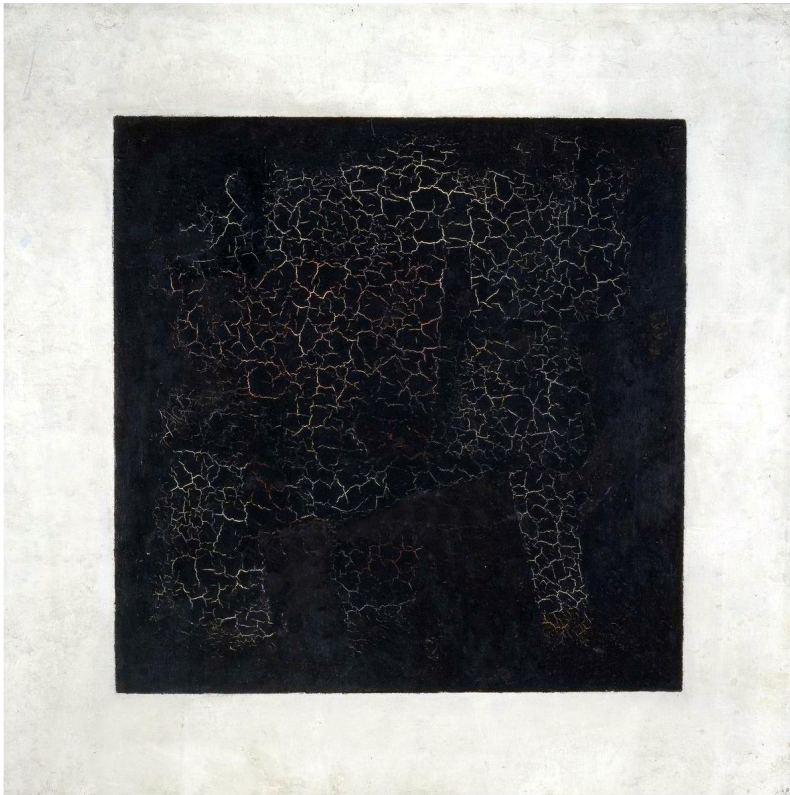
„Veškerá tvůrčí síla, ať už přírody, umělce nebo jakéhokoliv tvořivého člověka spočívá ve vynalezení metody, jak překonat náš nekonečný pokrok.“²³

Malevič tudíž v žádném případě nepatří do avantgardy pokroku, proces likvidace a redukce chápe jako nezbytný prostředek k nalezení neredukovatelného bodu, ze kterého se můžeme pokroku postavit, bodu, jenž leží mimo prostor, čas a dějiny.²⁴ Malevič tento bod našel v *Černém čtverci*, který představuje redukci veškerého konkrétního vizuálního obsahu, je znakem čisté formy, absolutním nic, jenž se kryje s kosmickou prahmotou, a jako takový je potenciálem jakékoliv existence.

22 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 42

23 Malevič, K.: „O nových systémech v umění.“, *Výtvarné umění*. 17,8-9,1967/11/30, str. 452-453

24 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 42



Obr. 2: Černý čtverec, Kazimir Malevič, 1915, olej na plátně, 79 x 79 cm

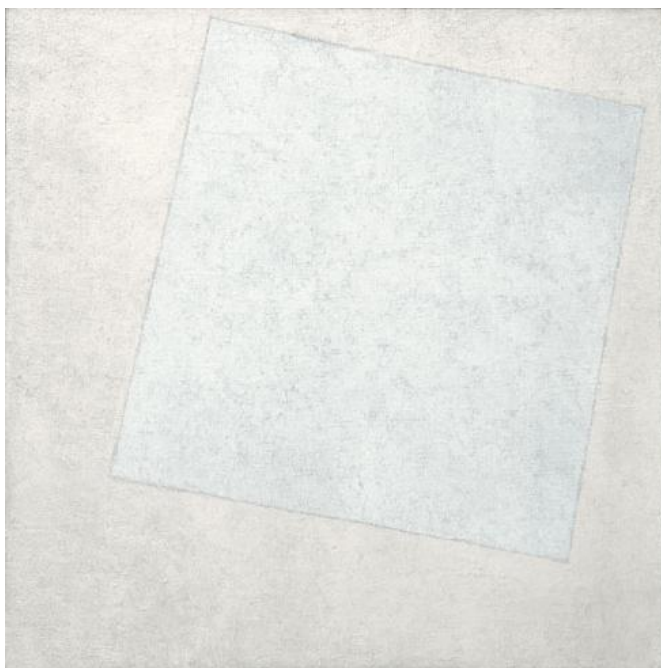
Malevičovy suprema-
tické kompozice vyjadřují
dle Groyse nepředmětný,
nepozemský svět, který
nelze vnímat smyslově,
který se nachází mimo
vnímatelnou realitu. Přesto
však tyto síly nevědomě
formují postoj člověka
(subjektu) ke všemu, co
smyslově zakouší, jeho

„situaci ve světě“.²⁵ Malevič předpokládá, a v tom můžeme spatřovat určitou transcenden-
tální, až esoterickou polohu uvažování, že prvky, které vyjadřuje v suprematických kompo-
zicích, byly v prapůvodním stavu světa ve správném, „harmonickém“ vztahu (umělci však
nebyli schopni tento stav vědomě reflektovat, pouze intuitivně cítit). Tuto harmonii narušil
„pád“ do ztechnizovaného světa vzniklého po průmyslové revoluci. Jelikož technický pok-
rok zničil tento „přirozený“ stav, umělec musí vědomě tyto prvky odhalovat a naučit se je
ovládat v novém technikou přetvořeném světě do té míry, aby mohly být dány do služeb
všeobsáhlé organizující umělecké vůle. Je to vůle, která má za cíl technický chaos, tento-
krát již za pomoci použití techniky samotné, podřídit komplexní, univerzální a harmonické
reorganizace kosmu pod vedením „umělce-analytika“. Na prázdné místo po smrti Boha se
tak v těchto intencích dostává sám umělec, a to s cílem zamezit jakémukoliv dalšímu pok-

²⁵ Groy, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 42

roku, vzniku jakéhokoliv dalšího výtvoru, a tudíž dosažení harmonického absolutna. V takovémto konečném stavu věcí vystává dle Maleviče tzv. „bílá lidstva“, jehož vědomí je již důsledně abstraktní – je bezpředmětné. Dle Maleviče v tomto bodě odpadá veškerá umělcova nutnost hledání nějakého dalšího konkrétního ideálu nebo blaha, neboť podle něj „před jevištěm bezpředmětného světa odumře modlitba na rtech světce a hrdinovi vyklouzne z rukou meč.“²⁶ Jedná se o završení dějin. Všechno však musí být nejprve podrobeno organizaci podle všeobsáhlého estetického plánu:

„Každý detail duchovního světa, jenž máme vytvořit, se musí řídit všeobsáhlým celkovým plánem. Umění, náboženství ani měšťácký život nemají žádná speciální práva a svobody.“²⁷



Obr. 3: Bílá na bílé, Kazimir Malevič, 1918, olej na plátně, 63 x 63 cm

Podle Groyse však ztráta těchto svobod není skutečnou ztrátou, neboť člověk je stejně v principu nesvobodný vzhledem k tomu, že jeho myšlení podmiňují nevědomé síly, jejichž sugescí jedinec vnímá realitu vnitřního i vnějšího světa pokřiveně. Snaha o jakékoliv empirické uchopení reality je tudíž směšná – je pouhým pokusem o uchopení

26 Citováno podle Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 43

27 Malevič, K.: „The Question of Imitative Art“, in *Essay on Art*, str. 188

věcí, které byly vytvořeny skrytými stimuly, myšlením, které je jimi rovněž podmiňováno.²⁸

Pouze umělec, a to výhradně suprematista, je dle Maleviče schopen tyto skryté stimuly ovládat – disponuje totiž vzhledem do zákonů čisté formy.



Obr. 4: Osm obdélníků, Kazimir Malevič, 1915, olej na plátně, 57,5 x 66,5 cm

Jak vidíme, těžiště Groysovy interpretace Malevičova suprematismu leží především v transcendentální, až mystické pozici umělcovy tvorby. Malevič vytváří systém suprematických útvarů, které jsou komponovány podle čistě logických, nepozemských zákonů. Zpřítomňuje nepozemský svět, jenž se nachází v jiné rovině, než svět smyslově vnímatelných forem, a tvoří své suprematické

konfigurace podle zákonů tohoto bezpředmětného, nepozemského univerza. Jejich kombinace formují postoj subjektu ke všemu, co v reálném pozemském světě spatří, ke všem jeho předmětům, zkrátka ke světu samotnému. V tom se snaží naplnit Groysem deklarovaný avantgardní cíl formování skutečnosti, když divákovi odkrývá a manifestuje tato pravidla, a tak se snaží měnit jeho vědomí, jeho přístup ke skutečnosti.

²⁸ Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 43

Podle Maleviče byly tyto nepozemské, čistě logické zákony přítomny již v mimetickém umění předchozích epoch, byly však skryté a intuitivní. Po destrukci starých forem, jež způsobila moderní technická racionalizace, je potřeba dle Maleviče tyto zákony vyjevit a vědomě je používat, tzn. využít je ve službách organizující umělecké vůle.

3.4 Formalistické pojetí

Pokud se podíváme na určitou interpretaci Malevičova suprematismu optikou sémiologického přístupu, zjistíme, že aspekt jeho vůle k moci – vůle organizovat universum podle všeobsáhlého estetického plánu skrze své suprematistické útvary, tzn. vůle ryze politická, je úplně potlačena ve prospěch systému znaků, formy a jejího ozvláštnění. U autorů publikace *Umění po roce 1900* nalezneme rovněž pojmenování Malevičova „nulového bodu“, ovšem jedná se o nulový bod „obrazu v kultuře své doby jako jeho plošnost a ohraničenost.“²⁹ Důraz je kladen na ryze formální kvality – texturu, malířské provedení, figuru čtverce jako nejjednodušší akt ohraničení korespondující s ohraničením obrazu. Malevič údajně rozvíjí „deduktivní struktury“, kdy tvar je dedukován z formátu obrazu a je tudíž jeho indexem. Rozdělení formátu obrazu se dle autorů této publikace u Maleviče neřídí „vnitřním životem“ nebo náladou, nýbrž „logikou nuly“ – formálním odkazováním k rozměrům a podkladu samotného plátna, které je tak „mapováno“.

Pokud tuto interpretaci, tedy tvrzení, že Malevičovi šlo o mapování podkladu a formátu obrazu, srovnáme s jeho úvahami o organizování celého vesmíru, nutně se nám

²⁹ Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B.: *Umění po roce 1900*. Praha 2007. Str. 132

musí zdát jako poněkud úzkoprsá. Pokud se spokojíme s charakteristikou „indexové malby“, můžeme sice získat dobrou metodickou pomůcku na vysvětlování určitého teoretického směru (strukturalismu), zbavujeme se však zásadní šíře, do které se Malevičův vizionářský přístup ke světu a umění rozpínal. Navíc ale unikáme klíčovému rozměru avantgardní tvorby jakožto nástroje k vykonávání určitého typu moci, tedy rozměru politickému, o kterém bude řeč níže.

3.5 Za-rozum

K dílu Kazimira Maleviče nalezneme paralelu ze stejného kulturního prostředí, ovšem v literární oblasti. Jedná se o takzvanou „zaumnou“ poezii či „zaumný“ jazyk („zaum“ – za-rozum). Zaumný jazyk je jazykem čistě fonetickým, je zvukovou poezií, při jejíž tvorbě je kladen důraz na zvukovou stránku bez ohledu na význam slov. Za tímto účelem jsou spojovány hlásky a slabiky a vznikají tak různé novotvary. Za hlavní představitele zaumné poezie jsou považováni Alexej Kručonych, David Burljuk, ale především Velemir Chlebnikov.

Formalistickým pohledem na zaumný jazyk se dozvídáme, že jde především o zdůraznění neidentity znaků, že vztahy mezi znaky jsou významnější než jejich potenciální spojení s referentem.³⁰ Jedná se o klíčovou metodu interpretace veškerého modernistického umění. Jakékoliv dílo je považováno za soubor znaků, které se řídí vnitřními pravidly vytvořenými na základě vztahů mezi sebou. Znaky se definují vůči ostatním znakům v rámci systému jednoho díla. V takovémto pojetí však ustupuje do pozadí a stává se nedůleži-

³⁰ Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B.: *Umění po roce 1900*. Praha 2007. Str. 130

tou autorova intence a dílo je redukováno na pouhý soubor forem a znaků.

Groys však ukazuje, že stejně jako Malevič ve výtvarném umění je i Velemir Chlebnikov v oblasti lingvistiky přesvědčen, že zaumný jazyk se skrývá za obvyklými jazykovými formami a že působí na čtenáře skrytě a magicky. Tak jako Malevič ve svých suprematických konfiguracích chce i Chlebnikov rekonstruovat tyto zákony a vědomě je používat v poezii. Chlebnikov klade rovněž na svoji zaumnou poezii nárok univerzalizmu, když ji vědomě využívá s cílem organizovat svět na novém, zvukovém základě. Věřil, že objevil zákony rozdělující doby a oddělující staré od nového, a sám se tituloval jako pán, jenž disponuje mocí nad časem:

„Chlebnikov sám sebe označoval za 'předsedu zeměkoule' a 'krále času', protože věřil, že objevil zákony, které rozdělují doby a oddělují staré od nového, stejně jako člověk něco rozděluje v prostoru; avantgarda tím získala moc nad časem a této moci podřídila celý svět.“³¹

V Chlebnikovově poezii se těžiště přesouvá z otázky znění na otázku smyslové hodnoty slova. Každý jazykový zvuk má tudíž smyslový význam. Jak se metoda zaumného jazyka realizovala v konkrétním případě, můžeme sledovat na verších z básně *Zakleti smíchem*:³²

31 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 44

32 Chlebnikov, V.: *Zakleti smíchem*. Praha 1975. Str. 39

Ó rozesmějte se, smáči!

Ó zasmějte se, smáči!

Co smějí se smíchy, co smávají se smějavě.

Ó zasmějte se usměvavě!

Ó těch smáček nadsměvavých – smích úsměvných smáčů!

Ó vysměj se rozesmátě, smíchu nadsměvavých smáčů!

Smějživě, smějživě,

usměj se, osměj se, smíšku, smíškové,

smíšečkové, smíšečkové!

Ó rozesmějte se, smáči!

Ó zasmějte se, smáči!

nebo v prvních verších básně *Zesynověla noční sinava*:³³

Zesynověla noční sinava

a sinou něhu na vše leje

V prvním případě můžeme sledovat projev zaumné metody v neologismech *smáči*, *smějavě*, *smáček*, *nadsměvavých* atd., ve druhém v neologismu *zesynověla*, jenž nese význam „stát se synem“.

Chlebnikovovu poezii lze charakterizovat uvolněním verše, „odakademičtění“, kladením důrazu na intonaci před rytmem. Co je však zásadní, vzhledem k tomu, že

33 Chlebnikov, V.: *Zakletí smíchem*. Praha 1975. Str. 93

Chlebnikov byl vzdělán v matematické vědě, dokázal vytvořit zaumnou metodu na základě logického systému, aby tak mohl realizovat své přesvědčení o organizování času (proto tak lehce svádí jeho poezie k interpretaci sémiologické, neboť je zjevným systémem znaků). Cílem bylo hníst, tvarovat, organizovat, formovat zvukový materiál, což dokládá jeho neustálé předělávání a přepisování básní pořád dokola, neboť nikdy nebyl spokojen s výslednou podobou svých básní jako s definitivním tvarem. Tak jako Malevičův suprematismus měl odhalit síly, které mohl umělec používat k formování názoru člověka na svět, stejně tak se snažil Chlebnikov vymyslet a vědomě užívat systém, který měl odhalit a využít síly, jež stojí v pozadí každého běžně užívaného jazyka, a skrze poezii jimi formovat své čtenáře – tak realizovat své vizionářské vize.

Formalistická interpretace strhává veškerou pozornost na systém znaků díla, na formu, ale ponechává stranou, že dílo bylo v tomto případě metodou, která měla sloužit utopickým cílům a především vůli k moci avantgardních protagonistů.

3.6 Druhá generace ruské avantgardy

To, co se zdálo představitelům první generace ruské avantgardy, kterými byli Malevič a Chlebnikov, jako utopický sen, dostalo po Velké říjnové revoluci reálné kontury. Vypadalo to, jako by „nulového bodu“ bylo dosaženo i v realitě. Starý řád padl, země byla rozvrácena revolucí a občanskou válkou, symbolický řád byl rozpuštěn a společnost byla uvržena do „temného chaosu“. Revoluce 1917 v Rusku neznamenal pro avantgardní představitele nic jiného než potvrzení pravdivosti svých vizí a správnosti uměleckých snah. Představitelé

ruské avantgardy chápali rovněž tuto situaci jako neopakovatelnou šanci pro převedení svých snah do reálné praxe:

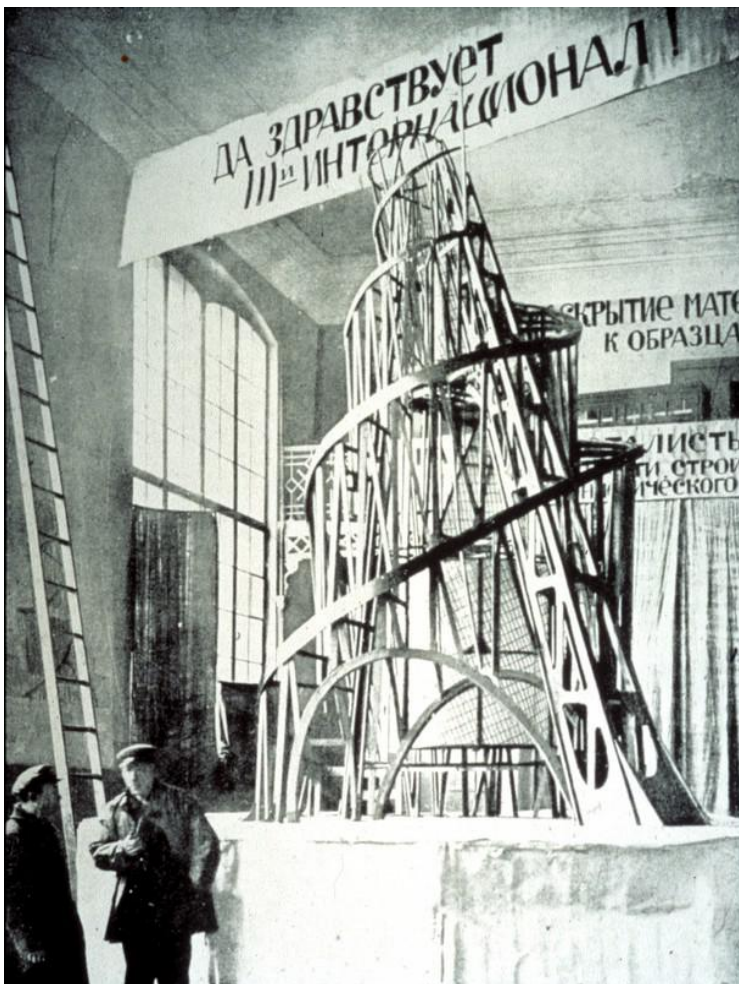
„Zatímco inteligence se k nové bolševické státní moci stavěla odmítavě, velká část výtvarných umělců a literátů avantgardy jí ihned vyjádřila naprostou podporu a zaujala řadu klíčových pozic v nově vzniklých orgánech, které měly za úkol vést celý kulturní život země. Za tímto průnikem avantgardy k politické moci nestály oportunistické postoje a snaha o osobní úspěch; bezprostředně vyplynul z podstaty jejího uměleckého projektu.“³⁴

Avantgardní umělci neměli v plánu realizovat dílčí, omezené projekty, neboť se jim svět před očima proměnil v chaos, byl něčím nedokonalým, nepravdivým. Jejich cílem bylo tvořit svět nový, univerzální, v celku podle všeobsláhlého estetického plánu. Přistupovali tudíž ke skutečnosti jako k matérii, kterou můžou a musí formovat jako materiál výsledného uměleckého díla – stejně, jako když sochař opracovává kámen nebo malíř maluje obraz. A stejně jako si sochař nad svojí sochou nebo básník nad svou básní nárokuje absolutní a neomezenou moc, tak si i avantgardní umělci nárokovali pro svoji uměleckou práci absolutní moc tak, aby mohli využít celé lidstvo (v tomto případě lidstvo alespoň jedné šestiny planety) pro své záměry. Aby mohli takovýmto způsobem s realitou zacházet, potřebovali nad ní získat totální a neomezenou moc – tedy moc politickou. Proto o ni také v tak příhodné situaci, jaká se naskytlá po Ruské revoluci, otevřeně usilovali:

„V prvních letech sovětské moci tak avantgarda usilovala nejenom o to, aby na praktické rovině proměnila své umělecké projekty v praxi, ale snažila se také rozvinout

34 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 46

specifický typ umělecko-politického diskurzu, v němž se jakékoli rozhodnutí týkající se estetické konstrukce uměleckého díla hodnotilo jako rozhodnutí politické, a naopak hodnocení jakéhokoli politického rozhodnutí se řídilo jeho estetickými důsledky.³⁵



Obr. 5: model památníku Třetí internacionály (Věž), Vladimir Tatlin, 1919

Druhá generace ruské (nyní již sovětské) avantgardy, mezi jejíž hlavní představitele patřili Alexandr Rodčenko, Boris Ioganson, Konstantin Meducký, Vladimír Stenberg a jeho bratr Georgij, Alexej Gan a Varvara Stěpanovová, vyloučila ze svého umění veškerý kontemplativní obsah, který byl tak silně přítomen u Maleviče a ostatních členů ruské avantgardy první generace. Samozřejmě nemůžeme

nezmínit Vladimíra Tatlina, který svým modelem *památníku Třetí internacionály* předznamenal program konstruktivismu. Od Rodčenka a spol. (Pracovní skupina pro objektivní analýzu v Inchuku) však bylo Tatlinovi vytýkáno, že jeho přístup je stále příliš individualistický, použití spirály jako základního prvku je subjektivistické, romantické, tudíž že se

35 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 46

nejedná o konstrukci, nýbrž o kompozici.³⁶ Důležitý přínos, který Tatlinův model zaznamenal, byla skutečnost, že projekt měl obrovský dopad (byť nebylo příliš počítáno s tím, že by byl kdy realizován) – umělci avantgardy byly zase o krok blíže k realizaci svého přesvědčení organizovat novou společnost. Zároveň vyvolal mezi členy Pracovní skupiny podstatnou debatu o podobě nového (správného, tzn. komunistického) umění, ze které se nakonec konstruktivismus zrodil.



Obr. 6: skupinová konstruktivistická výstava Obmochu, Moskva, květen 1921

Umělecké dílo se podle konstruktivistů mělo stát autonomním strojem, který nemá žádnou funkci, má se pouze řídit charakterem materiálu, ze kterého je stvořeno. V tomto momentu se tento postoj nejvíce blíží Greenbergovu pojetí modernistického vývoje umění, které má čím dál více a hlouběji reflektovat svoji formu, jež jediná má být jeho obsahem. Nesmíme se ovšem nechat oklamat pouhou formou konstruktivistických děl, které jdou této interpretační teorii naproti, a musíme ještě přičíst samotný záměr konstruktivistů. Pro ně totiž jejich autonomní umělecká díla – konstrukce představovala modely,

36 Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B.: *Umění po roce 1900*. Praha 2007, str. 176

podle jejichž pravidel se bude řídit budoucí společnost. Vidíme, že pokud sečteme díla s kontextem záměru jejich avantgardních autorů, vždy získáme jasně formulovaný, utilitární cíl, který většinou sémiologické metody interpretace ignorují, neboť ho nepovažují za důležitý.

Konstruktivisté otevřeně spolupracovali s bolševiky, přesto si byli jisti svojí intelektuální převahou. Jejich cílem bylo vybudování nové společnosti, kdežto bolševikům připisovali zásluhu za zničení společnosti staré a zainteresování země do budování světa nového – proto podporovali jejich vládu, neboť měla být pouze dočasná. Je pravda, že sami představitelé nového sovětského státu se příliš netajili tím, že neznali konkrétní cestu k budování nové společnosti. Ostatně, teoretikové revoluce, o které se opírali, nic takového nepromýšlela a všechny, kdo se pokoušeli „nalajnovat“ budoucí společnost, označovali za utopické socialisty, jak můžeme vidět v jednom z nejdůležitějších děl revoluční teorie, *Komunistickém manifestu*:

„Místo společenské činnosti má nastoupit jejich (Owena, Fouriera atd. – pozn. aut.) osobní vynalézání, místo historických podmínek osvobození podmínky vysněné, místo poněmáhleho organizování proletariátu ve třídu organizace společnosti podle jejich receptu. Budoucí dějiny celého světa se pro ně redukuje na propagaci a praktické uskutečňování jejich společenských plánů.“³⁷

Skutečně relevantní Marxova a Engelsova teorie se zabývala především analýzou daného existujícího řádu a jeho nevyhnutelného překonání, komunismus označovali za

37 Marx, K., Engels, B.: *Manifest komunistické strany*. Praha 1949. Str. 38

reálné hnutí:

„Komunismus není pro nás stav, který by měl být nastolen, ani ideál, podle něhož se má řídit skutečnost. Komunismem nazýváme skutečné hnutí, které překoná nynější stav. Podmínky tohoto hnutí vyplývají z předpokladů, které existují v nynější době.“³⁸

Vidíme tedy, že nastolení cesty k budování nové společnosti mělo vyjít z podmínek situace samotné, žádné recepty neexistovaly. Proto byli konstruktivisté bytostně přesvědčeni, že právě oni mají převzít tento úkol vybudovat novou společnost podle všeobjímajícího esteticko-politického plánu, ke kterému si však budou muset přivlastnit svět-materiál. Konstruktivisté si k tomuto úkolu celkem bez problémů přisvojili aparát prostředků první generace avantgardních představitelů. V Malevičových konstrukcích spatřoval Rodčenko organizující – inženýrskou vůli umělce a Boris Arvatov přisuzoval Chlebnikovově poezii inženýrskou povahu. Je zcela zásadní si uvědomit, jak se tyto interpretace až příliš těsně podobají pozdějšímu (tolik nenáviděnému) Stalinovu požadavku, že se spisovatelé mají stát „inženýři lidských duší“!

Konstruktivisté tak bez problému vstřebali nejradikálnější pozice první generace ruské avantgardy a přivlastnili si je k naplňování svých cílů. Obranná linie, kterou se Malevič snažil vystavět nekonečnému pokroku svým „nulovým bodem“, byla vcelku bez námahy pokrokem překonána – „*tento pokrok si milerád osvojil radikální technický aparát, jenž vznikl za účelem posledního a rozhodujícího boje proti němu.*“³⁹

38 Marx, K., Engels, B.: *Německá ideologie*. Praha 1952, str 56

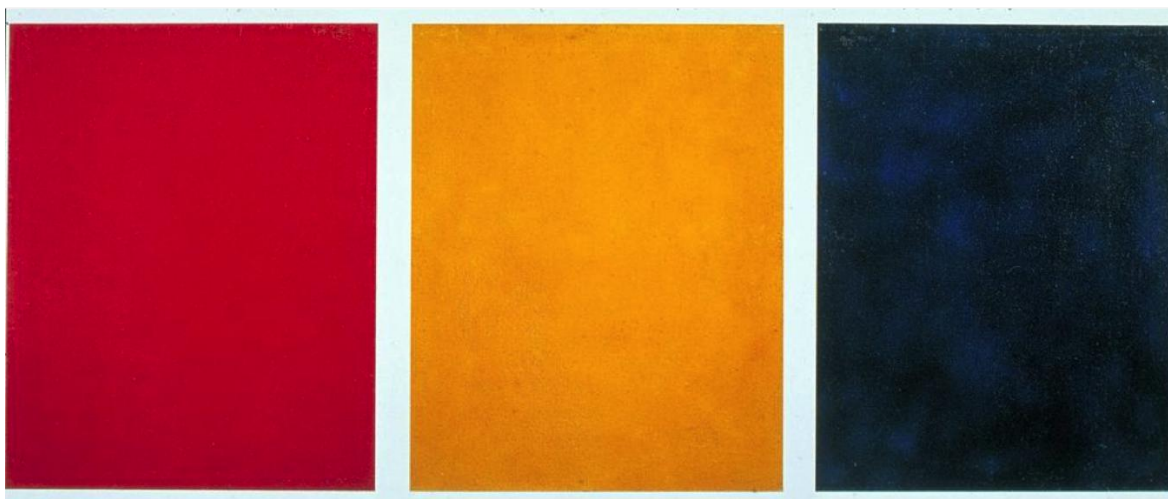
39 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 45

4. Konec avantgardy v Sovětském svazu

Začátek úpadku sovětského avantgardního hnutí lze situovat na začátek 20. let, přesněji do roku 1922, kdy byla v Sovětském svazu vyhlášena tzv. *nová ekonomická politika* – NEP. Se zavedením NEPu vznikl v zemi nový umělecký trh a nová vrstva „NEP-buržoazie“, které byla avantgarda esteticky vzdálená. Bolševiky navíc začala podporovat značná část staré inteligence, která si uvědomovala, že se nový sovětský stát stabilizoval. Tato inteligence měla estetický vkus zakořeněn v tradičním umění a proti avantgardě vystupovala nepřátelsky. Bolševikům se proto stále méně hodila radikalita, s jakou avantgardní představitelé spojovali estetická obvinění svých nepřátel s politickými. Avantgarda ztratila definitivně svůj politický vliv na konci 20. let, kdy se základna jejích umělců ztenčila na minimum. V této době vznikaly různé umělecké spolky, mezi kterými si značný význam získaly AchRR a RAPP (Asociacija chudožnikov revoljucionnoj Rossii – Asociace umělců revolučního Ruska a Rossijskaja asociacija proletarskich pisatel'ej – Ruská asociace proletářských spisovatelů). Tyto spolky spojily avantgardní radikalitu a techniku s heslem „učit se od klasiků“ a své protivníky označovaly za kontrarevolucionáře, což jim zajistilo stranickou podporu.

Dalším nezanedbatelným proudem byli tzv. *poputčiki* – skupiny, které šli „s proudem“ (např. OST a Bytije). V těchto skupinách měli výrazný vliv mladí umělci, kteří spojovali avantgardní metody s principem závěsného obrazu. V tomto období se rovněž zformovala nejradikálnější a nejaktivnější avantgardní skupina kolem časopisu *LEF* (Levá fronta), který se v roce 1927 přeměnil do ještě radikálnějšího *Nového LEFu*. Umělci organizovaní kolem

tohoto časopisu (nejznámější Alexandr Rodčenko a Vladimír Majakovskij) přešli od konstruktivistických principů tvorby k produktivismu. Ten se ohlašoval již roku 1922 po Rodčenkově vystavení slavného tryptichu *Čistá červená barva, čistá žlutá barva, čistá modrá barva*, kterým doslova obrátil list ve vývoji malby (nazýván rovněž jako „poslední obraz“ či „bod zvratu“). Vývoj umění ukázal, že formalistické pojetí malby, na kterém trval Greenberg (sebereflexe média) nemůže vyústit v nic jiného než ve dvě možnosti – mřížku nebo radikálnější monochrom. V tomto ohledu tak Rodčenkův počín skutečně završil vývoj formalistické malby, byť ještě několik generací umělců ve 20. století monochrom využije.



Obr. 7: Alexandr Rodčenko, Čistá červená barva, Čistá žlutá barva, Čistá modrá barva, 1921, olej na plátně, 62,5 x 52,5 cm

Po „konci malby“ jako média reflektujícího své vlastní možnosti tudíž přešli avantgardní umělci k produktivismu – navrhování užitných předmětů, neboť zabývat se dál malbou a jinými typy autonomního umění by bylo kontrarevoluční. Vytváření užitého zboží se naopak jevilo jako vhodný nástroj pro organizaci každodenního života skrze umění. Přesto již koncem 20. let představitelé *LEFu* nevěřili ve svoji sílu, která by se dokázala vypořádat

s předsevzatými úkoly. Jediná možnost, jak si udržet naději na dosažení svých cílů, se jevila v co nejužším spojení s komunistickou stranou, která měla moc na realizaci avantgardního projektu všeobecné organizace společnosti podle esteticko-politického plánu. LEF sám sebe vnímal jako odborníka pracujícího na „společenskou objednávku“ vyjádřenou skrze stranu, zároveň však povyšoval sám sebe na jakéhosi komisaře, který poučuje členy vedení strany, kdo jsou jejich skuteční přátelé a protivníci, a zároveň „dává pozor“ na to, aby „si v souladu s dobovými požadavky kladla konstruktivistické umělecké úkoly.“⁴⁰



Obr. 8: Majakovského okna ROSTA, cyklostylově rozmnožené plakáty mezi lety 1019-1921

Zaslepená radikalita avantgardy nakonec vyústila v její dvojitou porážku, neboť se koncem 20. let dostala do izolace. Z hlediska utužující se státní moci se stávala avantgarda svým nárokem na autonomní utváření života čím dál více nebezpečnou, neboť se svým anachronismem fakticky vzdalovala od konceptu budování socialismu pod vedením strany.

40 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 45

Z pohledu umírněné opozice těch, kteří „šli s proudem“, bylo umění avantgardy naprosto nepřijatelné, neboť tato opozice sledovala klasické mimetické postupy, jen si dávala pozor, aby se obraz reality částečně lišil od oficiálního. Avantgarda chovala vůči moci ospravedlňující vztah, proto byla pro opozici obzvláště nebezpečná, neboť ta byla z úst jejích představitelů stále vehementněji obviňována z kontrarevolučních postojů ve formě i obsahu; takováto obvinění mohla v nadcházejících 30. letech znamenat až smrtelné ohrožení. Je zajímavé sledovat Groysovo hodnocení recepce avantgardy z 80. let 20. stol. v Sovětském svazu (tedy skoro po šedesáti letech) a její porovnání se západním přístupem:

„Dvojí izolace avantgardy, oddělení od moci a také od opozice, ostatně podmiňuje sovětský postoj vůči avantgardě dodnes. Zatímco na Západě je ruská avantgarda, posuzovaná v muzeálním kontextu, vysoce ceněna jako jeden z mnoha originálních proudů, v samotném Rusku se jí neodpouští nárok na exkluzivitu a téměř provedená likvidace tradičních kulturních hodnot. Moc, která nezapomíná, dosud neodpustila avantgardě to, že se jí snažila vytvořit konkurenci, pokud šlo o přetvoření země, zatímco opozice, která rovněž nezapomíná, jí zazlívá 'velebení' moci a pronásledování 'realistických' oponentů.“⁴¹

4.1 Poměr avantgardy k socialistickému realismu

Definitivní znemožnění existence jakýchkoliv avantgardních skupin přineslo rozhodnutí Ústředního výboru Komunistické strany z 23. dubna 1932, které nařizovalo

41 Groy, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 54

rozpustit všechny umělecké spolky. Jednotliví umělci se měli seskupit do nově vzniklých svazů podle uměleckého oboru své působnosti: architekti, výtvarní umělci, spisovatelé atd. Toto nařízení, které mělo především ukončit frakční boje jednotlivých uměleckých skupin a podřídit tak veškerou kulturní činnost vedení strany, bylo předzvěstí nové – stalinistické – kultury země. Nutno podotknout, že toto rozhodnutí bylo přijato většinou umělců a autorů s nadšením, neboť skupiny RAPP a AchRR si do té doby dokázaly vytvořit kulturní monopol pomluvami a pronásledováním svých protivníků.

4.2 Kontext proměny

Toto nařízení reorganizace kulturní sféry bylo součástí první pětiletky – nového hospodářského projektu, který vystřídal NEP. Přerod sovětského státu ve stalinský režim s sebou nesl likvidaci nově nabytých ekonomických svobod, brutální zúčtování s opozicí a represi proti jejím představitelům, pro jejíž uskutečnění posílily svou moc orgány státní bezpečnosti. Stalin se ovšem zásadním způsobem odvrátil od principů, na jejichž základě byla Ruská revoluce 1917 vybudována – od konceptu, který pro úspěšné vytvoření socialistické společnosti vyžadoval jako nezbytnou podmínku rozšíření revoluce do ostatních zemí. Jak zmiňuje filosof John Molyneux:

„Po porážce mezinárodní revoluce (a porážka to bezesporu byla) bylo nutné učinit tíživou volbu. Buďto zachovat věrnost teorii a cílům mezinárodní proletářské revoluce spolu s možností ztráty státní moci v Rusku, či pevně držet moc a opustit teorii spolu s cíli. Přesto, že situace byla nesmírně komplikovaná a samotní účastníci ji v takto zřetelných

*obrysech neviděli, lze říci, že trockismus byl výsledkem první volby, zatímco stalinismus druhé.*⁴²

Stalin na přelomu 20. a 30. let upevnil svou moc prostřednictvím vybudované byrokratické vrstvy státních úředníků, která se v Sovětském svazu stala fakticky novou vládnoucí třídou. Aby zakryl stále očividnější rozpory s původní teorií, která zásadním způsobem kladla důraz na důsledný internacionalismus revoluce, vyhlásil přelomový koncept „budování socialismu v jedné zemi“, v rámci kterého mělo být dosaženo „přetvoření celého života“. Díky ukončení NEPu a přechodu na pětileté plány v organizaci hospodářství přešli umělci na zakázkovou práci pro stát. Umělcův úkol, formulovaný stranou, znamenal proměnit se v nástroj mobilizace obyvatelstva k přetváření země. Naplnilo se tak přání jednoho z vůdců avantgardního LEFu Majakovského, „aby vláda prověřovala jeho verše vedle ostatních výkonů na 'dělnické frontě', resp. aby spisovatel 'ztotožnil pero s bajonetem' a mohl se tak stejně jako každý jiný sovětský pracovník zodpovídat straně 'se všemi stovkami svazků stranických knížek' v ruce, aby se stal pomníkem 'nás všech' 'v bojích budovaný socialismus'.“⁴³

Avantgardní sen se tak de facto stal skutečností. Společnost začala být organizována podle všeobsáhlého plánu, akorát na pozici absolutního vládce nad světem-materiálem nebyl avantgardní umělec – Rodčenko ani Majakovskij – nýbrž sám Stalin – politik, který přetvářel skutečnost dle své libovůle pomocí mohutného byrokratického aparátu. Groys nahlíží na tento stav v Sovětském svazu esteticky jako na všeobsáhlé umělecké dílo, které

42 Molyneux, J.: *Skutečná marxistická tradice*. Praha 2015. Str. 75

43 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 57

nikterak nevybočuje z avantgardních intencí – jako na *Gesamtkunstwerk*⁴⁴, který naprosto stírá rozdíly mezi uměním a realitou. Groys zdůrazňuje, že avantgardní umělci byli na takový obrat vnitřně připraveni a příchod „velkého strážmistra“ očekávali – jejich ústředním cílem bylo sjednotit esteticko-politický projekt, nikoliv otázka, zda se této jednoty dosáhne – benjaminovskou dichotomií řečeno – estetizací politiky, nebo politizací estetiky.⁴⁵

5. Interpretace socialistického realismu

Zásady socialistického realismu a název samotný, které Stalin proklamoval jakožto závazné pro celé sovětské umění, byly poprvé oficiálně zformulovány a schváleny na prvním Kongresu spisovatelů v roce 1934. Vzhledem k tomu, že se jednalo především o zásady literární tvorby, které byly bez úprav převedeny na ostatní druhy umění, lze sledovat protiformalistické tendence, které nehledí na specifičnost toho kterého druhu umění, ale pouze na správný „socialistický obsah“. Tato skutečnost vedla teoretiky, jako byli Greenberg a Adorno, chápat socialistický realismus jako „absolutní antitezi formalistické avantgardy“, o kterou se opíral názor o utnutí kulturního vývoje, historický regres atd.

Jak v Adornově, tak v Greenbergově teorii je kultura 20. století rozdělena do příkré dichotomie. Na jedné straně stojí úzká skupina elitně vzdělaných avantgardních umělců, kteří udržují skutečný kulturní vývoj v pohybu, na straně druhé nevzdělané či průměrně

44 Souhrnné či integrální umění, které obsahuje více druhů umění spojených v jeden kompatibilní celek.

45 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str. 57

vzdělané masy diváků, které si libují v kýči, jenž na tomto pohybu parazituje. Greenberg ztotožňuje úroveň kýče produkovaného západním zábavním a reklamním průmyslem s oficiálními kulturami totalitárních režimů v Německu, Itálii, a především v SSSR.

Důvod, který shledává Greenberg jakožto vysvětlení, proč volí vládnoucí třída v SSSR jako oficiální kulturu kýč, není šosácký vkus jejich představitelů, nýbrž snadnost, jakým je kýč přijímán masami, které se tak dají snadněji uspokojit a ovládat. To dokládá tvrzením, že *„podpora kýče je jen dalším z levných způsobů, kterým se totalitní režimy vlichocují do přízně svých subjektů. Jelikož tyto režimy nemohou pozvednout kulturní úroveň svých mas – ani kdyby tomu opravdu chtěly – jinak než odevzdáním se do rukou mezinárodního socialismu, lichotí masám tím, že snižují celou kulturu na jejich úroveň.“*⁴⁶

Stejně tak u Adorna nacházíme podobný typ argumentace. Oproti Greenbergovi sice klade větší důraz na společenskou angažovanost avantgardy (*„Za první světové války a před Stalinem se spojovalo umělecké a politicky pokrokové myšlení; tomu, kdo tenkrát dospíval, se umění jevílo jako něco, čím historicky nikdy nebylo: a priori politicky nalevo.“*⁴⁷), jedním dechem však dodává, že avantgarda jakožto pokrokové umění zůstalo v elitářské izolaci. Podle Adorna jsou nevědomé standardy mas – tedy i estetický vkus – stejné jako ty, které jsou nezbytné pro zachování poměrů, do nichž jsou masy integrovány.⁴⁸ Jejich šablonovitost zabraňuje vzniku silného Já. Socialistický realismus je pak výsledkem těchto standardů, který podle Adorna nejen spoutal „pokrokové“ umění, nýbrž jeho vývoj fakticky zlomil.

46 Greenberg, C.: „Avantgarda a kýč“, *Labirint revue*, 2000, č. 7-8

47 Adorno, T. W.: *Estetická teorie*. Praha 1997, str.: 331

48 Tamtéž, str.: 332

S tím ostře kontrastuje Groysův pohled, který nesouhlasí s postojem, že by socialistický realismus byl pouhým zrcadlením objektivního vkusu nevzdělaných mas, jenž podle něj pramení z názoru o „nevinnosti“ avantgardy. Masy v SSSR, stejně jako masy v západních kapitalistických systémech, milovaly hollywoodské filmy, jazz a komerční romány, nikoliv socialistický realismus. „*Socialistický realismus svým školometským tónem, naprostým nedostatkem zábavnosti a vzdáleností od reálného života působil spíše odpudivě; svou radikálností tím nikterak nezaostával za Malevičovým Černým čtvercem,*“⁴⁹ píše Groys. Připouští, že pokud by masy dostaly zadání „shora“ seznamovat se s nejradikálnějšími projevy avantgardy, nijak by vůči tomu neprotestovaly a principy avantgardy by přijaly stejně, jako přijaly socialistický realismus. Naproti tomu Greenberg odmítá přiznat takovou moc státního aparátu naoktrojovat vkus masám a konstruuje příklad s ruským vesničanem, který by, i přes příkaz byrokratické moci, vyčerpán celodenní těžkou prací, sklouzl tak jako tak ke kýči, neboť nemá sílu zabývat se „vysokou kulturou“, jež je podle Greenberga jedním z nejnepřirozenějších lidských výtvorů.⁵⁰

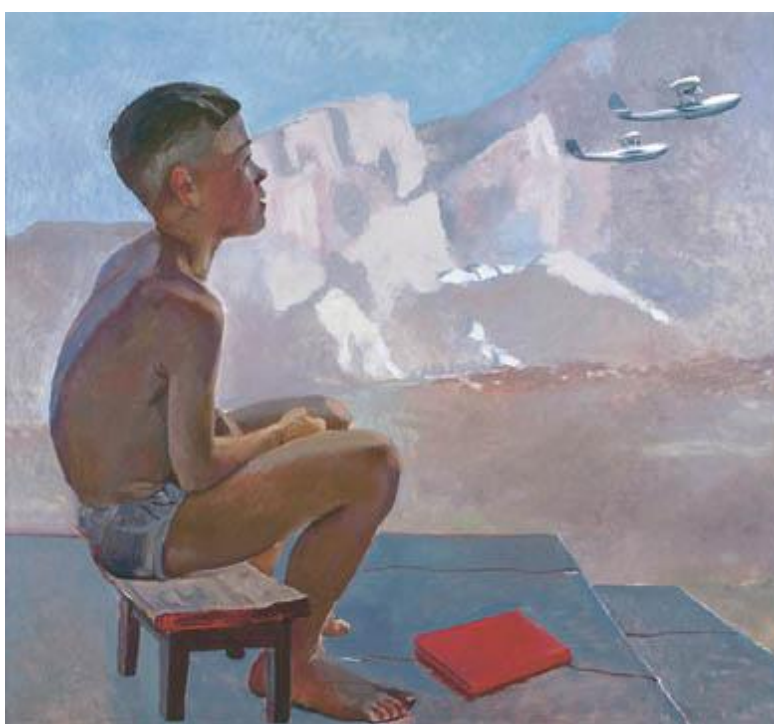
Vyvstává zde problém, neboť v obou případech pomyslný ruský vesničan (kterého bychom ovšem v této podobě hledali po kolektivizaci v Sovětském svazu marně) přijímá socialistický realismus, podle Groyse naoktrojovaně, podle Greenberga přirozeně. Jablko sváru tedy tkví v tom, zda jest socialistický realismus pokleslým kýčem odpovídajícím vesničanovým přirozeným estetickým potřebám, nebo nástroj, jak organizovat společenskou materii. Groys se domnívá, že základní zásady metod socialistického realismu vyšly ze sofistických diskuzí vysoce vzdělaných, avantgardou poučených elit,

49 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010, str.: 36

50 Greenberg, C.: „Avantgarda a kýč“, *Labirint revue*, 2000, č. 7-8

jež v duchu imanentní logiky avantgardy došly až k principům socialistického realismu.⁵¹

Jak jsme viděli, není to pouze socialistický realismus jakožto umělecký směr, který by byl pokračovatelem avantgardních snah, nýbrž totální esteticko-politický projekt, uskutečňovaný pozemským demiurgem, umělcem-tyranem, jehož nástrojem socialistický realismus je.



Obr. 9: Alexandr Deineka, Pionýr, 1934, olej na plátně, 90 x 100 cm

Groys nenazírá na uskutečnění avantgardních plánů jako na radikalizaci jejich formálních postupů, nýbrž hledí na logiku avantgardního projektu skrze jeho hlavní cíl – přetvořit skutečnost v rámci jednoho celku – a jeho uskutečnění, mnohem

radikálnější, než si avantgardní představitelé dokázali připustit, spatřuje ve stalinistickém Sovětském svazu. Že této radikalizaci padli za oběť mnozí představitelé avantgardy není paradoxem, nýbrž důkazem toho, že operovali na stejném poli jako politická moc. Groys pojmenovává tři zásadní formální rozdíly v estetice avantgardy a socialistického realismu vzniklé touto radikalizací, které řadí do těchto okruhů: vztah ke klasickému dědictví, role

51 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010, str. 36

odrazu a problém nového člověka.⁵²

5.1 Vztah ke klasickému dědictví



Obr. 10: reprezentant malířštějšího přístupu v rámci s. r.
Alexandr Gerasimov, Lenin na tribuně, 1929, olej na plátně,
288 x 177cm

Odmítnutí kulturních tradic, ba dokonce likvidace jejich výsledků, ke které některé proudy avantgardy vyzývaly, bylo jedině možné v opozici k těmto tradicím. Tak byla avantgarda přímo odvislá od kultury, vůči které se vymezovala, byla její přímou negací. Její požadavek byl řešen v rámci historické kontinuity stylů a uměleckých problematik.⁵³

Oproti tomu se socialistický realismus neodvíjel přímo od

této tradice, neboť „(...) pro ideology bolševiků byla nulovým bodem realita a umění minulosti nepředstavovalo živoucí dějiny, vůči nimž bychom se měli definovat, nýbrž skladiště mrtvých věcí, z nichž si lze kdykoli vzít to, co se jeví dobré nebo použitelné.“⁵⁴

52 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010, str.: 59

53 Tamtéž, str.: 63

54 Tamtéž, str.: 63



Obr. 11: U Deineky můžeme nejlépe sledovat syntézu modernistického a klasického přístupu.
Alexandr Deineka, Stavění nových továren, 1926, olej na plátně, 209 x 200 cm

5.2 Role odrazu

Socialistický realismus je nazýván „realismem“ vzhledem ke svému mimetickému charakteru, který je na první pohled odlišný od avantgardního formalismu. Svými motivy ovšem nezobrazuje, nenapodobuje skutečnost takovou, jaká je, jak by se mohlo zdát z příkladu o ruském vesničanovi, který Greenberg konstruuje, aby kategorizoval

socialistický realismus jako kýč. Pokud přijmeme Groysovu optiku, Greenberg chybně srovnává malířskou formu socialistického realismu s realismem 19. století (jako příklad uvádí Repina) a jako argument pro podporu své kategorizace uvádí tvrzení, že na Repinově obraze vesničan „vidí a rozpoznává věci stejným způsobem, jakým poznává a vidí věci mimo obrazy – není zde žádná diskontinuita mezi uměním a životem.“⁵⁵



Obr. 12: Ilja Repin, Burlaci na Volze, 1870-73, olej na plátně, 131,5 x 281 cm

Groys oproti tomu zdůrazňuje příkré opovržení socialistického realismu pouhým zobrazováním skutečných věcí, strohým naturalismem. Socialistický realismus se zaměřuje na skrytou podstatu věcí, nikoliv na to, co je přístupné pouhému oku, a v tom sleduje „leninskou teorii odrazu“⁵⁶ Ústřední úlohu hraje pojem „typického“, který Groys dokládá citátem G. Malenkova z 19. sjezdu Strany: „*Naši umělci, spisovatelé a artisté si při své práci, při tvorbě uměleckých obrazů, musejí neustále uvědomovat, že „typické“ není to, co je nejrozšířenější, nýbrž to, co s největší přesvědčivostí vyjadřuje podstatu určité společenské síly. Ze stanoviska marxismu-leninismu „typické“ není totéž co průměrné. (...) „Typické“*

55 Greenberg, C.: „Avantgarda a kýč“, *Labirint revue*, 2000, č. 7-8

56 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010, str.: 70

je osový a stěžejní bod, kde se prokazuje stranickost realistického umění. Problém „typického“ je vždy politickým problémem.“⁵⁷ Proto Groys přirovnává namísto realismu 19. století socialistický realismus spíše ke středověkému realismu, je pro něj hagiografickým textem, jenž je nutné číst jako ikonu nebo novinový úvodník, nikoliv jako odraz reality⁵⁸

5.3 Koncept nového člověka

Ve stalinistickém SSSR zůstává umění jakožto autonomní oblast působení, přestože z hlediska výše zmiňované logiky se nabízí otázka, zda není tato oblast v totálním esteticko-politickém projektu zcela nadbytečná. Groys odpovídá tím, že avantgarda, která existenci umění jakožto autonomní oblasti odmítala, po sobě zanechala trhlinu „pozemského iniciátora celého projektu“⁵⁹. Umělec, který organizuje společenskou materii, není do této organizace sám zapojen, stojí vně, tzn. je doslova na pozici Boha. Avantgardní umělec je tudíž nutně součástí starého světa, byť je jeho cílem vytvářet svět nový. Je uvězněn v dějinách umění, v tradici, proto je z hlediska socialistického realismu „včerejší“, je „(...) formalistou, tzn. člověkem, který toliko logicky, formálně, bez vnitřního účastenství projektuje nové, „duševně“ však setrvává ve starém.“⁶⁰ Socialistický realismus je důležitou součástí celého projektu, neboť toto místo zaplňuje obrazem nového člověka: „Hrdina avantgardy – osamělý, trpící, obětující sama sebe a vítězí umělec – se stal hrdinou stalinské kultury, avšak tentokrát v roli budovatele, sportovce, letce-polárníka, ředitele továrny, stranického vedoucího v kolchozu atd., stal se tedy reálným tvůrcem

57 Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010. Str: 70

58 Tamtéž, str.: 74

59 Tamtéž, str.: 75

60 Tamtéž, str.: 75

reálného života, a nikoli pouhých vzdušných zámků.“⁶¹

6. Shrnutí

Jak jsme mohli vidět výše, formální rozpory mezi avantgardou a socialistickým realismem, jenž jsou na první pohled patrné, neobstojí jako důkaz kulturního regresi nebo kýče, neboť bývají nahlíženy chybnou optikou či příliš povrchně. Pokud opustíme běžně přijímané hledisko a přistoupíme na Groysovu pozici, tedy že socialistický realismus interpretujeme jako nástroj k budování totálního esteticko-politického projektu, o který radikální představitelé ruské avantgardy prokazatelně usilovali, poměrování forem obou směrů, jež je úhelným kamenem pro odmítání socialistického realismu jakožto barbarského kýče a velebením avantgardy jako vysokého a autonomního umění skutečných vzdělavců, ztratí svoji relevanci.

Groysova teoretická pozice a teze z ní vyplývající jsou cenným štítem proti ideologické kastraci avantgardy, neboť dnes stále drtivě převažují interpretace o její nevinosti, autonomii a progresivním charakteru ve vývoji umění 20. století, jenž byl „násilně“ uťat totalitářskými (slyšíme však nesprávně totalitními) režimy. Tyto interpretace jsou rozšířené jednak ve vzdělávacích institucích různých typů, především pak těch, které vytvářejí umělecký a uměnovědný diskurz, jednak mezi širší veřejností. Můžeme jen doufat, že širší povědomí o textech, jako je Groysův *Gesamtkunstwerk Stalin*, může vytvářet pevnější pozici, ze které lze přinášet obohacující interpretace problematiky avantgardy a jejího vztahu k pozdějšímu vývoji.

⁶¹ Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010, str.: 77

II. DIDAKTICKÁ ČÁST

Didaktický projekt reflektující vybrané modernistické – avantgardní přístupy v umění 20. století

Projekt, jenž byl uskutečněn v rámci praxí zimního semestru 2013, byl koncipován jako výtvarná řada, která se skládala ze čtyř na sebe navazujících vyučovacích jednotek (každá jednotka – 2 x 45 minut). Její realizace tím pádem trvala čtyři týdny. Vzhledem k danému zaměření diplomové práce byl kladen důraz na přiblížení vybraných avantgardních směrů v umění 20. stol. Důraz byl kladen především na pochopení základních principů abstraktní tvorby, dále šlo o zaměření se na formální aspekt výtvarné činnosti, jež byl východiskem pro celou výtvarnou řadu.

První jednotka (1) byla rozdělena do 4 na sebe navazujících úkolů. Dohromady se tedy jednalo o sedm výtvarných úkolů v celé výtvarné řadě. Hlavním tematickým rámcem celé výtvarné řady bylo abstraktní vyjadřování ve výtvarném umění. Konkrétně pak byla zaměřena na geometrickou abstrakci a konstruktivistické principy ve výtvarné tvorbě. Poslední jednotka (4) pak představovala pomyslný zlom, neboť byla věnována abstrakci expresivní. Bylo tak učiněno z důvodu, aby si studenti na základě této konfrontace rozdílnosti lépe uvědomili podstatu obou přístupů a zároveň mohli mezi nimi hledat styčné plochy.

Výtvarná řada byla rozvinuta na základě zkušeností z praxe v minulém semestru, kde byla prověřena možnost realizovat tento typ činnosti. Tehdy se však nejednalo o řadu, ale pouze o jednu vyučovací jednotku. Výsledky z této zkušenosti se stal inspirací k rozvinutí

výtvarné řady na toto téma. Výtvarná řada byla realizována na prvním stupni čtyřletého gymnázia na základě konzultace s fakultní učitelkou.

1) Kompozice – geometrická abstrakce

Výtvarný úkol: Čtyři na sebe navazující drobné úkoly (cvičení)

- 1) Umístit černý bod do formátu A4 podle svého nejlepšího přesvědčení a toto umístění následně zdůvodnit.
- 2) Umístit do formátu A4 tři černé pruhy o délce 20, 14 a 8 cm podle svého nejlepšího přesvědčení a toto umístění následně zdůvodnit.
- 3) Vytvořit kompozici dynamickou (rozhýbanou, živou) do formátu A3 z předem připravené zásoby vystřižených barevných geometrických tvarů.
- 4) Vytvořit kompozici vyváženou (klidnou) do formátu A3 z předem připravené zásoby vystřižených barevných geometrických tvarů.

Námět: geometrické tvary a jejich vztahy v určitém formátu

Motivace: Motivace proběhla v rámci diskuse se studenty nad otázkou „Co je to abstrakce?“ a dále nad tématem abstrakce ve výtvarném umění. (Studenti byli dotazováni, zda znají nějaké typy abstraktního vyjádření, např. v malbě nebo zda někdy navštívili nějakou výstavu, kde se s abstrakcí setkali, dále zda znají nějakého umělce, který se abstraktní tvorbou zabývá atd.) Dále jim byla promítnuta nejprůzračnější díla geometrické abstrakce plošné (malby) z dějin výtvarného umění 20. století, nad kterými se diskutovalo.

Cíl a smysl: Žákům bylo umožněno pochopit a vyzkoušet principy geometrické abstrakce ve výtvarném umění, přemýšlet o formátu, organizovat grafické prvky v ploše za určitým záměrem, poznávat jejich vztahy, pochopit schopnosti formy nést význam ve výtvarné činnosti.

Realizační prostředky:

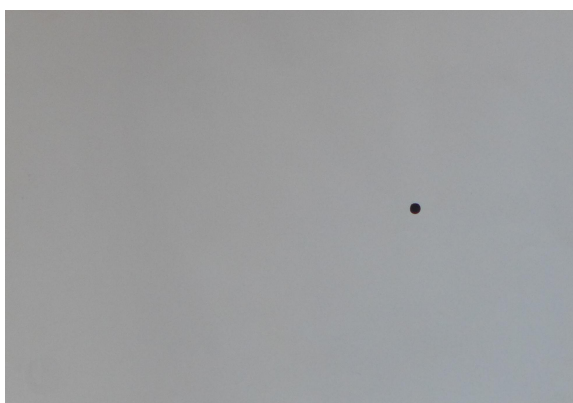
- materiálně technické:
čtvrtky formátu A4 a A3, široká škála geometrických tvarů vystřižených z papíru, lepidlo, nůžky
- druhy výtvarné činnosti:
komponování prvků ve formátu, (dalo by se označit za specifický typ koláže)
- vizuálně obrazné:
plošné geometrické vyjádření
- kritéria a formy hodnocení:
Stěžejní složkou každého jednotlivého úkolu byla žákova reflexe svého řešení. Ta se odehrávala vždy kolokviálním způsobem, takže nad výsledky úkolů vznikala živá diskuse. Ústní hodnocení, důraz byl kladen na dosažení žákova záměru (zda kompozice působí „klidně“, „živě“ atd.), který byl ověřován diskusí s ostatními žáky a pedagogem.

Přidaná hodnota:

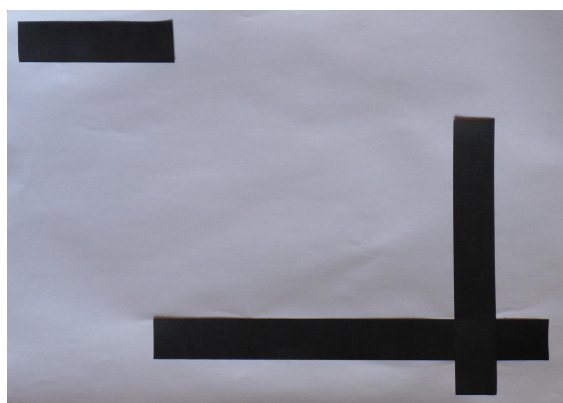
- Studenti se seznámili s principy geometrické abstrakce a pochopili je. Přemýšleli o formátu a kompozici obecně, nabyté zkušenosti mohou využít v budoucích výtvarných realizacích plošného typu.

Očekávané výstupy oboru, ke kterým hodina směřovala:

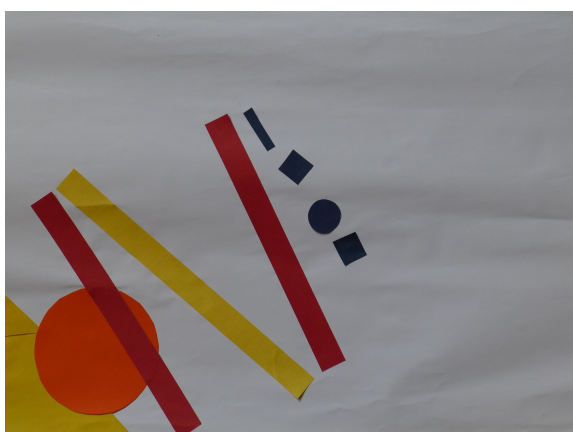
- *vybírání, vytváření a pojmenování co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů, uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků, variuje různé vlastnosti prvků a jejich vztahů pro získání osobitých výsledků*



Obr. 13: úkol č. 1



Obr. 14: úkol č. 2



Obr. 16: úkol č. 3



Obr. 15: úkol č. 4

2) Abstraktní reliéf, objekt

Výtvarný úkol: Z materiálů, které jsou k dispozici, vytvořit abstraktní reliéf nebo objekt. Jako základnu pro tento reliéf (objekt) použít tvrdý kus kartonu (formát dle libosti). S materiály (papír, noviny, hliníková fólie, karton, kusy dřeva, dráty atd.) pracovat tak, aby byl kladen důraz na jejich charakterové vlastnosti. (Jedná se tedy o rozvinutí principů z prvního bloku úkolů do prostorové dimenze, tudíž obohacené o prvek materiálního charakteru kombinovaných prvků. Stejně jako tam se i zde organizují různé prvky v rámci určitého vymezeného pole – formátu „základny“, ovšem žák musí řešit místo plošných vztahů vztahy prostorové) Tedy při tvorbě klást důraz na to, že např. papír „se mačká“, karton „se láme“, provázek „visí, nebo je napnut“, dráty „trčí, ale dají se ohnout“, folie „odráží světlo“. Snažit se nacházet „logické“ vztahy mezi různými prvky (např. drát „propichuje“ karton atd.) Každý student si může sám rozhodnout, zda bude svou práci koncipovat spíše jako reliéf, nebo jako objekt.

Námět: Seznámení se s vlastnostmi různých materiálů, jejich využití v abstraktní výtvarné realizaci. Avantgarda a konstruktivismus.

Motivace: Studentům byl připomenut první blok úkolů (Co jsme to vlastně dělali? O co nám šlo?) Dále proběhla diskuse nad vlastnostmi materiálů (Jaké vlastnosti má papír? Jaké má drát? atd.) a diskuse nad typem realizace (Co je to objekt? Co je to reliéf?) Studenti se seznámili s konstruktivismem (tedy i s otázkou „Co to je avantgarda?“) ve výtvarném umění (Tatlin, Rodčenko, Gabo, Pevsner,...)

Cíl a smysl: Studenti se seznámili s principy abstraktní trojrozměrné tvorby (abstraktní objekt), především pak s principy konstruktivismu jako významného reprezentanta trojrozměrné abstrakce ve vývoji umění ve 20. stol. Studentům bylo umožněno prakticky si uvědomit kvalitu a možnosti různých materiálů a pochopit na základě jejich kombinování vztahy, které mohou sloužit k realizaci výtvarného záměru.

Realizační prostředky:

- materiálně technické:

Tvrký karton či deska (sololit), dostatečné množství různých materiálů (papír, karton, dráty, polystyren, fólie, dřevo, kusy plechu atd.), pojivo (lepidlo, lepicí páska, sádra, provázek atd.)

- druhy výtvarné činnosti:

objektová tvorba

- vizuálně obrazné:

tvorba objektu, reliéfu

- kritéria a formy hodnocení:

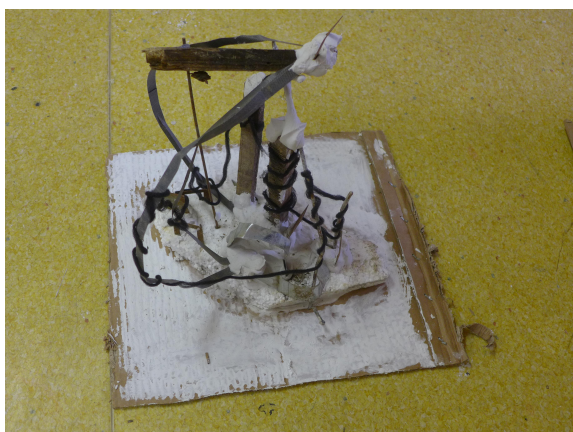
porovnávání jednotlivých prací kolokviálním způsobem, ústní hodnocení, důraz byl kladen na zajímavé a rafinované kompozice, na nápaditou kombinaci různých prvků, studentská reflexe svých objektů byla nedílnou součástí výtvarného úkolu.

Přidaná hodnota:

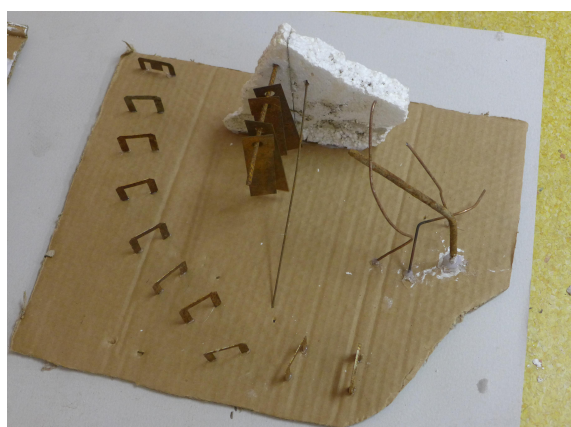
- Pochopení principu abstraktní objektové tvorby, pochopení principu konstruktivismu jakožto významného avantgardního směru, seznámení se s charakterem různých materiálů a vztahů mezi nimi za účelem výtvarné realizace.

Očekávané výstupy oboru, ke kterým hodina směřovala:

- *vybírá, vytváří a pojmenovává co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů, uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků, variuje různé vlastnosti prvků a jejich vztahů pro získání osobitých výsledků*
- *vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření, porovnává jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálně obrazných vyjádření*



Obr. 16: objekt 1



Obr. 17: objekt 2

3) Konstrukce věže

Výtvarný úkol: Rozdělit se do skupin po 2-3 žácích. Každá skupina bude mít za úkol zkonstruovat co nejvyšší věž, avšak pouze z přiděleného materiálu. Každá skupina dostane stejné množství materiálu (3 čtvrtky A4, 5 špejlí, lepidlo, lepicí pásku). Zvítězí ta skupina, která zkonstruuje nejvyšší věž.

Námět: Konstrukce věže, skupinová soutěž

Motivace: Diskuse nad pojmem věž. (Co to je? Čím se vyznačuje? Jaké znáte typy věží?) Ukázka nejznámějších architektonických řešení (Jaké znáte konkrétní věže? např. Eiffelova věž, CN tower, Tokijská věž, Žižkovská věž, vysílač Ještěd atd.) Pozornost byla věnována především konstrukčnímu řešení.

Cíl a smysl: Logická práce s konkrétním materiálem za účelem dosažení konkrétního výsledku (výška konstrukce). Na velmi běžném typu materiálu (papír) si žáci uvědomili jeho charakterové vlastnosti, které museli při práci s ním respektovat, pokud chtěli dosáhnout co nejlepšího výsledku ve zvolených parametrech. K tomu byli motivováni konceptem soutěže ve skupinové práci.

Realizační prostředky:

– materiálně technické:

Čtvrtka formátu A4, nůžky, lepidlo, lepicí páska

- druhy výtvarné činnosti:

konstrukce objektu

- vizuálně obrazné:

trojrozměrná realizace, objekt

- kritéria a formy hodnocení:

Formálně zvítězila skupina, která dodržela pravidla a postavila nejvyšší konstrukci.

V kolektivním hodnocení (diskuse nad všemi pracemi s žáky) byl kladen důraz rovněž na rafinovanost konstrukčních řešení i na celkové provedení.

Přidaná hodnota:

- Zvládnutí logickým způsobem pracovat s konkrétním typem materiálu za účelem výtvarné realizace. Pochopení nutnosti respektovat materiálové vlastnosti při naplňování tvůrčího záměru v určitých typech výtvarných realizací. Seznámení se na základě absolvované zkušenosti s nejzákladnějšími konstrukčními principy. Seznámení se v praxi se základními fyzikálními zákony. Praktická zkušenost práce v kolektivu.

Očekávané výstupy oboru, ke kterým hodina směřovala:

- *vybírání, vytváření a pojmenování co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů, uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků, variuje různé vlastnosti prvků a jejich vztahů pro získání osobitých výsledků*



Obr. 18: výsledné věže

4) Abstraktní exprese – akční malba

Výtvarný úkol: Jednotlivé skupiny po 3-4 žácích vytvoří velkoformátový obraz. Každý může do obrazu „vstoupit“ libovolným způsobem, nesmí se však zobrazovat konkrétní předměty, postavy atd. Prostředkem pro realizaci byla malba – „dripping“. Obraz byl pojímán jako „debata“ mezi studenty, kteří si měli všimnout malířských gest spolužáků vyjádřených na velkém formátu a reagovat na ně, studenti měli za úkol se snažit vyjádřit malířsky to, čeho by v řeči nebyli schopni.

Námět: Vyjádření pocitu, gesto, spontánnost, komunikace

Motivace: Ukázka nejznámějších příkladů abstraktního expresionismu (Pollock, Koonig, Hartung, Rothko, Wools) Diskuse nad nimi (Co ve vás vyvolávají tato díla? Máte z nich nějaký pocit? Co vás napadne, když je pozorujete? ...) Najít shodu a rozdíly oproti geometrické abstrakci (V čem je geometrická abstrakce podobná abstraktnímu expresionismu? V čem se odlišují oba přístupy?)

Cíl a smysl: Pochopit rozdílnost přístupů a jejich principů v abstraktním vyjadřování ve výtvarném umění (rozum x emoce). Studenti se seznámili s principy abstraktního expresionismu jakožto reprezentanta významného malířského směru v umění 20. století.

Realizační prostředky:

- materiálně technické:
dostatečně velký formát (2x2 metry) – balící papír, dostatečné množství barev, velké štětce

- druhy výtvarné činnosti:
akční malba

- vizuálně obrazné:
abstraktně expresivní plošné vizuálně obrazné vyjádření

- kritéria a formy hodnocení:
Společná reflexe společného díla, debata nad ním, co v nás vyvolává, jaké byly pocity

při tvorbě atd. Debata nad rozdílnou zkušeností tvorby oproti geometrickému přístupu.

Přidaná hodnota:

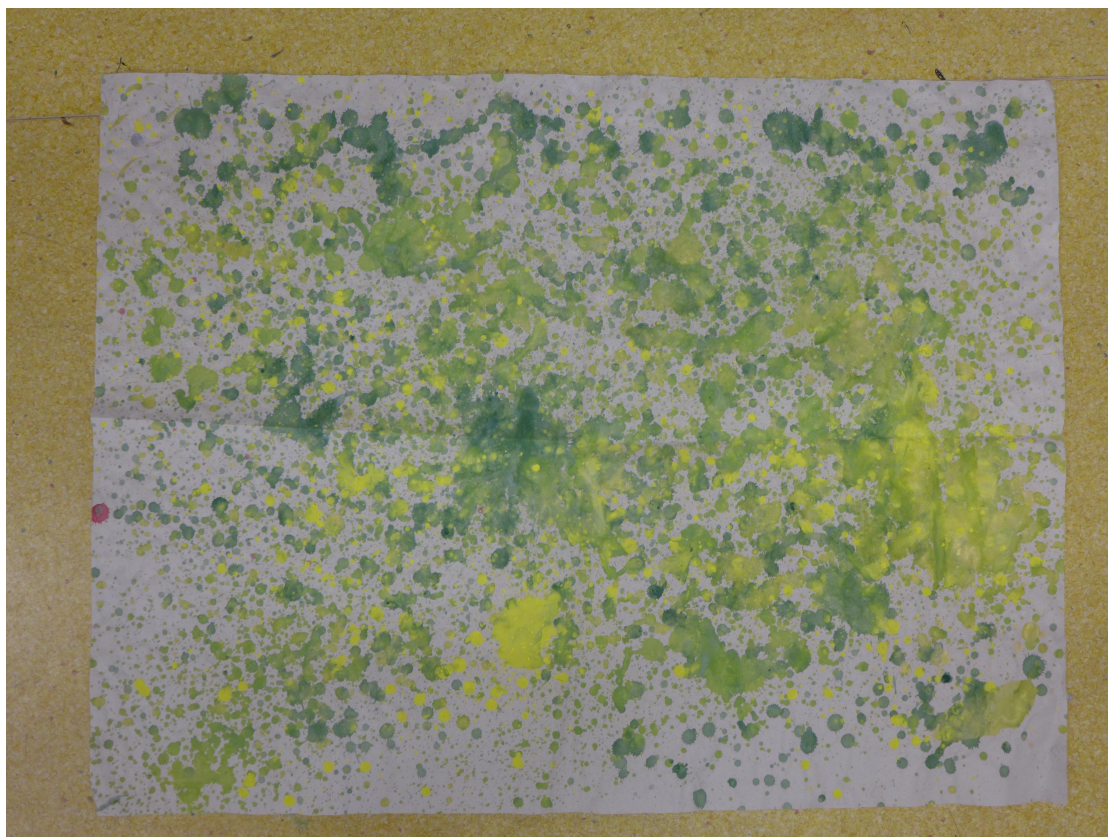
- Studenti si uvědomili rozdílnosti přístupů v abstraktním vyjadřování, pochopili základní principy, na kterých se abstraktní vyjadřování ve výtvarném umění zakládá.

Očekávané výstupy oboru, ke kterým hodina směřovala:

- *vybírání, vytváření a pojmenování co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů, uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků, variuje různé vlastnosti prvků a jejich vztahů pro získání osobitých výsledků*
- *vybírání, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření, porovnává jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálně obrazných vyjádření*
- *porovnává na konkrétních příkladech různé interpretace vizuálně obrazného vyjádření, vysvětluje své postoje k nim s vědomím osobní, společenské a kulturní podmíněnosti svých hodnotových soudů*



Obr. 19: akční malba 1



Obr. 20: akční malba 2

5) Závěrečná reflexe

Koncept výtvarné řady tak, jak byl realizován, považuji za úspěšný. Všechny čtyři vyučovací jednotky se podařilo uskutečnit tak, jak byly naplánovány. První jednotka (která byla rozdělena na čtyři kompoziční úkoly) proběhla bez větších komplikací a všichni studenti byli schopni zadání plnit, byť se na počátku objevovaly udivené reakce nad banálností úkolů, které byly vzápětí rozptýleny vlastní zkušeností z jejich plnění. Druhá jednotka byla o něco komplikovanější, neboť kladla značné nároky na přípravu rozmanitých materiálů. Ukázala se určitá diverzita mezi schopnostmi jednotlivých studentů, co se práce s rozličným materiálem týče. Zadání nakonec dokázali splnit všichni studenti, ovšem na různé úrovni. Třetí jednotka, stavění věže, ukázala dvojí komplikaci. Za prvé se jednalo o soutěž, tudíž kvalita provedení často trpěla ve prospěch dosažení co nejvyšších staveb, jež byly vratké a banální, byť soutěžení bylo zásadním faktorem pro motivaci. Za druhé, několik jedinců nebylo schopno úkol realizovat z nedostatku schopností soustředit se na logické uvažování o problému. Většina studentů však úkol splnit zvládla. Poslední jednotkou byla akční malba, jež dokázala zaujmout studenty natolik, že dokázali mezi sebou spolupracovat a dosáhnout velmi dobrých výsledků co se přístupu k zadání týče. Problematikou tohoto úkolu však byla značná prostorová náročnost a také fakt, že bylo zadání realizováno zcela již po prvních 45 minutách dvouhodinové vyučovací jednotky. Proto musel být zbytek času vyplněn náhradní aktivitou skupinového vizuálního (kresebného) dialogu, který tak navázal na předchozí činnost poměrně adekvátně.

III. VÝTVARNÁ ČÁST

Popis výtvarné práce

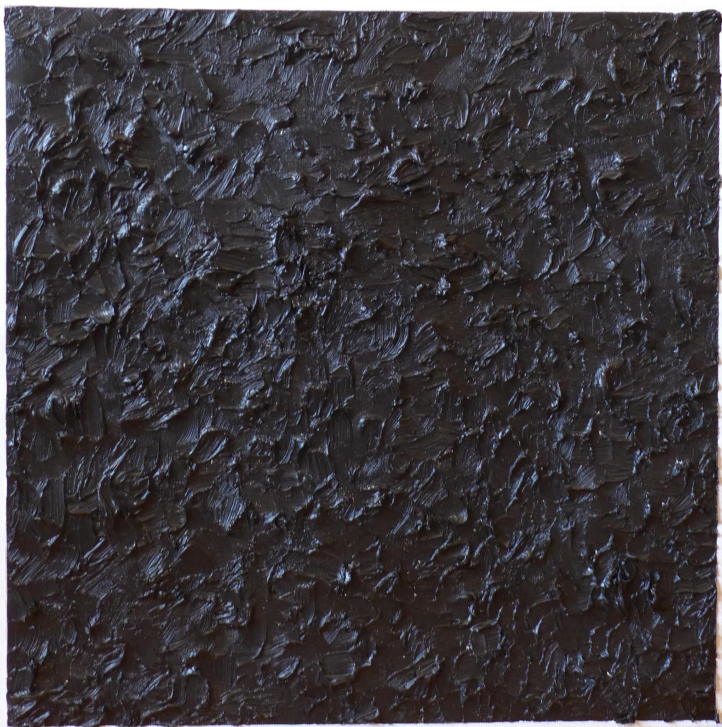
Pro diplomovou práci byla vytvořena série několika obrazů středních a malých formátů, které byly zhotoveny klasickými malířskými prostředky, jenž se inspirují nastolenou problematikou. Jako ústřední prvek souboru byl zvolen motiv čtverce, který implicitně odkazuje k vybraným avantgardním přístupům.

Nemělo by se jednat o ilustrativní doplněk diplomové práce, nýbrž o svébytné obrazy, které by měly fungovat samonosně bez potřeby obšírnější kontextualizace. Těžiště obrazů spočívá v jejich formálním provedení. Barva se stává hutnou a její vrstva je někdy až nesitelně vysoká, dává na odiv své materiálové vlastnosti. Tahy štětcem jsou přiznané a jejich tektonika je pro vyznění obrazů klíčová.

Barvy jsou vesměs lomené do tmavých, nahnědlých a našedlých odstínů, aby daly vyznít zemitosti a hrubosti zobrazovaných předmětů.

Co se motivů týče, většinou znázorňují těžké, litinové, kovové předměty, které ztrácejí svou symbolickou hodnotu a stávají se odpadem – většinou již ani nelze říci, o jaké předměty se jedná, patrný je pouze jejich materiálový charakter.

Ústředním prvkem souboru je obraz s figurou černého čtverce, který se dostává takřka na okraj. Je jakousi černou dírou, která budí dojem, že by se její obsah chtěl dostat mimo vymezený rámeček, ve kterém je uzavřen.



Obr. 22: Černý čtverec, 2015, olej, plátno, 70 x 70 cm



Obr. 21: Zátiší, 2014, olej, plátno, 30 x 40 cm



Obr. 23: Čtverec II, 2014, olej, plátno, 50 x 50 cm



Obr. 24: Čtverec, 2014, olej, plátno, 65 x 65 cm



Obr. 25: Objekt, 2014, olej, dřevěná bedna,
45 x 45 x 25 cm



Obr. 26: Železo, 2014, olej, plátno, 90 x 140 cm



Obr. 27: Šicí stroj Minerva, 2014, olej, dřevo, 30 x 55 cm

Závěrem

Přínos své diplomové práce spatřuji především v důkladném výběru srovnávaných autorů a jejich interpretačních rámců stěžejních období avantgardy a modernismu jako takového v historii umění 20. století, o které se hlouběji zajímám. Práce si kladla za cíl poukázat na problematičnost některých obecně přijímaných výkladů dějin umění 20. století a minimálně je zpřoblematizovat. Bylo třeba si v širokých a doslova bezbřehých mantinelech zadání diplomové práce nalézt úzké a pevné vymezení tématu, aby bylo možné se dostat hlouběji do zajímavějších souvislostí, což pevně doufám, že se podařilo.

Poučení získané zkoumáním vymezeného problému bylo inspiračním zdrojem pro vytvoření didaktického projektu – řady, která se zaměřila na předání nejzásadnějších principů oněch vybraných uměleckých směrů, především geometrické abstrakce, konstruktivismu a abstraktního expresionismu, studentům.

Bylo rovněž zásadním prvkem znalostí pro vytvoření výtvarné části diplomové práce, která je volně inspirovaná tématem, ale není jeho doslovnou ilustrací. Snaží si zachovat svébytnost uměleckého díla.

Seznam použité literatury

Adorno, T. W.: *Estetická teorie*. Praha 1997

Bown, M. C.: *Socialist realist painting*. New Hawen a Londýn 1998

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B.: *Umění po roce 1900*. Praha 2007

Greenberg, C.: „Avantgarda a kýč“, *Labirint revue*, 2000, č. 7-8

Greenberg, C.: „Modernistická malba“, in: Pospiszyl, T.: *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha 1998

Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin – Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010

Chlebnikov, V.: *Zakletí smíchem*. Praha 1975

Karous, P., Pospiszyl, T., Jankovičová, S., Kořínková, J.: *Vetřelci a volavky*. Praha 2013

Liessmann, K. P.: *Filozofie moderního umění*. Olomouc 2000

Magid, V.: „Teoretické Gesamtkunstwerk Borise Groyse“, in Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin.– Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Praha 2010

Malevič, K.: „O nových systémech v umění.“, *Výtvarné umění*. 17,8-9,1967/11/30

Marx, K.: *Ekonomicko-filosofické rukopisy z roku 1844*, Praha 1961

Marx, K., Engels, B.: *Německá ideologie*. Praha 1952

Marx, K., Engels, B.: *Manifest komunistické strany*. Praha 1949

Molyneux, J.: *Skutečná marxistická tradice*. Praha 2015

Seznam příloh

Černý čtverec, 2015, olej, plátno, 70 x 70 cm

Zátiší, 2014, olej, plátno, 30 x 40 cm

Čtverec II, 2014, olej, plátno, 50 x 50 cm

Objekt, 2014, olej, dřevěná bedna, 45 x 45 x 25 cm

Čtverec, 2014, olej, plátno, 65 x 65 cm

Železo, 2014, olej, plátno, 90 x 140 cm

Šicí stroj Minerva, 2014, olej, dřevo, 30 x 55 cm

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Jméno a příjmení: **Dominik Forman**

Studijní program: **Učitelství pro střední školy**

Studijní obor: **Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy, střední školy a základní umělecké školy - výtvarná výchova**

Obor práce: **Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy, střední školy a základní umělecké školy - výtvarná výchova**

Děkan fakulty Vám podle zákona č. 111/1998 Sb. určuje tuto diplomovou práci:

Téma práce: **Divný svět**
Možnosti uplatnění tématu v pedagogické praxi

Jazyk práce: **čeština**

Zásady pro vypracování:

Rozvíňte, navažte na nastolené problémy ve vaší bakalářské práci. Zaměřte se na výtvarné umění jako specifickou formu poznání a chápání skutečnosti, vidění světa. Věnujte pozornost formám a obsahům výtvarného umění v závislosti na kontextu současné společnosti. Použijte vlastní východisek jako svobodného kreativního vyjádření ve vztahu s autoritami a přístupy z výtvarného světa i jiných oblastí. Pro své výtvarné vyjádření máte možnost výběru ze širokého rejstříku multidisciplinární oblasti výtvarné tvorby.

V didaktické části vytvořte soubor takových zadání, které žákům umožní seznámit se s problematičností přístupu k realitě, s nejednoznačností vztahu realita – fikce, atd. Prozkoumejte, jakým způsobem se dají některé části využívané teorie tvůrčím způsobem uplatnit i v didaktice výtvarné výchovy.

Rozsah výtvarných prací: Instalace ve zvoleném médiu, která obsahově i formálně bude odpovídat finálnímu pojetí bakalářské práce. Přesné formální pojetí vznikne v průběhu průběžných konzultací s vedoucím a konzultanty práce.

Seznam odborné literatury:

- ADAMS, L. S.: Art and Psychoanalysis. New York: 1993.
ADORNO, Theodor.; HORKHEIMER, Max.: Dialektika osvícenství, Praha: Oikoymenh, 2009. ISBN 978-80-7298-267-7
BADIOU, Alain: Svatý Pavel. Zakladatel univerzalizmu, Praha: Svoboda servis, 2010. ISBN 978-80-86320-64-9
BECKER, U.: Slovník symbolů. Praha: Portál, 2002.
DESCARTES, René: Rozprava o metodě, Praha: Svoboda, 1992. ISBN 80-205-0216-5
FOSTER, Hal; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH Benjamin; KRAUSSOVÁ Rosalind: Umění po roce 1900, Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8
FREUD, Sigmund: O člověku a kultuře. Eseje. Praha: Odeon, 1990.
FREUD, Sigmund: Spisy z let 1925-1931, Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2007. ISBN 80-86123-23-5
FULKOVÁ, Marie. Diskurs umění a vzdělávání. Jinočany: H&H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7

HAUSER, Michael: Prolegomena k filozofii současnosti, Praha: Filosofia, 2008.

ISBN 978-80-7007-270-7

MYERS, Tony: Slavoj Žižek, Praha: Svoboda servis, 2008. ISBN 978-80-86320-54-0

PAPOUŠEK, Vladimír: Gravitace avantgard. Praha: Akropolis, 2007.

ISBN 978-80-86903-52-1

SOKOL, Jan. Slovník filozofických pojmů. Praha: Vyšehrad, 2007. ISBN 978-80-7021-884-6

ŽIŽEK, Slavoj: Nepochopitelný subjekt. Chybějící střed politické ontologie. Chomutov: Luboš Marek, 2007. ISBN 978-80-87127-02-568

ŽIŽEK, Slavoj: Podkova nade dveřmi. Praha: Akademie výtvarných umění, 2009.

ISBN 978-80-87108-10-9

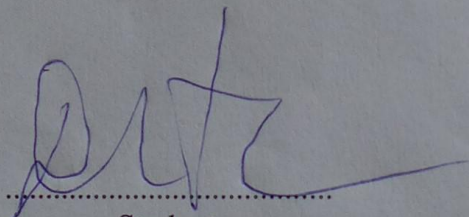
Vedoucí diplomové práce: **MgA. Sedlák Michal**

Oponenti:

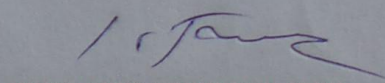
Konzultanti: **Mgr. Hauser Michael, Ph.D.**

Datum zadání diplomové práce: 23.11.2012

Termín odevzdání diplomové práce: dle harmonogramu příslušného akademického roku



Student



Vedoucí katedry

V Praze dne 13.7.2015