

TRAKTORISTKY A JEDLÍCI PTÁKŮ

MARIE KLIMEŠOVÁ

Ústav pro dějiny umění FF UK; marie.klimesova@ff.cuni.cz

ABSTRACT

Tractor Girls and Bird Eaters

At the end of 1947, a small book was published, taking stock of the controversial reception of the exhibition of national artists of the Soviet Union, which in May of that year introduced Soviet socialist realism to Czechoslovakia for the first time. Zbyněk Sekal, a young student of the Academy of Arts and Crafts in Prague, also purchased the book. From a school trip to Paris in September 1947, he brought back Jean Dubuffet's rare lithograph *Mangeurs d'oiseaux* [Bird Eaters] from 1944. The sheet was created as part of the album *Matière et Mémoire ou Les Lithographies à l'école* [Matter and Memory or Lithographers at School] with text by Francis Ponge, and was published by Fernand Mourlot in January 1945. The album has been hailed as a turning point in Jean Dubuffet's work, both because he was working on it to familiarize himself with the technique of lithography and because of the fundamentally new concept of the figure. Zbyněk Sekal then created a drawing and exceptional painting *The Supper – loosely based on Dubuffet*, cheerfully and confidently poking fun at Dubuffet's *Bird Eaters*. My text will seek to answer the question, how does Sekal's Czech paraphrase, a promising individual free artistic act, differ from Dubuffet's program?

Keywords: Second half of the 1940's; Paris; Zbyněk Sekal; Jean Dubuffet; *Matière et mémoire ou les lithographes à l'école*; Clement Greenberg; subversivity; humor; national specifics

Můj příspěvek vznikl na základě průzkumu, kterým jsme se s Hanou Rousovou pokoušely tři roky v rámci grantového projektu lépe porozumět českému umění mezi lety 1947 a 1960, a v důsledku toho snad i širším souvislostem pozice českého umění v mezinárodním kontextu.¹

Výstava národních umělců SSSR v květnu 1947 poprvé představila v Československu malířství sovětského socialistického realismu. Rozpoutala diskuzi, týkající se vztahu českého a sovětského umění. Dobře známý Žikešův špalíček *Střetnutí* shromáždil jak názory vůči sovětské malbě vstřícné, tak polemické. Mnozí kritikové hledali argumenty pro odlišnost českého umění. Naturalistické a v jistém smyslu pornografické obrazy typu

¹ Hlavním výstupem projektu je nedávno publikovaná kniha: Marie Klimešová – Hana Rousová, *Tak blízko, tak daleko. 1947–1960. České umění v mezinárodních sociokulturních souvislostech*, Arbor vitae a FF UK, Praha 2023.

Plastových *Traktoristek* anebo Gerasimovovy *Venkovské lázně* českou kulturní veřejnost šokovaly možná víc než programové obří plátno *Teheránská konference*, dominující výstavě. Rozhodla jsem se ale do tohoto tématu nepouštět. Pro téma naší konference nepřináší nic zásadního, snad s výjimkou skutečnosti, že tento sborník měl ve své knihovně také Zbyněk Sekal (1923–1998).

Ten v září 1947 strávil s dalšími vybranými studenty UMPRUM měsíc v Paříži. Do Prahy se vrátili 29. září. Přestože poválečná situace z různých důvodů poněkud zkomplikovala postavení Paříže jako nejvýznamnějšího střediska moderního umění v Evropě, stále představovala velké kulturní centrum a čeští studenti se zde mohli seznámit s bohatými sbírkami starého i novějšího umění. 9. června 1947 bylo například v Palais de Tokyo otevřeno nové Národní muzeum moderního umění, ke kteréžto události věnoval Pablo Picasso deset svých významných pláten včetně slavné *L'Aubade* [Na úsvitu, 1942], která dominovala Salonu osvobození v roce 1944. Víme, že Sekal chodil do sbírek Musée de l'Homme v těsném sousedství Palais de Tokyo a že také viděl Bretonovu výstavu *Surrealismus v roce 1947* [Surréalisme en 1947] v galerii Maeght. Taková nabídka pro studenta, který dospíval v koncentračním táboře, musela znamenat novou a zásadní zkušenost. Přivezl si domů zážitek ze sbírek Musée de l'Homme – vzpomínku na magický objekt woodoo, zvíře pobité hřeby. Silně rezonoval s jeho nedávnou zkušeností drastických pokusů na věznicích v Mauthausenu, kterých nebyl ani on ušetřen. Když se k této vzpomínce o mnoho let později vrátil v řadě asambláží, magii woodoo spojil se středoevropským utrpením, šamanský rituál s atributy křesťanství.

Přivezl si ale také vzácný tisk, originální litografii Jeana Dubuffeta *Jedlíci ptáků* [Mangeurs d'oiseaux] datovaný 28. 10. 1944. List pocházel z Dubuffetova prvního litografického alba *Hmota a paměť aneb litografové ve škole* [Matière et mémoire ou les lithographes à l'école] s textem básníka Francis Ponge,² které vznikalo v roce 1944 a znamenalo první setkání umělce s touto technikou. Jeho název volně odkazuje na stejnojmenný esej Henriho Bergsona z roku 1896 *Hmota a paměť. Esej o vztahu těla a mysli* [Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit], ve kterém Bergson odmítl dobové teorie redukující paměť na hmotu. Album obsahuje třicet čtyři listů a je pokládáno za zásadní formativní krok v Dubuffetově poválečné tvorbě.³ Už jeho výstava *Obrazy a kresby Jeana Dubuffeta* [Tableaux et dessins de Jean Dubuffet] v roce 1944 ve vlivné pařížské galerii René Drouina vzbudila rozruch, a na stejné adrese potom v květnu 1946 představil své nové práce na slavné autorské výstavě *Mirobolus, Macadam a spol. / Vysoká těsta* [Mirobolus, Macadam et Cie / Hautes Pâtes]. Ta skončila 1. června 1946.

² Francis Jean Gaston Alfred Ponge byl francouzský básník ovlivněný surrealismem a existencialismem. Studoval práva na Pařížské univerzitě. Pracoval jako redaktor nakladatelství Hachette a přednášel v Alliance française. Jeho nejznámějším dílem je sbírka básní v próze *Le Parti pris des choses* (Předpokladost věcí), kterou vydalo v roce 1942 nakladatelství Jeana Paulhana. Autor v ní novátorsky popisuje svět z hlediska předmětů každodenní potřeby. Ukázky z knihy vyšly česky v antologii MaximuM poezie. Vydal také eseje o moderním výtvarném umění a knihu rozhovorů s Philippem Sollersem. V letech 1937 až 1947 byl členem Parti communiste français. Za druhé světové války působil v odbojovém hnutí. V roce 1974 mu byla udělena Mezinárodní literární cena Neustadt a v roce 1983 Řád čestné legie.

³ Jean Dubuffet a Francis Ponge, *Matière et mémoire ou les lithographes à l'école*, Fernand Mourlot (ed.). Paris 1945. Blíže viz <https://1url.cz/cuJoV>, vyhledáno 25. 11. 2018.

O čtrnáct dní později se v galerii La Boétie otevírala výstava *L'Art tchécoslovaque 1938–1946*. Vzpomínka na Dubuffetovu provokaci musela tedy být v Paříži ještě v živé paměti, ale umělci, kteří přijeli v souvislosti s československou výstavou, ji těsně minuli. K Čechům, kteří v průběhu výstavy přijeli do Paříže, patřil také její nejmladší účastník, Libor Fára, a není jisté vyloučené, že se o Dubuffetovi dozvěděl. Studoval tehdy na UMPRUM u Emila Filly, přátelil se s Medkem a Sekalem z vedlejšího ateliéru Františka Tichého, a všichni diskutovali o surrealismu. Díky Fárovi se tehdy mohli dozvědět i o Dubuffetovi, a mohlo to tak Sekala o rok později na pařížskou cestu lépe nasměrovat. Deníkové záznamy z konce čtyřicátých let bohužel zničil.

Dubuffetova třetí výstava, *Lidé jsou mnohem krásnější, než si myslí. Ať žije jejich skutečná podoba. Portréty* [Les gens sont bien plus beaux qu'ils croient. Vive leur vraie figure. Portraits], opět v galerii René Drouina, začínala 7. října 1947, pro změnu týden po odjezdu studentů UMPRUM z Paříže. Sekal a jeho spolužáci se tak s jeho novou tvorbou podobně těsně jako o rok dříve Fára minuli. Naopak právě tehdy, koncem října 1947, do Paříže natrvalo přijel Jan Křížek, absolvent pražské AVU. Přestože se neuvádí, zda Dubuffetovu výstavu viděl (i když mohl, končila 31. října), už v listopadu se v suterénu galerie René Drouina zúčastnil první výstavy Dubuffetova projektu *Foyer de l'art brut*, kterou připravil Michel Tapié. Křížkovy drobné primitivistické kamenné idoly se od tvorby dalších účastníků – neškolených autorů a psychicky nemocných – nijak zásadně nelišily.

Dubuffet prostřednictvím zmíněné litografie na Sekala silně zapůsobil. Dá se říci, že jeho tvorbě Dubuffetovi *Jedlíci ptáků* [Obr. 1] až do přelomu padesátých a šedesátých let nabídl důležité impulzy. Poprvé a v jistém smyslu doslova se to ukázalo v obraze *Večeře – volně podle Dubuffeta*, který Sekal namaloval v roce 1949. [Obr. 2] Jeho výlučná životní zkušenost se zde nečekaně propojila s Dubuffetovým paradoxním humorem.⁴ S jeho vešelé kanibalistickou scénou sdílí základní námětovou inspiraci a ikonografické motivy. Také Sekalova figura drží vidličku a nůž, v proměněné geometrizované podobě použil i motiv vajec na pánvičce, a modrý pták, který figuru rozverně pošťuchuje křídlem, je prvním z řady ptáků, kteří se stali Sekalovým příznačným motivem. Využil ho v průběhu padesátých let v mnoha kresbách a obrazech a souboje ptáků iritovaly oficiální kritiku ještě i na jeho první samostatné výstavě v roce 1961 v Galerii na Karlově náměstí.

Malý obrázek z roku 1949 nemá v českém umění konce čtyřicátých let paralelu. Překračuje jak oficiální, tak neoficiální dobové úvahy o národním charakteru tvorby. Formální paralelu ale nelze hledat ani u Dubuffeta. Čím se Sekalova parafráze od Dubuffetova alba liší? Zatímco postavy a ptáci Dubuffetovy lehce groteskní scény mají v jistém smyslu etnickou a ornamentální povahu, Sekalova sedící postava je řešena jako plošný výrazně barevný piktogram. Existují i drobné kresebné skici, ve kterých si takovou lineární koncepci zkoušel. Naopak Dubuffeta už od prvního setkání s grafikou zajímala struktura, litografické kameny škrábal smirkovým papírem, třel hadrem a používal další netradiční materiály, aby dosáhl požadovaných rozmanitých efektů.⁵ Na obrazech ze série *Vysokých těst* míchal hmotné struktury s vyškrabávanými primitivistickými obrysy,

⁴ Marie Klimešová, *Zbyněk Sekal. A věci se berou před se* (kat. výst.), Řevnice – Muzeum umění Olomouc – AJG na Hluboké 2015, s. 37.

⁵ Deborah Wye, *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2004, s. 13.

kterými portrétoval své přátele, svého galeristu René Drouina, Jeana Fautriera nebo André Dhôtela. Působivý počátek této koncepce lze najít právě ve zmiňovaném albu.

Umělci z Československa, kteří v červnu 1946 přijeli do Paříže u příležitosti výstavy v galerii La Boétie, měli zcela jiné, dalo by se říci tradičnější preference. Výstava, na níž byli zastoupeni především členové válečných skupin, byla svědectvím o válce a válečné izolaci, byla tedy především pohledem zpět, představovala uzavřený problém. Tomu odpovídal i program jejich pařížského pobytu. Setkali se s významnými představiteli Pařížské školy, někteří zřejmě zašli na manifestační 1. Salon des Réalités nouvelles, který tehdy vzdal poctu klasikům evropské geometrické abstrakce. Nové práce Františka Hudečka dokazují, že zřejmě tento Salon viděl, a že také navštívil výstavu devatenácti nových obrazů Pabla Picassa v galerii Louis Carré, sedm minut chůze od La Boétie. Termín Picassovy výstavy se kryl s termínem té československé: 14. června až 14. července. Hudečkova etnografická interpretace Picassovy *Femme-Fleur* sice představuje svérázný převod Picassova jazyka do česko-slovenského kontextu, Sekalův případ je ale zajímavější.

Týká se totiž setkání s novou výtvarnou pozicí, která se zcela aktuálně dostala do mezinárodního, a to transatlantického diskurzu. V únoru 1947 napsal Clement Greenberg do časopisu *The Nation* recenzi Dubuffetovy výstavy v newyorské galerii Pierra Matisse. Ze srovnání Dubuffetových nových obrazů s aktuální tvorbou Jacksona Pollocka mu Pollock vychází jako malíř, který podle něho tím, že „překročil fázi, kdy potřeboval svou poezii vyjádřit ideografickými znaky“, dává tvorbě „ve své abstraktnosti a absenci přiřaditelné definice reverzibilnější význam“. O Dubuffetovi uvažuje jako o autorovi, jehož tvorba se ubírá sice Pollockovi podobným, ale méně abstraktním směrem. Jeho omezení vidí v tom, že je příliš osobní. Důležité ale je, že ho v době velké zápolení USA a Francie o vedoucí pozice na výtvarné scéně přesto vysoce oceňuje.⁶

Sekal zaznamenal Dubuffeta o řadu let dřív, než se tento autor stal na konci padesátých let přitažlivý pro představitele českého informelu. Zdá se zároveň, že i ve středoevropském kontextu patří k prvním autorům, které Dubuffet tak brzy oslovil ne samotnou formou, ale intencionalitou. Oslovil ho jinak než Greenberga, kterého více než primitivismus zajímaly Dubuffetovy struktury. To, jak ale Greenberg zároveň Dubuffeta typizoval, je zajímavé i ve vztahu k Sekalovi. Greenberg totiž konstatoval paradoxně intelektuální podstatu Dubuffetova primitivismu. „*Dubuffet je samozřejmě, jak ukazuje každá skvrnka barvy na jeho plátnech, erudovaný malíř a není o nic větší primitiv než Klee. Stejně jako posledně jmenovaný, jehož vliv jako jeden z mála Francouzů pociťuje, maluje primitivní a dětské s odstupem, zobrazuje je takřkajíc z výšin kultury a jako stav myslí, nikoli způsob umění.*“ Pokud bych totiž měla označit tvůrčí principy, které mladý Sekal s Dubuffetem sdílel, je to především neortodoxnost, otevřenost, subverzivní a jednoznačně intelektuální humor. Zároveň právě tyto principy patřily k východiskům, která by bývala mohla mladé české umělce vyvést jak z izolace, tak ze závislosti na surrealistických stereotypoch.

Když se v roce 1950 uskutečnil první ročník mezinárodního intelektuálního fóra *Darmstadtské rozhovory* [Darmstadter Gespräche], jeho účastníci ve snaze nalézt nové místo německé kultury v poválečném světě deklarovali potřebu mezinárodní koopera-

⁶ Clement Greenberg, Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock, Týž původně v *The Nation* 1947, citováno podle John O'Brian: *The Collected Essays and Criticism. Volume 2. Arrogant Purpose 1945–1949*, Chicago – London 1988, s. 122–225.

ce a soužití národů. V roce 1950 se významní umělci a filozofové ostře vymezili vůči Hansi Sedlmayrovi, který do Darmstadtu přijel obhájit svou tezi, že současné umění je příznakem univerzální nemoci. Sedelmayrovi oponenti viděli perspektivu v novátorství, a spojovali ji především s abstrakcí. Willi Baumeister v katalogu první darmstadtské výstavy protestoval „proti sumárnímu tvrzení, že moderní umění nemá etickou hodnotu a že nemá žádný vztah k posvátnému“.⁷ Sedelmayrovy teze se nepříjemně potkávaly s novým sorealistickým dogmatem, které v českém prostředí určovalo oficiální produkci obracející se po sovětském vzoru ke konvenčnímu ušmudlanému popisnému realismu, prezentovanému na výstavách v rámci celého východního bloku. Regresivní ideje o výlučnosti národně specifické povahy místního umění ale zasáhly i neoficiální výtvarnou scénu. Když totiž přijela v říjnu 1960 z varšavského kongresu AICA do Prahy americká kritička Dora Ashton, konstatovala podivnou uzavřenost i v okruhu mladých představitelů českého informelu. V článku *Zprávy ze zámku za železnou oponou. Zpráva o muzeích a umělcích – z nichž několik je avantgardních – v kaškovském hlavním městě Československa* [News from the castle behind the iron curtain. Report on museums and artists – a few of them avant-garde – in the Kafkaesque capital of Czechoslovakia] v listopadovém čísle *Art News* uvedla, že mladí umělci v Praze malují „na španělský způsob“, že ale jakékoliv vlivy odmítají.⁸ „Snažila jsem se vysledovat původ toho všeho. Zřejmě nebyli ovlivněni jenom staršími českými experimentálními umělci, ale také z ciziny. Dva z těchto hochů byli v Polsku. Naprosto nechtěli připustit vliv z třetí ruky (Poláci, vysmívají se, dělají ‚kosmopolitní saláty‘), ale nepochybně jenom přes Polsko mohli zachytit stopu svých protějšků v cizině.“⁹ Dnes už si díky Michaelu Baxandalovi netroufáme pojem „vliv“ vůbec používat, Ashton ale postřehla mylnou představu o programové výlučnosti a autenticitě raného českého informelu, a dodejme výlučnosti podpořené teoretickou konstrukcí tradice místního „imaginativního umění“.

Strategickým záměrem polských organizátorů sjezdu AICA bylo dospět k toleranci vůči umění vyjadřujícímu se moderním, resp. současným jazykem, ale zároveň se ideologicky zaštitit zásadou o zachování národních specifík. Tato opatrnost se však na sjezdu setkala s rozporuplnou reakcí. Nejen Francouz Pierre Restany, ale i Polák Jan Białostocki ve shodě s krédem evropské i americké abstrakce tvrdili, že pojmovým protějškem „mezinárodního“ není „národní“, ale „individuální“.¹⁰ K tomuto názoru se přidali i další diskutující. Sekalova *Večeře – volně podle Dubuffeta*, vesele a sebevědomě pošilhávající po Dubuffetových jedlících, byla právě takovým nadějným individuálním svobodným výtvarným činem. Řečeno zcela recentním pojmem ekonoma Petra Zahradníka, člena NERVu, překračovala tradiční mentální uzavřenost české společnosti. V roce 1949 ovšem bez perspektivy pokračování.

⁷ Willi Baumeister, Wie steht die „gegenstandslose“ Kunst zum Menschenbild?, in: *Das Menschenbild in unserer Zeit, Erstes Darmstädter Gespräch*, Hans Gerhard Evers (ed.), Darmstadt 1950, s. 134–145.

⁸ Ibidem., s. 134–145.

⁹ Dore Ashton, News from the castle behind the iron curtain. Report on museums and artists – a few of them avant-garde – in the Kafkaesque capital of Czechoslovakia, *Art News* 59, č. 7, November 1960, s. 31, 58, 60.

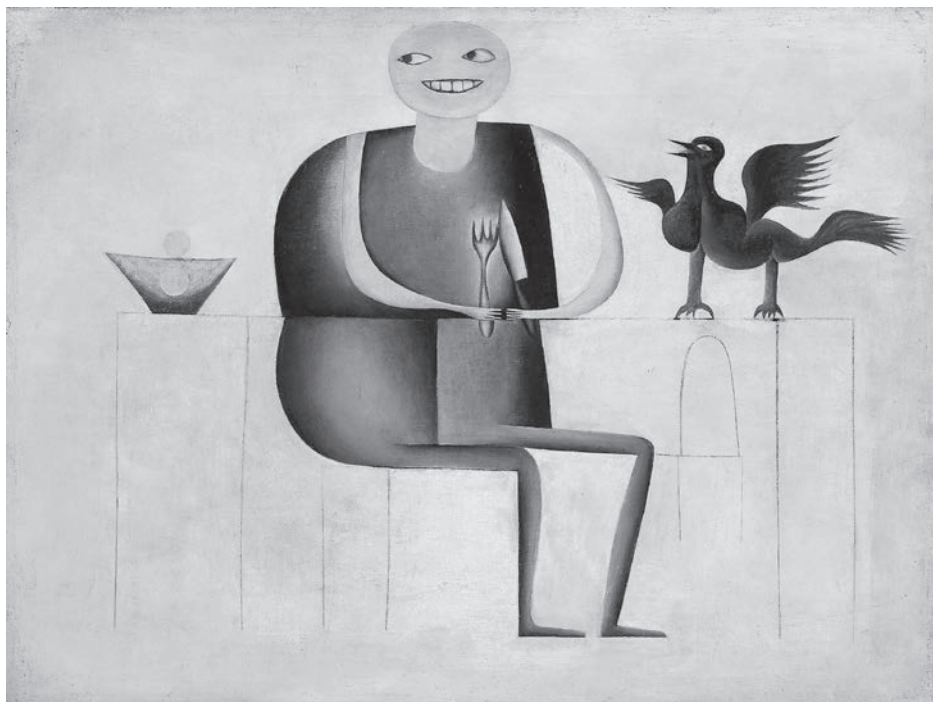
¹⁰ Tsukasa Kodera, Art – Nations – World. The 1960 International Congress of the AICA in Poland and Discussions on the International Character of Art, *Pamiętnik sztuk pięknych* 9, Toruń 2015, s. 203–216, <https://1url.cz/nrdYj>, vyhledáno 23. 8. 2021.

VÝBĚROVÁ LITERATURA

- Ashton Dore, News from the castle behind the iron curtain. Report on museums and artists – a few of them avant-garde – in the Kafkaesque capital of Czechoslovakia, *Art News* 59, č. 7, November 1960.
- Baumeister Willi, Wie steht die „gegenstandslose“ Kunst zum Menschenbild?, in: *Das Menschenbild in unserer Zeit, Erstes Darmstädter Gespräch*, Herausgegeben im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch 1950 von Hans Gerhard Evers, Darmstadt 1950.
- Dubuffet Jean – Ponge Francis, *Matière et mémoire ou les lithographes à l'école*, Fernand Mourlot (ed.), Paris 1945, <https://1url.cz/cujoV>, vyhledáno 25. 11. 2018.
- Greenberg Clement, Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock, původně týž, *The Nation* (February 1, 1947), reprint John O'Brian, *The Collected Essays and Criticism. Volume 2. Arrogant Purpose*, 1945–1949, Chicago – London 1988, s. 122–225.
- Guilbaut Serge – Borja-Ville Manuel J., *B-Bomb. The Transatlantic War of Images and all that Jazz. 1946–1956* (kat. výst.), Museu d'Art Contemporani de Barcelona a Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2007.
- Klimešová Marie, *Zbyněk Sekal. A věci se berou před se* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc a AJG na Hluboké 2015.
- Kodera Tsukasa, Art – Nations – World. The 1960 International Congress of the AICA in Poland and Discussions on the International Character of Art, *Pamiętnik sztuk pięknych* 9, Toruń 2015, <https://1url.cz/nrdYj>, vyhledáno 23. 8. 2021.
- Wye Deborah, *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art* (kat. výst.), The Museum of Modern Art New York 2004.



Obr. 1. Zbyněk Sekal, *Večere – volně podle Dubuffeta*, 1949, olej, plátno, soukromá sbírka



Obr. 2. Jean Dubuffet, *Jedlíci ptáků* [Mangeurs d'oiseaux] datovaný 28. 10. 1944. List z Dubuffetova prvního litografického alba *Hmota a paměť aneb litografové ve škole* [Matière et mémoire ou les lithographes à l'école]