

## UMĚLECKÉ VÝSTAVY V SRN A NDR

---

ANITA PELÁNOVÁ

Umělecké výstavy pořádané v obou německých státech od jejich vzniku v roce 1949 až do opětovného sjednocení v roce 1989, jsou dokladem nejen odlišné kulturní politiky, ale také rozdílného vztahu ke společné minulosti.<sup>1</sup> Bylo velmi nesnadné navázat po roce 1945 na kulturní tradici výmarské republiky, přerušenu dvanáctiletou dobou nacismu, a nadto vnitřně nejednotnou a ideově rozdělenou. Prioritou země, rozdělené vítěznými mocnostmi na čtyři zóny, bylo především zajistit obyvatelstvu základních životní potřeby.<sup>2</sup>

Řada mezinárodně uznávaných příslušníků meziválečné avantgardy, kteří po roce 1933 Německo opustili, se již nevrátila: Max Ernst (1891–1976), Wols (1913–1951) nebo Hans Hartung (1904–1989) se naturalizovali ve Francii, Max Beckmann (1884–1950) a Josef Albers (1888–1976) zůstali v New Yorku. Ti, kteří se vrátili, se sice dočkali oficiálního uznání a byly jim přiděleny profesury na významných akademiích – například Ottu Dixovi (1891–1969) v Drážďanech, Ewaldu Mataréovi (1887–1965) v Düsseldorfu – avšak pro většinu obyvatelstva byla jejich díla

---

<sup>1</sup> K pojednávání problematice přehledně: Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1987, Heinrich Klotz, Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – zweite Moderne – Postmoderne, München 1994, Karin Thomas, Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1994, Karl Ruhrberg a kol., L art au XXe siecle, Köln/New York/London/Madrid/Paris/Tokyo 2000.

<sup>2</sup> K celkové situaci přehledně Wolfgang Benz (ed.), Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt a. M. 1989, Hermann Glaser, Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1989, týž (ed.), So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945–1949, Berlin 1989, Klaus von Beyme, Der Wiederaufbau. Architektur und Städtebaupolitik in beiden deutschen Staaten, München – Zürich 1987.

nesrozumitelná. Paralelně s obnovou vybombardovaných měst a společenské infrastruktury bylo třeba napravovat také méně viditelné škody, jež zanechala nacistická minulost v myslích. Zejména v této oblasti se v jednotlivých okupovaných zónách již bezprostředně po kapitulaci Německa projevíly podstatné rozdíly.<sup>3</sup>

Socialistická jednotná strana Německa (SED) zahájila již dva roky před vyhlášením Německé demokratické republiky v sovětské okupační zóně kampaň za *realistické umění blízke lidu*. Program socialistického realismu, vyhlášený roku 1934 v SSSR, mohl zcela bezkonfliktně navázat na nacistickou estetiku „Blut und Boden“ včetně její nenávisti k modernímu umění i ideologickému slovníku: vše, co se tomuto konzervativnímu akademismu vymykalo, bylo označeno za buržoazní subjektivismus a formalismus. Tímto negativním hodnocením byly postiženi dokonce i levicově orientovaní příslušníci meziválečné avantgardy (expresionistka K. Kollwitzová, abstrakcionista Oskar Nerlinger, konstruktivista Hermann Gloeckner nebo funkcionalisté spjatí s Bauhausem). Veškeré umělecké aktivity byly řízeny vládnoucí stranou, která přidělovala státní zakázky jen těm, kdo se podřídili politickým požadavkům. Umělecký trh byl nahrazen každoročními uměleckými přehlídkami.

Na tuto situaci bylo možné reagovat buď důsledným únikem do soukromé sféry anebo emigrací. Do roku 1961 bylo možné odejít přes Berlín: této možnosti využila zejména mladší generace, například Gerhard Richter (1932), Günter Uecker (1930) nebo A. R. Penck (1939). Umělecká scéna NDR se rozštěpila na oficiální a neoficiální. Hranice mezi nimi však byly přístupné a závisely na momentální ideologické situaci a nebo odolnosti jednotlivců.

Od poloviny 50. let se stejně jako v ostatních zemích sovětského bloku začal rigidní dogmatismus socialistického realismu uvolňovat a také v NDR se do určité míry se tolerovaly projevy přesahující státně nadiktovaný realismus. V rámci vyhlášené podpory vědeckému technickému hospodářskému rozvoji byl v roce 1964 vyslyšen také uznávaný a státem preferovaný sochař Fritz Cremer, který volal po *otevřenosti vůči experimentálním metodám a skoncování s ďábelským dogmatismem také v oblasti umění*. Na svém sjezdu roku 1972 SED dokonce vyzývala, aby umělci využívali *celé šíře a bohatosti tvůrčích metod*. Tato výzva byla ovšem jen reakcí na stávající si-

---

<sup>3</sup> Axel Schildt, *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 50er Jahre*, Hamburg 1995, s. 306–324.

tuaci, kdy řada oficiálně uznávaných umělců – Willy Sitte (1921), Werner Tübke (1925), Wolfgang Mattheuer (1927) nebo Bernhard Heisig (1925) – již sama opouštěla přísně realistickou optiku a rozšířila ztrnulý realistický koncept „historické malby“ o dosud tabuizované expresionistické, abstraktní či fotograficky naturalistické prvky nebo virtuózně traktované citace slavných historických děl.

V průběhu 70. let se státní požadavky i samotná definice socialistického realismu rozostřily natolik, že se do ní vešlo prakticky cokoli, pokud nebyl kritizován režim.

Avšak ani pravidelné a celostátní přehlídky současné tvorby, monumentální výstavy akcentující „pokrokové dědictví minulosti“ („Der Bauer und seine Befreiung – Kunst vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ v drážďanském Albertinu na přelomu let 1975 a 1976), dokonce ani vojensko-politická izolace nedokázaly uchránit východoněmeckou kulturní scénu před procesem, v němž se neustále zmenšoval rozdíl mezi tím, co bylo „západní“ a „nezápadní“. V oblasti výtvarného umění, jež není odkázáno na překlady, nastal proces globalizace mnohem dříve, než se tento trend prosadil v politickém myšlení.

Východ se přece jen nepodařilo zcela izolovat: většina uměleckých tendencí se – třebaže s určitým zpožděním – v NDR prosadila i po roce 1961, a v určité míře to platí i pro výstavní politiku. Zatímco jednou z prvních rehabilitací funkcionalistické avantgardy spojené s Bauhausem byla výstava „krásné formy pro průmysl“, uspořádaná v hamburské Kunsthalle již roku 1955, tak o designu se v NDR začalo hovořit až po roce 1964, ovšem bez historického kontextu a pouze jako o jedné z možností, jak aktuálně podpořit export. Podobná byla situace také v souvislosti s expresionismem: v západní části Německa se stal předmětem historického bádání, v NDR se dařilo prolomit politicky tabuizované téma teprve koncem 70. let. V té době již ovládlo západoněmeckou výtvarnou scénu divoké malování neoexpresionistů Salomé-Wolfganga Cilarze (1954), Helmuta Middendorfa nebo Berndta Zimmera (1948), vystupujících pod heslem „Neue Wilde“ (Berlín 1980, Galerie „Haus am Waldsee“).

V politicky liberálnějším prostředí zón okupovaných Velkou Británií, Francií a USA probíhal návrat do normálního života za obdobných podmínek poválečné bídy a nedostatku, ale škodám způsobených nacistickou ideologií v myslích lidí se věnovala větší pozornost. Roku 1955 se konala první výstava kasselských Document, mezinárodně koncipovaného kvadrinále, které se postupem let stalo uznávaným konkurentem slavného bie-

nále pořádaného v Benátkách od roku 1895. První výstava Document byla zaměřena spíše do minulosti a poznamenána snahou o revizi výstavy „Zvrhlé umění“ (1937), avšak další ročníky se již snažily poskytnout prostor abstrakci, která v podobě informelu nebo tašismu ovládla po roce 1947 světovou uměleckou scénu – ovšem s výjimkou socialistických zemí, pro které byl informel z mnoha důvodů nepřijatelný – v neposlední řadě pro svůj silný anarchistický náboj.

V SRN zaujali přední pozice na akademiích abstrakcionisté jako Willi Baumeister (1889–1955) nebo Ernst Wilhelm Nay (1902), jejichž díla představují jakousi lyrickou paralelu k mnohem radikálnějšímu informelu nebo tašismu. Abstraktní informel, který byl posledním esteticky koherentním stylem po roce 1945 a vyznačoval se důslednou negací tradičních estetických kategorií, se však prosazoval jen pomalu a především zásluhou menších uměleckých skupin, které byly nezávislé na tradičních akademiích. Roku 1948 vzniká skupina „Mladý Západ“ (Thomas Grochowiak, Emil Schumacher, Hans Werdehausen) a ve Frankfurtu vystupuje roku 1952 skupina „Quadrige“ (Otto Schultze, Otto Greis, Heinz Kreitz). Jejich členové však nenavázali na provokující pollockovský dripping, ale oživovali spíše esteticky náročnější principy předválečné abstrakce.

Teprve generačně mladší členové o rok později ustavené düsseldorfské „Nové porýnské secese“ (Joseph Fassbinder, Peter Herkenrath, Georg Meistermann, Hanns Trier) reflektovali dynamiku informelu, avšak zracionalizovali jeho kulturní skepticismus. Tím připravili půdu pro další radikální revizi výměru umění, jež proběhla koncem padesátých let v ostatní Evropě a v USA pod heslem minimal art: roku 1958 se ustavila düsseldorfská skupina Zero, jejíž členové (Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker) se pokusili se o intelektuální rekonstrukci původního uměleckého gesta návratem k elementárním prostředkům jako prostor a světlo. S radikálnějším shrnutím důsledků moderního vývoje přišel Joseph Beuys (1921–1986), který se svými politicky i společensky provokativními vystoupeními zařadil do mezinárodně rozšířeného hnutí fluxus. S Düsseldorfem je spojena i další generační vzpoura, namířená jak proti již značně vysílenému informelu, tak proti pop-artu americké provenience: dva studenti akademie, Sigmar Polke (1941) a Gerhard Richter (1932), nainstalovali v roce 1963 svá fotograficky veristická díla i sami sebe do obchodní výlohy a pod názvem „Kapitalistický realismus“ zahájili tažení proti umění, jež uvízlo v pasti sofistických interpretací neustále znovu opakovaných avantgardních konceptů.

Významné aktivity současného umění se odehrávaly většinou v malých galeriích nebo – v souladu s dobovými tendencemi nespokojit se s umělym světem umění a formovat bezprostředně život – mimo oficiální výstavní prostory. Tradiční galerie se naopak zaměřily na koncepčně i organizačně náročné velké přehledové výstavy a přispěly tak ke změně v hodnocení osobností i celých etap. Mezi takové patří například expozice „Jugendstil“ (Frankfurt n. M. 1955), která ovlivnila zásadní přehodnocení tohoto období a probudila i badatelský zájem o ně. Významným mezníkem v koncipování výstav bylo pro celou Evropu založení pařížského Centre Georges Pompidou v roce 1977, které stanovilo náročná odborná kritéria, vztahující se i na katalogy. Na rozdíl od dříve obvyklých, většinou jen útlých akcidenčních tisků se staly tyto katalogy bibliografickými událostmi zásadního významu a výstavy této instituce se bez ohledu na železnou oponu reflektovaly také v socialistických zemích, které ze svých sbírek dokonce zapůjčovaly exponáty.

Nejpozději od 80. let se takto náročně koncipované výstavy těšily mezinárodní prestiži a organizovaly se dokonce hromadné cesty za nimi. Mezi počiny tohoto druhu patří například „Wesstkunst“ v městském muzeu v Kolíně nad Rýnem z roku 1981, „Kandinsky und München“ v mnichovském Lehnbachhaus z roku 1982 a v tomtéž roce uspořádaná výstava „Kandinsky“ v pařížském Centre Georges Pompidou, expozice „Max Beckmann: Die Hölle“ v berlínském Kupferstichkabinett v roce 1983, „Vincent van Gogh und die Moderne 1890–1914“ roku 1984 v essenském muzeu Folkwang. Ve stejném roce uspořádalo lipské Museum der bildenden Künste výstavu Beckmannových obrazů, kreseb a grafik ke stému výročí umělceva narození a ve Státních uměleckých sbírkách Výmaru se konala výstava dílenských prací výmarského Bauhausu z let 1919–1925.

Roku 1985 proběhla ve Stuttgartu výstava „Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1980“ a o rok později uspořádala Nová galerie v Kasselu výstavu „Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik“, která byla po skončení přenesena do Bochumi. V kolínském muzeu Ludwig proběhla v roce 1986 výstava „Europa – Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940“. Dalším svědectvím postupného mapování a zpracovávání celých etap je výstava „Historismus. Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert“ v uměleckých sbírkách města Kasselu v roce 1987. Na přelomu let 1987–1988 proběhla v berlínské Národní galerii velká retrospektiva Alberta Giacomettiho „Sochy – kresby – grafika“.

V přelomovém roce 1989 se uskutečnila ve východoberlínském Starém muzeu výstava „Svět Etrusků – archeologické památky ze sbírek socialis-

tických zemí“, v mnichovském Domě umění „Moderna – její dialog s Německem“ a berlínský Archiv Bauhausu hostoval s „Experimentem zvaným Bauhaus“ nejprve v Desavě a poté ve východním Berlíně. Tyto tři výstavy, které byly koncepčně i organizačně připravovány mnoho let, se staly takřka symbolickým dokladem pomíjivosti politických situací a nadnárodního charakteru jak umění i jeho reflektování ve 20. století.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> M. Slavická/D. Bienert (edd.), *Současné německé umění. The Magazine for Contemporary Art*, Praha 1994, Edward Lucie-Smith, *Art today*, Praha 1996.