

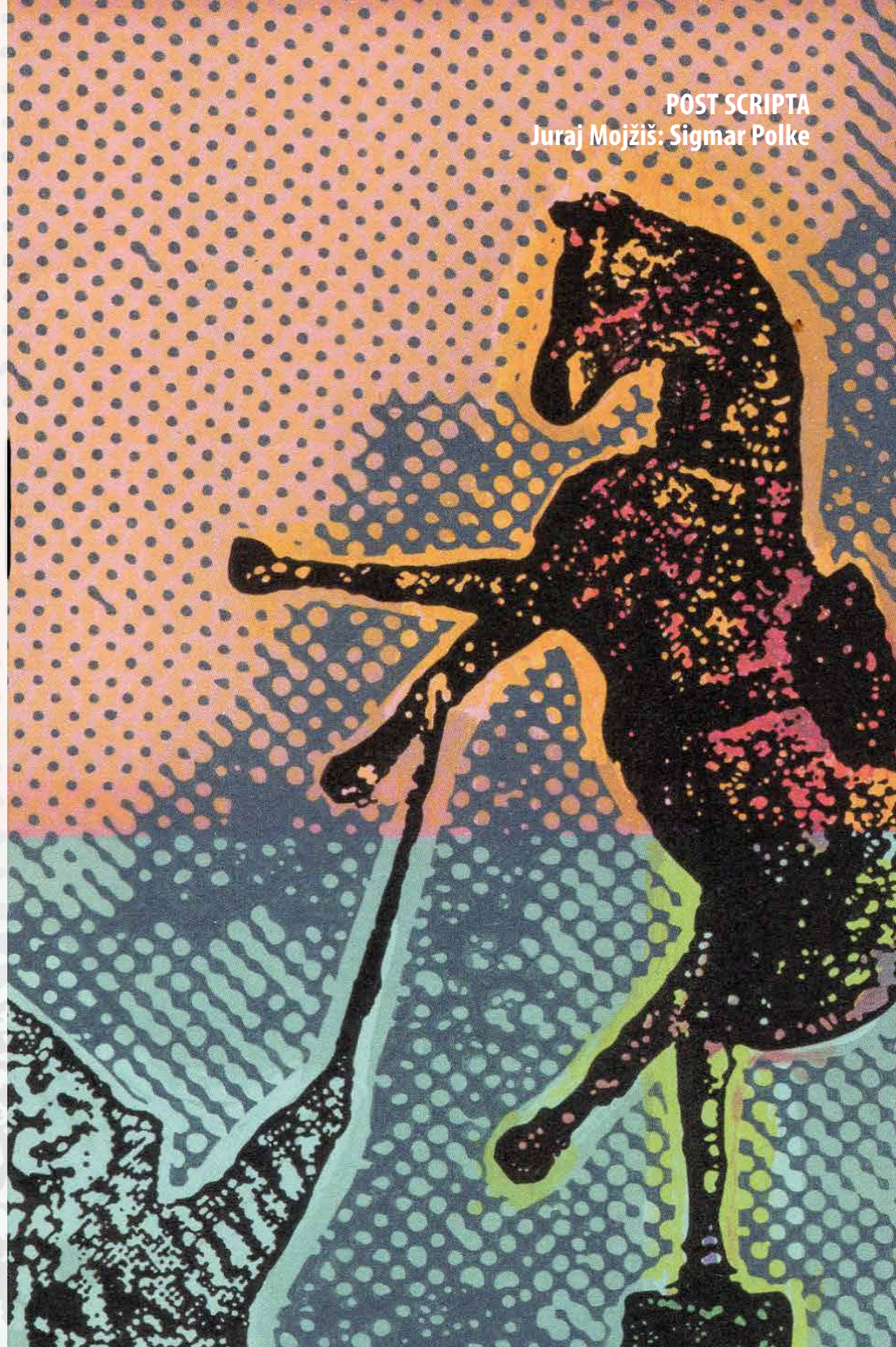
Abstract

Post Scripta is a permanent feature of the magazine devoted to the oeuvre of somewhat forgotten modern and late-modern artists. The current post is dedicated to Sigmar Polke's (1941-2010) exhibition at Palazzo Grassi (open until early November 2016) that marks the 30th anniversary of Polke winning the Golden Lion at the 42nd Venice Biennale in 1986. It offers a detailed review of the stages of his artwork from the early period marked with the contemporary discourse, which was, in Germany and Italy, richly endowed with simple "programming" ideas of pop-art, through to the broad spectrum of Polke's passion for experimenting with visual material and technologies, in particular with colours and their unconventional processing and application on untraditional surfaces.

Juraj Mojžiš, film and art theoretician, film architect and scenographer. He is the author of several monographs on Slovak artists and filmmakers. For his collection of essays *Volným okom II.* (With the Naked Eye II.) he received the Dominik Tatarka Award. From the early 1990s through to 2014, he facilitated an interpretation seminar at the Film and Television Faculty of the Academy of Performing Arts (VŠMU) in Bratislava.

mojzis.juraj@gmail.com

Detail obálky katalógu retrospektívnej výstavy Sigmara Polkeho (Palazzo Grassi, 2016). Vydavateľ: Marsilio Editori, 2016. Použitý výrez z obrazu *Cirkusanti* (2005)





Pohľad do výstavných priestorov v Palazzo Grassi

Ťažko sa zbaviť pochybností, že v plávajúcom meste sa ustavične nestavali skvostné paláce. Výnimkou určite nie je ani palác rodiny Grassiovcov v poslednej päťtine Cannale Grande. Postavil ho Giorgio Massari, dôstojný dedič diela architektov, ktorí preslávili štýl benátskej neskoréj renesancie. Massariho pôdorys paláca z polovice 18. storočia bol unikátny projekt, ktorý nechal okolo rozľahlého štvorcového nádvorja vyrásť štyri navzájom prepojené trojpodlažné budovy. Keď v polovici 20. storočia prešla budova do vlastníctva mesta Benátky, postupne prechádzala úpravami, ktoré ctili pôvodné plány a zároveň smerovali k jej novému určeniu: stať sa výnimočným kultúrnym strediskom. Ťažiskovým programom sa stali letné – viac ako polročné – výstavy. Po otváracíj výstave *Futurizmus a futurizmy* z roku 1986, v kurátorskej koncepcii Pontusa Hultena, nasledovali výstavy koncipované celým radom rovnako pozoruhodných osobností, ktoré predstavili dielo klasikov – predovšetkým však veľkých solitérov – moderného umenia (napr. Maxa Ernsta či Balthusa).

Od apríla do začiatku novembra 2016 patrili výstavné priestory Palazzo Grassi dielu Sigmara Polkeho (1941 – 2010). Mimochodom, tridsať rokov po jeho dekorovaní Zlatým levom na 42. bienále v Benátkach. Ukázalo sa, že tajomne šerosvitný priestor prízemia na zastrešenom nádvorí, jednoduché výstavné priestory s bohato dekorovanými stropmi na troch podlažiach a báječne otvorené ochodzy poskytl Polkeho dielu nezvyčajne priaznivé podmienky. Priam efektne ozrejmili



Pohľad do výstavných priestorov Palazzo Grassi. Vpravo Sigmar Polke: Cirkusanti (2005), vľavo Oddelenie mesiaca od planét (2005). Foto: Matteo De Fina

včasnú tvorbu a jej súvislosti s dobovým diskurzom, ktorý bol v Nemecku rovnako ako v Taliansku bohato dotovaný ozaj jednoduchými „programovými“ ideami popartu. Výstava ďalej predstavila v dostatočne širokom spektre Polkeho vášeň pre experimentovanie s vizuálnym materiálom a technológiami, najmä s farbami a ich netradičným spracovaním i uplatnením na netradičných podkladoch.

Sigmar Polke sa narodil 13. februára 1941 v obci Oelse (dnešná Olešnica) v Poľsku. Po skončení vojny sa rodina ocitla v NDR a po niekoľkých rokoch odišla cez Západný Berlín do Düsseldorfu. Tam Sigmar získal prvé výtvarné školenie v sklárskej manufaktúre Derix, ktoré roku 1967 završil v düsseldorfskej Akadémii. Študoval v ateliéroch nedávnych protagonistov abstraktnej internacionály Gerharda Hoehma a Karla Otta Götza, zrejme však naňho a na zopár spolužiakov najviac zapôsobil Joseph Beuys, najmä jeho kontakty s hnutím Fluxus i okato ľavičarske politické aktivity. Nečudo, že len čo sa na Akadémii objavil ďalší „presídlenec“ z Drážďan Gerhard Richter, spolu s Konradom Fischerom-Luegom vzápätí úspešne vyprovokovali výtvarnú scénu „kapitalistickým realizmom“.

Tohoročná benátska výstava pripomenula Polkeho začiatky niekoľkými sarkastickými kompozíciami a zväčšeninou dokumentárnej fotografie spred galérie Heinera Friedricha v Kolíne, kde pred päťdesiatimi rokmi zopár spomínaných provokatérov šíriť morové rany „kapitalistického realizmu“. Vo všeobecnosti v tom čase ruže kvitli novému nemeckému umeniu. Najzreteľnejšie v „nových nových“





Sigmar Polke: Alica v krajine zázrakov, 1972, 310,5 x 286 cm

v podobe neoexpresionizmu, novej objektivity, novej divokosti. Nemecké „nové nové“ mali za chrbtom pop-art s ideou zvečnenej vecnosti a slabosťou pre techniky reprodukčnej tlače, najmä pre mágiu manipulovaného novinového výstrižku. Ctíli Warholov mrazivý odstup a túžbu byť maximálne neosobným. A Lichteinsteinovu estetizáciu žurnálových trivialít, tej dennodennej banálnej „žieraviny“ v rastrovom prevedení. Za chrbtom však vnímali aj európsku modifikáciu báječných sieťotlačí francúzskeho novorealistu Alaina Jacqueta i originálnu kombináciu sieťotlače na plexiskle či antikorových reflexných povrchoch Michelangela Pistoletta z Turína. Pred sebou zasa mali konjunkturálne prihojné – ale aj neprihodne patetické – sedemdesiate roky 20. storočia, v ktorých sa takzvaná tretia generácia radikálne (roz)lúčila s pocitom viny za tak či onak pošramotené svedomie generácie otcov. Nazdávam sa, že niektoré len zhruba naznačené súvislosti dostatočne zdôvodňujú príčiny či doslova nutnosť aspoň čast' žitého tajomstva ustavične odkrývať a čast' ponechať „hlboko“ skrytú. Prečo? Pretože chaotickej prosbe, aby sme už raz a navždy odpustili a zabudli, sa jednoducho vyhovieť nedá. Zrejme príslušníci nášho druhu – postupne – vedia odpúšťať, ale nemôžu a nesmú zabudnúť.

Dielo Sigmara Polkeho o tom veľa vie a veľa hovorí. Polke vie, že najhlbšia je koža, a tak hĺbku povrchu dôsledne preveroval rôznymi kombináciami i inak zvrstvenými médiami. Vie však aj to, že ak majú znova a znova zaznieť hoci aj tie najstaršie a najoverenejšie pravdy, treba ich vysloviť jazykom aktuálnej doby. Polke zároveň nápadito ctil nové technológie, macluhanovským slovníkom napísané, ctil posolstvo samotného média.

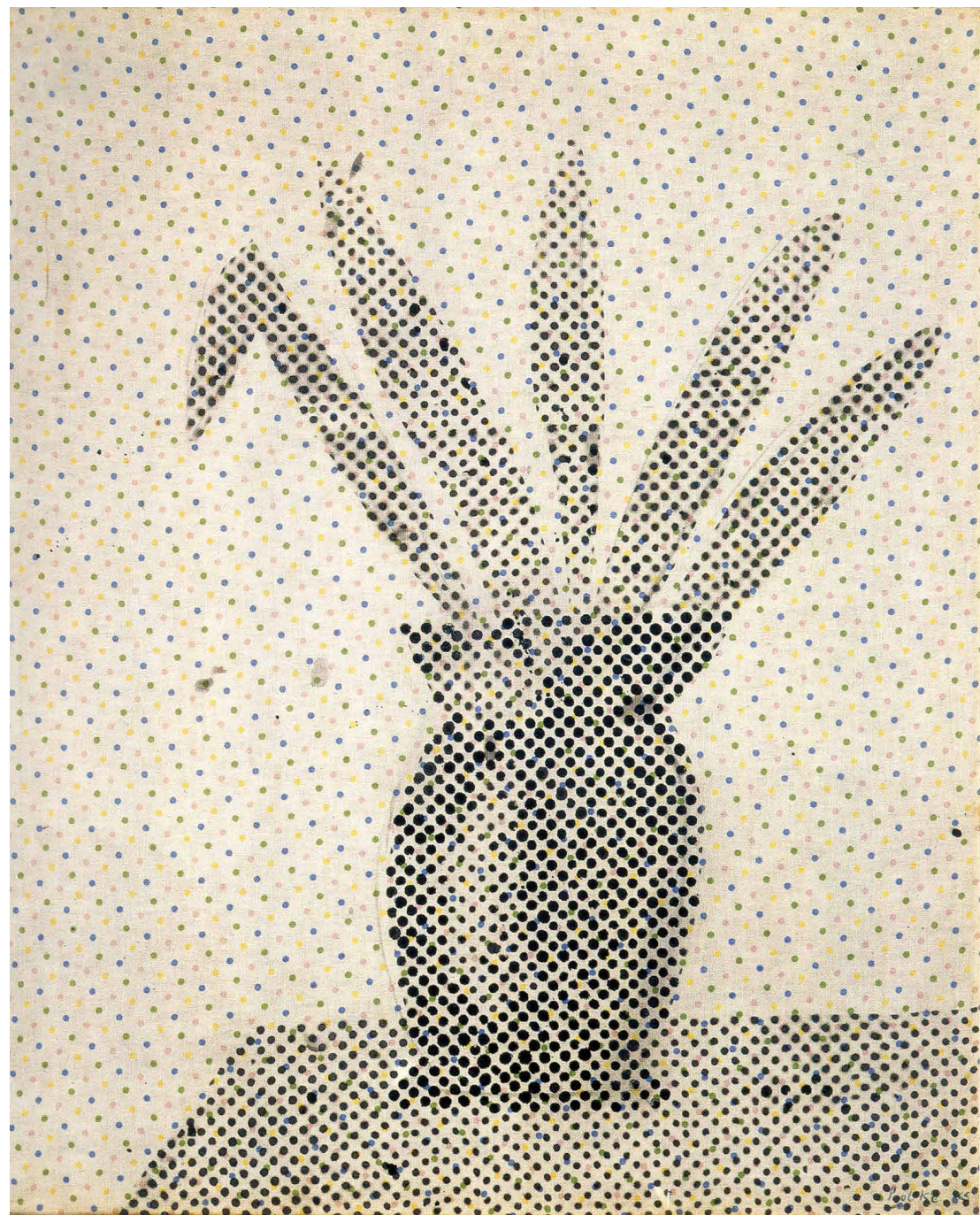
Naznačené súvislosti istotne ponúkajú dosť bohatú interpretačnú líniu, ktorú výrazne podporuje jednoliate tematické zameranie Polkeho diela. Pravda, nie všetko tu funguje priamočiaro a v jednoduchých súvislostiach. Na dôležitosť sofistikovanejšieho pohľadu nás upozorňuje fakt, že témy kritického dištancovania sa od praktík moci prichádzali z najvyšších postov akademického prostredia. Znamenalo to však aj to, že „kapitalistickí realisti“ museli čoskoro siahnuť po takzvaných podvratných stratégiách, ale mohli ich šíriť z obzvlášť pohodlných pozícií. Sigmar Polke ako profesor na Vysokej škole výtvarných umení v Hamburgu, Gerhard Richter ako profesor na rovnakej škole a neskôr na vlastnej alma mater v Düsseldorfe i na Vysokej škole výtvarných umení a dizajnu v škótskom Halífaxe či sympatizujúci Reiner Ruthenbeck na vysokých školách v Hamburgu, Düsseldorfe a Münstri. Napokon, Polke, Richter a celý rad ďalších výtvarníkov významne prispeli k málo populárnej téme nemecko-nemeckého umenia. Pravda, nie v zmysle východno-západnej témy, ale v zmysle obrazu v krivom

zrkadla ideologických pretekov o dedičskoprávny nárok na (nespochybniteľné) hodnoty tradície moderného nemeckého výtvarného umenia.¹

Vlastne bez uvedomenia si práve tejto súvislosti by už spomínaná interpretačná línia výtvarného diela Sigmara Polkeho zostala na pomyslenej ceste od romantickej protestnej irónie cez alegorický – veľmi štiplavý – humor k radikálnej irónii. Nazdávam sa, že všetko bolo a je o poznanie sofistikovanejšie. Nezabúdajme, že už od čias provokujúceho „kapitalistického realizmu“ išlo Polkemu o doslovnosť obrazu. Rovnako tak o doslovnosť výtvarnej akcie či výtvarnej inštalácie, ba priam o doslovnú doslovnosť, v ktorej sa – zdanlivo – ukrylo posolstvo samotného média. Lenže toto posolstvo malo zobrať na seba riziko v aktuálnej situácii a prevýšiť váhou experimentu váhu všakovako proklamovaného výtvarného gesta.

Hrubé kontúry rozbiehajúceho sa diskurzu vyznačili skraja šesťdesiatych rokov 20. storočia najmä dve témy, ktoré prešli tak prvou, ako aj druhou polovicou 20. storočia. Téma umenia a gýča a komplementárna téma umenia vysokého a nízkeho. Jej iba zdanlivo stlmený ohlas vnímavému návštevníkovi Polkeho výstavy v benátskom Palazzo Grassi určite neunikne. Uvádza ho ponuka niekoľkých priezorov na Polkeho včasnú tvorbu. Môžeme o ňom začať uvažovať hoci aj pred nevelkým obrazom *Anjel* (1962), pred obrazom priam choreografického návodu na čo najgýčovitejšiu prezentáciu siedmich anjelikov v jednodielnych plavkách na revuálnom pódii. Z rovnakého popartovského súdka ponúka ďalej Polkeho – zrejme Royovi Lichtensteinovi dedikovanú – *Vázu II.* (1965). Pravda, rovnako aj – lenže už z celkom iného súdka – *Skriňu* (1963), obraz minimalistický, vytvorený jedinou predeľujúcou čiarou a s dvoma symetricky umiestnenými „očkami“ na klúčik.

V rovnakom čase uskutočnené rôzne dotyky neraz až s celkom protichodnými výtvarnými metódami a východiskami, napríklad dotyky so spomínaným pop-artom a minimalizmom, stanú sa pre ustavične experimentujúceho i ustavične pochybujúceho Polkeho akousi druhou prirodzenosťou. Ešte v prvej polovici šesťdesiatych rokov 20. storočia si zvolil ako podklad svojho obrazu priemyselne potlačenú tkaninu (*Fazuľky*, 1965). O čosi neskôr maľoval aj na podklad zo zošívajúcich textílií s výtvarne agresívnymi vzormi, ale aj na umelohmotné a iné netradičné materiály. Rovnako netradičná bola aj adjustácia týchto obrazov. Napríklad na jednej strane nedopnutá a po okraji blind rámu spustená látka obšitej prikrývky, na ktorú Polke vykúzlil šarmantný príbeh na dvoch pretínajúcich sa diagonálach. Príbeh snovo spletený z chameleóna s hlavou Leonarda da Vinci, čínskeho karnevalového draka a niekoľkých roztrúsených postaviek z populárnych komiksových príbehov. Polke, ako inak, príbeh splietol z akrylových farieb, sprayov a brassových fixírok (*Cameleonardo da Willich*, 1979).



Sigmar Polke: *Váza II*, 1965, 90 x 75 cm

¹ Viac pozri BELTING, Hans: *Evropa: Západ v Východ v rozštiepení dejín umění*. In BELTING, Hans: *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta, 2000.



Sigmar Polke: Cameleonardo da Wilich, 1979, 110 x 205 cm



Sigmar Polke: Policajná sviňa, 1986, 302 x 225 cm

Pravda, nemenili sa len témy podvratných stratégií Sigmara Polkeho. V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia pribudli k politicky angažovaným témam (*Gugu a Georg*, 1983; *Americko-mexická hranica*, 1984; *Policajná sviňa*, *Ruky*, oba 1986) gestické kompozície, ktoré maliar označoval ako *Skúšky farby* a prezentoval ich v podobe kompozícií vytvorených zo stránok skicára, fotodokumentov alebo veľkoformátových panelov s experimentálnymi obrazmi z najrôznejších zmiešanín fluoreskujúcich farieb s tradičnými olejovými i akrylovými farbami a pigmentmi z drveného malachitu, lapis lazuli, azuritu či tirianskeho purpuru.

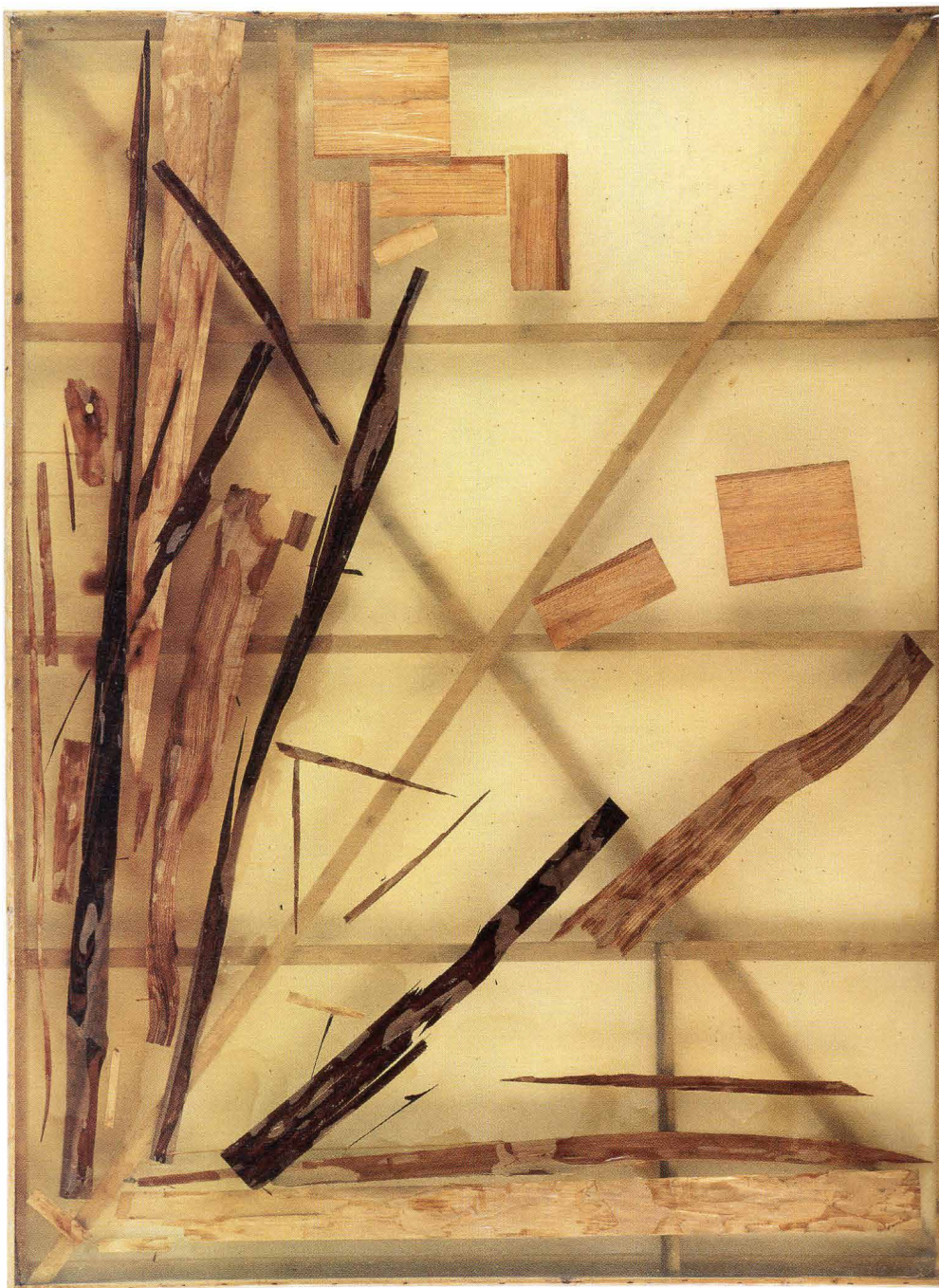
Na porovnanie sa ponúka niekoľko rozmerných obrazov s vročením 1986 (*Ruky*, *Miesto hore*, *Policajná sviňa*) so sériou experimentálnych *Farbprobe*, rovnako z roku 1986. Obrazy angažovaných tém, ako boli karikovaní predstavitelia policajného násillia či obraz davu zhrozených divákov zakrývajúcich si tváre a najmä oči, Polke traktoval mnohonásobným zväčšením časopiseckého snímku. Východiskovú podobu novinovej fotografie – v prípade *Policajnej svine* išlo o pôvodnú fotoanekdotu – Polke namaľoval akrylovou čiernou farbou na plátno



Sigmar Polke: Senza data (1983 – 1986), zábery z 16 mm filmu, 28:29 min (dokumentácia jeho projektu pre pavilón Nemecka na 42. bienále v Benátkach)

s rozmermi 302 x 225 cm. Niekde pritom ctil prirodzené „vybielenie“, spôsobené veľkým zväčšením obrázku z novinového výstrižku, niekde vybielil kusy plochy zámerne. Predovšetkým týmto spôsobom zanonymnil policajtovu hlavu bez dôstojnej služobnej pokrývky, ktorá svieti medzi špicatými ušami statnej ošípanej.

V rovnakom roku vytvorené *Farebné skúšky* však treba vziať do úvahy rovnako doslovne, pretože cielene predstavovali prípravné práce na polkeovské – zvrchovane experimentálne – uchopenie nemeckého pavilónu na 42. bienále v Benátkach. Vo vyprázdnených priestoroch Polke zosumarizoval svoje experimentálne *Farbprobe* a vyzdobil nimi steny, ktoré sa stali akousi – takmer neviditeľnou – polodrahokamovou jaskyňou až do okamžiku, keď sa na nich nezačala projekcia pre túto príležitosť nakrúteného filmu. V tej chvíli bolo jasné, prečo Polke s asistentmi fixoval svoje alchymistické čary-máry s farbami prostredníctvom ohňa. Plameňom špeciálne upravenej letlampy totiž prechádzala rozprašovaná farebná hmota a jej stopy boli prísľubom, že svetlo pripomenie trbleť polodrahokamov v naskutku vyčarenej andersenovskej zimnej či letnej rozprávke.



Pravda, aj estetizácia „surového“ dokumentu je (iba) estetizácia. Podvratné stratégie prešli zo sociálne nasýtených tém a protestov do sféry tém samotného média farby a farebných pigmentov. Skrátka, signatúra podvratnej stratégie sa rozptýlila podobne ako plameňom krštené stopy rozprášených farebných pigmentov z polodrahokamov. Vyvolalo to vo mne otázku, či to znamená, že v rámci výtvarného diela Sigmara Polkeho predstavujú *Farebné skúšky* a aj ich veľkoplošné sumarizácie akúsi vyrovnávajúcu protiváhu angažovaným obrazom, ktoré vošli do mediálneho sveta ako aktuálna informácia, ale informácia vzápätí pretransformovaná na osobitý výtvor.

Žijeme vo svete znásobenej reality reprodukčných techník. Aj vo svete ich bezbrehejšej schopnosti realitu – najmä umeleckú, manipulovať. Ved' práve preto nás neprestáva mátať otázka, či nám hrozí strata orientácie, únava z opakovania či seriálové zľahostajnenie.

Dôstojne i dôsledne koncipovaná výstava Sigmara Polkeho v Palazzo Grassi povedala veľa o podvratných stratégiách a o zmene úloh umenia, ktoré, našťastie, ešte stále prežíva v umeleckých dielach. Napokon, nepoznáť vášnivejší argument, aký vniesla do diskurzu o umení po umení otázka: jestvuje neumelecké dielo?

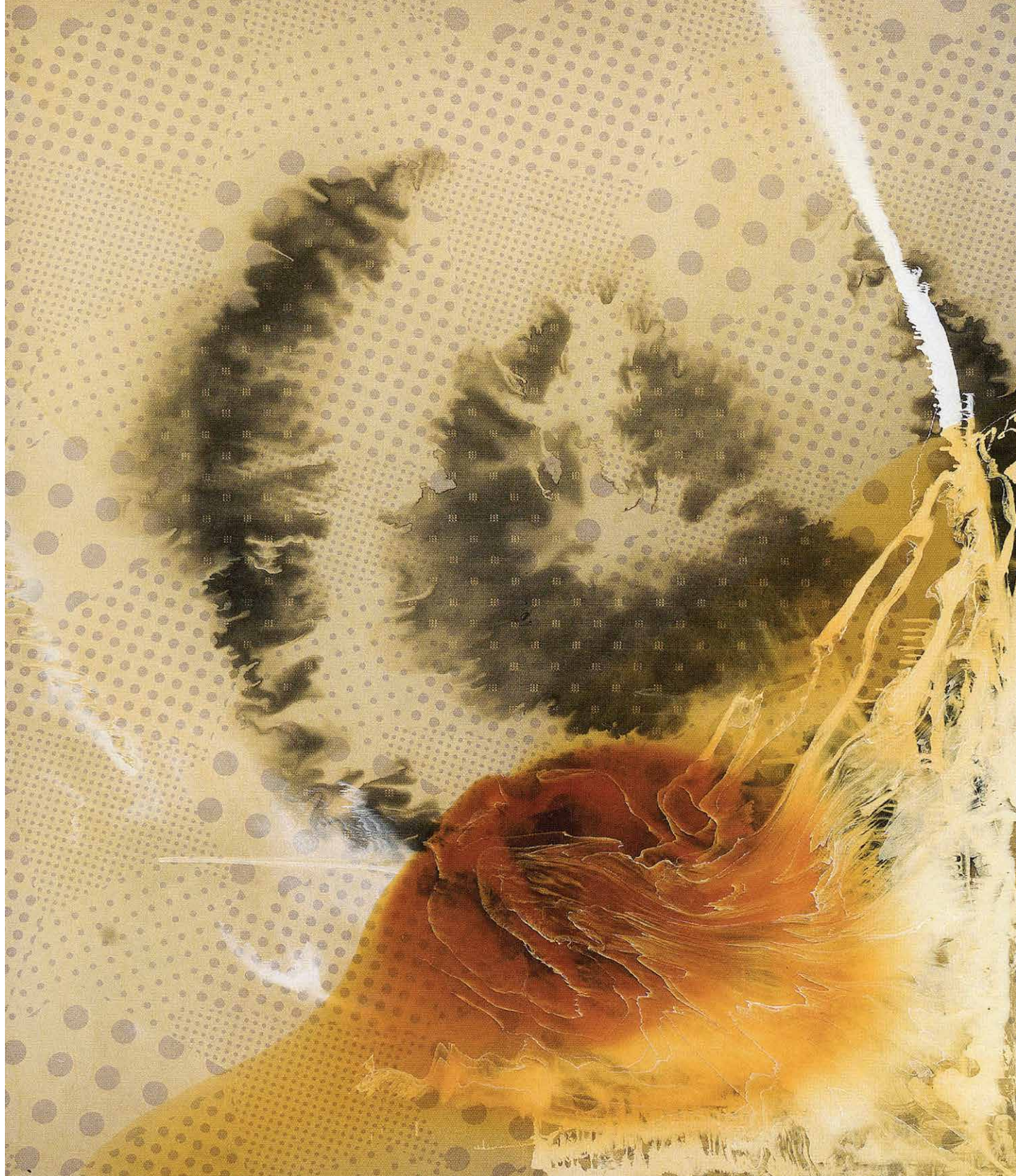
Polkeho zvláštne vybalansované výtvarné dielo však rovnako ironicky poukazuje na skrytý systém odkazov na široké pole symbolických foriem a zároveň aj na skrytý systém symbolických vzťahov. Nazdávam sa, že Polkemu išlo od počiatku o ten skrytý aspekt, o skrytý pôvab umeleckého gesta.

Výstavu Sigmara Polkeho v Palazzo Grassi sme prechádzali hore-dolu, nebolo kam sa ponáhľať, nebolo do koho vrázať a ospravedlňovať sa. Dolu na Cannale Grande prebiehali šialené preteky surfistov testujúcich bravúru „vodičov“ vaporett, klasických benátskych električiek na vode. Cítil som, že sa pokúsím niečo o tej výstave napísať. Formát postscripta bol výzvou. Ved' postskriptum je aj *pripis na konci listu*.

Juraj Mojžiš, filmový a výtvarný teoretik, filmový architekt a scénograf. Je autorom viacerých knižných monografií o slovenských výtvarníkoch i filmároch. Za knižnú zbierku esejí *Voľným okom II.* získal Cenu Dominika Tatarku. Od začiatku deväťdesiatych rokov minulého storočia do roku 2014 viedol interpretačný seminár na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. mojzis.juraj@gmail.com

Sigmar Polke: Tropický les, 1992, 300 x 225 cm

Sigmar Polke: Message de Maria-Antoinette à la Conciergerie,
1989, 130 x 150 cm





Sigmar Polke: Pre tretí stav zostanú len omrvinky, 1997, 280 x 350 cm