Abstraction: On Beyond the Western World

Isabel WÜNSCHE

Abstract
Abstraction profoundly shaped European and American modernism in the twentieth century, but it also left a significant mark on artistic practices in Latin America, the Middle East, Africa, Asia, and Australia. Consequently, the narrative of abstract painting as an exclusively Western modern invention requires closer examination. A Eurocentric approach produces a distorted value system in which certain works are regarded as more authentic than others. Such thinking, grounded in assumptions of Western primacy in artistic production, reinforces hierarchies of primary versus secondary, influencing versus influenced, and center versus periphery, as well as familiar "West versus the Other" dichotomies within modernist and avant-garde art history. This article examines the work of non-Western abstract painters in Latin America, the Arab world, India, and China, whose approaches to abstraction emerged through a sustained dialogue between local cultural traditions and intensive engagement with Western art practices.

Keywords: Abstract art – Modernism – Non-Western art – Decolonization – Geometric abstraction – Calligraphic abstraction – Gestural abstraction

Abstraction was one of the most viable and dominant artistic idioms in Western art of the twentieth century. This fundamentally new artistic practice and visual experience of modernism emerged at the beginning of the century in Central and Eastern Europe, reaching its peak in postwar North America and Western Europe. A closer look at abstraction in European modernism, however, reveals that it was also a highly contested form of artistic expression that has served various artistic agendas and political ideologies.

Art historians have offered many interpretations and perspectives on its development and application.[1] Historically, the emergence of abstract art has been linked to Romanticism, Impressionism, Jugendstil, and Art Nouveau design.[2] Theorists as

[1] HEATH, A.: *Abstract Painting: Its Origin and Meaning*. London 1957; WADDINGTON, C. H.: *Behind Appearance: A Study of the Relation Between Painting and the Natural Sciences in this Century*. Edinburgh 1970; OSBORNE, H.: *Abstraction and Artifice in Twentieth-Century Art*. Oxford 1979; WHITEFORD, F.: *Understanding Abstract Art*. London 1987; MOSZYNSKA, A.: *Abstract Art*. London 1990; HALE, N. C.: *Abstraction in Art and Nature*. New York 1993; HARRISON, C.: *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven 1993; ROSENTHAL, M.: *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*. New York 1996; FER, B.: *On Abstract Art*. London 1997; CROWTHER, P. – WÜNSCHE, I. Eds.: *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*. London 2012; WÜNSCHE, I. – GRONEMEYER, W. Eds.: *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*. Newcastle 2016; METZGER, C.: *Theorie der Abstraktion*. Wien 2020; PURGAR, K. Ed.: *The Iconology of Abstraction: Non-figurative Images and the Modern World*. New York; London 2021.

[2] HOFMANN, W.: *Quellen zur abstrakten Kunst*. Baden-Baden 1958; ROSENBLUM, R.: *Modern Painting and Northern Romantic Tradition*. London 1975; CLAIR, J. Ed.: *Cosmos: From*

well as practitioners have invested considerable time and effort in devising complex strategies intended to ratify its existence as a legitimate art form, in general, and, in particular, as one endowed with expressive powers and capable of evoking alternative levels of reality and consciousness.[3] Much has been written about the dissemination of abstract art and its influence throughout the world (for example, in transnational cultural histories, exile and migration studies, and global modernism),[4] but it would be a mistake not to look beyond the Western art historical canon when pursuing regional/continental developments in abstract art.

Abstract Art as a Modern Western Invention

The artists whom we consider to be the pioneers of abstract painting, Wassily Kandinsky, František Kupka, Kazimir Malevich, and Piet Mondrian,[5] shared the belief that art should not serve the reproduction of visible reality but be an expression of the "absolute". They viewed art, particularly the abstract approach, as a medium for advancing human creative evolution and leading us into a new age of spiritual renewal.[6] Fascinated by esoteric ideas, occultism, and theosophy, their interests included a syncretistic approach to the study of world religions, as well as metaphysical, non-Western, and so-called primitive art forms. This interest in mysticism and the occult as a response to materialist thought and reductionist science in the late nineteenth century paralleled the search for spirituality in art. Artists such as Constantin Brâncuşi, František Kupka, and Piet Mondrian believed they could perceive beyond the natural world, thereby gaining insight into the cosmic principles that underlie human existence. They viewed themselves as messengers between two worlds. (Fig. 1)

The interwar period witnessed a secularization of the spiritual concerns of the early abstractionists. Individual artists, as well as art institutions such as the Bauhaus, turned instead to new developments in science and technology, and the ideals of modern industrial production, ultimately leading to the emergence of the Constructivist movement.[7] Abstract art became a hallmark of the modernist *Zeitgeist*, which took into account the experience of modern life in a world characterized by urbanization, industrialization, rapid social changes, advances in science and technology, new modes of transportation, and forms of global communication. It represented "an art which belonged to our twentieth century and not to the Renaissance or even to the 'Impressionists'."[8] The extensive literature addressing this focus on science and technology, industrial production, and

Romanticism to the Avant-garde. Munich; London; New York 1999; GOODING, M.: *Abstract Art*. London 2000. T*owards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art 1910–1920*. London 1980; GOLDING, J.: *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. Princeton 2000; DICKERMAN, L. Ed.: *Inventing Abstraction 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*. New York 2012.

[3] LYNTON, N. Ed.: *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art 1910–20*. London 1980; GOLDING, J.: *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. Princeton 2000; DICKERMAN, L. Ed.: *Inventing Abstraction 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*. New York 2012.

[4] BARRON, S.: *Exiles and Emigres: The Flight of European Artists from Hitler*. (Exh. cat.) Los Angeles 1997; JOYEUX-PRUNEL, B.: *Les avant-gardes artistiques 1918–1945: une histoire transnationale*. Paris 2017; DOGRAMACI, B. – MERSMANN, B. Eds.: *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices, and Challenges*. Berlin – Boston 2019; KARMEL, P.: *Abstract Art: A Global History*. London 2020.

[5] Meanwhile, it has been acknowledged that the Swedish painter Hilma af Klint created her abstract compositions before Kandinsky and Kupka. MÜLLER-WESTERMANN, I. – WIDOFF, J. Eds: *Hilma af Klint – eine Pionierin der Abstraktion*. (Cat. exh.) Ostfildern 2013; *Hilma af Klint: Paintings for the future* (Cat. exh.) New York 2018.

[6] TUCHMAN, M. – FREEMAN, J. Eds.: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. (Cat. exh.) Los Angeles; New York 1986; LOERS, V. Ed.: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*. (Cat. exh.) Frankfurt am Main; Ostfildern 1995; GOLDING, J.: *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. Princeton 2000.

[7] RICKEY, G.: *Constructivism: Origins and Evolution*. New York 1967; LODDER, C.: *Russian Constructivism*. New Haven 1983; BANN, S.: *The Tradition of Constructivism*. New York 1990.

[8] DREIER, K. S.: 'Intrinsic Significance' in Modern Art. In: *Three Lectures on Modern Art. Philosophical Library*. New York 1949, No. 1.

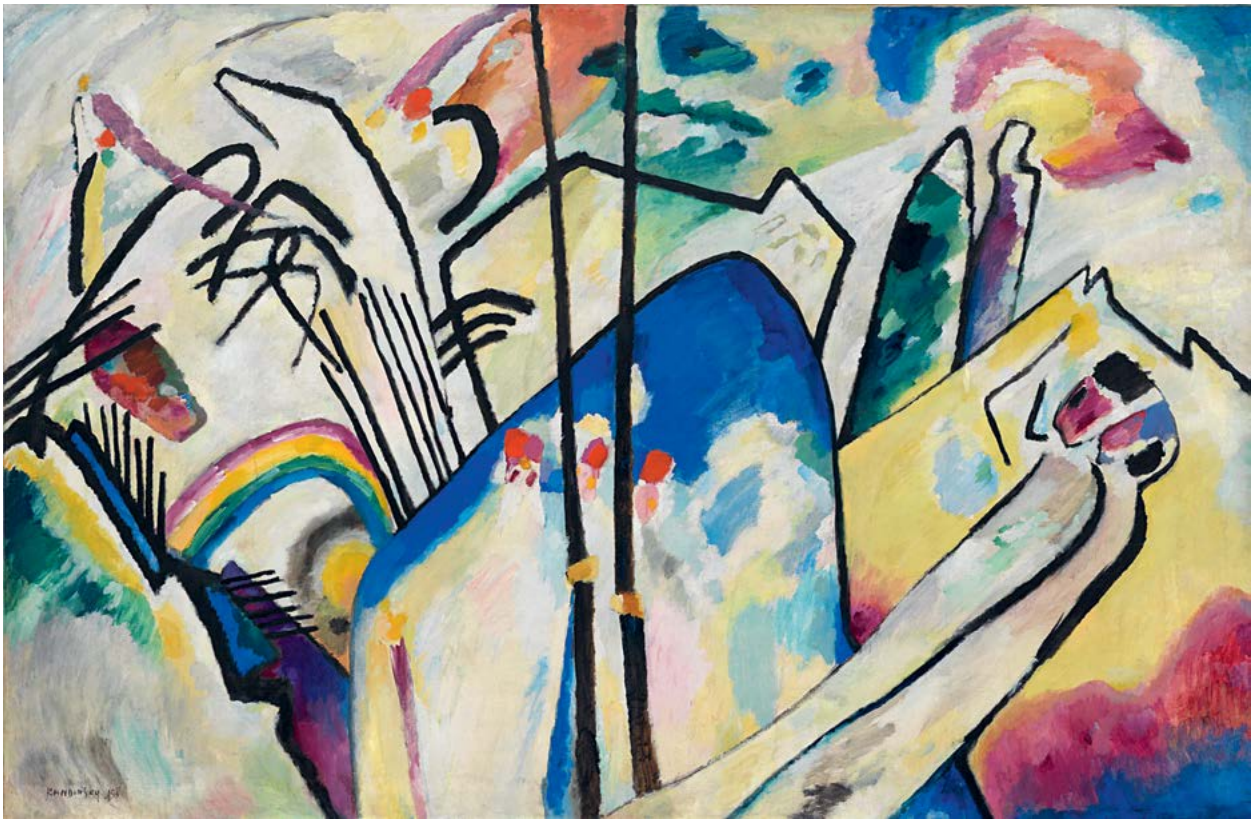


Fig. 1: Wassily Kandinsky: Composition IV | Kompozícia IV, 1911, oil, canvas, 159.5 × 250.5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Acquired in 1965 through a donation from Westdeutscher Rundfunk. Photo: Achim Kukulies.

the urban lifestyle has shaped our understanding of modernism well into the present.

The constructivists saw themselves as part of a large, international network promoting modernism and specifically abstract art – a new, universal language that would lead to a new social consciousness. This idea was further enhanced by the constructivists' desire to transform art into designs for everyday life, with many of its representatives working in fields such as typography, advertising, product and interior design, and architecture.[9] Their belief, however, that abstract art would serve as a universal visual language accessible to all regardless of nationality or culture, and that it could shape the design of an egalitarian society governed by mutual collaboration and an international spirit, remained a short and unrealized utopian ideal.[10] (Fig. 2)

This utopian aspect of the scientific approach to abstract art is also evident in the evolutionary model that Alfred H. Barr proposed for the development of modernist art. As the founding director of the Museum of Modern Art in New York and one of the primary promoters of abstract art, Barr was drawn to the art form due to its purity of style, originality of invention, and the influence of the artist within an international matrix.[11] As one can

[9] WILK, C.: *Modernism – Designing a New World, 1914–1939*. London 2006.

[10] RIESE, H-P.: *Kunst: konstruktiv/konkret: gesellschaftliche Utopien der Moderne*. Munich; Berlin 2008.

[11] KANTOR, S. G.: *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge MA 2002. Pozri tiež WÜNSCHE, I.: From Universal Visual Language to Global Cross-cultural Dialogue. In: *Representing and Interpreting Abstraction Today*. Ed. FERRARO, A. Milano 2024, s. 12–25;



Fig. 2: László Moholy-Nagy: Composition Z VIII | Kompozícia Z VIII, 1924, oil, canvas, 114 × 132 cm. Collection and photo: Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

see in his chart of the development of modern art, included in the catalogue of the 1936 exhibition *Cubism and Abstract Art*, he viewed abstraction as the ultimate means of artistic expression.[12] The diagram traces the unfolding of modernist art chronologically, nationally, and stylistically from the 1890s to the present, indicating an "inevitable" teleological progression toward abstraction, thereby playing out the polar opposition between intellect and intuition, technology and nature, the geometric and the organic. With his systematic perspective, suggestive of a scientific approach and relieving formal analysis of any interpretative responsibility, Barr had a lasting impact on art history writing and art criticism well into the 1960s. He not only paved the way for Clement Greenberg's formalist theory of art,[13] but also for efforts to rally abstract art as an instrument in the cultural battles of the Cold War.[14]

Artforum online. Available at: https://www.artforum.com/columns/isabel-wunsche-universal-visual-world-language-to-global-cross-cultural-dialogue-559057/ (accessed July 15, 2025).

[12] BARR, A. H.: *Cubism and Abstract Art*. New York 1936. Pozri tiež LOWRY, G. D.: *Abstraction in 1936: Barr's Diagrams*. Available at: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/archives/InventingAbstraction_GLowry_359_363.pdf (accessed July 15, 2025).

[13] GREENBERG, C.: Modernist Painting. In: *The Collected Essays and Criticism, 4*. Chicago 1986, pp. 85–94.

[14] LITTLETON, T. – SYKES, M.: *Advancing American Art: Painting, Politics, and Cultural Confrontation at Mid-Century*. Tuscaloosa 1989; KRENN, M. L.: *Fall-Out Shelters for the Human Spirit: American Art and the Cold War*. Chapel Hill 2005; BARRON, S. – ECKMANN, S. Eds.: *Art of two Germanys: Cold War Cultures*. Los Angeles; New York 2009; BARNHISEL, G.: *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*.



Fig. 3: Jackson Pollock: Number 1 (Lavender Mist) | Číslo 1. (Levanduľová hmla), 1950, oil, enamel, aluminum, canvas, 221 × 299.7 cm. Collection and photo: National Gallery of Art, Washington, DC.

With the rise of fascism in Italy and Germany, the establishment of the doctrine of Socialist Realism in the Soviet Union, and the growing dominance of Regionalism and American Scene painting in the United States in the 1930s, abstract art increasingly became the subject of heated political and ideological debates. It was denounced as leftist and degenerate in Germany, decadent and bourgeois in the Soviet Union, and foreign and communist in the United States.[15] The ideological debates gained new momentum after the end of the Second World War. Facing a Soviet "cultural offensive" in the Eastern bloc during the height of the Cold War, US officials came to recognize the merit of cultural diplomacy and the role that art could play in advocating American values abroad. Abstract art, particularly Abstract Expressionism, soon became "a weapon against communism."[16] This promotion of abstract painting as "an expression of the free world" was based on a reinterpretation of the concept of the avant-garde as evidenced in Clement Greenberg's formalist art theory.[17] (Fig. 3)

New York 2015; GUILBAUT, S.: *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago 1984; COX, A.: *Art-As-Politics: The Abstract Expressionist, Avant-garde and Society*. Ann Arbor, MI 1982.

[15] BARRON, S.: "Degenerate Art": The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany. Los Angeles; New York 1991; BOWN, M. C.: *Kunst unter Stalin, 1924–1956*. Munich 1991; KRENN 2005 (note 14).

[16] LITTLETON, T. – SYKES, M.: *Advancing American Art: Painting, Politics, and Cultural Confrontation at Mid-Century*. Tuscaloosa 1989; KRENN 2005 (see in note 14); BARRON/ECKMANN 2009 (see in note. 14), BARNHISEL, G.: *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. New York 2015.

[17] GREENBERG 1986 (see in note 13), pp. 85–94.

Although many members of the historic avant-garde between 1910 and 1925 considered themselves socially critical and/or politically engaged, their work was now being reinterpreted as a purely artistic revolt, concerned primarily with formal innovations. By the mid-1950s, a full-scale cultural battle was underway, and the debate on abstraction vs. realism in art became its centerpiece. Championed in the United States and Western Europe as a symbol of artistic freedom and, by extension, democracy, abstraction was condemned in the Soviet Union and Eastern Europe as overly formalist and a sign of artistic decay, associated with American cultural imperialism.

In the Eastern bloc, under the dominance of the Soviet Union after 1945, Socialist Realism became the only officially accepted art form.[18] With its focus on realistic depictions that optimistically portray the everyday life of working people, it aimed to be relevant, accessible to the working masses, and supportive of the state's and the communist party's aims. The artists who chose not to adhere to the prescribed program of Socialist Realism did not constitute a unified group but were united by their belief in the freedom of individual creative artistic expression. Their so-called nonconformist art was not necessarily forbidden as long as it was kept private, but when it was shown publicly, its creators were often subjected to reprisals and persecution. Thus, forced to work in solitude and without official recognition, nonconformist artists developed alternative networks and became representatives of an alternative, underground culture, acquiring, by default, a political stance and a degree of subversive intent.[19]

Through the efforts of art critics such as Clement Greenberg and Harold Rosenberg, and art historians like Werner Haftmann and Werner Hofmann, among others, abstract art began gaining mainstream acceptance in the Western world during the 1950s.[20] Their emphasis on its universal nature implied that abstraction, the most prominent example of the artistic and cultural superiority of the Western world and the ideal expression of modernity and progress, would become the dominant art form worldwide in the foreseeable future. This was a time when such thinking was shaped by the unwavering belief that the world was moving in one direction, characterized by the advancement of democracy, scientific and technical progress, and secularization. Abstract painting was the appropriate artistic expression of these modern realities.

On beyond the West

Abstraction did in fact leave its mark in Latin America, Africa, Asia, and Australia,[21] but the dominant perspective that abstract art is solely an invention of Western modernism results in a distorted value system in which certain works are then seen as more authentic than others. Such thinking (with respect to western primacy in artistic creation) further enhances notions of primary vs. secondary, influencing vs. influenced, center-periphery and other dichotomies in modernist and avant-garde art.[22]

[18] JAMES, C. V.: *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. London 1973; RUSNOCK, A.: *Socialist Realist Painting during the Stalin Era, 1934–1941*. Lewiston NY 2010; BAZIN, J. – KORDJAK, J. Eds.: *Cold Revolution: Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948–1959*. Milan; Warsaw 2020.

[19] STANISLAWSKI, R. – BROCKHAUS, C. Eds.: *Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. (Exh. cat.) 4. Bonn 1994; *Kunst im Verborgenen: Nonkonformisten Russland*. (Exh. cat.) Munich; New York 1995; RIESE, H.-P. Ed.: *Nonkonformisten: Die Zweite Russische Avantgarde 1955–1988*. (Exh. cat.) Cologne 1995; ROSENFELD, A. Ed.: *Nonconformist Art: The Soviet Experience, 1956–1986*. London 1995; ROSENFELD, A. Ed.: *The Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. (Exh. cat.) New Brunswick NJ 2002.

[20] ROSENBERG, H.: *The Tradition of the New*. New York 1960; HAFTMANN, W.: *Malerei im 20. Jahrhundert, 2*. München 1954–1955; POENSGEN, G. – ZAHN, L.: *Abstrakte Kunst – Eine Weltsprache*. Baden-Baden 1958.

[21] ALVAREZ, M. V.: *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. Milton 2018; TAKESH, S. – GUMPERT, L.: *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*. Munich 2020; CLARKE, D. J.: *Chinese Art and its Encounter with the World*. Hong Kong 2011; MITTER, P. – MUKHERJI, P. D. – BALARAM, R.: *Twentieth-century Indian Art: Modern, Post-independence, Contemporary*. London 2022; STEPHEN, A. – McNAMARA, A. – GOAD, P.: *Modernism & Australia: Documents on Art, Design and Architecture 1917–1967*. Carlton Vic. 2006.

[22] JUNG, H. Y.: *Abstract Art in 1980s Shanghai*. PhD Thesis, University of California, San Diego. Available at: https://escholarship.org/uc/item/16g2v1dm (accessed July 15, 2025).

Looking beyond the Western art historical canon when tracing the development of abstract art offers new insights. However, as Kobena Mercer has noted, abstraction's presence outside of Europe is "discrepant," its pathways inconsistent—"elusive and repetitive, obstinate and strange: it includes almost everything that does not neatly fit into the institutional narrative of abstract art as a monolithic quest for 'purity'."[23]

Modernist artists in Latin America, North Africa, the Middle East, and Asia, for the most part, initially developed their approaches to abstraction in the form of a "dialogue" with the West. This is not surprising, as most had been educated or received training in the Western tradition, either in Europe or in colonial institutions in the region; many also traveled extensively, spending extended periods in European art centers and later in New York. However, for many, their intensive search for new artistic languages and ideas began during a period of decolonization, guided by an ardent desire to establish a modern, post-colonial cultural identity.

Geometric Abstraction in Latin America

In Latin America, geometric abstraction became a dominant artistic style between the 1930s and the 1970s.[24] The radical departure from traditional representational styles toward geometric abstraction was embraced by artists, as well as state officials, throughout the region as a means of culturally distancing themselves from the colonial past, while also signifying their alignment with a modern, economically independent future. The artists working in geometric abstraction strove to unite international principles of modernist abstraction with local cultural traditions, often developing more participatory forms of art.[25]

Uruguayan artist and theorist Joaquín Torres-García (1874–1949), who spent more than 40 years of his life in Europe and was active in the Parisian art scene between 1926 and 1932 before returning to Uruguay in 1934, sought to bring geometric abstraction to Latin America as a way to reconcile Western modernism with the region's own cultural histories and artistic traditions.[26] While in Paris, he had developed his own style called Universalismo Constructivo (Constructive Universalism), which sought to combine the rationality of Constructivism and De Stijl with the sources of abstract art found in Indo-American and pre-Columbian arts and crafts. The term became shorthand for a return to indigenous archaic forms specific to Mesoamerican civilizations.[27] Inspired by van Doesburg and Mondrian's approach to abstraction, Torres-García derived the grid as the basis for his compositions and began to incorporate pictographs from Indo-American and pre-Columbian ancient cultures into his works. He saw this as a way to discover the "universal" visual elements shared across cultures, underpinning his belief in the metaphysical wholeness of the universe, and also demonstrating that the geometric principles of pre-Columbian and Indigenous artistic styles had, in fact, anticipated later European geometric abstraction.[28] Seeing it as his task to restore the lost heritage of (mythic) abstraction, he inverted the art historical

[23] MERCER, K.: Introduction. In: MERCER, K. Ed.: *Discrepant Abstraction*. Cambridge MA; London 2006, p. 7.

[24] SULLIVAN, M. A.: *Radical Form, Modernist Abstraction in South America*. New Haven; London 1922; FAJARDO-HILL, C.: *Abstraction in Action: Contemporary Abstraction in Latin America*. Available at: https://abstractioninaction.com/contexts/contemporary-abstraction-latin-america/ (accessed July 15, 2025). See also BIRBRAGHER-ROZENCWAIG, F.: *Essays on 20th-Century Latin American Art*. New York 2022, kap. 2; LUCIE-SMITH, E.: *Latin American Art of the 20th Century*. London 1993, pp. 121–143.

[25] BARNITZ, J.: *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin 2001, p. 127; SNEED, G.: *Geometric Abstraction in South America: An Introduction*. Available at: https://smarthistory.org/geometric-abstraction-south-america/ (accessed July 15, 2025).

[26] BARNITZ 2001 (v pozn. 25), pp. 127–130.

[27] ROMMENS, A.: Barcelona-Paris – 'New Cusco' – Montevideo: The Routes to Roots of Joaquín Torres-García's South American Abstraction. In: Wünsche, I. – Gronenmayer, W. Eds.: *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*. Cambridge 2016, p. 99. See also ROMMENS, A.: *The Art of Joaquín Torres-García: Constructive Universalism and the Inversion of Abstraction*. New York; London 2016; SULLIVAN 1922 (see in note 24), pp. 21–67.

[28] SNEED (see in note. 25).



Fig. 4: Joaquín Torres-García: Arte Universal | Universal Art | Univerzálne umenie, 1943, oil, canvas, 106 × 75 cm. Collection and photo: Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

canon and reread the European abstract avant-garde as the rediscovery by the European conquistadors of Mesoamerica's abstract tradition – a tradition that had been eradicated through colonization.[29] (Fig. 4)

Following Torres-García's innovations in the 1930s and 1940s, artists across Latin America, particularly in Argentina, Brazil, and Venezuela, began working in geometric abstraction, a style that dominated painting and sculpture in those countries well into the 1970s. In Argentina, two groups devoted to Concrete Art emerged in the mid-1940s from the Buenos Aires magazine *Arturo*: the *Asociación Arte Concreto-Invención* (Association of Concrete-Invention, AACI, 1945) and the *Arte Madí* (1944).[30] Embracing Mondrian's and van Doesburg's strict geometric aesthetics while rejecting Torres-García's emphasis on symbolism and a hand-made aesthetic, AACI artists emphasized a rigorous, mathematical, even mechanical-looking approach to geometric abstraction with flat, planar colors. Like the AACI, the artists of the *Madí Group*, such as Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, or Carmelo Arden Quinn, endorsed creating non-objective artworks with flat planes of bright colors. However, unlike the AACI, they were more playful and experimented with three dimensions, irregularly shaped canvases, and unusual materials, such as Plexiglas and neon.[31]

The development of postwar Brazilian Concrete Art was strongly influenced by Max Bill, who won the Grand Prize for Sculpture at the First São Paulo Biennial in 1951. His work also resonated with the construction of Brazil's new capital, Brasília, as well as with modernist architecture drawing on the principles of the International Style, most notably in the works of Oscar Niemeyer.[32] The members of *Grupo Ruptura*, founded in São Paulo in 1952, sought to break away from traditional artistic styles, particularly those rooted in naturalistic painting. Their works were characterized by flat colors and a reduced palette, as well as geometry and industrialized media, such as enamels and mechanical techniques like spray painting, which would not reveal the artist's hand.[33] The artists of the *Grupo Frente*, formed in Rio de Janeiro in 1954, rejected the *Grupo Ruptura*'s strict adherence to purity, science, and mathematics and promoted elements of sensuality and subjective expression instead.[34] This shift in orientation eventually led to a new style, known as Neo-Concrete art, which

[29] ROMMENS: Barcelona (v pozn. 27), p. 99.

[30] ALBERRO, A.: *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*. Chicago 2017, pp. 15–66. See also LUCIE-SMITH 1993 (see in note 24), pp. 121–122.

[31] SNEED (see in note 25). See also BARNITZ 2001 (see in note 25), pp. 135–137.

[32] BARNITZ 2001 (see in note 25), pp. 166, 184–188.

[33] ALBERRO 2017 (see in note 30), pp. 178–181.

[34] Ibid., pp. 181–184.

was pioneered by artists Lygia Clark (1920–1988) and Lygia Pape (1927–2004), and later by Hélio Oiticica (1937–1980). In his 1959 "Neo-Concrete Manifesto," the poet Ferreira Gullar (1930–2016) raised the question of "expression, incorporating the new 'verbal' dimensions created by constructivist neo-figurative art."[35] Like Torres-García, he sought to distance the new movement from the dogmatic rationalism of European concrete art movements: "We do not conceive of a work of art as a 'machine' or as an 'object', but as a 'quasi-corpus' (quasi-body), that is to say, something which amounts to more than the sum of its constituent elements; something which analysis may break down into various elements but which can only be understood phenomenologically."[36] From this, Gullar developed the theory of the "non-object," by which he meant an art object that would reconcile "the material object with the viewing subject, and in particular with the space where the objective world and subjective experience meet."[37] This approach is evident in Lygia Clark's *Bichos* (Creatures) – hinged metal sculptures that come to life through the direct intervention and manipulation of the spectator, thus transforming themselves into organic three-dimensional objects or "quasi-bodies."[38]

In Venezuela, two other forms of geometric abstraction, Op Art and Kinetic Art, became popular in the 1950s and 1960s. While Brazilian Neo-Concretists sought to move away from the purely optical toward the experimental and sensual, the Venezuelans, including Carlos Cruz-Diez (1923–2019), Alejandro Otero (1921–1990), and Jesús Soto (1923–2005), embraced the visual, but also created participatory, sensual objects and interactive environments, such as Soto's "penetrables".[39] Op Art and Kinetic works by these artists were seen as promoting Venezuela as a modern and technologically advanced country and thus received corporate and government support, resulting in the commissions of several large-scale public artworks in the 1960s and 1970s.

Calligraphic Abstraction in North Africa and the Middle East

In the wake of the Second World War, a wave of independence movements swept across Africa and Asia, as colonized nations sought independence and self-determination from their European colonial powers. The growing awareness of national sovereignty created a demand for a new aesthetics of decolonization, one that would remain in dialogue with metropolitan developments but also recover "native" expressivity repressed under colonialism and consider regional and national specificities.[40] Thus, the processes of decolonization in North Africa, the Middle East, and Asia influenced the artists' engagement with abstraction and their pursuit of new national and regional cultural identities. The formation of the Casablanca Art School – an avant-garde movement that emerged from the city's Ecole des Beaux-Arts in the mid-1960s, just a few years after Morocco gained independence in 1956 – was a result of these developments. The members of the school, the artists Farid Belkahia, Mohamed Chabâa, and Mohamed Melehi, together with art critic Toni Maraini and anthropologist Bert Flint, sought to liberate art from the legacy of French colonialism, turning instead to Islamic symbols, Arabic letterforms, and the Amazigh heritage – nonrepresentational elements that facilitated the rise of modern abstraction in postcolonial Morocco.[41] Engaging with the ideas of the Bauhaus movement, these artists began to reevaluate the connection between art, crafts, design, and architecture in the

[35] GULLAR, F.: Neo-Concrete Manifesto (1959). In FRANK, P.: *Readings in Latin American Modern Art*. New Haven 2004, pp. 172–175, here p. 173.

[36] Ibid., p. 174.

[37] GULLAR, F.: Concretos de São Paulo no MAM do Rio (1960), cited in ALBERRO 2017 (see in note 30), p. 183.

[38] ALBERRO 2017 (see in note 30), p. 203–204. See also SULLIVAN 1922 (see in note 24), pp. 189–195; *Lygia Clark – Retrospektive.* (Exh. cat.) Leipzig 2025.

[39] BARNITZ 2001 (see in note. 25), pp. 199–214.

[40] DADI, I.: Rethinking Calligraphic Modernism. In: *Discrepant Abstractio.* Ed. MERCER, K. Cambridge MA; London 2006, pp. 96–98.

[41] TAKESH/GUMPERT 2020 (see in note 21), pp. 17–19.

local context, combining approaches from Western art with elements of the vernacular heritage that had been undermined during the colonial era.[42]

In the early postwar period, numerous modernist artists across the Arab world drew inspiration for their abstract work from their historic heritage and traditional arts and crafts production.[43] Iraqi artists Saadi Kaabi and Dia al-Azzawi and Syrian Moustafa Fathi drew on pre-Islamic aesthetics, including Mesopotamian-inspired crescent moons and simple geometric shapes used in ancient cuneiform scripts; Algerian Mohammed Khadda turned to the precolonial past, using prehistoric rock art, Amazigh patterns, and Arab ornament; Iraqi Shakir Hassan Al Said, Egyptians Omar El-Nagdi and Mustafa Abdel Moity, and Algerian Rachid Koraichi found inspiration for their abstract works in Sufi philosophy and devotional rituals, Ancient Egyptian motifs, and Tuareg art forms.[44] In 1967, several Algerian artists, among them Mohammed Khadda, Choukri Mesli, and Dennis Martinez, declared the formation of the Aouchem (meaning "tattoo") group, arguing that "magical signs were an element of popular culture that—despite enduring transformations under foreign influence—had been at the centre of local artists' and artisans' creative efforts 'since the Roman period.'"[45]

Iraqi artists Shakir Hassan Al Said and Jewad Selim, who both had studied in Paris, founded, in 1951, the Baghdad Group for Modern Art, with the aim "to reinterpret Western Modern Art" in order "to incorporate Iraqi heritage, culture, and tradition," promoting the concept of *stilham al-turath*, which means "seeking inspiration from tradition."[46] As they announced in the group's manifesto, they strove to marry international modernist styles with their own heritage, developing a distinctly Iraqi visual language: "We thus announce today the beginning of a new school of painting, which derives its sources from the civilization of the contemporary age, with all the styles and schools of plastic art that have emerged from it, and from the unique character of Eastern civilization."[47] This approach is also evident in the work of Iraqi artist Dia al-Azzawi, one of the most influential living artists of the Arab world, who was also trained as an archaeologist.[48] (Fig. 5)

Postwar decolonization also saw the rise of modernist calligraphic abstraction in the Middle East, North Africa, and South Asia.[49] Using Arabic letters as a constituent element of their abstract compositions, the representatives of the Hurufiyya movement, also known as the Calligraphic School of Art, tapped into the beauty and mysticism of Arabic calligraphy but employed it in a modern, abstract sense.[50]

---

[42] *Casablanca Art School: A Postcolonial Avant-Garde, 1962–1987*. (Cat. exh.) Frankfurt am Main 2024. See also ALI, W.: *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. Gainesville 1997, pp. 148–149.

[43] TAKESH/GUMPERT 2020 (see in note 21), p. 12.

[44] TAKESH, S.: Introduction: No Longer a Horizon, but Infinity. In: TAKESH/GUMPERT 2020 (see in note 21), pp. 12–25. Pozri tiež TAKESH, S.: *Painting Nothing: An Introduction to Abstract Art in the Middle East*. Available at: https://dubaicollection.ae/en/story/painting-nothing-an-introduction-to-abstract-art-in-the-middle-east (accessed July 15, 2025).

[45] TAKESH: citované v *Painting Nothing* (see in note 44). See also VOGL, M.: *Algerian Painters as Pioneers of Modernism*, s. 209 – 210. Available at: https://dafbeirut.org/contentFiles/file/2021/03/Algerian-Painters-and-Pioneers-of-Modern-small.pdf (accessed July 15, 2025).

[46] SHABOUT, N.: *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville FL 2007, p. 27. See also The Baghdad Modern Art Group. The Birth of Arabian Modernism. In: *The Art Wanderer*. Available at: https://theartwanderer.co.uk/the-baghdad-modern-art-group-birth-of-arabian-modernism/ (accessed July 15, 2025).

[47] Bagdad Group for Modern Art, Manifesto (1951). In: *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*. SHABOUT, N. – LENSSEN, A. – ROGERS, S. Eds. New York 2018, p. 151.

[48] SHABOUT 2007 (see in note 46), pp. 121–136. See also AL-AZZAWI, D.: *A Retrospective from 1963 until Tomorrow*. (Exh. cat.) Mathaf 2017.

[49] DADI, I.: Decolonization and Calligraphic Abstraction. In: *Postwar Revisited: A Global Art History*. Eds. ENWEZOR, O. – GUPTA, A. Durham 2025. https://read.dukeupress.edu/books/book/3492/chapter-abstract/10352833/Decolonization-and-Calligraphic-Abstraction?redirectedFrom=fulltext (accessed July 15, 2025). See also DADI 2006 (see in note 40), pp. 94–114.

[50] The term Hurufiyya was coined by the Lebanese poet and critic Charbel Dagher in his book *Huroofiya al-Arabiya:*



Fig. 5: Dia al-Azzawi: Calligraphical Garden | Kaligrafická záhrada, 1984, acrylic, canvas, 80 × 90 cm. Courtesy and photo: the artist.

They developed a style that integrated the Islamic visual traditions of calligraphy into their Western-trained artistic production, thus generating contemporary, indigenous compositions.[51] This approach was pioneered by Syrian-Iraqi artist Madiha Umar (1908–2005), who became interested in the graphic possibilities of the Arabic letter and its abstract nature as a form while investigating Islamic calligraphy as an art student in the United States in the late 1940s.[52] As a result, she published the essay "Arabic Calligraphy: An Inspiring Element in Abstract Art," in which she celebrated Arabic letters for their expressivity and abstract design, summarizing her approach as follows: "I started using the Arabic alphabet as a basis for my abstract painting, gradually developing it from plain surface manipulation into the more expressive dynamic movement of a thought in a picture, using the letters appropriate to the

Fan Wa Hawiya (Bejrút 1991) and introduced into English through the publication *Arabic Hurufiyya: Art and Identity* (Miláno 2016). Wijdan Ali rejects the term *huruffiyah* in favor of Calligraphic School of Art, see ALI, W.: *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. Gainesville 1997, pp. 151–184. See also SHABOUT 2007 (see in note 46), p. 75–96 and SHABOUT, N. M.: Huroufiyah: The Arab Letter as Visual Form. In: SHABOUT/LENSSEN/ROGERS (see in note 47), pp. 142–143.

[51] MAVRAKIS**,** N.: The *Hurufiyah* Art Movement in Middle Eastern Art. *McGill Journal of Middle East Studies Blog***.** Available at: https://mjmes.wordpress.com/2013/03/08/article-5/ (accessed July 15, 2025). See also *Hurufiyya and the Inspiration of Arabic Letters*. Available at: https://dubaicollection.ae/en/story/hurufiyya-and-the-inspiration-of-arabic-letters (accessed July 15, 2025).

[52] SHABOUT 2007 (v pozn. 46), p. 75.



Fig. 6: Madiha Umar: The Eyes of Night | Oči noci, 1961, oil, canvas, 60 × 90 cm. Courtesy and photo: Barjeel Art Foundation, Sharjah.

meaning of that abstraction, considering their force, individuality, rhythmic effect, power of expression, and adaptability."[53] (Fig. 6)

Modernist experiments in calligraphic abstraction became widespread and multifaceted: Algerian Rachid Koraichi drew on multiple calligraphic traditions, including Chinese ideograms, pre-Islamic Amazigh, and Tuareg art forms; Ibrahim El-Salahi, one of the leaders of the of the Khartoum School, developed "a new Sudanese visual vocabulary, which arose from his own pioneering integration of Islamic, African, Arab and Western artistic traditions."[54] Palestinian Kamal Boullata employed calligraphic abstraction to explore themes of Palestinian identity and the conditions of exile. Syrian Mahmoud Hammad used Arabic letters to create a mass of geometric forms. Iraqi Jamil Hamoudi defined his use of Arabic script as a rediscovery of Iraqi heritage within the confines of European abstract art.[55] Whereas the abstract compositions of the 1940s and 1950s by Umar and El-Salahi can be compared to Abstract Expressionism, artists such as Dia al-Azzawi and Kamal Boullata moved towards more hard-edge abstractions in the 1960s.[56]

[53] UMAR, M.: Arabic Calligraphy: An Inspiring Element in Abstract Art. In: SHABOUT/LENSSEN/ROGERS (see in note 47). New York 2018, p. 142.

[54] TAKESH/GUMPERT 2020 (see in note 21), p. 12.

[55] AMIRSADEGHI, H. – MIKDADI, S. – SHABOUT, N. M.: *New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century*. London 2009, p. 32. WIJDAN 1997 (see in note 50), pp. 107, 195.

[56] Available at: https://dubaicollection.ae/en/story/hurufiyya-and-the-inspiration-of-arabic-letters (accessed July 15, 2025)

Combining tradition and modernity, these artists worked towards developing a culture-specific visual language, which instilled a sense of national identity in their respective nation-states at a time when many of these states were shaking off colonial rule and asserting their independence. However, they also worked towards a broader aesthetic that transcended national boundaries and represented an affiliation with an Arab identity in the post-colonial period.[57]

Gestural Abstraction in India and China

The emergence of modernist art in the West was a result of efforts to come to terms with the rapid new developments in urban, industrial, and secular life that occurred during the nineteenth century. Artistic production in countries such as China and India was largely unaffected by the paradigms of one-point and then multi-point perspective, as well as the illusion of three-dimensional space that emerged in the Renaissance. Instead, an awareness of the formal and expressive possibilities of the media and techniques in use had been a commonplace understanding for Chinese ink painters and Indian miniature painters over many centuries.[58] Thus, the radicalism of the European and American avant-garde was alien to artists in the East. This becomes evident when one looks, for example, at the artistic production of modernist art scenes in Mumbai (formerly Bombay), India, and Shanghai, China.[59]

In India, European modernism had a distinctive influence on the Progressive Artists' Group, founded by young artists based in Mumbai, among them Francis Newton Souza, Sayed Haider Raza, and Maqbool Fida Husain, in 1947, the year India gained independence. The members of the group rejected the colonial academic style and the nationalist art of the Bengal School, instead embracing international modernist art practices.[60] They pursued various new styles, ranging from Expressionism to pure abstraction, as well as the depiction of traditional Indian art elements and media. Balancing international modernism and indigenous nationalism, the group's members strove to create a new equation between "modern" and "Indian" in line with India's modern, secular vision, becoming one of the most influential art movements in India.[61]

One of the painters associated with the Progressive Artists' Group in Mumbai, and today one of the most prominent representatives of abstraction in modern Indian art, is Vasudeo Santu Gaitonde (1924–2001). He studied at the Sir Jamsetjee Jeejeebhoy School of Art in Mumbai, where he was introduced to Indian mural painting and miniature painting as well as European modernism, including the works of Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, Wassily Kandinsky, and Paul Klee.[62] Gaitonde experimented widely, using various techniques, including oil painting, watercolor, and mixed media, and began to create his own non-representational works in the 1950s. Building upon his engagement with Zen Buddhism and ancient calligraphy, he used a layering process to create atmospheric works, whose surfaces he enriched with spontaneous calligraphic textures. His paintings are meditations on color, form, and texture, in which he considered Indian aesthetic theory, maintaining that a complete artistic experience requires the viewer to be both a *rasika* (one who experiences intuitively) and a *rasajna* (one who learns analytically).[63] Thus, he was able to create a unique identity for himself and, with his cosmopolitan worldview and approach to abstraction, he inspired young artists to experiment with this art form. (Fig. 7)

In early twentieth-century China, artists were also drawn to the diverse range of European styles they

[57] ALI, W. Ed.: *Contemporary Art from the Islamic World*. London 1990.

[58] CLARKE 2011 (see in note 21), p. 134.

[59] Pozri tiež WÜNSCHE 2024 (see in note 11), pp. 14–16.

[60] ALI, A.: Modern Art in India. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*, October 2004. Available at: https://www.metmuseum.org/toah/hd/mind/hd_mind.htm (accessed July 15, 2025).

[61] DALMIA, Y.: Bombay Modern: The Progressive Artists' Group and the Quest for Significant Form. In: MITTER/MUKHERJI/BALARAM 2022 (see in note 21), p. 156.

[62] PODDAR, S.: The Non-Objective Art of V. S. Gaitonde. In: MITTER/MUKHERJI/BALARAM MITTER/MUKHERJI/BALARAM 2022 (see in note. 21), p. 170.

[63] Ibid.



Fig. 7: Installation view | Pohľad do inštalácie: V. S. Gaitonde: Painting as Process, Painting as Life (October 24, 2014 – February 11, 2015), Guggenheim New York. Photo: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.

met, which spanned from academic realism to expressionism. Abstraction, however, was poorly received, a situation that gradually changed with the introduction of the gestural brushwork of the Abstract Expressionists, which resonated with the traditional language of Chinese ink painting among many artists.[64] In the late 1970s and 1980s, Wu Guanzhong (1919–2010) was one of several artists in China who sought to break free from the long-standing tradition of Chinese landscape painting. He began to draw inspiration from Western abstract art to create works that would capture the "essence" of the form. By marrying eastern tradition with western influences, he eventually found his own path to abstraction.[65] Wu Guanzhong had studied both Chinese and Western painting at Hangzhou National Academy of Art from 1936 to 1942. In 1947, he received a government scholarship to study at the École nationale supérieure des Beaux-Arts, where he developed a great interest in modern French art, particularly Post-Impressionism, and became familiar with the principles of aesthetic formalism. After his return to China, he introduced aspects of Western art to his students at the Central Academy of Fine Arts in Beijing, where he taught from 1950 to 1953 (at the time, the academy was dominated by socialist realism). His life and career were dramatically interrupted by the Chinese Cultural Revolution; it was only after Mao Zedong's death in 1976 that he was able to return to painting and his formalist approach to art. Focusing on formal beauty

[64] CLARKE 2011 (see in note 21), p. 137.

[65] When East Meets West: The Art of Wu Guanzhong. Available at: https://thesublimeblog.org/2020/11/30/when-east-meets-west-the-art-of-wu-guanzhong/ (accessed July 15, 2025).

in the arrangement of color and form, he strove to use eastern rhythms in conjunction with a western approach to painting, combining oil painting and ink drawing, with the goal of "nationalizing oil painting and modernizing Chinese painting," which in his view were "two sides of the same face."[66]

In the 1980s, artists in Shanghai searching for an individual artistic language were drawn to abstraction,[67] which offered a means of opposition to mainstream art.[68] Many of the Shanghai artists worked with mixed media, combining oil on canvas and ink on rice paper. Using pictorial elements such as lines, dots, and shapes, their abstract works offered multiple layers of interpretation and could be understood in either an Eastern or Western historical and philosophical context. The artists greatly influenced younger artists emerging in the mid-to-late 1980s who went on to form the '85 New Wave Movement.[69] By the late 1980s, abstract art practices in China had become a growing search for a "purified language," representing both the initial resistance to mainstream art and the general transformation process of the society.

Conclusion

Clearly, it is possible to trace the expansion and reception of abstract art in the twentieth century, from its European origins to countries worldwide. In many cases, nascent, post-colonial states, keen to make their own mark in a progressive world, eagerly adopted the European modernist narrative, linking their striving for an independent future, societal modernization, and scientific and technological progress to abstraction, the most modern form of artistic expression. At the same time, artists in Latin America, Africa, and Asia, many of whom had studied abroad and were directly familiar with abstract movements in the West, turned to their own cultural heritage, for example, prehistoric hieroglyphs, ancient motifs, and calligraphy, which often had been repressed or simply dismissed under colonial rule. In newly independent countries, artists rejected the colonial style of figurative representation, instead embracing modernist approaches to abstraction that they chose to enhance with elements of native artistic traditions and cultural heritage.

Artists throughout the world eagerly sought and found new approaches to modernism and abstract art, whether through the introduction of participatory practices into geometric abstraction, the incorporation of Islamic symbols and Arabic letterforms, or the merging of Western approaches to abstract art with traditional elements, media, and artistic techniques. Combining tradition and modernity, these artists sought to develop a culture-specific visual language that would instill a sense of national identity in their respective nation-states at a time when many of these countries were just beginning to assert their independence.

---

[66] Revolutionary Ink: The paintings of Wu Guanzhong. Available at: https://joyblogblog.wordpress.com/2016/02/29/revolutionary-ink-the-paintings-of-wu-guanzhong/ (accessed July 15, 2025).

[67] JUNG (see in note 22).

[68] As David J. Clarke has pointed out, for Chinese artists, Pop art offered more possibilities in terms of coming to terms with the Maoist cultural heritage; performance, video, and conceptual tendencies were also strong. CLARKE 2011 (see in note 21), p. 163.

[69] MINGLU, G.: *The 1985 New Art Movement*. Available at: https://monoskop.org/images/5/5f/Minglu_Gao_1986_1993_The_1985_New_Art_Movement.pdf (accessed July 15, 2025).

Abstrakcia: Za hranicami západného sveta

Isabel WÜNSCHE

Abstrakcia bola jedným z najživotaschopnejších a dominantných umeleckých prejavov západného umenia 20. storočia. Táto zásadne nová umelecká prax a výtvarná podoba modernizmu sa objavila na začiatku storočia v strednej a východnej Európe a svoj vrchol dosiahla v povojnovej severnej Amerike a v západnej Európe. Bližší pohľad na abstrakciu v európskom modernizme však ukazuje, že bola aj veľmi kontroverznou formou autorského vyjadrenia, ktorá slúžila rôznym umeleckým zámerom a politickým ideológiám.

Historici umenia ponúkajú viacero interpretácií a pohľadov na jej rozvoj a uplatnenie.[1] Vznik abstraktného umenia sa historicky spája s romantizmom, impresionizmom a umením jugenstilu a secesie.[2] Teoretici aj praktici investovali značné množstvo času a úsilia do vymýšľania komplexných stratégií, ktorých cieľom bolo potvrdiť jeho existenciu ako všeobecne legitímnej umeleckej formy bohatej na výrazové prostriedky, ktoré dokážu evokovať alternatívne úrovne reality a vedomia.[3] O šírení abstraktného umenia a jeho vplyve vo svete sa už napísalo veľa (napr. nadnárodné kultúrne dejiny, exilové a migračné štúdie, globálny modernizmus),[4] avšak pri skúmaní regionálneho/kontinentálneho vývoja abstraktného umenia by bolo chybou nenazrieť za hranice západného umenovedného kánonu.

Abstraktné umenie ako moderný výdobytok Západu

Umelci, ktorých považujeme za priekopníkov abstraktného maliarstva, Wassily Kandinsky, František Kupka, Kazimir Malevič a Piet Mondrian,[5]

[1] HEATH, A.: *Abstract Painting: Its Origin and Meaning*. London 1957; WADDINGTON, C. H.: *Behind Appearance: A Study of the Relation Between Painting and the Natural Sciences in this Century*. Edinburgh 1970; OSBORNE, H.: *Abstraction and Artifice in Twentieth-Century Art*. Oxford 1979; WHITEFORD, F.: *Understanding Abstract Art*. London 1987; MOSZYNSKA, A.: *Abstract Art*. London 1990; HALE, N. C.: *Abstraction in Art and Nature*. New York 1993; HARRISON, C.: *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven 1993; ROSENTHAL, M.: *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*. New York 1996; FER, B.: *On Abstract Art*. London 1997; CROWTHER, P. – WÜNSCHE, I. (eds.): *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*. London 2012; WÜNSCHE, I. – GRONEMEYER, W. (eds.): *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*. Newcastle 2016; METZGER, C.: *Theorie der Abstraktion*. Wien 2020; PURGAR, K. (ed.): *The Iconology of Abstraction: Non-figurative Images and the Modern World*. New York; London 2021.

[2] HOFMANN, W.: *Quellen zur abstrakten Kunst*. Baden-Baden 1958; ROSENBLUM, R.: *Modern Painting and Northern Romantic Tradition*. London 1975; CLAIR, J. (ed.): *Cosmos: From Romanticism to the Avant-garde*. Munich; London; New York 1999; GOODING, M.: *Abstract Art*. London 2000.

[3] LYNTON, N. (ed.): *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art 1910-20*. London 1980; GOLDING, J.: *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. Princeton 2000; DICKERMAN, L. (ed.): *Inventing Abstraction 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*. New York 2012.

[4] BARRON, S.: *Exiles and Emigres: The Flight of European Artists from Hitler*. (Kat. výst.) Los Angeles 1997; JOYEUX-PRUNEL, B.: *Les avant-gardes artistiques 1918-1945: une histoire transnationale*. Paris 2017; DOGRAMACI, B. – MERSMANN, B. (eds.): *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices, and Challenges*. Berlin; Boston 2019; KARMEL, P.: *Abstract Art: A Global History*. London 2020.

zdieľali presvedčenie, že umenie by nemalo slúžiť reprodukcii viditeľnej skutočnosti, ale vyjadrovať „absolútno". Umenie, a najmä abstraktný prístup, považovali za prostriedok rozvoja ľudskej tvorivej evolúcie a vstupu do nového veku duchovnej obnovy.[6] Fascinovali ich ezoterické myšlienky, okultizmus a teozofia, pričom ich záujmy zahŕňali okrem metafyziky aj nezápadné a tzv. primitívne formy umenia a synkretistický prístup k štúdiu svetových náboženstiev. Tento záujem o mystiku a okultizmus, ktorý reagoval na materialistické myslenie a redukcionistickú vedu z konca 19. storočia, prebiehal paralelne s hľadaním spirituality v umení. Umelci ako Constantin Brâncuși, František Kupka a Piet Mondrian verili, že dokážu nahliadnuť do sveta prírody a prekročiť jeho hranice, a tým porozumieť kozmickým princípom ľudskej existencie. Považovali sa za poslov medzi dvoma svetmi. (Obr. 1)

V medzivojnovom období došlo k sekularizácii duchovných záujmov raných abstrakcionistov a jednotliví umelci, ako aj umelecké inštitúcie, vrátane napríklad Bauhausu, sa začali venovať novému vývoju v oblasti vedy a techniky a ideálom modernej priemyselnej výroby, čo nakoniec viedlo k vzniku konštruktivistického hnutia.[7] Abstraktné umenie sa stalo charakteristickým znakom modernistického *Zeitgeistu*, ktorý zohľadňoval skúsenosti moderného života vo svete charakterizovanom urbanizáciou a industrializáciou, rýchlymi spoločenskými zmenami, pokrokom vo vede a technike, novými spôsobmi dopravy a formami globálnej komunikácie. Predstavoval „umenie, ktoré patrí do nášho, dvadsiateho storočia, a nie do renesancie či dokonca do čias ‚impresionistov'".[8] Rozsiahla literatúra venovaná tomuto zameraniu na vedu a techniku, priemyselnú výrobu a mestský životný štýl dodnes ovplyvňuje naše chápanie modernizmu.

Konštruktivisti sa považovali za súčasť rozsiahlej medzinárodnej siete presadzujúcej modernizmus a obzvlášť abstraktné umenie ako nový, univerzálny jazyk, ktorý povedie k novému spoločenskému vedomiu. Túto myšlienku ďalej rozvinuli svojím úsilím pretvoriť umenie na dizajn pre každodenný život, pričom mnohí z jeho predstaviteľov pôsobili v oblastiach, ako je typografia, reklama, produktový a interiérový dizajn a architektúra.[9] Ich presvedčenie, že abstraktné umenie bude slúžiť ako univerzálny vizuálny jazyk prístupný všetkým bez ohľadu na národnosť alebo kultúru a že môže formovať dizajn egalitárskej spoločnosti riadiacej sa vzájomnou spoluprácou a medzinárodným duchom, však zostalo krátkodobým a nenaplneným utopickým ideálom.[10] (Obr. 2)

Tento utopický aspekt vedeckého prístupu k abstraktnému umeniu sa prejavuje aj v evolučnom modeli, ktorý pre vývin modernistického umenia navrhol zakladajúci riaditeľ Múzea moderného umenia v New Yorku Alfred H. Barr. Barr bol jedným z hlavných propagátorov abstraktného umenia, ktorého na tejto umeleckej forme priťahovala čistota štýlu, originalita invencie a autorský vplyv v medzinárodnom kontexte.[11] Z jeho diagramu vývoja moderného umenia, ktorý je súčasťou katalógu výstavy *Kubizmus*

---

[5] Medzičasom sa potvrdilo, že švédska maliarka Hilma af Klint vytvorila svoje abstraktné kompozície skôr ako Kandinsky a Kupka. MÜLLER-WESTERMANN, I. – WIDOFF, J. (eds.): *Hilma af Klint – eine Pionierin der Abstraktion*. (Kat. výst.) Ostfildern 2013; *Hilma af Klint: Paintings for the future* (Kat. výst.) New York 2018.

[6] TUCHMAN, M. – FREEMAN, J. (eds.): *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. (Kat. výst.) Los Angeles; New York 1986; LOERS, V. (ed.): *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*. (Kat. výst.) Frankfurt am Main; Ostfildern 1995; GOLDING, J.: *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. Princeton 2000.

[7] RICKEY, G.: *Constructivism: Origins and Evolution*. New York 1967; LODDER, C.: *Russian Constructivism*. New Haven 1983; BANN, S.: *The Tradition of Constructivism*. New York 1990.

[8] DREIER, K. S.: 'Intrinsic Significance' in Modern Art. In: *Three Lectures on Modern Art. Philosophical Library*. New York 1949, č. 1.

[9] WILK, C.: *Modernism – Designing a New World, 1914-1939*. London 2006.

[10] RIESE, H.-P.: *Kunst: konstruktiv/konkret: gesellschaftliche Utopien der Moderne*. Munich; Berlin 2008.

[11] KANTOR, S. G.: *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge MA 2002. Pozri tiež WÜNSCHE, I.: From Universal Visual Language to Global Cross-cultural Dialogue. In: *Representing and Interpreting Abstraction Today*. Ed. FERRARO, A. Milano 2024, s. 12 – 25; *Artforum online*. https://www.artforum.com/columns/isabel-wunsche-universal-visual-world-language-to-global-cross-cultural-dialogue-559057/

a abstraktné umenie z roku 1936, vyplýva, že abstrakciu považoval za najvyšší prostriedok umeleckého vyjadrenia.[12] V grafe chronologicky, národnostne a štylisticky sleduje vývoj modernistického umenia od 90. rokov 19. storočia až po svoju súčasnosť, pričom naznačuje „nevyhnutný" teleologický posun smerom k abstrakcii a rozvíja polaritu medzi intelektom a intuíciou, technológiou a prírodou a geometriou a organickosťou. Barr mal významný vplyv na umenovedu a kritiku umenia až do 60. rokov vďaka svojmu systematickému pohľadu, ktorý navodzuje vedecký prístup a zbavuje formálnu analýzu akejkoľvek interpretačnej zodpovednosti. Pripravil tak pôdu nielen pre formalistickú teóriu umenia Clementa Greenberga,[13] ale aj pre snahy o mobilizáciu abstraktného umenia ako nástroja v kultúrnych bojoch studenej vojny.[14]

Nástup fašizmu v Taliansku a Nemecku, zavedenie doktríny socialistického realizmu v Sovietskom zväze a rastúca dominancia realistického maliarstva regionalizmu a *American Scene Painting* v Spojených štátoch v 30. rokoch spôsobili, že abstraktné umenie sa čoraz viac stávalo predmetom ostrých politických a ideologických diskusií. V Nemecku ho odsúdili ako ľavicové a zvrhlé, v Sovietskom zväze ako dekadentné a buržoázne a v Spojených štátoch ako cudzie a komunistické.[15] Po skončení druhej svetovej vojny získali ideologické diskusie nový impulz. V čase vrcholiacej studenej vojny, keď USA čelili sovietskej „kultúrnej ofenzíve" vo východnom bloku, si americkí predstavitelia začali uvedomovať význam kultúrnej diplomacie, ako aj úlohu, ktorú môže umenie zohrávať pri presadzovaní amerických hodnôt v zahraničí. Abstraktné umenie, najmä abstraktný expresionizmus, sa čoskoro stalo „zbraňou proti komunizmu".[16] Táto propagácia abstraktnej maľby ako „výrazu slobodného sveta" vychádzala z reinterpretácie koncepcie avantgardy v teórii formalizmu Clementa Greenberga.[17] (Obr. 3)

Hoci sa mnohí členovia pôvodnej avantgardy v rokoch 1910 až 1925 považovali za sociálne kritických a/alebo politicky angažovaných, ich tvorba sa teraz reinterpretovala ako čisto umelecká revolta, ktorá sa zaoberala predovšetkým formálnymi inováciami. V polovici 50. rokov sa naplno rozprúdila kultúrna vojna, ktorej stredobodom sa stala rozprava o abstrakcii a realizme v umení. Abstrakciu, ktorú v Spojených štátoch a západnej Európe obhajovali ako znak umeleckej slobody, a teda demokracie, v Sovietskom zväze a východnej Európe odsudzovali ako príliš formalistickú a ako znak umeleckého úpadku spojeného s americkým kultúrnym imperializmom.

Vo východnom bloku, ktorý po roku 1945 ovládal Sovietsky zväz, sa socialistický realizmus stal jedinou oficiálne uznávanou umeleckou formou.[18] S dôrazom na realistické zobrazenia, ktoré optimisticky vykresľovali každodenný život pracujúcich ľudí, sa považoval za aktuálny a prístupný pracujúcim masám, čím podporoval ciele štátu a komunistickej strany. Umelci, ktorí sa rozhodli nedodržiavať pred-

[12] BARR, A. H.: *Cubism and Abstract Art*. New York 1936. Pozri tiež LOWRY, G. D.: *Abstraction in 1936: Barr's Diagrams*. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/archives/InventingAbstraction_GLowry_359_363.pdf (cit. 15. 7. 2025).

[13] GREENBERG, C.: Modernist Painting. In: *The Collected Essays and Criticism, 4*. Chicago 1986, s. 85 – 94.

[14] LITTLETON, T. – SYKES, M.: *Advancing American Art: Painting, Politics, and Cultural Confrontation at Mid-Century*. Tuscaloosa 1989; KRENN, M. L.: *Fall-Out Shelters for the Human Spirit: American Art and the Cold War*. Chapel Hill 2005; BARRON, S. – ECKMANN, S. (eds.): *Art of two Germanys: Cold War Cultures*. Los Angeles; New York 2009; BARNHISEL, G.: *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. New York 2015; GUILBAUT, S.: *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago 1984; COX, A.: *Art-As-Politics: The Abstract Expressionist, Avant-garde and Society*. Ann Abor, MI 1982.

[15] BARRON, S.: „Degenerate Art": The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany. Los Angeles; New York 1991; BOWN, M. C.: *Kunst unter Stalin, 1924-1956*. Munich 1991; KRENN 2005 (v pozn. 14).

[16] LITTLETON, T. – SYKES, M.: *Advancing American Art: Painting, Politics, and Cultural Confrontation at Mid-Century*. Tuscaloosa 1989; KRENN 2005 (v pozn. 14); BARRON/ECKMANN 2009 (v pozn. 14); BARNHISEL, G.: *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. New York 2015.

[17] GREENBERG 1986 (v pozn. 13), s. 85 – 94.

[18] JAMES, C. V.: *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. London 1973; RUSNOCK, A.: *Socialist Realist Painting during the Stalin Era, 1934-1941*. Lewiston NY 2010; BAZIN J. – KORDJAK, J. (eds.): *Cold Revolution: Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism 1948–1959*. Milan; Warsaw 2020.

písaný program socialistického realizmu, netvorili jednotnú skupinu, spájala ich však viera v slobodu individuálneho umeleckého vyjadrenia. Ich tzv. nonkonformné umenie sa v súkromí tolerovalo, ale pri verejnom vystavovaní sa jeho autori často stávali terčom represií a prenasledovania. Nonkonformní umelci, nútení pracovať osamote a bez oficiálneho uznania, vytvorili alternatívne siete a stali sa predstaviteľmi alternatívnej *undergroundovej* kultúry, čím implicitne nadobudli politický postoj a istý stupeň podvratného zámeru.[19]

Vďaka úsiliu umeleckých kritikov, ako boli Clement Greenberg a Harold Rosenberg, a historikov umenia, napríklad Wernera Haftmanna a Wernera Hofmanna, sa abstraktné umenie začalo v 50. rokoch v západnom svete prijímať ako hlavný trend.[20] Dôraz, ktorý kládli na jeho univerzálnu povahu, naznačoval, že abstrakcia ako najvýznamnejší príklad umeleckej a kultúrnej nadradenosti západného sveta a ideálny výraz modernosti a pokroku sa v blízkej budúcnosti stane dominantnou umeleckou formou na celom svete. Ich úvahy sa riadili neochvejným presvedčením, že rozvoj demokracie, vedecko-technický pokrok a sekularizácia napredujú vo svete jedným smerom. Abstraktná maľba náležite vyjadrovala tieto moderné reálie.

Za hranice Západu

Abstrakcia skutočne zanechala stopy v Latinskej Amerike, Afrike, Ázii a Austrálii,[21] ale prevládajúci názor, že abstraktné umenie je výlučne výtvorom západného modernizmu, viedol k deformovanému hodnotovému systému, v ktorom sa niektoré diela považujú za autentickejšie ako iné. Takéto zmýšľanie (prihliadajúc na prevahu Západu v umeleckej tvorbe) ďalej umocňuje koncepcie prvotného a druhoradého, vplývajúceho a ovplyvňovaného, centra a periférie, ako aj ďalších dichotómií v modernistickom a avantgardnom umení.[22]

Pohľad na vývoj abstraktného umenia mimo západného umenovedného kánonu prináša nové perspektívy. Ako však uvádza Kobena Mercer, prítomnosť abstrakcie mimo Európy je „nesúrodá", jej dráhy sú nekonzistentné, je „neuchopiteľná a repetitívna, nepoddajná a zvláštna: zahŕňa takmer všetko, čo nezapadá do inštitucionálneho výkladu abstraktného umenia ako snaženia sa o ‚čistotu'."[23]

Modernistickí umelci v Latinskej Amerike, severnej Afrike, na Blízkom východe a v Ázii spočiatku rozvíjali svoje prístupy k abstrakcii formou „dialógu" so Západom. Vzhľadom na to, že väčšina z nich získala vzdelanie alebo odbornú prípravu v západnej tradícii, buď v Európe, alebo v koloniálnych inštitúciách v regióne, to nie je prekvapujúce. Mnohí tiež veľa cestovali a strávili dlhší čas v európskych umeleckých centrách a neskôr v New Yorku. V období dekolonizácie však začali umelci intenzívne hľadať nové výtvarné prejavy a podnety, ktoré vychádzali z ich naliehavej túžby vytvoriť modernú, postkoloniálnu kultúrnu identitu.

Geometrická abstrakcia v Latinskej Amerike

V Latinskej Amerike sa v 30. až 70. rokoch stala geometrická abstrakcia dominantným umeleckým štýlom.[24] Radikálny odklon od tradičných reprezentačných štýlov smerom ku geometrickej abstrakcii prijali umelci aj štátnici v celom regióne ako spôsob kultúrneho odstupu od koloniálnej minulosti, a tiež ako prejav stotožnenia sa s modernou, ekonomicky

[19] STANISLAWSKI, R. – BROCKHAUS, C. (eds.): *Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. (Kat. výst.) 4. Bonn 1994; *Kunst im Verborgenen: Nonkonformisten Russland*. (Kat. výst.) München; New York 1995; RIESE, H.-P. (ed.): *Nonkonformisten: Die Zweite Russische Avantgarde 1955–1988*. (Kat. výst.) Cologne 1995; ROSENFELD, A. (ed.): *Nonconformist Art: The Soviet Experience, 1956-1986*. London 1995; ROSENFELD, A. (ed.): *The Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 194-1991*. (Kat. výst.) New Brunswick NJ 2002.

[20] ROSENBERG, H.: *The Tradition of the New*. New York 1960; HAFTMANN, W.: *Malerei im 20. Jahrhundert, 2*. München 1954 – 1955; POENSGEN, G. – ZAHN, L.: *Abstrakte Kunst – Eine Weltsprache*. Baden-Baden 1958.

[21] ALVAREZ, M. V.: *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. Milton 2018; TAKESH, S. – GUMPERT, L.: *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950 s–1980 s*. Munich 2020; CLARKE, D. J.: *Chinese Art and its Encounter with the World*. Hong Kong 2011; MITTER, P. – MUKHERJI, P. D. – BALARAM, R.: *Twentieth-century Indian Art: Modern, Post-independence, Contemporary*. London 2022; STEPHEN, A. – McNAMARA, A. – GOAD, P.: *Modernism & Australia: Documents on Art, Design and Architecture 1917-1967*. Carlton Vic. 2006.

nezávislou budúcnosťou. Umelci, ktorí pôsobili v oblasti geometrickej abstrakcie, sa snažili spojiť medzinárodné princípy modernistickej abstrakcie s miestnymi kultúrnymi tradíciami, pričom často rozvíjali participatívne formy umenia.[25]

Uruguajský umelec a teoretik Joaquín Torres-García (1874 – 1949), ktorý strávil viac ako 40 rokov svojho života v Európe a pred návratom do Uruguaja v roku 1934 pôsobil v rokoch 1926 až 1932 na parížskej umeleckej scéne, sa snažil uviesť geometrickú abstrakciu do Latinskej Ameriky s cieľom zosúladiť západný modernizmus s kultúrnymi dejinami a umeleckými tradíciami tohto regiónu.[26] Počas pobytu v Paríži vyvinul vlastný štýl s názvom Universalismo Constructivo (konštruktívny univerzalizmus), v ktorom sa usiloval spojiť racionalitu konštruktivizmu a De Stijl so zdrojmi abstraktného umenia v indoamerickom a predkolumbovskom umení a remeslách. Tento pojem sa stal označením pre návrat k pôvodným archaickým formám typickým pre stredoamerické civilizácie.[27] Torres-García, inšpirovaný van Doesburgovým a Mondrianovým prístupom k abstrakcii, si ako základ svojich kompozícií zvolil mriežku, do ktorej vkladal piktogramy z indoamerických a predkolumbovských starovekých kultúr. Považoval to za spôsob, ako objaviť „univerzálne" vizuálne prvky spoločné pre všetky kultúry, a tým podložiť svoju vieru v metafyzickú celistvosť vesmíru a zároveň preukázať, že geometrické princípy predkolumbovských a domorodých umeleckých štýlov v skutočnosti predchádzali neskoršej európskej geometrickej abstrakcii.[28] Za svoje poslanie pokladal úlohu obnoviť stratené dedičstvo (mýtickej) abstrakcie, pričom prevrátil umenovedný kánon a európsku abstraktnú avantgardu interpretoval ako znovuobjavenie abstraktnej tradície Strednej Ameriky európskymi dobyvateľmi – tradície, ktorú vykorenila kolonizácia.[29] (Obr. 4)

V nadväznosti na inovácie Torresa-Garcíu začali v 30. a 40. rokoch umelci v Latinskej Amerike, najmä v Argentíne, Brazílii a Venezuele, pracovať s geometrickou abstrakciou, ktorá v týchto krajinách dominovala v maliarstve a sochárstve až do 70. rokov. V Argentíne vznikli v polovici 40. rokov v okruhu časopisu *Arturo* v Buenos Aires dve skupiny zamerané na umenie konkretizmu: *Asociación Arte Concreto-Invención* (AACI, 1945) a *Arte Madí* (1944).[30] Umelci AACI, ktorí prijali Mondrianovu a van Doesburgovu prísnu geometrickú estetiku a zároveň odmietli Torresov-Garcíov dôraz na symbolizmus a rukodielnu estetiku, vyzdvihovali strohý, matematický, dokonca mechanický prístup ku geometrickej abstrakcii farebných plôch. Podobne ako AACI, aj umelci *Arte Madí* ako Gyula Kosice, Rhod Rothfuss a Carmelo Arden Quinn vytvárali nepredmetné umelecké diela s hladkými plochami jasných farieb, ale na rozdiel od AACI boli hravejší a experimentovali s trojrozmernosťou, plátnami nepravidelných tvarov a neobvyklými materiálmi, ako sú plexisklo a neón.[31]

[22] JUNG, H. Y.: *Abstract Art in 1980 s Shanghai*. PhD thesis, University of California, San Diego. Dostupné na: https://escholarship.org/uc/item/16g2v1dm (cit. 15. 7. 2025).

[23] MERCER, K.: Introduction. In: MERCER, K. (ed.): *Discrepant Abstraction*. Cambridge MA – London 2006, s. 7.

[24] SULLIVAN, M. A.: *Radical Form, Modernist Abstraction in South America*. New Haven; London 1922; FAJARDO-HILL, C.: *Abstraction in Action: Contemporary Abstraction in Latin America*. https://abstractioninaction.com/contexts/contemporary-abstraction-latin-america/ (cit. 15. 7. 2025). Pozri tiež BIRBRAGHER-ROZENCWAIG, F.: *Essays on 20th-Century Latin American Art*. New York 2022, kap. 2; LUCIE-SMITH, E.: *Latin American Art of the 20th Century*. London 1993, s. 121 – 143.

[25] BARNITZ, J.: *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin 2001, s. 127; SNEED, G.: *Geometric Abstraction in South America: An Introduction*. https://smarthistory.org/geometric-abstraction-south-america/ (cit. 15. 7. 2025).

[26] BARNITZ 2001 (v pozn. 25), s. 127 – 130.

[27] ROMMENS, A.: Barcelona-Paris – 'New Cusco' – Montevideo: The Routes to Roots of Joaquín Torres-García's South American Abstraction. In: *Practices of Abstract Art*, 99. Pozri tiež ROMMENS, A.: *The Art of Joaquín Torres-García: Constructive Universalism and the Inversion of Abstraction*. New York; London 2016; SULLIVAN 1922 (v pozn. 24), s. 21 – 67.

[28] SNEED (v pozn. 25).

[29] ROMMENS: Barcelona (v pozn. 27).

[30] ALBERRO, A.: *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*. Chicago 2017, s. 15 – 66. Pozri tiež LUCIE-SMITH 1993 (v pozn. 24), s. 121 – 122.

[31] SNEED (v pozn. 25). Pozri tiež BARNITZ 2001 (v pozn. 25), s. 135 – 137.

Rozvoj povojnového brazílskeho konkretizmu výrazne ovplyvnil Max Bill, ktorý získal hlavnú cenu za sochu na prvom Bienále v São Paule v roku 1951. Jeho tvorba zároveň rezonovala s budovaním *Brasílie*, nového hlavného mesta Brazílie, i s modernistickou architektúrou nadväzujúcou na princípy medzinárodného štýlu, najmä v dielach Oscara Niemeyera.[32] Členovia skupiny *Grupo Ruptura*, založenej v São Paule v roku 1952, sa snažili prelomiť tradičné umelecké štýly, najmä naturalistickú maľbu. Ich diela sa vyznačovali plochými farbami, zúženou paletou, geometriou a industrializovanými médiami, ako smalt a mechanické techniky, napríklad maľba sprejom, ktoré nepriznávajú umelcov rukopis.[33] Členovia skupiny *Grupo Frente*, ktorá vznikla v Riu de Janeiro v roku 1954, odmietli prísne dodržiavanie čistoty, vedy a matematiky skupiny *Grupo Ruptura*, a namiesto toho presadzovali prvky zmyselnosti a subjektívneho vyjadrenia.[34] Tento posun v orientácii nakoniec viedol k novému štýlu, známemu ako neokonkretizmus, ktorého priekopníkmi boli Lygia Clark (1920 – 1988), Lygia Pape (1927 – 2004) a neskôr Hélio Oiticica (1937 – 1980). Básnik Ferreira Gullar (1930 – 2016) vo svojom *Manifeste neokonkretizmu* z roku 1959 nastolil otázku „výrazu, ktorý zahŕňa nové ‚verbálne' rozmery vytvorené konštruktivistickým neofiguratívnym umením".[35] Podobne ako Torres-García sa usiloval dištancovať nové hnutie od dogmatického racionalizmu európskych hnutí konkrétneho umenia: „Umelecké dielo nevnímame ako ‚stroj' ani ako ‚objekt', ale ako ‚kvázi-korpus' (kvázi-telo), teda ako niečo, čo presahuje súčet svojich častí; niečo, čo možno analýzou rozložiť na jednotlivé prvky, no čo možno pochopiť iba fenomenologicky."[36] Na základe toho Gullar vytvoril teóriu „ne-objektu", pod ktorou rozumel umelecký objekt, ktorý by zosúladil „materiálny objekt s vnímajúcim subjektom, a najmä s priestorom, kde sa stretáva objektívny svet a subjektívna skúsenosť".[37] Tento prístup je zrejmý v dielach Lygie Clark *Bichos* (*Stvorenia*) – kovových sochách na pántoch, ktoré ožívajú priamym zásahom a manipuláciou diváka, čím sa menia na organické trojrozmerné objekty alebo „kvázi telá".[38]

Vo Venezuele sa v 50. a 60. rokoch presadili ďalšie dve formy geometrickej abstrakcie: op-art a kinetické umenie. Kým brazílski neokonkretisti sa snažili odkloniť od čisto optického prejavu smerom k experimentálnemu a zmyslovému, Venezuelčania vrátane Carlosa Cruz-Dieza (1923 – 2019), Alejandra Otera (1921 – 1990) a Jesúsa Sota (1923 – 2005) prijali vizualitu, ale tvorili aj participatívne zmyslové objekty a interaktívne prostredia, ako napríklad Sotove „penetrácie".[39] *Op Art* a kinetické diela týchto umelcov sa považovali za propagáciu Venezuely ako modernej a technologicky vyspelej krajiny, čím získali podporu korporácií a vlády a v 60. a 70. rokoch viedli k objednávkam niekoľkých veľkorozmerných verejných umeleckých diel.

Kaligrafická abstrakcia v severnej Afrike a na Blízkom východe

Po druhej svetovej vojne sa Afrikou a Áziou prehnala vlna hnutí za nezávislosť, v rámci ktorých kolonizované krajiny presadzovali sebaurčenie a emancipáciu spod nadvlády európskych koloniálnych mocností. Rastúce povedomie národnej suverenity vytvorilo požiadavku novej estetiky dekolonizácie, ktorá by zostávala v dialógu s metropolitným vývojom, no zároveň by obnovovala *native* expresivitu potlačenú kolonializmom a zohľadňovala regionálne a národné špecifiká.[40] Procesy dekolonizácie v severnej Afrike, na Blízkom východe a v Ázii tak

[32] BARNITZ 2001 (v pozn. 25), s. 166, 184 – 188.

[33] ALBERRO 2017 (v pozn. 30), s. 178 – 181.

[34] Ibidem, s. 181 – 184.

[35] GULLAR, F.: Neo-Concrete Manifesto (1959). In FRANK, P.: *Readings in Latin American Modern Art*. New Haven 2004, s. 172 – 175, tu 173.

[36] Ibidem, s. 174.

[37] GULLAR, F.: Concretos de São Paulo no MAM do Rio (1960), citované v ALBERRO 2017 (v pozn. 30), s. 183.

[38] ALBERRO 2017 (v pozn. 30), s. 203 – 204. Pozri tiež SULLIVAN 1922 (v pozn. 24), s. 189 – 195; *Lygia Clark – Retrospektive.* (Kat. výst.) Leipzig 2025.

[39] BARNITZ 2001 (v pozn. 25), s. 199 – 214.

[40] DADI, I.: Rethinking Calligraphic Modernism. In: *Discrepant Abstractio.* Ed. K. MERCER. Cambridge MA; London 2006, s. 96 – 98.

formovali angažovanosť umelcov v abstrakcii a ich úsilie o nové národné a regionálne kultúrne identity. Výsledkom tohto vývoja bol aj vznik Umeleckej školy v Casablance – avantgardného hnutia, ktoré sa zrodilo na mestskom umeleckom inštitúte L'École des Beaux-Arts v polovici 60. rokov, len niekoľko rokov po tom, čo Maroko získalo nezávislosť v roku 1956. Členovia školy, umelci Farid Belkahia, Mohamed Chabâa a Mohamed Melehi, sa spolu s umeleckým kritikom Tonim Marainim a antropológom Bertom Flintom snažili oslobodiť umenie od dedičstva francúzskeho kolonializmu a zamerali sa na islamské symboly, grafiku arabských písmen a berberské dedičstvo – nefiguratívne prvky, ktoré prispeli k vzostupu modernej abstrakcie v postkoloniálnom Maroku.[41] Títo umelci začali v nadväznosti na myšlienky hnutia Bauhaus prehodnocovať vzťahy medzi umením, remeslami, dizajnom a architektúrou v lokálnom kontexte, pričom kombinovali prístupy západného umenia so zložkami miestneho dedičstva, ktoré sa počas koloniálnej éry podkopávalo.[42]

V ranom povojnovom období sa mnohí modernistickí umelci naprieč arabským svetom vo svojej abstrakcii inšpirovali historickým dedičstvom a tradičnou umeleckoremeselnou tvorbou.[43] Irackí umelci Saadi Kaabi a Dia al-Azzawi a Sýrčan Moustafa Fathi čerpali z predislamskej estetiky vrátane mezopotámskych polmesiacov a jednoduchých geometrických tvarov starovekých klinových písiem; Alžírčan Mohammed Khadda nadviazal na predkoloniálnu minulosť, pričom vychádzal z pravekého skalného umenia, berberských vzorov a arabských ornamentov; Iračan Shakir Hassan Al Said, Egypťania Omar El-Nagdi a Mustafa Abdel Moity a Alžírčan Rachid Koraichi našli inšpiráciu pre svoje abstraktné diela v súfijskej filozofii a náboženských rituáloch, staroegyptských motívoch a umeleckých formách Tuaregov.[44] V roku 1967 viacerí alžírski umelci, medzi nimi Mohammed Khadda, Choukri Mesli a Dennis Martinez, založili skupinu *Aouchem* (*Tetovanie*) a zastávali názor, že „magické znaky sú prvkom ľudovej kultúry, ktorá napriek pretrvávajúcim zmenám pod cudzím vplyvom tvorí základ tvorivého úsilia miestnych umelcov a remeselníkov už od rímskeho obdobia".[45]

Irackí umelci Shakir Hassan Al Said a Jewad Selim, ktorí študovali v Paríži, založili v roku 1951 Bagdadskú skupinu za moderné umenie s cieľom „preinterpretovať západné moderné umenie" tak, aby „zahrnulo iracké dedičstvo, kultúru a tradície", pričom presadzovali koncept *stilham al-turath*, čo znamená „hľadanie inšpirácie v tradícii".[46] Ako uviedli v manifeste skupiny, usilovali sa prepojiť medzinárodné modernistické štýly s vlastným kultúrnym dedičstvom a vytvoriť tak výrazne irácky výtvarný jazyk: „Dnes teda ohlasujeme začiatok novej maliarskej školy, ktorá čerpá svoje zdroje z civilizácie súčasnej doby so všetkými štýlmi a školami výtvarného umenia, ktoré z nej vzišli, ako aj z jedinečného charakteru východnej civilizácie."[47] Tento prístup sa prejavuje aj v tvorbe irackého umelca a archeológa Dia al-Azzawiho, jedného z najvplyvnejších súčasných umelcov arabského sveta.[48] (Obr. 5)

[41] TAKESH/GUMPERT 2020 (v pozn. 21), s. 17 – 19.

[42] *Casablanca Art School: A Postcolonial Avant-Garde, 1962 – 1987*. (Kat. výst.) Frankfurt am Main 2024. Pozri tiež ALI, W.: *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. Gainesville 1997, s. 148 – 149.

[43] TAKESH/GUMPERT 2020 (v pozn. 21), s. 12.

[44] TAKESH, S.: Introduction: No Longer a Horizon, but Infinity. In: TAKESH/GUMPERT 2020 (v pozn. 21), s. 12 – 25. Pozri tiež TAKESH, S.: *Painting Nothing: An Introduction to Abstract Art in the Middle East*. https://dubaicollection.ae/en/story/painting-nothing-an-introduction-to-abstract-art-in-the-middle-east (cit. 15. 7. 2025).

[45] TAKESH: citované v *Painting Nothing* (v pozn. 44). Pozri tiež VOGL, M.: *Algerian Painters as Pioneers of Modernism*, s. 209 – 210. https://dafbeirut.org/contentFiles/file/2021/03/Algerian-Painters-and-Pioneers-of-Modern-small.pdf (cit. 15. 7. 2025).

[46] SHABOUT, N. M.: *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville FL 2007, s. 27. Pozri tiež: The Baghdad Modern Art Group. The Birth of Arabian Modernism. In: *The Art Wanderer*. Dostupné na: https://theartwanderer.co.uk/the-baghdad-modern-art-group-birth-of-arabian-modernism/ (cit. 15. 7. 2025).

[47] Bagdad Group for Modern Art, Manifesto (1951). In: SHABOUT, N. – LENSSEN, A. – ROGERS, S. (eds.): *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*. New York 2018, s. 151.

[48] SHABOUT 2007 (v pozn. 46), s. 121 – 136. Pozri tiež AL-AZZAWI, D.: *A Retrospective from 1963 until Tomorrow*. (Kat. výst.) Mathaf 2017.

Povojnová dekolonizácia priniesla aj vzostup modernistickej kaligrafickej abstrakcie na Blízkom východe, v severnej Afrike a južnej Ázii.[49] Predstavitelia hnutia *Hurufiyya* (Kaligrafickej umeleckej školy) používali arabské písmená ako základný prvok svojich abstraktných kompozícií, čím nadviazali na čaro a mystiku arabskej kaligrafie, ktorú však stvárňovali v modernom, abstraktnom zmysle.[50] Vyvinuli štýl, ktorý začlenil islamské vizuálne tradície kaligrafie do ich západného umeleckého vzdelania, a tým vytvorili moderné, domorodé kompozície.[51] Priekopníčkou tohto prístupu bola sýrsko-irácka umelkyňa Madiha Umar (1908 – 2005), ktorá sa počas štúdia islamskej kaligrafie v Spojených štátoch koncom 40. rokov zaoberala grafickými prvkami arabského písma a jeho abstraktnosťou.[52] Na základe svojho výskumu uverejnila štúdiu *Arabská kaligrafia: Inšpiratívny prvok v abstraktnom umení*, v ktorej vyzdvihovala výrazovosť a abstraktný dizajn arabských písmen, a svoj prístup zhrnula takto: „Ako základ pre svoje abstraktné maľby som začala používať arabskú abecedu, ktorú som postupne rozvíjala od jednoduchej manipulácie s povrchom k expresívnejšiemu dynamickému pohybu myšlienky v obraze, pričom som používala písmená zodpovedajúce významu danej abstrakcie so zreteľom na ich silu, individualitu, rytmický účinok, vyjadrovaciu schopnosť a prispôsobivosť.“[53] (Obr. 6)

Modernistické experimenty s kaligrafickou abstrakciou sa stali rozšírenými a mnohostrannými: Alžírčan Rachid Koraichi čerpal z viacerých kaligrafických tradícií vrátane čínskych ideogramov a predislamských berberských a tuaregských umeleckých foriem; Ibrahim El-Salahi, jeden z vedúcich predstaviteľov Chartúmskej školy, vytvoril „nový sudánsky výtvarný slovník, ktorý vznikol z jeho vlastnej priekopníckej integrácie islamských, afrických, arabských a západných umeleckých tradícií“.[54] Palestínčan Kamal Boullata použil kaligrafickú abstrakciu na skúmanie tém palestínskej identity a podmienok exilu; Sýrčan Mahmoud Hammad vytvoril arabskými písmenami masu geometrických foriem; Iračan Jamil Hamoudi definoval svoje uplatnenie arabského písma ako znovuobjavenie irackého dedičstva v medziach európskeho abstraktného umenia.[55] Zatiaľ čo abstraktné kompozície Umar a El-Salahiho zo 40. a 50. rokov možno prirovnať k abstraktnému expresionizmu, umelci ako Dia al-Azzawi a Kamal Boullata sa v 60. rokoch priklonili k prísnejším abstrakciám.[56]

Títo umelci sa spojením tradície a modernity snažili o rozvoj kultúrne špecifického výtvarného jazyka, ktorý v ich krajinách podnecoval národnú identitu v čase, keď sa mnohé z nich zbavovali koloniálnej nadvlády a presadzovali svoju nezávislosť. Zároveň však pracovali na širšej estetike, ktorá prekračovala

[49] DADI, I.: Decolonization and Calligraphic Abstraction. In: ENWEZOR, O. – GUPTA, A. (eds.): *Postwar Revisited: A Global Art History*. Durham 2025. Dostupné na https://read.dukeupress.edu/books/book/3492/chapter-abstract/10352833/Decolonization-and-Calligraphic-Abstraction?redirectedFrom=fulltext (cit. 15. 7. 2025). Pozri tiež DADI 2006 (v pozn. 40), s. 94 – 114.

[50] Pomenovanie *Hurufiyya* zaviedol libanonský básnik a kritik Charbel Dagher vo svojej knihe *Huroofiya al-Arabiya: Fan Wa Hawiya* (Bejrút 1991) a do angličtiny ho predstavila publikácia *Arabic Hurufiyya: Art and Identity* (Miláno 2016). Wijdan Ali odmieta výraz Hurufiyya a uprednostňuje názov Kaligrafická umelecká škola, bližšie ALI, W.: *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. Gainesville 1997, s. 151 – 184. Pozri tiež SHABOUT 2007 (v pozn. 46), s. 75 – 96 a SHABOUT, N. M.: Huroufiyah: The Arab Letter as Visual Form. In: SHABOUT/LENSSEN/ROGERS, s. 142 – 143.

[51] MAVRAKIS, N.: The *Hurufiyah* Art Movement in Middle Eastern Art. In: *McGill Journal of Middle East Studies Blog*. https://mjmes.wordpress.com/2013/03/08/article-5/ (cit. 15. 7. 2025). Pozri tiež *Hurufiyya and the Inspiration of Arabic Letters*. https://dubaicollection.ae/en/story/hurufiyya-and-the-inspiration-of-arabic-letters (cit. 15. 7. 2025).

[52] SHABOUT 2007 (v pozn. 46), s. 75.

[53] UMAR, M.: Arabic Calligraphy: An Inspiring Element in Abstract Art. In: *Modern Art in the Arab World: Primary Document*s. New York 2018, s. 142.

[54] TAKESH/GUMPERT 2020 (v pozn. 21), s. 12.

[55] AMIRSADEGHI, H. – MIKDADI, S. – SHABOUT, N. M.: *New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century*. London 2009, s. 32. WIJDAN 1997 (v pozn. 50), s. 107, 195.

[56] Dostupné na https://dubaicollection.ae/en/story/hurufiyya-and-the-inspiration-of-arabic-letters (cit. 15. 7. 2025)

národné hranice a reprezentovala príslušnosť k arabskej identite v postkoloniálnom období.[57]

Gestická abstrakcia v Indii a Číne

Modernistické umenie na Západe vzniklo v reakcii na rýchly rozvoj mestského, priemyselného a sekulárneho života v 19. storočí. Umelecká tvorba v krajinách ako Čína a India zostala zväčša nedotknutá renesančnými paradigmami najskôr jednobodovej a neskôr viacbodovej perspektívy a ilúzie trojrozmernosti. Naopak, povedomie o formálnych a výrazových možnostiach používaných médií a techník bolo pre čínskych tušových maliarov a indických maliarov miniatúr po mnohé storočia samozrejmosťou. Radikalizmus európskej a americkej avantgardy bol teda umelcom na Východe cudzí. To sa ukazuje napríklad pri pohľade na produkciu modernistických umeleckých scén v Bombaji (dnes Mumbai) v Indii a Šanghaji v Číne.[58]

V Indii mal európsky modernizmus výrazný vplyv na Skupinu progresívnych umelcov, ktorú v roku 1947, keď India získala nezávislosť, založili mladí umelci so sídlom v Bombaji, medzi nimi Francis Newton Souza, Sayed Haider Raza a Maqbool Fida Husain. Členovia skupiny odmietli koloniálny akademický štýl a nacionalistické umenie Bengálskej školy a osvojili si medzinárodné modernistické umelecké postupy.[59] Venovali sa rôznym novým štýlom, od expresionizmu po čistú abstrakciu a zobrazovanie tradičných prvkov a médií indického umenia. Vo svojej tvorbe vyvažovali medzinárodný modernizmus a domorodý nacionalizmus, čím sa snažili vytvoriť rovnováhu medzi „moderným" a „indickým" v súlade s novodobou, sekulárnou víziou krajiny. Pripojili sa k najvplyvnejším umeleckým hnutiam v Indii.[60]

Jedným z najvýznamnejších predstaviteľov abstrakcie v modernom indickom umení je maliar z mumbajskej Skupiny progresívnych umelcov Vasudeo Santu Gaitonde (1924 – 2001). Vzdelanie získal na umeleckej škole Sir Jamsethji Jijibhai v Bombaji, kde sa zoznámil s indickou nástennou maľbou a maľbou miniatúr, ako aj s európskym modernizmom vrátane diel Henriho Matissa, Pabla Picassa, Georgesa Braqua, Wassilya Kandinského a Paula Kleea.[61] Gaitonde intenzívne experimentoval s rôznymi médiami a technikami vrátane olejomaľby a akvarelu a v 50. rokoch 20. storočia začal realizovať vlastné nefiguratívne diela. Vychádzal z blízkeho vzťahu k zenbudhizmu a starovekej kaligrafii a vrstvením vytváral atmosférické maľby, ktorých povrch obohacoval spontánnymi kaligrafickými štruktúrami. Možno ich chápať ako meditácie o farbe, forme a štruktúre, v ktorých reflektoval indickú estetickú teóriu s dôrazom na to, že úplný umelecký zážitok si vyžaduje, aby bol divák *rasika* (ten, kto prežíva intuitívne) aj *rasajna* (ten, kto skúma analyticky) zároveň.[62] Dokázal si tak vytvoriť osobitú identitu a svojím kozmopolitným pohľadom na svet a prístupom k abstrakcii inšpiroval mladých umelcov k experimentovaniu s touto umeleckou formou. (Obr. 7)

Umelcov a umelkyne v Číne na začiatku 20. storočia rovnako priťahovala rozmanitosť európskych štýlov, s ktorými prišli do styku, od akademického realizmu po expresionizmus. Abstrakcia však mala slabú odozvu, čo sa menilo až postupne so zavedením gestickej maliarskej techniky abstraktných expresionistov, ktorá u mnohých umelcov rezonovala s tradičným prejavom čínskej tušovej maľby.[63] Koncom 70. a v 80. rokov patril Wu Guanzhong (1919 – 2010) medzi viacero čínskych umelcov, ktorí túžili presiahnuť dlhú tradíciu čínskej krajinomaľby. V snahe vytvoriť diela, ktoré by zachytili „podstatu"

[57] ALI, W. (ed.): *Contemporary Art from the Islamic World*. London 1990.

[58] Pozri tiež WÜNSCHE 2024 (v pozn. 11), s. 14 – 16.

[59] ALI, A.: Modern Art in India. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*, October 2004. Dostupné na: https://www.metmuseum.org/toah/hd/mind/hd_mind.htm (cit. 15. 7. 2025).

[60] DALMIA, Y.: Bombay Modern: The Progressive Artists' Group and the Quest for Significant Form. In: MITTER/MUKHERJI/BALARAM 2022 (v pozn. 21), s. 156.

[61] PODDAR, S.: The Non-Objective Art of V. S. Gaitonde. In: MITTER/MUKHERJI/BALARAM 2022 (v pozn. 21), s. 170.

[62] Ibidem.

[63] CLARKE 2011 (v pozn. 21), s. 137.

formy, sa začal inšpirovať západným abstraktným umením. Vlastnú cestu k abstrakcii nakoniec našiel spojením východnej tradície so západnými vplyvmi.[64] Wu Guanzhong študoval čínske aj západné maliarstvo na Národnej akadémii umenia v Hangzhou v rokoch 1936 až 1942. V roku 1947 získal vládne štipendium na štúdium na École nationale supérieure des Beaux-Arts v Paríži, kde sa intenzívne venoval modernému francúzskemu umeniu, najmä postimpresionizmu, a oboznámil sa aj s princípmi estetického formalizmu. Po návrate do Číny predstavil svojim študentom aspekty západného umenia na Ústrednej akadémii výtvarných umení v Pekingu, kde vyučoval v rokoch 1950 až 1953 (na akadémii v tom čase dominoval socialistický realizmus). Jeho život a kariéru dramaticky prerušila čínska kultúrna revolúcia; k maľbe a formalistickému prístupu k umeniu sa mohol vrátiť až po smrti Maa Ce-tunga v roku 1976. Vo svojej tvorbe sa sústreďoval na formálnu krásu v usporiadaní farby a tvaru a usiloval sa prepájať východné rytmy so západným prístupom k maľbe, pričom kombinoval olejomaľbu a kresbu tušom s cieľom „znárodniť olejomaľbu a zmodernizovať čínsku maľbu“, čo podľa neho predstavovalo „dve strany tej istej tváre“.[65]

V 80. rokoch umelcov v Šanghaji, ktorí hľadali vlastné umelecké vyjadrenie, oslovila abstrakcia[66] ako prostriedok opozície voči hlavnému prúdu umenia.[67] Mnohí šanghajskí umelci pracovali s kombinovanou technikou, v rámci ktorej spájali olejomaľbu na plátne s tušom na ryžovom papieri. Ich abstraktné diela, využívajúce obrazové prvky, ako sú čiary, body a tvary, ponúkali viacero vrstiev interpretácie a mohli byť čítané tak vo východnom, ako aj v západnom historickom a filozofickom kontexte. Títo umelci výrazne ovplyvnili mladšiu generáciu umelcov a umelkýň, ktorá sa objavila v polovici a koncom 80. rokov a neskôr formovala hnutie *'85 New Wave*. Koncom 80. rokov sa abstraktné umelecké praxe v Číne čoraz viac stávali súčasťou úsilia o „očistený jazyk“, ktorý mal reprezentovať jednak pôvodný odpor voči strednému prúdu, jednak všeobecný proces transformácie spoločnosti.[68]

Záver

Rozmach a recepciu abstraktného umenia v 20. storočí možno nepochybne sledovať od jeho európskych počiatkov až po krajiny celého sveta. V mnohých prípadoch si vznikajúce postkoloniálne štáty, usilujúce sa presadiť v pokrokovo orientovanom globálnom prostredí, ochotne osvojili európsky modernistický odkaz a prepojili snahu o nezávislú budúcnosť, modernizáciu spoločnosti a vedecko-technický pokrok s abstrakciou ako najmodernejšou formou umeleckého vyjadrenia. V tom istom čase sa umelci a umelkyne v Latinskej Amerike, Afrike a Ázii, z ktorých mnohí študovali v zahraničí a bezprostredne poznali abstraktné hnutia na Západe, obracali k vlastnému kultúrnemu dedičstvu, napríklad k prehistorickým hieroglyfom, starovekým motívom či kaligrafii, ktoré koloniálna nadvláda často potláčala alebo priamo odmietala. V nových nezávislých krajinách umelci a umekyne zavrhovali koloniálny štýl figuratívneho zobrazovania, no zároveň prijali modernistické prístupy k abstrakcii, ktoré obohatili o prvky domácich umeleckých tradícií a kultúrneho dedičstva.

Umelci a umelkyne po celom svete sa tak intenzívne snažili nájsť nové prístupy k modernizmu a abstraktnému umeniu, napríklad zavádzaním participatívnych postupov do geometrickej abstrakcie, zapracovaním islamských symbolov a arabských písmen, alebo spájaním západných prístupov k ab-

[64] When East Meets West: The Art of Wu Guanzhong. Dostupné na: https://thesublimeblog.org/2020/11/30/when-east-meets-west-the-art-of-wu-guanzhong/ (cit. 15. 7 2025).

[65] Revolutionary Ink: The paintings of Wu Guanzhong. Dostupné na: https://joyblogblog.wordpress.com/2016/02/29/revolutionary-ink-the-paintings-of-wu-guanzhong/ (cit. 15. 7. 2025).

[66] JUNG (v pozn. 22).

[67] Ako uvádza David J. Clarke, čínskym umelcom ponúkol popart viac možností, pokiaľ ide o vyrovnanie sa s maoistickým kultúrnym dedičstvom; výrazné zastúpenie mali aj performance, video a konceptuálne tendencie. CLARKE 2011 (v pozn. 21), s. 163.

[68] MINGLU, G.: *The 1985 New Art Movement*. Dostupné na: https://monoskop.org/images/5/5f/Minglu_Gao_1986_1993_The_1985_New_Art_Movement.pdf (cit. 15. 7. 2025).

strakcii s tradičnými prvkami, médiami a umeleckými technikami. Prepájaním tradície s modernitou sa usilovali o vytvorenie kultúrne špecifického vizuálneho jazyka, ktorý by v príslušných štátoch posilnil pocit národnej identity v čase, keď mnohé z týchto krajín len začínali presadzovať svoju nezávislosť.

Prof. Dr. Isabel Wünsche
History and Theory of Art, Constructor University Bremen
iwuensche@constructor.university