

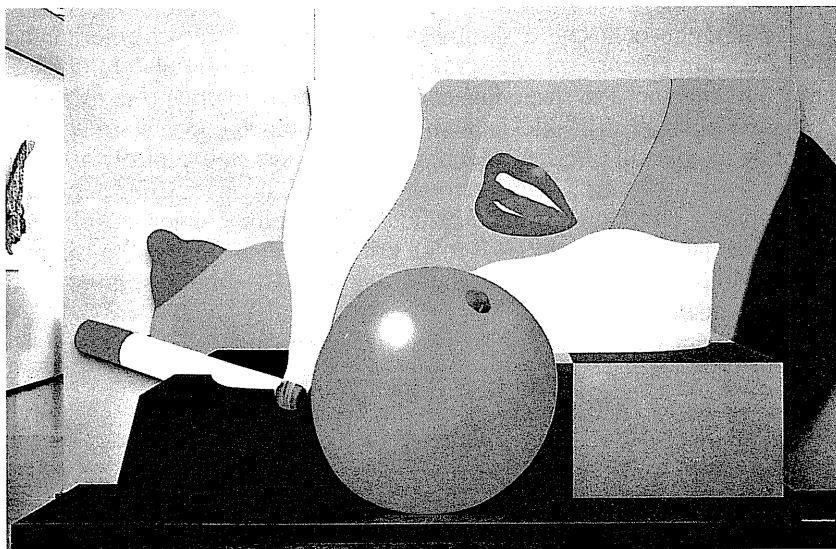
Kultura a umění

Pop-art

JAROSLAV SEDLÁŘ

Pop-art, jeden z nejznámějších směrů druhé poloviny 20. století, se stal alternativou ke všem nefigurativním tendencím a opozicí k poválečnému abstraktnímu expresionismu. Jeho protagonisté odmítli přestetizovanou abstrakci směřující stále více k dekorativismu a za hlavní téma zobrazení si zvolili velkoměstskou civilizaci. Pop-art založila v Anglii v polovině padesátých let 20. století skupina londýnských umělců pod názvem *Independent Group* (Nezávislá skupina) a její členové Alison a Peter Smithsonovi, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi a kritik Lawrence Alloway se představili v roce 1956 na výstavě *This is tomorrow* (Toto je zítřek) ve White Chapel Art Gallery. Richard Hamilton zde vystavil koláž, které dal název *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (Co vlastně dělá naše dnešní domovy tak odlišné, tak půvabné?). Ta je označována za

první ryze pop-artové dílo, ve kterém jsou obsaženy všechny prvky budoucího vrcholného stylu: interiér městského bytu a v něm elektrické přístroje, vysavač, magnetofon, šunková konzerva, svalovec držící v ruce zvětšené lízátko v podobě tenisové rakety, na kterém je nápis Pop a manekýnka, fotografie předka, filmová reklama i odkaz na masmédiu a nad tím vším část globusu tvořící strop pokoje. Kritik a ředitel *Institute of Contemporary Arts in London* (Institutu současného umění v Londýně) Lawrence Alloway, který použil výraz pop-art poprvé až v roce 1958, o Hamiltonově koláži na výstavě roku 1956 napsal: „Město se zde stává scénou přeplněnou symboly, kterou brázdí ve všech směrech prvky lidské aktivity.“ Podruhé uplatnil tento výraz v roce 1963, když se stal konzervátorem v Salomon Guggenheimově Muzeu v New Yorku. Označil jím tvorbu newyorských umělců, kteří na konci padesátých let usilovali podobně jako v Anglii o nové umění bezprostředně inspirované moderní technikou, civilizací a jejím folklórem a stavěli se tak do opozice k americkému abstraktnímu expresionismu. Slovo pop ovšem použil v jedné své rané koláži už roku 1947 Eduardo



T. Wesselmann, Velký americký akt č. 98, 1967

Paolozzi, který tehdy pobýval v Paříži a přebíral impulzy od dadaismu přes surrealisty až po Dubuffeta.

Přibližně v polovině 20. století se objevují sousloví masové a komerční umění. Ernst H. Gombrich píše ve své knize *Die Geschichte der Kunst* (1958) o „nebláhé propasti mezi tím, čemu se říká užité umění, které nás obklopuje v každodenním životě, a čistým uměním na výstavách a v galeriích, jemuž mnozí z nás těžko rozumějí“. „Tuto propast“ měli překlenout ti, kteří chtěli tvořit nejen pro intelektuální vrstvu. Ještě v roce 1962 se používal častěji termín noví realisté, avšak právě v tomto roce vystavovali společně svá díla v newyorské Sidney Janis Gallery umělci z mnoha různých míst – z New Yorku, San Franciska, Los Angeles, Londýna, Paříže, Düsseldorfu, Milána a Říma. Svou tvorbu představili Američané Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Georges Segal, Wayne Thiebaud, Andy Warhol a Tom Wesselmann, Angličané Peter Blake, John Latham a Peter Philips a další, mezi nimi též Ital Enrico Baj a Bulhar Christo (vl. jm. Christo Jawatschew). Později bylo označení noví realisté vytlačeno kratším a výraznějším pojmenováním pop-art, a to také pro jeho identifikaci s novými formami populární hudby jako projevem revolty mladých. Výraz pop-art pak již zůstal zachován jako označení výtvarného umění, které reprezentuje kulturu velkého města.

Originálním přínosem pop-artu se staly parafráze a citace cizích předloh, z nichž byly vytvářeny nové celky s novými významy. V průběhu šedesátých let se pop-art ve výtvarném umění ukázal jako generační jev, který našel paralelu v hudební oblasti, a proto byl plně akceptován beatovými fanoušky. Na základě hudebních kompozic amerického skladatele Johna Cage nebo skladatelů undergroundových skupin prováděli pop-artoví výtvarníci mnohé experimenty, zkoušeli neobvyklé techniky – koláže a asambláže spojené s využíváním nejrozličnějších materiálů. Pop-art se vrátil k dadaismu, ready-mades Marcela Duchampa se staly nesporným a silným impulzem k tvorbě umělců, kteří vytvářeli objek-

ty spojováním jednotlivých předmětů denní spotřeby. Pop-art předjímal ve svém díle také Kurt Schwitters, který podobně jako Duchamp, rušil bariéry mezi uměleckými druhy a své asambláže vytvářel z odpadu již od počátku dvacátých let. Právě proto mohl kritik Max Kozloff americké pop-artisty nazvat „neodadaisty“, ale také „the new vulgarians“ (novými vulgaristy).

Pop-art odmítal tradice, což se projevilo nejzřetelněji v kombinaci technik, které až dosud v umění nikdo nepoužíval. Byly to serigrafie, filmtisk, fotomontáž, koláž, informel i gestická malba. Podstatně se změnila obrazová kompozice a tradiční symetrie. Zlatý řez a harmonický kontrast nahradily neobvyklé výřezy a detaily. Inšpiračními zdroji se staly rovněž bezvýznamné předměty a jevy všedního světa vytržené z obvyklých souvislostí a povýšené na umění, důraz byl kladen na objektivní postupy, jakoby bez osobní účasti a na maximální potlačení individuálního rukopisu. Nový kontext věcí umožňoval pohlédnout na atmosféru velkoměstského života s jeho nadbytečnou spotřebou, reklamou, komercí, nevusem, sentimentality, banalitou a kyčlem. To dovolilo předvést moderní konzumní život v celé jeho trivialitě a absurditě. Pop-artisté odvodili z oblastí reklamy a z plakátovacích ploch opakovaně, které v dalším vývoji moderního umění sebrálo významnou roli. Svůj původ v reklamě měla také jejich záliba v písmu a v nejrůznějších nápisech i výrazná často nepřirozená barevnost. Americký pop-art navázal navíc ještě na popisný realismus, který se rozšířil v zámoří během třicátých let a zajímavou souvislost s pop-artem nacházíme i v pozůstalosti Američana Stuarta Davise, který se ve dvacátých letech dopracoval k osobitému stylu na základě inspirace dadaismem a légerovským kubismem. Do svých obrazů zakomponovával obyčejné předměty, gumové rukavice, šlehače, elektrické ventilátory i krabičky od cigaret. Jeho zátiší *Lucky Strike* (1921), *Bottle of Odol* (Láhev Odolu, 1925) mohly nalézt ohlas v americké pop-artové malbě, stejně jako tvorba Francise Bacona, který využíval již od roku 1950 ve své práci fotografii. V obrazech, které maloval v cyklech, těžil z fotografických detai-

lů, z filmů nebo z ilustrovaných časopisů, a předjímal tak jejich budoucí zapojení do výtvarného díla.

V padesátých letech se tedy paralelně s britskou scénou vyvíjel pop-art v Americe. K jeho průkopníkům patřili zejména Jasper Johns a Robert Rauschenberg. Na rozdíl od Velké Británie byli ovšem američtí umělci zpočátku osamoceni a spojovalo je pouze odmítání nefigurativní malby. Přesto klíčovým okamžikem při formování pop-artu v USA bylo až benátské bienále, neboť právě na něm obdržel hlavní cenu protagonisty pop-artu – Robert Rauschenberg. A tak s jistou nadsázkou lze konstatovat, že evropská kritika objevila americký pop-art, který se starému kontinentu zjevil v podobě zdánlivě zcela lhostejně předváděných předmětů povznesených na úroveň umění teprve roku 1964. Za umění zde byla vydávána na jedné straně každodennost, na druhé straně nápadnost, a dokonce i erotika, a to bez jakýchkoliv skrupulí. S mírně ironickou nadsázkou lze říci, že pop-art se stal životním stylem angloamerického světa. Odrážel atmosféru šedesátých let, odvíjel k novým materiálům a médiím. Odpovídal době idealismu Kennedyho vlády a války ve Vietnamu, době slávy rockové hvězdy Elvise Presleyho, spisovatele Allana Ginsberga, hollywoodského průmyslu, ale také anglických Beatles a Rolling Stones. Pro tyto hvězdy pracovali i výtvarníci: Peter Blake a Richard Hamilton pro Beatles, Andy Warhol pro Velvet Underground. Pop-art však pronásledoval nejširší vrstvy Američanů na každém kroku: hot dogs a popcorn se jedly a coca-cola se pila stejně často jako se lidé bavili u příběhů comics či pop-songů. Témata, jimiž se zabývala masmédiá, noviny, rádio a televize, byla také tématy pop-artu. Pop-art se svou novodobou ikonografií stále těžil z amerických konvenčních návyků, a to z ideálu krásy vzývaného národem a z opěvovaných idolů, které se staly účastníky této umělecké show s neskrývanými komerčními zájmy.

Hlavním centrem pop-artu v USA v šedesátých letech 20. století byl New York, kde jako jeho hlavní představitelé působili vedle Roberta Rauschenberga, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Georg Segal,

Claes Oldenburg, Andy Warhol, James Rosenquist, Jim Dine a Tom Wesselmann. Přírodními zakladateli amerického pop-artu však byli Robert Rauschenberg a Jasper Johns. Oba spolupracovali od poloviny padesátých let a projevovali se spíše jako předchůdci pop-artu. Zpochybňovali moderní umění. Jasper Johns se zřekl spontánní gestické malby a snažil se vytvořit osobně, popisně věcný obraz. V letech 1950-1955 byl zaujat tématem americké vlajky, kterou maloval v nespočetných variacích. Vedle vlajkových obrazů a monumentálních map Spojených států se věnoval obrazovým cyklům, které nazýval *Targets* (Terče) a do nichž zakomponoval sádrové odlitky částí lidského těla. Je tedy zřejmé, že v první fázi svého uměleckého vývoje používal obyčejné předměty – vlajky, štítky, čísla, písma – a včleňoval je do obrazů. Tehdy namaloval *Three Flags* (Tři vlajky, 1958); americká vlajka třikrát opakovaná pokrývá celou plochu obrazu a je malířsky provedená. Z roku 1955 pochází též Johnsův obraz *Target with Four Faces* (Terč se čtyřmi tvářemi, Museum of Modern Art, New York), na kterém jsou naneseny barvy ve velmi silné, téměř reliéfní vrstvě. Později vlepoval do obrazů banální předměty denní spotřeby, kuchyňské nádoby, nože, krabice a vypínače, např. do obrazu *Field painting* (Malířské pole, 1963-1964), který vzbudil pozornost na bienále v Benátkách 1964. Ve všech jeho dílech se objevují vícevýznamové symboly. Nebyla mu cizí ani tvorba trojrozměrných předmětů. Inspirovaly ho věci, které nebyly ničím výjimečné a kterých bylo všude velké množství, takže se postupem času stávaly odpadky moderní konzumní společnosti. Například v roce 1962 vytvořil bronzové odlitky žárovek a konzerv: *Painted Bronze II: Ale Cans* (Pomalované bronzové II: světlé pivo v plechovkách). Poté svou tvorbu stabilizoval, vrátil se ke starým tématům, která doplňoval novými barevnými odstíny. Význam Johnsova díla pro současné umění spočívá v důsledném používání tradičního malířského podání při současném popírání tradičních výtvarných hodnot. Johns tak objevoval novou cestu, po níž se výtvarné umění mohlo nadále ubírat.

Čestné místo mezi zakladateli pop-artu náleží Robertu Rauschenbergovi. Už na konci čtyřicátých let začal do struktur malovaných svle a vodorovně uvolněným rukopisem umisťovat písma; pracoval tedy jako abstraktní malíř, expresionista, a sám cítil opotřebovanost tohoto výtvarného slovníku. Odpověď a východisko našel ve svých combine paintings, ke kterým dospěl poté, co navštívil výstavu dadaistů – Marcela Duchampa a Kurta Schwitterse – roku 1948 v New Yorku. V duchu radikálního Duchampova konceptualismu zatloukl hřebíky do své *Hudební skříně* z roku 1951 a v letech 1955-1958 vytvořil asambláž nazvanou *Odalisque* (Odaliska), což byla vycpaná slepice na krabici polepené obrázky z tisku. Poté vznikaly skřínky a objekty, kameny, kosti a dřívka v dřevěných skřínkách, dále přírodní obrazy, kusy země, z nichž vyrůstaly rostliny a plastické objekty, červené obrazy (nalepené útržky novin a textilií přemalované červenou barvou). Kombinovaná malba využívá nejrůznějších předmětů moderní civilizace, částí strojů, reprodukcí z módních časopisů, fotografií i klasických reprodukcí a rozvíjí tak techniku asambláže, což je trojrozměrně sestavené výtvarné dílo z nejrůznějších předmětů. Tento Rauschenbergův styl bývá někdy označován také jako neodadaismus. Rauschenberg se ovšem později od vlivu dadaistů oprostil a dospěl k originální syntéze gestické malby, informelu a dadaismu. Lze říci, že jeho práce představují spojovací článek mezi poválečnými formami abstrakce a pop-artem. Některé combine paintings se později rozvíjely až do tvarů prostorových kompozic, tzv. environments, např. *Black Market* (Černý trh, 1961). Podle Rauschenberga měl být pop-art projevem vyplňujícím propast mezi uměním a lidmi, projevem, který měl být bezprostředním výrazem realnosti.

Fascinace běžnými předměty a jejich estetické zpracování je také námětem tvorby Claese Oldenburga, který nahrazoval tradiční sochařské postupy měkkými, jakoby beztvarymi formami, objekty vytvářel z kolorované sádry nebo moleskinu a šil je jako měkké sochy z barevného igelitu. I jeho práce napodobují předměty každodenní potřeby, umývadlo, telefon, popelník, část

dortu, najdeme mezi nimi ovšem i pro pop-art typické hot-dogs. Oldenburg své modely oproti přirozenému měřítku několikanásobně zvětšoval a dával jim názvy jako *Big White Shirt with Blue Tie* (Gigantická bílá košile s modrou kravatou, 1961), *Green Legs with Shoes* (Zelené ženské nohy v botách, 1961). „Je třeba,“ prohlášoval, „aby malířství, které dlouho podřimovalo v pozlacených mauzoleích a skleněných rakvích, vyrazilo trochu ven, vyráchat se na koupališti, vykouřit si cigaretu, vypít si sklenku piva.“

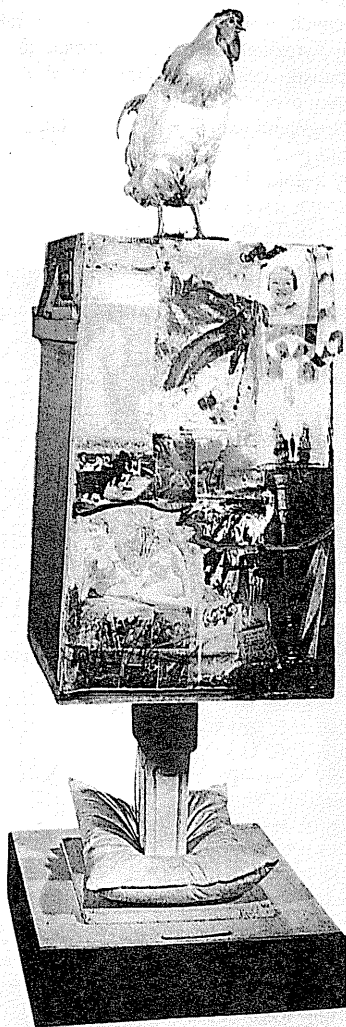
Originální realizace pop-artu však představují především seriály Andyho Warhola, který je pokládán za nejtypičtějšího představitele pop-artu. V mládí se živil propagační grafikou. Tehdy získal značné zkušenosti,



Christo, Zabalená láhev, 1958

zvláště pokud jde o zvládnutí grafických technik užívaných v reklamním průmyslu. V roce 1960 založil vlastní dílnu a nazval ji Factory. Zde společně s četnými spolupracovníky prováděl umělecké experimenty s výtvarným uměním, filmem, happenin- gem, ale i s hudbou a zde také později vy-

dával časopis Interview. Tato produkce, která ovlivnila newyorskou uměleckou scénu šedesátých let, ho nesmírně proslavila, takže se stal nejvyhledávanějším pop-artovým umělcem. Slavnými se staly zejména seriály s Campbellovou polévkou, lahvevi od coca-coly nebo mýdlem značky Brillo. Podobně jako portréty známých osobností, zejména Marilyn Monroové a Liz Tailorové, nebo podle fotografií malované obrazy květin a jiné seriály jsou typickými příklady zmechanizování, které vytlačilo z moderního světa lidskou senzibilitu. V cyklu, který zahrnoval smrt a katastrofy, zachytil Warhol formou reportážních fotografických záběrů automobilové havárie a odpudivě vyhlížející série elektrického křesla. Fotografické záběry zvětšoval do nadživotní velikosti a převáděl je na papír technikou sitotisků. Přitom je různými zásahy měnil, dokresloval, obměňoval barvy. Jeden jediný motiv mnohonásobně opakoval a jen s malými opravami řadil vedle sebe, podobně jako se na plakátovacích plochách objevují podoby lidí nebo v regálech obchodů spotřební zboží. Fotografie Warhola inspirovala především možnostmi nekonečného rozmnožování, schopností spojit mechanický přenos a konkrétní umělecký zásah, což umožňovalo vytvářet sitotiskové matrice, z kterých mohl opět chrlit svá díla v nekonečném množství. Veškerá filozofie i hodnota pop-artu byla u něho postavena na práci s reprodukcí, s masově rozšířeným a masově reprodukováným anonymním exemplářem, který není výlučný svou jedinečností, ale právě svou početností. K této tezi se vztahuje často užívaný citát z Warholova textu: „Když zemřel Picasso, četl jsem v některém časopise, že za svůj život namaloval na čtyři tisíce mistrovských děl. Napadlo mě, že bych je mohl vytvořit za den. Rozumějte: Díky technice jsem skutečně s to dělat jich čtyři tisíce denně. Protože by byly naprosto stejné, byly by to samé mistrovské kusy.“ Warholovým cílem, stejně jako pop-artu vůbec, bylo přiblížit výtvarné dílo široké veřejnosti a otevřít tak cestu reprodukcí, jež v sobě skrývala vzpomínku na krásný zážitek, který si člověk odnáší z galerie.



R. Rauschenberg,
Odaliska, 1955-1958

Andy Warhol se věnoval i dalším uměleckým žánrům, zejména filmu. Jeho filmy se soustřeďovaly ke statickému obrazu, nikoli k ději. Natočil osmihodinový film s názvem *Spánek*, v němž nehybná kamera po celou dobu snímá spícího muže a čtyřadvacetihodinový snímek *Empire State Building*, v němž kamera v podobném duchu zabírá v jediném úhlu slavný newyorský mrakodrap.

Avantgarda, peníze, postavení, móda a dokonce sexualita, společenské jevy typické pro americký styl života šedesátých let, se prostřednictvím Warholových děl obrazily i v pop-artu. Mike Wrenn o Warholovi napsal: „Měl talent vzbuzovat ve vás představu, že vše je jednoduché a povrchní. Namluvil veřejnosti, že jeho jedinou posedlostí jsou peníze a sláva.“ Warholovo dílo přesvědčivě zachycuje odcizení člověka v prostředí, v němž soudobé civilizační problémy dosáhly maxima. Je přirozené, že Warhol od svých předchůdců Rauschenberga a Johnse převzal četné podněty a dále je promýšlel až k maximálnímu účinku. Lze dokonce říci, že dospěl na hranici vyjadřovací možnosti pop-artu jako uměleckého směru.

Také v tvorbě Roye Lichtensteina je dobře patrná ironie pop-artu. Jeho monumentální výřezy z comicsových seriálů, které dnes patří již k moderní klasice, budí v nás dojem, že jsou pouhými mechanickými kopiemi. Využívají totiž zcela triviálního jazyka, a tak snáze podléháme dojmu anonymity, podtržené navíc ještě redukcí vyprávění na nejzákladnější prvky, prozaickým tónem, agresivním jazykem i humorností situace samé. Kreslené obrázkové seriály skýtaly Lichtensteinovi originální látku, již přenášel na rozměrné formáty tak, aby dal vyniknout tečkovanému rastru, který je základem tradičního barevného tisku. Ve své práci využíval techniky olejomalby, grafiky i koláže; pracoval především technikou klasické olejomalby na plátně, nevyhýbal se však ani netradičním postupům. Některé jeho obrazy jsou provedeny emailovými laky na bílém smaltovaném plechu; jako materiál pro koláže mu sloužily umělé hmoty, sklo i mosaz. Část Lichtensteinovy tvorby je věnována parafrázím děl slavných

umělců. Jednotlivé motivy z Cézannových, Legérových či Picassových obrazů převáděl Lichtenstein tvůrčím a originálním způsobem do svého zcela výjimečného a nezaměnitelného výtvarného jazyka.

Osobitá je i tvorba Toma Wesselmana. Wesselmann vycházel z plakátů a z reklam, z kterých vytvářel rozměrné koláže a které doplňoval nejrůznějšími předměty z každodenního života, ale i erotickými detaily nahého ženského těla, jak ukazuje *Great American Nude No. 98* (Velký americký akt č. 98, 1967) nebo *Bathub 3* (Koupací vana č. 3, 1963).

Dalším ze skupiny umělců newyorské školy je James Rosenquist. Jeho práce patří mezi nejpropracovanější a nejsložitější pop-artová díla. Vyznačují se monumentálními rozměry a opojnou barevností, ale i malířskou precizností. V roce 1965 vytvořil první rozměrnou kompozici, 26 metrů dlouhou a 3 metry vysokou, v níž byly zastoupeny nejzávažnější tematické okruhy jeho tvorby, a to svět strojů, válečné techniky a konzumních výrobků. Zveličením detailů a spojením křiklavých světivých barev s nejrůznějšími materiály dosahoval Rosenquist velmi sugestivního účinku. Typickou ukázkou je rovněž rozměrná malba (275 x 25 x 30 cm) s názvem *Horse Blinders* (Oční klapky pro koně, 1968-1969), která se dnes nachází v galerii Stiftung Ludwig v Kolíně nad Rýnem.

Sochař Georges Segal vytvářel prostorové kompozice složené ze sádrových odlitků skutečných lidí nebo skutečných předmětů. Typické jsou bílé postavy zachycené ve familiárních postojích, většinou uprostřed intimního domácího prostředí. Patří spíše k environmentu, nicméně s pop-artem souvisejí také, neboť z něho vyšly.

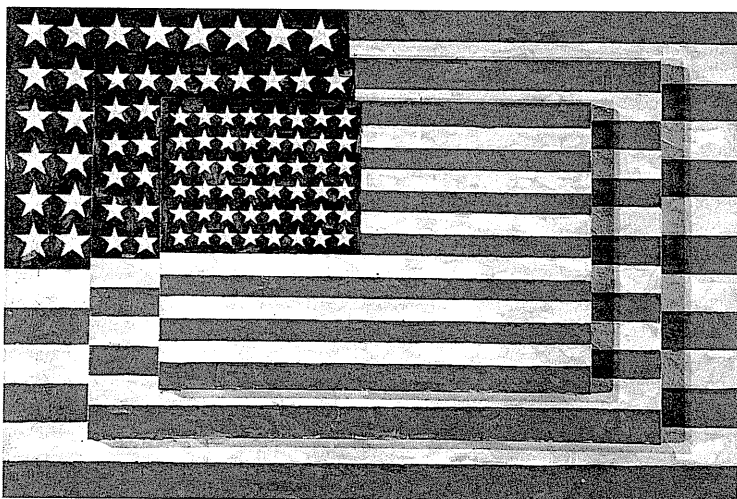
Severoamerická kritika uznává vedle newyorské školy ještě školu kalifornskou, k níž se hlásili umělci jako Edward Kienholz, Ed (Edward) Ruscha, Wayne Thiebaud a Mel Ramos (Melvin John) a představitelé tzv. funk-art. Název odvozený z anglického slova funky – zapáchající – označuje environmentální postupy amerických neodadaistů Bruce Connera, Edwarda Kienholze a Paula Theka, kteří sestavovali své asambláže plné hororových scén zhruba

v téže době, v níž se v New Yorku rozvíjelo umění pop-artu. Jejich činnost byla v podstatě odnoží pop-artu. Edward Kienholz, který žil od roku 1953 v Los Angeles, se proslavil svými pomníky reagujícími na druhou světovou válku. Byla to především asambláž, dnes uložená v Ludwigově sbírce v Kolíně nad Rýnem, kde se vystavuje pod jménem Das tragbare Kriegerdenkmal (Přenosný památník válečníků, 1968). Je to památník se skupinou vojáků v naturalisticky provedených mundúrech s přilbami, pod nimiž nikdo není, a proto pod nimi může být každý. Za nimi je umístěna černá náhrobní deska, na kterou mohl kdokoliv napsat přiloženou křídou datum a místo jakéhokoliv nového a draze vykoupeného vítězství. Dalším známým Kienholzovým dílem byla asambláž z nalezených materiálů s názvem Night of Nights (Temnota noci). Kienholz v ní reagoval na tragický osud Kathy Fiscusové, která spadla v malém městečku nedaleko Los Angeles do opuštěné a nezažité studny, z níž jí nikdo nemohl pomoci. Podobnými asamblážemi a environmenty Kienholz odkrýval, často i pomocí deformovaných lidských těl a odindividualizovaných figur, morální propad a odcizené člověka v epoše přemnožené a bezcizné společnosti.

Podobně provokativní environmenty neodadaistické antiestetiky vytvářel i Paul

Thek, který pracoval s neobvyklými materiály. V šedesátých letech zhotovil zcela naturalistické napodobeniny kusů masa a fragmentů lidských těl, které konfrontoval s cizími předměty, čímž je náhle převedl do nových světů symbolů a mýtů. Utržená ruka ozdobená šperky a péry pak vypadala jako relikvíř neznámého, a proto tajuplného kultu. Podobné asociace vyvolávala i asambláž s názvem Sedan Chair (Nosítka), 1968. Symbol vznešenosti, nosítka, zde byl konfrontován se zakrváceným dítětem zavěšeným v horní části a s kousky masa naservírovanými na talíři ležícím na židli pod dítětem. To opět evokovalo hororové situace neznámých kultovních obětí. Od počátku sedmdesátých let pak Thek ještě realizoval mytické prostorové kompozice, které už jednoznačně zapadaly do oblasti individuální mytologie.

V počáteční fázi pop-artu v USA (1959-1961) vyzářovala z prací všech umělců upřímnost a nepředpojatost, která pracovala se „zvrhlým výběrem motivů, s pračkami, špagetami potřísněnými krví a zelenými sádrovými botami“, jak to popisovala nesmiřitelná kritika. Rozhodující byla léta 1961-1963. Umělci tehdy hledali každý svůj styl, podle kterého se dělili na ty, kteří pracovali naprosto novým způsobem, a na ty, kteří zacházeli s tradičními uměleckými formami, jakými jsou zátiší, krajina, por-



J. Johnson, Tři vlajky, 1958

trétní malba. Pozoruhodná byla barevná škála, která se vzdalovala přírodní paletě barev. Lichtenstein pracoval s červenou, žlutou, modrou a černou, Tom Wesselmann s červenou, bílou a modrou, přičemž prosazoval akcent khaki a žluté. Claes Oldenburg preferoval primární barvy a Jim (James) Dine šedou. Jasper Johns hovořil o americkém snu – červené, bílé a modré barvě. Výjimkou byl James Rosenquist, který záhy opustil svá raná monochromatická schémata a začal využívat celé barevné spektrum.

Kolem roku 1964 se objevil sklon k liniím, arabeskám, kruhům a různým geometrickým formám, ale už v roce 1968 vyšel v *The New York Times* článek, který vyhlásil pop-art za mrtvý, avšak za několik měsíců nato byl vyhlášen typický projev této éry, tzv. *Pop-art Lifestyle*, který od roku 1964 bujel jako obecně rozšířený životní styl ve společnosti. V jeho duchu se navrhovaly dekorace a jídelní nádobí, vytvářely se krátkodobé reklamní výrobky, a to od servítků se značkou Coca-Cola až po figurky Mickey Mouse a lidé milující módní trendy tapetovali své koupelny Warholovými krávy.

V šedesátých letech 20. století se převálila druhá vlna pop-artu z USA do Anglie. Kromě Richarda Hamiltona ji v Anglii reprezentovali Peter Blake, David Hockney, Ronald Kitaj, John Thompson a sochař Eduardo Paolozzi, který právě tehdy vytvořil z pestře pomalovaného hliníku často reprodukováný objekt *The Last of the Idols* (Poslední z idolů, 1963). Richard Hamilton pod vlivem kontaktů s newyorským pop-artem obohatil od roku 1963 svou práci o techniku serigrafie a o prvky fotografie. Další umělec z londýnské skupiny Peter Blake se zabýval olejomalbou, kresbou a koláží. Jeho práce, v nichž byly jednotlivé partie přísně stylizovány, se vyznačovaly velmi přesným realismem. Do povědomí světové veřejnosti pronikl zejména jako autor přebalu na desku skupiny *Beatles Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Ovšem už v prvním období namaloval přímo klíčový obraz anglického pop-artu *On Balcony* (Na balkóně, 1955-1957), na kterém zobrazil čtyři děti obklopené četnými reprodukcemi. Charakteristické je, že děti na obraze zastupují soudobou společnost dospělých,

uprostřed bezcenných výrobků masové produkce a napodobenin uměleckých děl. Obraz řeší už před Warholem i druhý základní problém pop-artu, a to problém rozdílu mezi originálem a imitací. Není totiž sestaven jako koláž, ale koláž pouze napodobuje malířským provedením.

Jedním z nejvýznamnějších malířů, kreslířů a grafiků anglického pop-artu byl David Hockney. V padesátých letech se zabýval litografií a leptem, později pod vlivem díla Francise Bacona olejomalbou. V průběhu šedesátých let se však přikláněl stále více k figurám, jež získávaly na tělesnosti, a nakonec se jeho pojetí svou fotografickou přesností přiblížilo k hyperrealismu. K jeho nejnámějším pracím patří obrazové seriály o plynárnách, interiérech a o bytově architektuře. Typickým se pro něho stalo využívání dětských kreseb a nápisů, *The First Marriage* (První svatba, 1962).

K londýnské skupině řadíme i Američana Ronalda Kitaje, který studoval na uměleckých školách v New Yorku, ve Vídni a poté v Londýně, kde také později žil a pracoval. Jeho obrazy a tužkové kresby, s ohlasy díla Gustava Klimta a Egona Schieleho, se vyznačovaly výraznou originalitou a zdůrazňováním politicko-sociálních rysů společnosti, čímž se ovšem z celkové linie pop-artové tvorby částečně vymykaly: *Austro-Hungarian Foot Soldier* (Rakousko-uherský pěšák, 1961), *London by Night* (Londýn v noci, 1964), *From London; James Joll and John Golding*, (Z Londýna; James Joll a John Golding, 1975-1977). Kitaj tvořil svá díla po etapách a tvrdil, že obraz zůstává věčně nedokončený, a proto se k němu můžeme neustále vracet a doplňovat ho. Jeho osobitě dílo ovlivnilo anglické malířství následujících období.

Zatímco zaoceánský pop-art ovládala filozofie americké industriální společnosti a jejího pragmatismu, promítala se do kontinentálního pop-artu názorová pluralita šedesátých let, a to filozofického, politického, náboženského i estetického charakteru. Vztah k figurě charakterizoval úzkost Evropanů z nicoty a byl pro ně i východiskem a odpovědí na otázky o bytí a existenci vůbec. Pro pop-art té doby je typické, že každá země ho přijímala jinak. Spojené stá-

ty ho považovaly za manifestaci, která definovala jejich vlastní domácí kulturu. Právě proto například britští umělci neměli v USA téměř žádné výstavy. Bylo to dáno tím, že pop-art vycházel z městského folklóru; proto můžeme hovořit o americkém, anglickém a evropském pop-artu atd. Americký pop-art se formoval téměř nekoordinovaně už od roku 1960, např. základ tvorby Němce Richarda Lindnera, žijícího od roku 1941 v USA, představoval pop-art silně ovlivněný německým expresionismem a francouzským surrealismem. Přesto je jisté, že pop-art ve své čisté podobě vznikl a rozvinul se především v Americe a ve Velké Británii. V zemích západní Evropy se spíše transformoval do podoby nového realismu; měl silné centrum ve Francii. Oba směry se spolu úzce stýkaly a navzájem prolínaly. Pop-art rovněž souvisel s akčním uměním happeningů, jimž se věnovali již Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol a další. Využitím nejružnějších neobvyklých technik otevřeli umělci pop-artu možnosti jejich dalších kombinací a nových experimentů. Pop-art se stal jedním z podnětů, na jejichž základě se vyvíjelo v sedmdesátých letech objektové umění, instalace i velké prostorové environmenty. Pop-artu vděčí za svůj vznik rovněž americký hyperrealismus. K nejpodstatnějším přínosům pop-artu pro další vývoj světového umění však patří zavedení principu seriality, stereotypního opakování jednoho motivu s většími či menšími obměnami. Tento princip se v mnoha podobách vyskytuje v umělecké tvorbě do současnosti, zejména pak v Post Pop Artu (Neo-Pop), který začali konceptuálním způsobem přestovat v osmdesátých letech 20. století mladí američtí umělci motivovaní dílem Andyho Warhola. Zvolili pouze nové postupy, a to instalace konzumních předmětů, spotřebního zboží a výrobků masové produkce.

V protikladu k prvnímu období pop-artu Eduarda Paolozziho, Alisona a Petera Smithsonových a Richarda Hamiltona, které bylo figurativní, byla tvorba, která se rozvíjela ve druhém období anglického pop-artu v letech 1957-1961, abstraktní. Do této doby spadají práce Petra Blakea a Richarda Smithe, kteří se ještě v letech 1954-57 při-

pravovali na uměleckou dráhu studiem na Royal College of Art. Toto období charakterizuje rovněž používání velkých formátů, jež Angličané převzali od amerických abstraktních expresionistů, typických pro americké abstraktní umění, stejně jako z amerického pop-artu převzali četné motivy masové kultury. Umělci reagovali především na změny lidského vnímání v důsledku působení masových sdělovacích prostředků. Mezi nejtypičtější představitele tohoto období patří Richard Smith například svým dílem *Chronometr* (Chronometr, 1962). Ovlivnili ho v té době Američané Richard Stella, Lary (Lawrence) Poons a Robert Morris.

Třetí a poslední období anglického pop-artu začíná rokem 1961. Jeho ráz určovala skupina mladších umělců, kteří vyšli z Royal College of Art, event. z Chelsea School of Art (Patrick Caulfield). Jejich společnou představou bylo využití výrobků a předmětů s typickým velkoměstským charakterem, včetně nápisů na zdech a obrázků z masových sdělovacích prostředků. Do této skupiny patřili Patrick Caulfield, Allen Jones a Peter Philips. Ve třetím období dochází opět k rozkvětu figurativních tendencí. Rozhodující vliv zde měl Ronald Kitaj, který ve své práci prohluboval strategii kontaktu malířství se zevním světem. Na svých plátech rozvíjel proces zobrazení představy i proměny, jimiž tato představa při postupných transformacích prochází. Patrick Caulfield, ovlivněný Američany, ale i Juanem Grisem a Raoulem Dufym, vyjadřoval odcizenost reality zjednodušenými tvary a plošně pokládanými živými barvami, které obemykal černou linií. U Philippe se objevují auta doplněná nahými kráskami, hvězdy soudobé muziky nebo filmového plátna, komiksy a symboly tehdejší městské kultury – hrací automaty a mládež v kožených bundách. David Hockney naopak důmyslně zužitkoval dětskou kresbu a nápisy na ulicích. V díle Allena Jonese se objevují obrazy velkých ženských figur v ostrých barvách, *Perfect Match* (Ideální partnerka, 1966-1967). Nacházíme v nich ohlasy subkulturní pornografické literatury a v plastických objektech atraktivních manekýnek, oblečených pouze do punčoch, rukaviček,

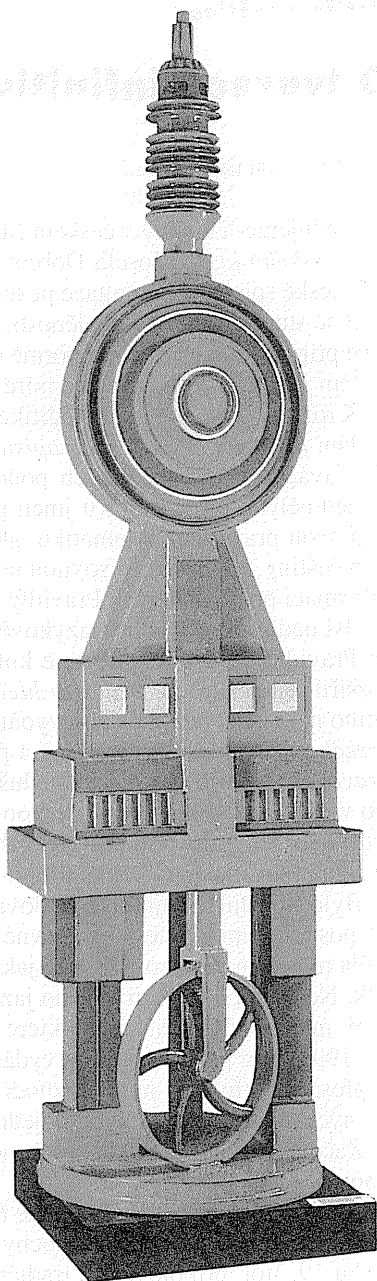
eventuálně bot nebo slipů, sadomasochismus.

Vedle Británie se pop-art objevil, i když v trochu jiné podobě, rovněž v kontinentální Evropě. Vývoj ve Francii v padesátých letech vyústil do skupiny Nouveau Réalisme (Nový realismus). K jeho jádru patřili Raymond Hains a Jacques Mahé de la Villeglé, svou cestu k pop-artu hledali Jean Tinguely v Basileji a Yves Klein v Nice. Množství různých předmětů vytvářejících dojem odpadkového koše vnesl do pop-artu na počátku šedesátých let Fernandez Arman v podobě tzv. akumulací, nahromadění předmětů jednoho druhu do krabice z plexiskla, jak ukazuje objekt Nahromaděné konve (1961). Roku 1958 provedl jiný člen skupiny, Christo, jednu z prvních svých ambaláží *Wrapped Bottle* (Zabalená láhev, 1958) a Mimmo Rotella vynalezl dekoláž, techniku, při níž se pod protřhanými plakáty objevují kousky plakátů nalepených pod nimi.

Itálii na jevišti pop-artu zastupuje Michelangelo Pistoletti, malující figury na kovové pozadí, které funguje jako zrcadlo, takže se v jeho obrazech ocitají na stejné úrovni namalovaná figura i divák zhlížející se v zrcadle. V Německu tvořili v duchu pop-artu výrazně sociálně-kriticky orientovaní Wolf Vostell a Bernard Schulze.

V českém umění se pop-art projevil koncem šedesátých let víceméně ve formální rovině, bez důrazu na konzumní charakter společenského prostředí, spíše jen jako ohlas například u Jiřího Balcara, Josefa Mžyky, Jiřího Hadlače, Oldřicha Hanzla aj.

Termín pop-art by se nedočkal takového úspěchu, kdyby jej newyorská kritika nepřevzala jako označení pro folklorní asambláže a pro combine painting. Estetika pop-artu byla výbušná a třaskavá, svou explozí zasáhla učitele i žáky a setřela věkovou hranici mezi umělci prvního až třetího období. Z Ameriky se pop-art jako bumerang vrátil do Anglie, kde se dočkal definitivního uznání v mladé londýnské škole asamblážistů. Přes Lamanšský průliv pak pronikl do kontinentální Evropy, kde pod svou pomyslnou střechu přijal nové realisty, asamblážisty, neofigurativní malíře i představitele narativní malby. To vše byl pop.



E. Paolozzi, Poslední z idolů, 1963