

Kultura a umění

Tašismus

JAROSLAV SEDLÁR

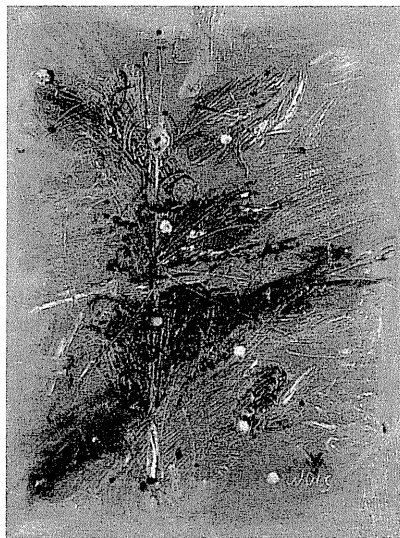
Slovem tašismus (z francouzštiny *la tache* – skvrna) označil roku 1950 francouzský kritik Michel Seuphore abstraktní malířství vycházející ze surrealistického *écriture d'automatique* nebo z expresionismu a myslel jím spontánní, ba dokonce impulzivní malířství, které sestává ze skvrn, z barevných stříkanců a kaněk. Tašismus je nepochybně součástí informelu, se kterým se překrývá, a dá se říci, že patřil k prvním poválečným uměleckým podnětům vyšlým z Paříže, i když se v té době o něco podobného pokusilo už i americké malířství v action paintingu a v abstraktním expresionismu newyorské školy. Tašismus byl také druhoým označením abstraktního expresionismu, který pěstovali umělci zahrnovaní pod pojem l'École de Paris.

Michel Seuphore reagoval označením tašismus především na tvorbu některých malířů, jejichž díla bezprostředně po osvobození Francie vystavila galerie René

Droiuina v Paříži. V letech 1945-1950 seznámila pařížskou veřejnost s obrazy dosud neznámého Wolse (Alfred Otto Wolfgang Schultze), Jeana Fautriera a Jeana Dubuffeta a v letech 1948 až 1950 galerie Facchettiho s obrazy Američanů Jacksona Pollocka, Marka Tobeyho, Clyfforda Stilla a Roberta Motherwella. Francouzské malíře utvrdila v jejich orientaci zejména Pollockova metoda lití barvy na plátno položené na zemi (dripping). Nový způsob malby brzy nato přenesla do sousedního Německa skupina Zen 49, dále frankfurtská skupina Quadriga a düsseldorfská Gruppe 53, do Itálie Movimento Arte Nucleare.

Za rozhodující osobnost tašismu považoval Michel Seuphore Wolse (Alfred Otto Wolfgang Schultze), německo-francouzského malíře, grafika, hudebníka a fotografa s mnohokrát přerušeným uměleckým vývojem. Na Bauhausu se Wols učil fotografii u Moholy-Nagy, od roku 1932 pobýval v Paříži, kde o šest let později začal malovat. Psal, kreslil, muzicíroval, pracoval jako fotograf a učitel kreslení, pěstoval kontakty s nejrůznějšími umělci. Po vypuknutí druhé světové války byl jako Němec usedlý ve Francii internován, nicméně mohl občas kreslit a akvarelovat, avšak teprve po válce, podnícen Jeanem Paul Sartrem a jedním pařížským obchodníkem s obrazy, začal rozvíjet své nezaměnitelné tašistické malířství. Byly to fantasticko-surreální výtvoři připomínající dílo Paula Kleea a mikroskopické řezby rostlinami nebo fantasmagorie mezi snovými obrazy a biomorfními procesy. Jimi se stal průkopníkem lyricko-abstraktního malířství v poválečné Francii, v Německu a v celé Evropě.

Ve svých raných kresbách stál ještě pod vlivem surrealismu. Prvky skutečnosti proměňoval ve fantastické obrazy, avšak kresba pomalu ztrácela popisnou funkci a na její místo nastoupila hra linií, která se odvíjela přímo z pohybu ruky. Linie se stala senzibilní stopou vnitřního hnutí a dostala dramatický výraz v olejových obrazech, které Wols začal malovat v letech 1946 až 1947. Formy a linie, zapisované s vášnivou vehemencí nebo také prudce naryšované do barevné plochy, odkazovaly na proces samotný, staly se znaky vlastního původu. Základní for-



Wols, Samohlásky, 1950

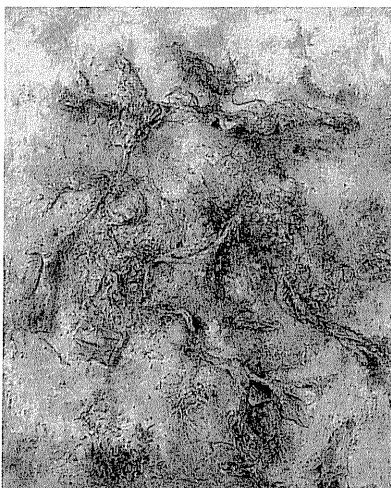
Wolsova tašistického obrazu byla do stran se rozšiřující a rozpouštějící barevná plocha. Barva jako by se do středu zhušťovala, jako by rozkvétala, jiskřila a přecházela do jediného, opojně exaltovaného okamžiku: *La tapisserie* (Nástěnný koberec, 1949), *Les voyeles* (Samohlásky, 1950).

Wols nadevše miloval Rimbaudův *Opilý koráb* a nosil s sebou dlouhou Travenovu knihu *Lod' mrtvých*. „Opilý koráb, připravující pomalu zanikající život, je obraz, který ho trvale dojimal“. (Werner Haftmann) Wols, stíhaný osudem, převáděl ve svých obrazech drama osobního života do obecnějšího významu. Tomu dal výraz i ve svém aforismu: „Má-li obraz k přírodě takový vztah jako Bachova fuga ke Kristovi, pak není žádnou nápodobou, nýbrž analogickou tvorbou.“ A tak v jeho spontánním malířství našla odvrácená strana moderního životního pocitu tísnivou přítomnost. *Peintre maudit*, prokletý malíř Wols, a *poète maudit*, prokletý básník, ať už Arthur Rimbaud nebo Stéphane Mallarmé, byli jako jeho bratři. Wolsův výraz je ovšem v barevných skvrnách a v nervních trhavých psychogramech. Jeho pocity strachu a ohrožení se projeví ještě v pozdním díle, v návratech k fantasticko-surrealistické podobě v závěrečném obraze jeho života nazvaném *Le fantôme bleu* (Modrý fantom, 1951). Zraněná, mučená skutečnost tohoto plátna je skutečností jeho samého.

Wols byl nepochybně praotcem tašismu v užším slova smyslu a protagonistou informelu v širším slova smyslu. Vzbouřil se proti formalismu geometrické abstrakce, proti její chladně necitlivé objektivnosti a rutině. Jeho obrazy signalizovaly změnu, umělecký zvrat. V nich se malíř projevil jako svědek doby. Kvůli tomu ale musel vytvořit novou strukturu, kterou našel tak, že šel za surrealistické *écriture d'automatique* k automatickému rukopisu bez nutkavých představ nebo snů reflektujících podvědomý vztah ke skutečnosti. Proto jeho malbu můžeme situovat na hranici mezi bezpředmětné malířství a surrealismus. „Všechno, o čem sním, se odehrává ve velkém a krásném neznámém městě,“ napsal. Vytvořil asi osmdesát obrazů, ve kterých experimentoval s nejrůznějšími malířskými technikami

– nechal kapat a stékat zředěnou barvu do několika vrstev, takže vzniklo husté předivo barevných skvrn. To rozryl rýhami a vrypy vyrytými obráceným štětcem do malířského podkladu a tím dodal obrazu rys spontánního a horečnatě nervózního malířství.

K zakladatelům a hlavním protagonistům tašismu vedle Wolse patří Georges Mathieu, francouzský malíř, který začal po vystudování práv a filozofie až ve svých 21 letech (v roce 1942) malovat. Rozvíjel velmi osobitý non-figurativní styl, psychicky improvizující malířství, do kterého zapracovával vlivy asijské kaligrafie a také podstatné impulzy Wolsovy. Výsledkem byla jakási elegantně vzletná, nicméně technicky náročná akční malba (action painting) v čistém provedení. Jsou to efektní a virtuózní obrazy, které představují významná díla informálního malířství tašistického rázu, současně ale ovlivněná už americkým action painting. Jejich námětem je malování samo a obsahem je barva a její konstelace nebo barevné figury, které sestávají z dynamických šifer připomínajících písmo. Na rozdíl od asijské kaligrafie to však nejsou obrazové znaky meditativní, ale spíše dramatické a dynamické, odvozené ze surrealistických automatických záznamů (*écriture d'automatique*), *Composition in Red on Brown*



B. Schultze, Rubyer, 1957-58

(Kompozice v červené na hnědé, 1952). Mathieu viděl své malířství jako lyrickou abstrakci, jak napovídá podtitul *lyrická abstrakce*, kterým označil výstavu realizovanou v roce 1947.

Světově proslulým se stal veřejnými vystoupeními, na kterých předváděl svůj nezaměnitelný způsob malování obrazů a která byla už i filmována a fotografována; a v důsledku toho často i zesměšňována. Na druhé straně nelze popírat, že jeho velmi působivé exhibice občas připomínaly cirkusová představení. Mathieu, který si nechal narůst velké kníř, zahalen do výstředního kostýmu jako šermíř, útočil štětcem napřaženým proti obrovskému plátnu, na které pak rychlými tahy a údery nanášel barvy nebo je na obraz vytlačoval přímo z tuby, jak to velmi názorně můžeme vidět na obraze *Les Capétiens Partout* (Kapetovci všude, 1954). Do malování vkládal celé své tělo. Tvrdil, že malování je nesmírně zajímavý a obdivuhodný proces, který musí být také zajímavě demonstrován. Velké formáty maloval od roku 1954, *Der Brand von Rom* (Požár Říma, 1957) a od roku 1962 vytvářel dokonce i monumentální skulptury. Když ale v roce 1958 Mathieu namaloval v ateliéru Otto Pieneho v Düsseldorfu za 70 minut rozměrný obraz *L'abduction d'Henri IV par l'archevêque de Cologne* (Únos Jindřicha IV. kolínským arcibiskupem), sestrojil Jean Tinguely proslulý stroj *Meta-Matic-Maschine Nr. 17* (Metamatický stroj č. 17, 1959) s podtitulem: „Tento stroj může vyrobit automaticky asi 30 000 různých abstraktních maleb.“ Jím parodoval právě tašismus.

Mathieu byl rovněž významným teoretikem tašismu, už roku 1949 vydal knihu *Analogie de la non-figuration* (Podoba non-figurace), v roce 1973 *De la révolte à la renaissance. Au delà du Tachisme* (O revoluci v renesanci. Na druhé straně tašismu) a roku 1998 *Desormais seul en face de Dieu* (Od nyníjška sám před tváří Boha). Studoval také východoasijské umění a filozofii, aby pod jejich vlivem namaloval sérii obrazů, kterým dával jména převzatá z hinduistického a buddhistického náboženství, jak ukazuje naprosto ojedinělá monochromně modrá malba, nazvaná *Dána* (1958), kterou vlastní Ludwigovo muzeum v Kolíně nad

Rýnem. V letech 1948-1951 organizoval skupinové výstavy (slavná výstava v galerii Colette Allendyové, 1947, měla téměř charakter manifestu), na kterých poprvé v Evropě vystavoval rovněž americké poválečné malířství. Pochopil, že umělec, chce-li být současný, musí rozvíjet styl, který je aktuální a všeobecně přijímatelný. Do malování zavedl moment rychlosti a improvizace a vytyčil následující podmínky pro non-figurativní malířství: I. především záleží na rychlosti malování; II. ani formy, ani gesta nejsou předem určeny nebo promyšleny; III. umělec má vytvářet něco nového a neopakovat již známé. Mathieu tvrdil, že je to rychlost a improvizace, které staví nové malířství na stejnou rovinu s moderní osvobozenou a přímou hudbou, jakou je džez, protože rychlost a improvizace podmiňují koncentraci psychické energie, stejně ale také stavy úplné prázdnoty.

K tašistickým umělcům je přiřazován ještě Jean-Paul Riopelle, frankokanadský malíř, který přišel do Paříže v roce 1947. Tam se seznámil s tašistickými a informelními malíři, také s Wolsem. Jeho tabulové obrazy ve stylu action painting se vyznačují bohatou chromatikou a špachtli nanášenými barevnými skvrnami, *Rencontre* (Setkání, 1956), které rytmicky pokrývají celou obrazovou plochu ve smyslu all-over painting Jacksona Pollocka, jak dokládá obraz *Robe of Stars* (Oblek hvězd, 1952).

Rovněž Jean-Paul Riopelle začal jako automatický malíř ve stopách surrealismu a expresionismu, obrátil se však brzy ke kontrolovanému, i když stále ještě temperamentnímu způsobu malby. Spojoval pas-tózně špachtli a nožem na plátno nanášenou nebo kapanou barvu do nového, strukturovaného mozaikovitého uspořádání. Toto uspořádání vzniká řazením drobných barevných políček vedle sebe, ale bez jakékoliv obrazové kompozice a bez centrálního bodu obrazu, tzn. že Riopelovy obrazy nemají ani začátek, ani konec. Barevná struktura se tlačí ven přes rám, *La Composition* (Kompozice, 1954). Riopelova malba se také neřídí žádnými zákony harmonie, barevná políčka jsou vedle sebe řazena seriálně.

Kdybychom chtěli srovnávat, pak můžeme říci, že zatímco např. u obrazů leknínů

z pozdního období impresionistického malíře Clauda Moneta předmět téměř mizí za barevným závojem, pak naopak Riopellovy abstrakce vyvolávají přímo předmětné vzpomínky. Obraz náhle vidíme jako barevnou krajinu, jejíž drobně strukturovaný dynamismus nám dovoluje myslet na zážitky z letu letadlem; malíř však v žádném případě neabstrahoval od přírodního zážitku, ale naopak, spíše bychom mohli říci, že se vracel přes umění k přírodě. Pastózní nanášení barvy a rýhy mezi barevnými políčky vytvářejí na mnohých obrazech reliéfně zdrsněné plochy. A tak není se co divit, že Kanadan se později pokusil rovněž o sochařství. V malířství využíval zcela v duchu tašismu energické práce s barevnými formami a prostory, což dodává jeho obrazům vysokou míru informelní expresivity a jeho cit pro skládání barevných plošek vedle sebe propůjčuje jeho formulacím neobvyklé koloristické kvality.

K tašismu se volně řadí i belgický malíř a spisovatel Henri Michaux, a to spíše jen kvůli své příslušnosti k l'École de Paris. Nebyl však tašistou v pravém slova smyslu, protože jeho výtvarnou aktivitu postavila do středu zájmu aktuálnost kreseb a obrazů, kterými básník jako výtvarný autodidakt překonával neznalost cizí řeči. Kresbami a obrazy chtěl zviditelnit to, co nemohl dost dobře vyjádřit slovy: „Nevidíte,“ ptal se, „že maluji, abych za sebou zanechal slova?“ Za sebou chtěl nechat ovšem také viditelný svět a zákony logiky. Co ho zajímalo, byly prostory nitra a dialektické napětí mezi slovem a obrazem, kterým oběma jako spisovatel rozuměl. Jejich výzkumu se věnoval celý život, dokonce se pokusil rozšířit své podvědomí drogami, a tak četné kresby vznikaly v transu po požití meskalinu. Vůli v umění neuznával, ta pro něho znamenala konec umění.

Michaux studoval krátce medicínu, byl námořníkem a usadil se roku 1923 v Paříži, odkud podnikal četné cesty. V roce 1922 začal literárními a od roku 1925 až 1927 uměleckými pracemi: *Taches* (Kaňky), *Alphabets* (Abecedy). Jeho abstraktní tušové kresby (od roku 1950) jsou blízké informelu nebo tašismu, především ty, které vznikaly pod vlivem meskalinu (od 1956). Jsou

projevy halucinatorních stavů, které Michaux nemohl zachytit písmem. Teprve v roce 1967 nastoupila v jeho tvorbě nová etapa, v níž se odvrátil od automatické kresby a začal používat akrylové barvy.

Zprostředkující roli mezi lyrickou abstrakcí l'École de Paris, informelem, tašismem a abstraktním expresionismem zaujímá Francouz Jean Miotte, který znal stejně důvěrně americký abstraktní expresionismus jako evropské art autre. Jak dokládá obraz v Ludwigově sbírce v Cáchách, nazvaný *Befreiung* (Osвобоzení, 1960), pracoval ve velkých skvrnách nanášených poměrně tlumenými barvami s akcenty červené a bělob, které zároveň rozvíjejí prostorovost. Velký důraz kladl na procesualnost malířského přednesu, o kterém prohlásil: „Malování je činnost, pohyb, které člověk nese v sobě, které má původ v nitru.“

V Německu platí za průkopníka informelu Bernard Schultze, spoluzakladatel skupiny Quadriga, který napojil německé poválečné umění na mezinárodní proudy abstraktního, gesticko-expressivního malířství, tedy i na tašismu. Svým dílem, charakterizovaným spontánním malířským gestem, avšak podřízeným stálé kontrole, se připojil k lyrické abstrakci Wolsové, k Riopellovým barevným skvrnám nanášeným špachtlí i k action paintings Jacksona Pollocka; zachoval v něm však svéráznou variantu expresivní abstrakce. V úsilí nalézt rozprostraněnost svých pláten rozšířil Schultze informelní malířství i na plastiku, jak se to projevilo např. v rámci nové figurace.

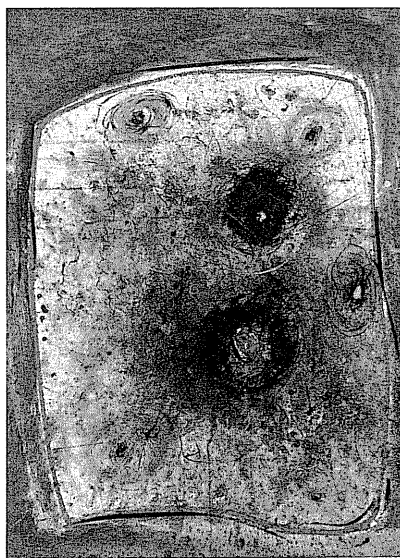
Přes obrazy, jako je *Rubyrr* (1957-1958) byla přetažena z nalepených drátů, textilií nebo větví barevná síť a spojena s podkladem obrazu do organické jednoty. Tyto plastické prvky se osamostatňovaly a vyrůstaly z malířské plochy do okolního prostoru, až je autor proměnil ve volnou plastiku nazvanou *Migof* (1963), typický výtvar mezi zvířetem, rostlinou a člověkem, výtvar, který tematizuje hmotu v její proměnlivosti mezi vznikáním a zánikáním. V takových výtvorech se proměňuje informelní a surrealistické pojetí v manýristickou metamorfózu malířské tvorby. Připraven celou řadou barevně redukováných staromistrovsky

komponovaných obrazů vytvářel Schultze od počátku osmdesátých let na velkých plátech mnohotvárné, až bizarní barevné prostory, které lze nazírat také jako zrcadlo vlastního nitra anebo jako výřez z dění v univerzu, *Erscheinung* (Zjevení, 1990). Podobně jako v obraze *Magna mater* (Velká matka, 1993) načrtává i v obraze *Erscheinung* celou paletu malířského umění, komplexní scénář asociativních, zčásti zemitých, zčásti světlem prozářených obrazových prostorů.

Podobně jako Bernard Schultze je i Emil Schumacher představitelem německého informelu, zároveň ho nejnovější odborná literatura zařazuje také k tašismu. A stejně jako Schultze i Schumacher na počátku padesátých let 20. století přebíral impulzy od Wolse. Od francouzského informelu ho odlišují temné hnědočerné barvy a zářící červeň, kladené v silných reliéfních vrstvách, ale také široká, pastózně nanášená černá linie, vymezující obvykle střed obrazu. Malíř ryje obráceným štětcem nebo špachtlí do barvy, jako by chtěl narušit hmotu a odhalit, co se skrývá pod ní. Obrazy připomínají opět jako např. u Riopella krajiny nebo spíše nitro země. Nenajdeme v nich ovšem zase nic z opticky viditelného světa, jak ukazuje např. obraz *Für Berlin* (Pro Berlín, 1957), protože patří do neiluzivní oblasti a Schumacher v nich prezentuje svou přemýšlivost a malířskou senzibilitu. Na rozdíl od existenciálně orientovaných malířů, např. od Wolse, považoval Schumacher sebe sama za šťastného malíře, i když i on si kladl vážné a často i skeptické otázky, jako ostatně celá jeho generace, která vložila do malířství cit, senzibilitu, expresi, v protikladu k předválečné generaci, která chtěla světový chaos racionálně vtěsnat do geometrického řádu. Existenciální pocit vyjadřuje např. Schumacherův obraz *Sodom* (Sodoma, 1957), ze kterého žhne výrazná červeň jako oheň z nitra země nebo z krvácející rány živého tvora. Ne všechny obrazy jsou u něho tak bolestné. Najdeme mezi nimi i díla s krásnou zářivou modří, červení nebo oranží, která jsou překryta temným souzvukem hlubokých černých nebo zemitě hnědých linií. Je to právě tento zvláštní kontrast malířských ploch a grafických znaků, který do-

dává Schumacherovým dílům rys zvláštního napětí a pastózní hustoty.

Název tašismus, který pracuje spíše s metodami surrealistického automatismu a gestické improvizace, podobně jako např. i action painting v USA, zejména Jackson Pollock, užívá se pro malbu vytvořenou spontánně z barevných skvrn. Označuje negeometrickou abstrakci, která v širším slova smyslu spadá pod pojem lyrická abstrakce, do které v protikladu ke geometrické abstrakci zahrnujeme též informel a abstraktní expresionismus, jak to nejlépe vyjádřil kritik Michel Tapié ve studii *L'art autre* (Jiné umění, Paříž, 1952). Tašismus byl vystředán koncem padesátých let novým realismem. Mezníkem se stal rok 1960, kdy na podnět uměleckého kritika Pierra Restanyho vznikla v Paříži umělecká skupina Nouveaux Réalistes.



Georges Mathieu,
Kompozice v červené na hnědé, 1952