

Kultura a umění**Skulptura pop-artu**

JAROSLAV SEDLĀŘ

Nemylme se! Zlatá šedesátá nebyla zlatá jen v kultuře a umění, nebylo to jen to, co dodnes hřmí pod povrchem. Byla to také zlatá doba blahobytu západní společnosti, především zlatá doba konzumu, společnosti chamtivosti, ale také zlatá doba hromad odpadků městské civilizace, doba, která k nám dorazila se zpožděním padesáti roků, a to až na počátku 21. století, kdy konečně i náš politik mohl blahobytně zanotovat, i když nic ještě necítil z blížící se krize, že nikdy jsme se neměli tak dobře, jak se máme dnes. Jak podivuhodně shodně zní tento jeho výrok s prohlášením umělce Richarda Hamiltona, který dal své koláži na výstavě *This is tomorrow* (Toto je zítřek) ve White Chapel Art Gallery v Londýně roku 1956 název: *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (Co vlastně dělá naše dnešní domovy tak odlišnými, tak půvabnými?) 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 masmédiá a nad tím vším část glóbusu, tvořící strop pokoje. Kritik a ředitel Institute of Contemporary Arts in London (Institutu současného umění v Londýně) Lawrence Alloway, který použil pojem 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.“

Pop-art byl jeden z nejznámějších směrů druhé poloviny 20. století, stal se alternativou ke všem nefigurativním tendencím a opozicí k poválečnému abstraktnímu expresionismu. Jeho protagonisté odmítli přeestetizovanou abstrakci směřující stále více k dekorativismu a za hlavní téma zobrazení si zvolili velkoměstskou civilizaci se vším všudy. Pop-art se vracel k dadaismu, ready-mades Marcela Duchampa se staly nesporným a silným impulzem k tvorbě umělců, kteří vytvářeli objekty 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 neobvy-

klé výřezy a detaily. Inspiračními 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, nevkusem, sentimentalitou, banalitou a kýčem. To dovolilo předvést moderní konzumní život v celé jeho trivialitě a absurditě. Pop-artisté odvodili z oblasti reklamy a z plakátovacích ploch opakování, které sehrálo svou roli také v dalším vývoji moderního umění. Původ v reklamě měla jejich záliba v písmu a nejrůznějších nápisech i výrazná, často nepřirozená barevnost. Americký pop-art navázal dokonce na popisný realismus, který se rozšířil v zámoří během třicátých let, a zajímavou souvislost s pop-artem nacházíme i v pozůstatosti Američana Stuarta Davise, který se ve dvacátých letech dopracoval k osobitému stylu na základě inspirace dadaismem a légerským kubismem. Do svých obrazů zakomponovával obyčejné předměty, gumové rukavice, mixéry, 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 poloviny 40. let ve své práci fotografie. V obrazech, které maloval v cyklech, těžil z fotografických detailů, z filmů nebo z ilustrovaných časopisů, a předjímal tak jejich budoucí zapojení do výtvarného díla.

Podobně z odpadu a z prostředí městského folkloru vycházela i pop-artová skulptura, která se ovšem na rozdíl od Anglie projevila daleko výrazněji v USA. Jeden z nejvýznamnějších amerických sochařů, kalifornský Edward Kienholz, přesně charakterizoval zdroje pop-artového umění, když řekl roku 1970: „Každou společnost poznávám tak, že navštěvuji její vetešnické krámy a bleší trhy. Pro mne je to forma vzdělávání a historické orientace. Kulturu odhalují právě v tom, co sama odhodila.“

Byly to právě ony ready-mades, které kdysi na počátku 20. století využil Marcel Duchamp, když vybral sušič lahví nebo později pisoár jako umělecký objekt, který mu nahradil sochu. Duchamp ovšem zcela v duchu provokativního dadaismu tyto uměle vyrobené předměty (objekty) vzal jako výzvu hozenou do tváře společnosti. Ale nyní Kienholzova generace nechápala ready-mades jako Duchamp, ale odkrývala v nalezených předmětech něco estetického, co na počátku 60. let napůl lichotivě a napůl rozlobeně předváděla. Kienholz vkládal do výpovědní síly věci důvěru, zaujímal úplně jiný postoj než Duchamp. Nezpochybňoval umění a neodmítal žádné jeho gesto. Duchampovské Ne se změnilo ve velké Ano, v plodný tvůrčí princip. Ready-mades a jejich vedlejší produkt – asambláž zaplnily od roku 1960 veškerou uměleckou činnost pop-artistů, patrně z obrovské potřeby přímé, banální a všednodenní reality života, která se stala cílem umění proti všemocné nadvládě abstrakce. Byl to „konec s morálkou, která denuncovala jakýkoliv příklon k masové kultuře“ (Clement Greenberg) nebo ke kulturní industrii (Theodor W. Adorno) jako zradě vysokého umění!

Umělci prohledávali haldy šrotu, popelářská auta, obchody se starým železem, vetešnické krámy, obchody s dětskými hračkami, staveniště supermarketů, odmontovávali pouliční tabule nebo přitloukali vyjezené talíře na prkna. Arman, Dieter Roth plní odpadkové koše. To, jak zacházejí s ready-mades Rauschenberg, Kienholz, Tinguely, Arman, Daniel Spoerri, nemá nic společného s uměleckou skladebností Picassovou, Schwittersovou ani s negativními gesty Duchampovými a s projekcí osobních přání a pudů do surrealistického objektu. Princip ready-mades otevírá stavidla, skrze která proudí radostiplný všední den: věci, které uchovávají svůj vlastní život, svoji řeč, původ, historii, věci, které zastupují život, tento nejproduktivnější mýtus moderního umění.

Život zůstává nyní u všedního dneška, je spojen s našim městským prostředím, se všemi jeho sklady a s konzumem. Pro ready-mades to znamená, že se surrealistická psychologie objektu stává realistickou sociologií. Radikální tvrzení dadaistů, že Umění je směr života, je nyní změněno ve slogan Život je směr umění. V padesátých letech k průkopníkům pop-artu v Americe 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 protagonista 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.

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, George Segal, Claes Oldenburg, Andy Warhol, James Rosenquist, Jim Dine a Tom Wesselmann. Prvními 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 odosobněný, 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 zakomponovával sádrové odlitky části lidského těla. Je tedy zřejmé, že v první fázi svého uměleckého vývoje používal obyčejné předměty – vlajky, šitky, čísla, písmena – a věleňoval je do obrazů. Tehdy namaloval obraz *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 potřeby, kuchyňské nádobí, 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 odlitky žárovek a konzerv). Poté svou tvorbu stabilizoval, vrátil se ke starým tématům, která doplňoval novými barevnými odstíny.

Čestné místo mezi zakladateli pop-artu náleží Robertu Rauschenbergovi. Už na konci čtyřicátých let začal do struktur malovaných svisle a vodorovně uvolněným rukopisem umísťovat písmena; pracoval tedy jako abstraktní malíř, expresionista, a sám cítil opotřebenost tohoto výtvarného slovníku. Odpověď a východisko našel ve svých *combine paintings*, ke kterým dospěl poté, co navštívil roku 1948 v New Yorku výstavu dadaistů Marcela Duchampa a Kurta Schwitterse. Je prvním umělcem, který zrcadlí americkou společnost odpadu. Roku 1949 přichází z Texasu do New Yorku a objevuje ulici Downtown na Manhattanu jako nevyčerpatelný rezervoár motivů a námětů pro svou tvorbu. Většinou mu postačila jediná pochůzka kolem bloku, aby si zaopatřil dostatek materiálu. Od dob Kurta Schwitterse, jehož umění tzv. Merz Rauschenberg pečlivě studoval, se nikdo tak vášnivě neobrátil k odpadu jako on. Od roku 1953-1954 maloval a montoval tzv. „Combine Paintings“. Fragmenty expresivně gestické malby smíchal s pouličními štíty a tabulemi, dopravními značkami, s vyřazeným nábytkem, zvřecími kůžemi a fotografiemi z časopisů. Na dřevěnou desku pomalovanou hrubými tahy štěteč postavil vycpanou angorskou kozu. Na její tělo navlékl pneumatiku z automobilu. Výtvar pak označil jako „Monogramm“. Usuzuje se také na to, že do této kombinace z nalezených předmětů zašifroval sexuální symbol. Kozu mohl spojit s tradičním symbolem Fauna. Přirozeně jde o souvislosti, ze kterých – když vytrhneme část – můžeme vyvolávat také jiné významy. Patří sem rovněž *Paní harému (Odalisque)*, 1955-1958, dílo parafrázující obraz Jeana Dominiquea Ingrese z roku 1808 (Paříž, Louvre). Pozorování tohoto Rauschenbergova plastického díla vyvolává řadu asociací. Kůlem promáčknutá poduška má připomenout nádhernou hedvábnou podušku, na které sedí Ingresova žena. Vycpaný pyšný kohout kraluje na krabici, jejíž labilitu a vratkost může sotva potlačit. Z vybraných dekorativních částí klasicistické epochy polepená zchátralá krabice svítí kmitavým světlem. Jako znakem hedvábného pohodlí? Krabice bývá někdy interpretována jako postava odalisky. Koláže s pin-up-girls mohou být chápány jako potomci Ingresovy dámy; vedle nich se objevují ještě boxer, hráč baseballu a scény z býčích zápasů. Jednoznačný výklad Rauschenberg ovšem odmítal: „Jsem proti definicím, které odnímají věcem život.“ V této často citované větě, která zapadá do mezer mezi životem a uměním, se obráží vyhraněné sebevědomí formy. *Combine paintings* nevytvářel Rauschenberg jen jako svévolné směsice z nalezených předmětů, jako dojmy z ulice, chápal je také jako složité pletivo formálních, ikonografických a politických odkazů. V duchu radikálního Duchampova konceptualismu zatloukl hřebíky do své



J. Johns: Pomalované bronzy II, 1964

Musical box (Hudební skříňky, 1951). Poté vznikaly skříňky a objekty, kameny, kosti a dřívka v dřevěných skříňkách, 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 životem, projevem, který měl být bezprostředním výrazem reálnosti.

Edward Kienholz se naopak jeví v mnoha směrech jako jeho kalifornský protivník, který zkrusluje realismus Newyorčana surrealistickými momenty do šokující grimasy. Ve svých obrazech nesestavuje žádnou dynamiku ulice, nýbrž inscenuje monstrózní protikladné světy ke krásnému pacifickému jasnému nebi, jakési groteskní memento mori, které směřuje k potlačení utrpení

a napomádané smrti à la Hollywood. Téměř současně s prvními combine paintings stlouká fragmenty nábytku, sestavuje z nářadí a z odpadu dřevěné reliéfy. Koštětem je pak barevně přetírá. Levný materiál, Do-it-yourself-Improvisation a emocionální spontaneita ho spojuje s typickým kalifornským Funk Artem, který je pojmenovaný po volném, anarchickém Funky Jazz Západního pobřeží (v protikladu ke klidnému, disciplinovanému džezu Východního pobřeží). Umělec Funky Bruce Conner nechal už v roce 1951 zpráchnivět na místě vzniku enormní hororové výtvořiny ze syrového materiálu, „děsivě brutální výpovědi Vanitas v sousedství Kienholzově“ (Günter Metken). Kolem roku 1960 aranžuje Kienholz společenskokritické, satirické objekty, krátce nato scénická tableau, ve kterých se srážejí z veteše rekonstruovaná prostředí s křiklavou hrůzou. Stará žena čeká na smrt jako strašidlo svých vlastních vzpomínek. Sedí stále ještě ve fotografické pozici, ačkoliv fotograf již dávno zmizel. Fotografie z mládí na skleněné kouli (její uvědomění si sebe sama), zvířecí lebka nahrazující hlavu. Řetěz ze skleněných hrníčků s relikviemi z dětství, svatby, narození, smrti – vše visí jí na krku. Nohy a ruce jsou z kostí krávy: maso a kostra v jednom. Idyla v plyši a uměle sestavená, odlišitelná postava jsou naplněny nezadržitelností času. Je to obraz hrůzného úpadku, který je formován kruhy, ovály, pravoúhelníky. *The Wait* (Čekání) ukazuje dokonce u Kienholze vzácnou, téměř něžnou notu.

V jiné scéně odhaluje strašlivou smrt: loutky jsou zde spojeny jako atomový hříb, sedminásobná bolest zrodu se zde spojuje se sedmibolestnými bodci zprznění. Nejvíce se Edward Kienholz, který žil od roku 1953 v Los Angeles, proslavil svým pomníkem reagujícím na druhou světovou válku. Byla to asambláž, dnes uložená v Ludwigově sbírce v Kolíně nad Rýnem, kde se vystavuje pod jménem *Das tragbare Kriegerdenkmal* (Přenosný pomník válečníků, 1968). Autodidakt Edward Kienholz začal roku 1953 sestavovat první dřevěný reliéf z odpadního materiálu, po kterém následovaly na počátku 60. let environmenty. Historie jeho díla *Přenosný pomník válečníků* začala, když uviděl válečnou fotografii, kterou pořídil ráno 23. února 1945 na hoře Suribach japonského ostrova Iwo-Jima v Pacifiku fotograf Joe Rosenthal. Ukazuje vztyčení americké vlajky šesti muži 28. sboru námořní pěchoty USA. Fotografie se stala pro svou propagandistickou hodnotu podkladem pro mnohé grafické a plastické napodobeniny, mezi jiným pro jedno z největších bronzových sousoší světa, pro pomník vojákům námořní pěchoty na čestném hřbitově Arlington ve Virginii, jejímž autorem je Felix Weldon (1945-1954). Nad pomníkem vlaje stále prapor, který je každé ráno vztyčen a večer stažen.

Fotografie byly podkladem také pro skupinu vojáků na Kienholzově Přenosném pomníku válečníků. Umělec v něm ovšem rezignoval jak na velikost, tak na monumentalitu, na bronz i na žulu. Vsadil všechno na prosté materiály, na verismus v plastickém provedení a na promyšlený obsahový kontext. Dílo se čte zleva doprava jako kniha. Levá strana je pojata jako propagandistické klíše (podle Kienholze). Začíná černobilou reprodukcí barevného válečného plakátu z roku 1917 „I WANT YOU FOR U.S. ARMY NEAREST RECRUT-



G. Segal: Okno restaurace, 1967

ING STATION“ a figurou strýčka Sama. Následuje skupina vojáků v naturalisticky provedených mundúrech s přilbami na hlavách, 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. Přenosný pomník válečníků, který by mohl být mementem všech válek, je také politickým komplexem. Vlevo začíná propagandistické klíše: hliněnou figurou zpívající oddílové ošetřovatelky Kate Smithové, která neustále vřeští „God bless America“, pak následuje Uncle Sam na povolávacím rozkazu; slavné, pro fotografii postavené vztyčení praporu s hvězdami na hoře Suribachi, s vojáky ve skutečných uniformách, náhrobním kamenem se jmény 465 ve válkách zničenými zeměmi. Vpravo bar s trubkovým nábytkem, business as usual, Coca-Cola-Imperialismus. Že to vše spolu souvisí, ukazují vojáci, kteří vztyčují svůj prapor nad převrácenou trubkovou židli, ignorující kavárenský stůl. Víceúčelový válečný památník jako protiválečný monument.

Dalším známým Kienholzovým dílem byla asambláž z nalezených materiálů s názvem *Night of Nights* (Temnota noci). Kienholz v ní reagoval na tragický osud Kathy Fiscunové, která spadla v malém městečku nedaleko Los Angeles do opuštěné a nezajištěné studny, z níž ji nikdo nemohl pomoci. Podobnými asamblážemi a environmenty Kienholz odkrýval – často i pomocí de-



Eduardo Paolozzi:
Poslední idol, 1963

formovaných lidských těl a odindividualizovaných figur – morální propad a odcizenost člověka v epoše přemnožené a bezcitné společnosti.

Podobně provokativní environmenty neodadaistické antiestetiky vytvářel i Paul Thek, který pracoval s neobvyklými materiály. Nejvíce se Kienholzovi přiblížil hororovými scénami v šedesátých letech. Jeho asambláže atakují pronikavým šokem prolhanou měšťáckou morálku. Tehdy 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 relikviář 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. Ale od roku 1970 se náhle ztrácí sociální satira v synkretických a symbolických krajinách, které do sebe stále více zaplétají surrealistické dědictví, přetížnou rituálně působící teatralností.

Podobně jako Kienholz zaostřuje také George Segal náš kritický pohled na americkou scénu. Stejně jako Kienholz prezentuje i on svá díla v okamžiku, kdy se zvedá opona. Avšak kusy, které se hrají, nemohou být odlidštěnější. Tam, kde Kalifornian atakuje

v zuřivých, ireálně prováděných alegoriích konkrétní neshody, převádí Newyorčan téměř klasicisticky základní situace americké osamělosti do obecnosti. Fixuje narušené komunikace před černým pozadím: dva muži a jedna tanečnice ve scéně *Rock and Roll Combo* (1964), *Žena v pokladně biografu, Okno restaurace* (1965). Osoby jsou od roku 1961 odlitky těl přátel, zachycované v jejich všedním chování, odlitky, které byly sejmuty procesem bandáže a navenek opatřeny litým povrchem. Kontrastují pak s reálnými předměty jako bílé sádrové fosílie. Je to aura mezi tichem, melancholií a depresí.

Zatímco bizární asambláže Lucaše Samarase se zdají být často přesyčené spíše surrealismem a neodadaismem, je dokumentární realismus Duane Hansona ovlivněn Kienholzem a Segalem. V polovině šedesátých let začal z polyesteru, nitového skla a pryskyřice vytvářet dobově kritické skulptury. Modeloval často figury stojící mimo společnost, mrtvé vojáky, vyčerpané bezdomovce, typické Američany střední třídy, řemeslníky, turistku, ženu s nákupním vozíkem, a to se zarážející blízkostí životu, přitom však ne naturalisticky: jsou to individua jako reprezentanti buďto sociálně vyřazených, nebo konzumně orientovaných, ale i naprosto běžných, jednoduchých typů lidí, nad kterými se stále více rozkládá téměř autistická ztracenost.

Tito umělci současné Ameriky se dostávali často do blízkosti pop-artu. Vybírali si město v jeho vitální opotřebenosti, brutalitě a ztrátě komunikativnosti. Na druhé straně pop-art vidí ono městské ve folkloru křiklavých mediálních obrazů a atraktivně zabaleného světa zboží. Nic není dosti špinavé, všechno je připravené ke konzumu. Do plastiky pronikají vmontované výrobky Jima Dinese, celofánové fólie Jamese Rosenquista, krabice *Brillo* Andy Warhola ja-



Robert Rauschenberg:
Odaliska, 1955 - 1958

ko sice dobově typické zástavní kusy, avšak jediným skutečným sochařem tvrdého jádra pop-artu je Claes Oldenburg. Oldenburg: umělec pop-artu jako Roy Lichtenstein, Warhol, Rosenquist? Nebo realista, který stavěl současně na abstrakci, objemu, ploše, barvě? Surrealista všedního dne (Oldenburg), který otevřel plastiku do nové fyzikality, taktility, erotiky a (obzvláště vzácně) do ironie? Sochař, který dal formu tíži a flexibilitě materiálu; odtud vedla již přímá cesta k „antiformě“ pozdních šedesátých let.

V roce 1956 doputoval syn švédského diplomata, přicházející z Chicaga, do New Yorku. Také on byl fascinován ulicí, nikoliv ovšem Glamour Fifth Avenue, nýbrž špinavým, brutálním životem Lower Eastsides. R. 1960 protlačil do Judson Gallery svůj první environment: dopravní značky, graffiti s dětskými pravopisnými chybami, z kartonu vystříženými siluetami lidí a aut, s nalezenými věcmi, které ukazovaly sílu velkoměsta, beztvary, anarchický život. Formálně se Oldenburg orientoval tenkrát na Dubuffetovo Art Brut, na dětské umění a na mýtus komiksů. Byl fascinován běžnými předměty a jejich estetické zpracování se stalo také námětem jeho soch. 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,“ prohlašoval, „aby maliřství, které dlouho podřimovalo v pozlacených mauzoleích a skleněných rakvích, vyrazilo trochu ven, vyráchat se na koupališti, vykourit si cigaretu, vypít si sklenku piva.“

Stále kreslil, modeloval, vyřezával, stříhal, nafukoval do gigantických rozměrů – a co stavěl do stejného napětí, byla intenzita a ironie. O rok později si zřídil v bývalém skladišti svůj legendární obchod jako ateliér. Výstavní prostor performancí a regálů přetížených emailově pomalovanými, hrubě ze sádry a mušelinových pruhů formovaných ženských oděvů, botů, hot-dogů, hamburgerů: zátiší plná šfavnatých narážek od mužských jednorozců až po ženský sendvič pouťových krámů, do nichž se vplížila divoká emailová barevnost existenciálního patosu action painting a byla přenesena do vitální kvality věci.

Druhá výstava tohoto krámu, nyní již v Green Gallery, ukazuje pak roku 1962 poprvé sešivané, obrovské, na zemi ležící, na zdi visící potraviny nebo kusy oděvů: „*Soft Sculpture*“, které se od nynějška, vedle monumentů, stávají Oldenburgovou obchodní značkou. Její původ leží ve vycpaných hadrech, jak je využíval od roku 1960 ve svých performancích. „*Soft Sculpture*“ má však precizně diferencovanou estetiku: metamorfóza do měkkého spaní, visení, padání, tomu všemu předcházejí modely v kartonu. V kartonu *Ložnice*, třetím environmentu, Oldenburg 1963, tyto chladné geometrie vybudovaných perspektiv a paralelních programů ostrých úhlů spojoval. Paralelně (jako v novinových inzertech) s klamnými imitacemi nádherných látek měkké konečně



Edward Kienholz: **Temnota noci**, 1962

úpravy. Mezi kartonovými modely a těmito kovově černými, porcelánově bílými nebo dekorativně barevnými a lesklými konečnými verzemi ve vinylu existují většinou ještě vybledlé látky v přírodních barvách plachtoviny, které Oldenburg srovnával s duchy.

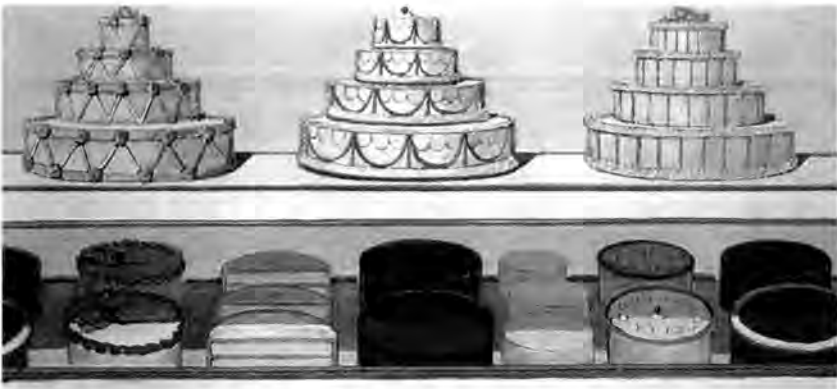
Tímto způsobem změkčoval a zvětšoval telefony, psací stroje, rtěnky, toaletní mísy. Ačkoliv to byly užité předměty, vnášel do nich univerzální formy, jakými jsou kruh, krychle, válec. Jejich plastický materiál, jejich polštářové, poddajné zaokrouhlení stupňuje mnohoznačnou smyslnost až k asociacím prsou nebo sexuálních orgánů. Domácí standardní artikl je posouván do úzkého, téměř láskyplného vztahu k člověku a dostává antropologické rysy. Vztahy mezi věcmi se odehrávají v jakési osmóze od jedné analogie ke druhé a vnášejí tak do utopických myšlenek Oldenburgových ve výhledu konec schismatu mezi člověkem a věcí.



Edward Kienholz: Přenosný pomník válečníků, 1968

Jinou strategii vedle „zženštilosti“ je jejich zvětšování do monumentality. Vtip spočívá v kontrastu mezi velebností pomníku a banální věcí. Ve světě, ve kterém může být na obrazovce všechno malé a na plátně kina všechno velké, jsou míry tak jako tak vzrušující. Z toho Oldenburg současně vytěží účinek geometrie vzdálenosti. Až do roku 1969 pouze kreslil: jako dům vysoké zdi pro Stockholm, ventilátor ve tvaru banánu pro Times Square, pomník ve tvaru nůžek, který měl nahradit ve Washingtonu obelisk. Teprve v roce 1969 došlo k první realizaci: u příležitosti vyvrcholení studentských protestů proti válce ve Vietnamu umístil na Yale University v podobě falické osm metrů vysokou rtěnku nad raketometry, která odsuzovala válku jako feministicky plížící se masochistickou erekci, jako kolaps (původně nafouklé) obelstěné pacifistické rtěnky, což bylo jen otázkou času. V roce 1971 padly Oldenburgovi do očí ve výstavním parku v Sonsbeeku četné stavební jámy nedokončených domů, plné vody a rybník s labutěmi. A tak zde nechal vyrůst ze země 12 metrů vysokou zednickou lžici, jejíž prohnutí držadla připomíná labutí krk. Poté realizoval více monumentů. Ty patří svým precizním vztahem k místu, svým ikonografickým espretem a svou důvěrností formy k řídce šťastným novotám ve veřejných prostorech.

Také v Anglii se rozvinulo během padesátých let již omšelé umění formy. Jako by zde stál Henry Moore a Barbora Hepworthová na počátku cesty k estetické kanonizaci. Byl to především vlivný kritik Herbert Read, který je na tuto cestu uváděl, podobně jako v Americe sehrál podobnou roli papežský Clement Greenberg. Institute of Contemporary určoval, co je oficiální umění. Proti takovým snahám rebelovali od roku 1951 umělci, architekti a teoretici, kteří si založili „Independent Group“. Z jejich přednášek a diskusí o masmédiích, science-fiction, obrazovém světě optiky, teorii informace nebo mechanizace se vyčlenil obraz „Popular Culture“ a jádro anglického pop-artu. Pop-art založila v polovině padesátých let 20. století v Anglii skupina londýnských umělců pod názvem Independent Group (Nezávislá skupina) a její členové Alison

Wayne Thiebaud: **Police koláčů**, 1963

a Peter Smithsonovi, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi a kritik Lawrence Alloway se představili v roce 1956.

Zvláštností této i další anglické pop-artové generace je, že jinak než v Americe a ve Francii (v Novém realismu), byla charakterizována daleko méně rozšířením plastiky a proměnami ready-mades. V popředí zájmu stál svět obrazů a fotografie, reprodukce a masové vydavatelské aktivity. Můžeme tedy konstatovat, že anglický pop-art nesli především mladí malíři, u kterých se obrátila fascinace americkým konzumním rájem do subtilně reflektujících obrazů. Dokonce i nostalgické výlohy hraček Petera Blaka a sestavované obrazy Joe Tilsona jsou – při vši encyklopedické objektivitě – do krabic sortýrovaná miniaturní muzea: variabilní obměny malířství, Pin-up-Girl a objekty botů, které předváděl Allen Jones, z povrchněly surrealistickou tradicí do sexuálního fetišismu. Nakonec vyšel z okruhu anglického pop-artu pouze jediný sochař: Eduardo Paolozzi, narozený 1924 v Edinburghu jako syn italských rodičů. Studoval na College of Art v Edinburghu, 1943-1947 na londýnské Slade School a od roku 1947 až do roku 1950 v Paříži. První privátní výstava jeho prací se konala roku 1947 v londýnské Mayer Gallery. V r. 1953 mu zadalo město Hamburg zakázku na vytvoření kašny; ve stejném roce obdržel cenu anglických uměleckých kritiků. Zúčastnil se nejrůznějších mezinárodních skupinových výstav, na Bienale volných sovkupur v Sonsbeeku (1958) na Bienale v Sao Paulo (1957) na Documenta II v Kasselu (1959). Vytvořil četné kartony pro tkalcovské výrobky a závěsné nástěnné výrobky; 1949-1955 vedl třídu textilu na Central School of Arts and Crafts, v letech 1949-1958 učil sochařství na Londoner Saint Martin's School of Art.

Paolozzi patřil ve Velké Británii k avantgardním umělcům své generace. Moore na něho neměl žádný vliv. Je zavázán především dadaismu a Picassovi (během svého studijního pobytu v Paříži našel spojení na Tristana Tzaru, zakladatele dadaismu). Jeho tvorba patří k onomu směru moderní plastiky, jejímž ekvivalentem v malířství je L'Art brut a v muzice konkrétní hudba. Pao-



Claes Oldenburg:
Bílá košile s modrou kravatou, 1961

lozzi hledá stále symboly, totemické znaky a obrazy, současně archetypy technického a zmechanizovaného světa. Jeho první plastiky, převážně z cementu, mají sotva náznaky lidských forem; prehistorické, hmyzu podobné výtvoř jsou blízké spíše surrealistickým, poloabstraktním plošným reliéfům Giacomettiho z doby kolem roku 1930. Tato podobnost se odvozuje z vlivu Itala, v jehož ateliéru byl Paolozzi tenkrát častým hostem. Nicméně v technickém ohledu existuje mezi tvorbou obou umělců velký rozdíl. Paolozziho antropomorfní výtvoř vypadají jako roztrhaní, potácející se roboti, kteří unikli atomové výbuchu. Jejich archetypický charakter je srozumitelný už z pouhých názvů: *Japonský bůh války*, *Opice-člověk*, *Malý král*, *Svatý Sebestian*.

Povrch jeho soch je členěný, rozvrásněný a propůjčuje mnohým jeho výtvořům silnou dynamiku. Výtvoř Eduarda Paolozziho nemají nic společného s harmonií, souměrností a krásou v obvyklém slova smyslu.

Rozený Skot se už roku 1947 zbláznil právě v Paříži, ve tvři existencialismu a abstrakce a pak v Americe do lesknoucích se papírových magazínů a hollywoodských filmů. Jeho skicák nezaznamenal ani Eiffelovu věž, ani Louvre, nýbrž vylepované reklamy na Hooverův vysavač prachu, na plechovky broskví, filmové hvězdy, Micky Mauser: koláže, které jsou již od roku 1947 ryzím projevem pop-artu. I když se ve svém sochařství v průběhu padesátých let vzdálil pop-artu a jeho motivům, podržel si postupy koláže i dále, podobně jako kdysi Max Ernst. Z diskusí v Independent Group si osvojil téma Člověk a stroj. Už před rokem 1960 vtiskoval do povrchu svých antropomorfních a nahodlaných figur kusy železa, kolečka, šrouby. A tak po roce 1960 odléval do aluminia stroje-modly, skládané z barevně pomalovaných baterií, křížových hřídel a turbín. Byly statické. Brzy na to uvolňoval jejich statickou strnulost, bloky diagonálně posunoval, prohýbal vzhůru vyrůstající roury. Z mechanicky-lidských hybridů se náhle stávají hybridy mechanicky-vegetativní. Koncem šedesátých let nastupují konkávní a konvexní profily z leštěné oceli, které zkreslují náš zrcadlový obraz formou koláží. Potom následují mnohodílné dřevěné reliéfy, skulptury postavené volně na zemi a studny plné znaků a diagramů: kaleidoskopický, multievokativní svět tvarů, který připomene již komputerní nahrazující strojové umění.

Jeho nejvýznamnější sochou je socha *Poslední z idolů*, „totem strojového věku“. Patří do řady věží; vznikla v roce 1963 a roku 1966 byla pomalována. Paolozzi vystavěl z technoidních stavebních prvků fetiše, jehož užitečnost je problematická. Skulptura ukazuje v přeneseném slova smyslu antropoidní rysy: idol znamená v přísném slova smyslu oživení mrtvého materiálu k trvalému jednání s protihráčem – s člověkem. Spodní partie figury odkazují na protiklad statické nepohyblivosti a rolujícího se trvalého pohybu. Následuje zóna pravidelně rozškatlukovaných prvků, které vrcholí velkou kruhovou formou. V soustředěném plasticky formovaném kruhu se objevuje jakési magické oko.