

2_BLACK MOUNTAIN COLLEGE A DALŠÍ UMĚLECKÉ ŠKOLY V USA. FORMOVÁNÍ NEOAVANTGARDY. NEODADA. (ROBERT RAUSCHENBERG, JASPER JOHNS). ZÁJEM O KAŽDODENNOST – EVROPSKÝ „NOVÝ REALISMUS“ (KLEIN, ARMAN, SPOERRI, CHRISTO, CÉSAR).

Pro rozvoj amerického umění po 2. světové válce měly velký význam místní umělecké školy, jejichž charakter od poloviny 30. let do značné míry spoluutvářeli emigranti z Evropy. Např. **Lászlo Moholy-Nagy** (1895–1946) byl v roce 1937 pozván, aby vedl „Nový Bauhaus“ v Chicagu. Ten sice po roce z finančních důvodů skončil, v roce 1939 se ale Moholy-Nagyovi podařilo sehnat pedagogy a základní kapitál a ve skromných podmínkách činnost školy, která se v roce 1944 přejmenovala na **Institut designu**, obnovil. Moholy-Nagy, který na Bauhausu vedl tzv. *Vorkurs* (v jeho vedení vystřídal Johannes Ittena), kladl v Chicagu důraz na rozvíjení schopnosti vidění – jeho přístup znamenal odklon od modelu „krásných umění“ k „vizuálnímu umění“, nacházejícímu se v těsné blízkosti přírodních věd, architektury, mechaniky...

Podobný důraz na rozvoj vidění, nezávislý na nějakém imitování klasických vzorů, rozvíjel od roku 1934 také **Joseph Albers** (1888–1976) na nově založené **Black Mountain College** (B.M.C.) v Severní Karolíně. Albers převzal na Bauhausu *Vorkurs* po Moholy-Nagyovi; po definitivním zavření školy nacisty v roce 1933 využil nabídky odejít do USA. Důležitou roli v Albersově přijetí sehrála jeho žena Anni, která se zabývala textilní tvorbou a na rozdíl od Josepha ovládala angličtinu. Albers na B.M.C. vyučoval základní kurs o barvě – specifický mj. tím, že byl založen na průmyslově vyráběných barevných papírech. Albers byl vnímán jako konzervativní a přísný učitel, některé pozice ale sdílel i s těmi, kdo byli vnímáni jako představitelé opačného proudu, jmenovitě s **Johnem Cagem** (ten vedl na B.M.C. společné kursy s Mercem Cunninghamem v letech 1948, 1952 a 1953). Oba se vymezovali vůči důrazu na (abstraktní) expresivitu – na škole se přitom dělily kurzy vyučovala řada výrazných postav abstraktního expresionismu, např. Willem de Koonig (1948) nebo Robert Motherwell (1945). Oba kladli důraz na výzkum a experiment.

Kromě zmiňovaných se na B.M.C. vystřídal v průběhu 40. a 50. let mnoho významných učitelů, např. **Buckminster Fuller** (1948 a 1949), **Walter Gropius** (1944–1946) nebo **Clement Greenberg** (1950). Mezi studenty nacházíme výrazné postavy abstraktní malby, jako je **Elaine de Koonig** nebo **Kenneth Noland**, zmiňované Rauschenberga a Cy Twomblyho, **Susan Weilovou** <http://www.susanweil.com>, sochaře **Kennetha Snelsona** <http://www.kennethsnelson.net/>, **Ray Johnsona** <http://www.rayjohnson.org/> (výraznou postavu neodada, Fluxu a „zakladatele“ mail artu) a mnoho dalších.

Na tomto blogu <http://mondo-blogo.blogspot.cz/2010/12/architecture-of-black-mountain-college.html> je k nalezení bohatá fotodokumentace z historie Black Mountain College.

Detailní informace o historii, architektuře kampusu, učitelích a absolventech naleznete zde: <http://www.blackmountaincollegeproject.org/outline.htm>

Další významnou institucí, která nebyla v pravém slova smyslu uměleckou školou (v tom smyslu, že by se na ní mohli umělci naučit nějaké řemeslo), ale měla zásadní vliv na myšlení několika generací umělců, je **New School for Social Research**. Tu založila v roce 1919 skupinka profesorů (především

filosofů), kteří odešli z Kolumbijské univerzity. V roce 1933 vznikla v rámci New School „Univerzita v exilu“, na kterou přicházeli učit vybraní evropští myslitelé, kteří prchali před totalitárními režimy (např. Claude Levi-Strauss nebo Roman Jakobson, Hannah Arendtová). V roce 1936 se na škole uskutečnil kongres, který se vyjadřoval k možnostem umění v kontextu politického útlaku. Na začátku 40. let měl na škole sérii přednášek věnovaných surrealismu Onslow Ford. Spekuluje se o tom, že se jich účastnila většina „newyorské skupiny“, tedy umělců, kteří později tvořili jádro amerického abstraktního expresionismu. Každá z přednášek byla doprovázena výstavou mapující surrealismus od jeho předchůdců (de Chirico) až po nejmladší tvůrce. V 2. polovině 30. let na škole učil Meyer Shapiro, který mj. zprostředkoval místnímu prostředí detailnější informace o představitelích evropské modernistické malby. V letech 1956 až 1961 vedl na škole kurzy experimentální kompozice John Cage a ovlivnil generaci umělců, do které patří mj. představitelé Fluxu George Brecht a Yoko Ono nebo Allan Kaprow.

PROTI AUTOGRAFICKÉMU GESTU – NEODADA

Stejně jako mnoho dalších využil **Robert Rauschenberg** (1925–2008) vládního programu **G.I. Bill**, který umožňoval válečným veteránům bezplatná vysokoškolská studia. Po roce stráveném na umělecké škole v Paříži se přesunul do Spojených států a začátkem 50. let se připojil ke studentům Black Mountain College. Se svou tehdejší partnerkou Susan Weilovou v roce 1950 vytvořili sérii figurálních „rayogramů“ zachycujících siluety postav na modrotiskovém papíře. Tento zájem o index (druh znaku, který vůči svému referentu stojí jako „důsledek“ – nejčastěji „otisk“, jako je tomu např. u fotografie) u Rauschenberga pokračoval v následujících letech a je dnes spojován především s vymezováním se vůči autografickému pojetí abstraktního expresionismu, které jsme zmiňovali v předešlé přednášce. I když interpreti Rauschenbergova díla kladou již práce z tohoto období do opozice vůči abstraktnímu expresionismu, stojí za pozornost, že se v roce 1951 účastnil výstavy *The Ninth Street Show*, kterou organizoval **Leo Castelli** a označil ji jako „oslavu abstraktního expresionismu“.

V roce 1951 Rauschenberg namaloval sérii monochromních bílých pláten – to bylo již v atmosféře vzájemného ovlivňování s Johnem Cagem. Cageova slavná kompozice 4'33'', kterou poprvé „zahrál“ pianista David Tudor v roce 1952 je založena na stejném principu: „prázdný“ prostor je zaplňován stíny přihlízejících, respektive zvuky auditoria – má tak výrazně participativní charakter. V roce 1952 také ze spolupráce Johna Cage, Roberta Rauschenberga a Merce Cunninghama vzešlo představení, které někdy bývá považováno za první performanci. V roce 1953 již Rauschenberg pracoval v New Yorku. V tomto roce vznikla jeho slavná práce *Vymazaná kresba Willema de Kooninga* (1953). De Kooning, který byl v té době považován za nejvýraznějšího představitele abstraktního expresionismu, Rauschenbergovi kresbu (kombinovaná technika – tuš a pastel) sám věnoval. V téže roce vystavoval Rauschenberg svá bílá plátna a lesklé černé koláže ve Stable Gallery (společná výstava s Cy Twomblym). Další z „indexových prací“ – otisk automobilové pneumatiky na svitku papíru – vznikla ve spolupráci s Johnem Cagem. Ten se v té době již dobře znal s Marcelem Duchampem a zmíněné práce, které vznikaly mj. pod vlivem poznávání Duchampova díla, jsou považována za projev neodadaismu.

Co se využití indexového znaku týče – můžeme sem zařadit také práci **Cy Twomblyho** (1928–2011) <http://www.theartstory.org/artist-twombly-cy.htm#>, v jehož podání se abstraktně expresionistické

autografické gesto rychle posunulo směrem k projevu, který ze všeho nejvíce připomíná graffiti: do vysoké vrstvy šepsu jsou repetitivním způsobem vyrývány pomocí barevných tužek nebo voskovek změní čar. Twomblyho na začátku 50. let pojilo blízké přátelství s Robertem Rauschenbergem. Potkali se v roce 1950 na Arts Students League (umělecká škola, kde studovala velká část generace abstraktního expresionismu), v roce 1951 pak s Rauschenbergem strávil dva semestry na B.M.C. V roce 1952 cestovali po Evropě a v roce 1953 měli již zmíněnou společnou, velmi kontroverzní, výstavu ve Stable Gallery. Od konce 50. let Twomblyho zastupovala Castelliho galerie a žil převážně v Římě.

Další umělec, který svým osobitým způsobem přispěl k tomuto tažení proti malbě jako duchovně prosycenému obrazu autorova nitra, je **Ellsworth Kelly** (1923) http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=3048, který na přelomu 40. a 50. let v Paříži dospěl k vytváření „readymade kompozic“, nalézáných v detailech architektury. Snaha vyhnout se záměrnému komponování byla u Kellyho dále podporována využíváním principu náhody (např. v komponování obrazů z většího množství identických, různě barevných jednotek). Do Spojených států se vrátil v roce 1954 a stal se velmi vlivnou postavou pro nastupující generaci umělců – mimo jiné ovlivnil představitele pop artu a minimalismu (Roberta Indianu, Jamese Rosenquista, Donalda Judda nebo Carla Andre).

NEOAVANTGARDA

K hlubší reflexi pojmu a postavení neoavantgardy viz text **Hala Fostera** *Co je nového na neoavantgardě?* <http://vvp.avu.cz/foto/sesit/2010-8/foster.pdf>, který byl publikován poprvé v roce 1994 a do českého jazyka přeložen teprve nedávno. Obecně můžeme pod pojem neoavantgardy zahrnout nesourodou sestavu umělců, kteří se ve Spojených státech a v Evropě v 50. a 60. letech pouštěli do znovuobjevování některých avantgardních tendencí, na které se v rámci návratů k modernismu 1. poloviny 20. století, jimiž jsme se zabývali v minulé hodině, nedostalo. Jakýmsi obecným pozadím pro rozvoj neoavantgardy je situace, v níž se abstraktní malba, respektive abstraktní expresionismus dostal do pozice oficiálně uznaného a protěžovaného umění, kdy jeho představitelé nejen ovládli malé galerie i velké výstavy, ale také řadu pedagogických pozic. Je tady několik charakteristických momentů, které v rámci neoavantgard(y) nacházíme:

- nové a nové pokusy s monochromy (Rauschenberg, Kelly, Ryman, Reinhardt, Fontana, Klein...)
- nový zájem o nalezený objekt/ready made (Johns, Oldenburg, Arman, César)
- znovu artikulovaná potřeba sociální relevance umění (to se začne silně projevovat především během 60. let) atp.

Souvislý pohled na neoavantgardu nabízí právě výše zmíněný esej Hala Fostera. V rámci tohoto kurzu budou představitelé neoavantgardy rozebíráni v několika dílčích přednáškách.

Jasper Johns (1930) – jeho práce z druhé poloviny 50. let představuje jakési přemostění mezi radikálnější podobou neodadaismu, jak ji vymezil Robert Rauschenberg (s nímž si byl v tomto období Johns velmi blízký; spolupracoval také s Cagem a Cunninghamem), a raným popartem, který z neodada přebírá mj. apropriáční přístup k předmětům populární kultury. Jeho první zásadní prací je *Vlajka* z roku 1954(55), která byla namalována pomocí náročné techniky založené na kombinaci koláže, enkaustiky a olejomalby (rozsáhlá interpretace *Vlajky* zde <http://nonsite.org/feature/a-house-divided-american-art-since-1955>). V roce 1958 měl Johns mimořádně úspěšný debut v Leo Castelli Gallery. Všechny vystavené práce se prodaly, hned čtyři zakoupil pro Muzeum moderního umění Alfred H. Barr. Johnsova práce byla svěží způsobem, jakým autor přebíral charakteristické prvky abstraktního expresionismu, ovšem zcela proti jeho smyslu. Tématem jeho prací byly terče, americké vlajky a čísla (malovaná podle šablon) – vše to byly Johnsovými vlastními slovy „předvytvořené, konvenční, odosobněné, faktické, vnější prvky“. Zajímavá je myšlenka, že aby se Johns mohl dostat „za“ abstraktní expresionismus, musel se pohybovat na jeho poli – tedy na poli „plošnosti“, kterou Clement Greeberg vymezil jako základní parametr modernistické malby. Provoke směřem k abstraktnímu expresionismu spočívala i v tom, že Johns u obrazů s námětem vlajek a terčů používal velmi „pomalou“ techniku – enkaustiku. Výběrem svých motivů každodenního života se Johns stal inspirativní pro americký popart; způsob, jakým se v jeho pracích komplikoval vztah malby a objektu, a používání „úplných systémů“ zase představovalo inspiraci pro minimalisty. Podle Roberta Morrise: „*Johns vytáhl pozadí z obrazu a izoloval věc. Pozadí se stalo stěnou. To co bylo předtím neutrální, se stalo aktuálním, zatímco to, co bylo obrazem, se stalo věcí.*“

Další krok na cestě k minimalistickému objektu po Johnsovi udělal **Frank Stella** (1936) <http://www.wikipaintings.org/en/frank-stella>. Debutoval v roce 1959 na výstavě *Sixteen Americans* v MoMA v pouhých 23 letech. Na jeho ranou práci se lze dívat jako na reinterpetaci Johnsových vlajek – zůstávají pruhy, ale už jen jako pruhy. Stella svou ranou tvorbu shrnul tautologickým výrokem „What you see is what you see“. Tenké světlé pruhy, které mají tendenci vystupovat mezi širšími černými do popředí jako figura (např. na malbě *Die Fahne Hoch*), jsou ve skutečnosti jen vynechanými místy v barvě podkladu. V šedesátých letech začal používat Stella výrazné metalické barvy a začal své obrazy také výrazněji tvarovat. Jeho pozice byla ambivalentní – někteří jeho práci považovali za vyvrcholení modernistického důrazu na čistotu média, jiní jej interpretovali jako minimalistu. V sedmdesátých a osmdesátých letech pak jeho práce jedná směřovala k ještě výraznější prostorovosti. V 80. letech, po delším stipendijním pobytu v Evropě, se jeho tvorba dostává do polohy, která je v mnoha ohledech radikálním protikladem raného díla. Jedná se o tvarově přebujelé abstrakce, ovlivněné dynamickým barokem. Lze je již interpretovat v duchu postmoderního eklekticismu.

Combine paintings. Každodennost. Konzum

Robert Rauschenberg ve své práci od poloviny 50. let rozlišoval dvě formy: „kombinované malby“ (*combine paintings*) – ty byly určeny k zavěšení na zeď – a „kombinace“ (*combines*), které byly umísťovány do otevřeného prostoru. Základem kombinované malby (možná nejnámější je *Postel* z roku 1955) je existující objekt, který autor dále kresbou a malbou rozvíjí. *Postel* byla vnímána v polovině 50. let především jako útok na abstraktní expresionismus, zároveň to však jasný odkaz na ready-made Marcela Duchampa či asambláže Kurta Schwitterse. Tuto zneklidňující hranici mezi

obyčejným předmětem a uměleckým dílem okupovali i další umělci řazení k hnutí neodada: např. **Claes Oldenburg**. Ten se na konci 50. let zařadil do okruhu umělců vymezujících se proti abstraktnímu expresionismu. V roce 1959 se uskutečnila jeho první sólová výstava v newyorské Judson Gallery, kde představil figurální kresby a objekty z papíru mâché. Tuto techniku využil i o rok později na výstavě ve stejné galerii, která nesla název *Obchod (The Store)*. Pro tuto výstavu Oldenburg vyrobil pomocí kaširování množství předmětů připomínajících reálné objekty (boty, oblečení, jídlo) a doplnil je expresivně nadsazenou „polychromií“. V kulisách výstavy se odehrálo několik performancí a Oldenburg se tak mj. řadí mezi průkopníky i v této oblasti. V roce 1961 otevřel svůj *Obchod* v reálném komerčním prostoru, který si pronajal na East Side v New Yorku. V dalších letech se rozšiřovala jím používaná paleta materiálů a přístupů, zůstal ale zájem o předměty odkazující ke konzumerismu, o specifická ready-made a jejich adjustaci (opět můžeme uvažovat o vlivu Marcela Duchampa). Oldenburga můžeme bez větších problémů přiřadit rovněž k průkopníkům pop artu.

ITÁLIE

Lucio Fontana (1899–1968) Nejznámější částí jeho tvorby jsou *Střihy (Tagli)*, propíchnuté a prořezávané obrazy, které dominovaly posledním deseti letům jeho tvorby. Tyto práce Fontana doprovázel chvástavými a často velmi protikladnými výroky. Zároveň se nevyhýbal ani v tomto závěrečném období své práce zakázkám ryze komerčního charakteru a často se dostával až za hranici kýče. V kontextu modernistického dualismu, v němž vysoké umění (avantgarda) stálo proti kýči, byla Fontanova práce přijímána dlouho s výhradami. Dlouho čekala na uznání Fontanova keramická tvorba, v níž se zúročuje jeho školení a fakt, že se poměrně dlouho živil především jako zakázkový sochař a dekoratér. Fontanovy keramické plastiky s bohatými vrstvami glazur jdou proti další zásadě moderního a modernistického sochařství – redukované barevnosti. Na konci 40. let se v jeho sochařské práci jasně projevují skatologické inspirace (podobné, jaké jsme zmiňovali v minulé hodině např. u Jeana Dubuffeta). Dohromady tak vzniká velmi „postmoderní“ amalgám vysokého a nízkého, který ve své době zaujal např. představitele francouzského nového realismu.

Piero Manzoni (1933–1963) od roku 1957 se stal tento mladý umělec, který studoval u **Alberta Burriho** (1915–1995), známého především obrazy sešívány z hrubých kusů plátna (zaujaly např. Roberta Rauschenberga při jeho italském pobytu na přelomu let 1952 a 1953), Fontanovým chráněncem. Od konce 50. let až do předčasné smrti pracoval Manzoni na sérii *Achromů*, bílých obrazů přecházejících v assembláže a objekty. Nejprve vznikaly, podobně jako u jeho učitele Burriho, z textilu, později Manzoni využíval různé průmyslové materiály spojené s intenzivním poválečným stavebním boomem (polystyren, skelná vata). Nejznámější jsou ovšem jeho neodadaistické objekty, založené na zhodnocování umělecké aury – ať už jsou to plechovky údajně obsahující umělcovo hovno, těla modelek signovaná jeho jménem nebo balonky nafouknuté jeho dechem. Všude se objevuje ironické a přitom v podtextu závažně existenciální tematizování role umělce jako demiurga, který pomocí jednoduchých strategií signování a „adjustování“ magicky vytváří umění jen prostým faktem tělesného kontaktu.

FRANCIE

Nový realismus

Podobně jako americké neodada představoval francouzský Nový realismus reakci na umění středního proudu, jímž se v průběhu 50. let stala malířská abstrakce (v různých podobách). Na rozdíl od neodada, které nemělo pevný charakter skupiny (šlo jen o vnitřně spřízněnou skupinu autorů pracujících podobným způsobem), byl pro Nový realismus důležitý skupinový charakter – jasně spojený s pragmatickým cílem účinnějšího prosazení ve světě umění. Vznik skupiny inicioval r. 1960 francouzský kritik **Pierre Restany** a pod manifest (ve znění: „*Noví realisté jsou si vědomi své kolektivní identity: nový realismus = nové vnímání reality*“) připravený Yvesem Kleinem se podepsalo osm umělců: **Yves Klein**, **Arman** (1928–2005), **Francois Dufrene** (1930–1982), **Raymond Hains** (1926–2005), **Martial Raysse** (1936), **Daniel Spoerri** (1930), **Jean Tinguely** (1925–1991) a **Jacques de la Villeglé** (1926). Později se přidali ještě **César** (1921–1999), **Gérard Deschamps** (1937), **Mimmo Rotella** (1918–2006) a **Niki de Saint Phalle** (1930–2002). Skupina byla oficiálně rozpuštěna r. 1970.

Řada členů Nového realismu byla blízká (nebo byla jejich členy) radikálnějšími avantgardními skupinám, jako byly **Lettristická internacionála** nebo **Situacionistická internacionála**. Hains, Villeglé nebo Burri, kteří se zaměřovali na dekoláž, byli blízko strategiím *dérivé* a psychogeografie, které se zaměřovaly na vychylování prožitku městského prostoru. Obecně ale Nový realismus postrádal radikální kritiku konzumerismu a toho, co **Guy Debord** označoval jako „spektákl“ (tj. otupujících mechanismů spotřební kultury).

Nový realismus se pohyboval na tenké hranici mezi kritickou negací a přijetím kulturního průmyslu a konzumní společnosti.

Představitelé nového realismu ve své tvorbě uplatňovali řadu atypických výtvarných postupů. Vytvářeli kompozice kumulací objektů (Arman) či jejich kompresí, respektive slisováním (César). Řada jejich prací vznikala v průběhu akcí (s více či méně pevným scénářem), při nichž se často uplatňovala metoda „tvůrčí destrukce“ (Kleinovy *Antropometrie*, Armanovy *Záchvaty vzteku* či střílené malby *Niki de Saint Phalle*).

Yves Klein (1928–1962) byl zřejmě nejvýraznější postavou skupiny. Během posledních cca 5 let své tvorby zasáhl prakticky do všech oblastí, které stály za řeč v kontextu neavantgardních experimentů – intervence do galerijního prostoru, komoditní charakter a spektakularizace umění, body art, monochrom... K jeho nejznámějším výstupům patří *Antropometrie*, spektakulární akce, během kterých před pozvaným publikem za zvuků klasické hudby maloval pomocí natřených těl modelek, dále do jeho repertoáru patřily malby ohněm nebo patentovaná „Kleinova modř“, která posouvá otázku monochromie do zcela nečekané oblasti obchodu, autorských práv atp. Pozoruhodné spojení raně konceptuálního umění, performance a intervence do veřejného prostoru představuje vydání fiktivní nedělní přílohy novin, v němž se mj. objevila slavná fotomontáž *Skok do prázdna* <http://en.wikipedia.org/wiki/Dimanche> Samotná fotomontáž se v následujících desetiletích stala inspirací pro mnoho umělců: <http://search.it.online.fr/covers/?p=16>

Doplňující informace a reprodukce:

„The Beginning of the End of Painting“ <http://artintelligence.net/review/?p=497>