UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

Bc. Veronika Váňová

Představy správného umění a jejich vývoj v době přicházející abstrakce v USA

Diplomová práce

Praha 2014

Autor práce: **Bc. Veronika Váňová**

Vedoucí práce: **Mgr. Jindra Veselská**

Oponent práce:

Datum obhajoby: **2014**

Hodnocení:

Bibliografický záznam

Váňová, Veronika. PŘEDSTAVY SPRÁVNÉHO UMĚNÍ A JEJICH VÝVOJ V DOBĚ PŘICHÁZEJÍCÍ ABSTRAKCE V USA. Praha, 2014. 71 stran. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Vedoucí diplomové práce Mgr. Jindra Veselská.

Anotace (abstrakt)

Otázka ohledně existence opravdového umění byla řešena mnohými teoretiky i umělci. První polovinou dvacátého století otřásaly světové války a přicházející nacismus a socialismus. S tím byl spojen vznik avantgardních směrů, které se snažily společnosti postavit. Spolu s avantgardou se objevovaly teorie umění a umělečtí teoretici, kteří více či méně ovlivňovali umělce samotné. Teorie Friedricha Nietzscheho, Theodora Adorna, Jean Francois Lyotarda, Clementa Greenberga a Leo Steinberga se v mnohém liší, ale shodují se v zásadní věci. Tou je touha po změně umění směřující k jeho správné podobě. První dva autoři tvrdí, že opravdové umění zde již bylo, ale bylo zničeno. Ostatní ho hledají v tom, co přichází. Ve stínu moderních technologií se snaží objevit něco, co bude vlastní jen výtvarnému umění. Do popředí přichází zobrazování nereprezentovatelného a abstrakce. Abstraktní expresionismus je směr, který vzniknul ve třicátých letech v USA. Spolu s ním se přesunulo umělecké centrum z Paříže do New Yorku. Abstraktní expresionisté se rozdělili na dvě skupiny. Umělci jedné z nich, jako je Jackson Pollock či Willem de Kooning, byli nazýváni *action painters*, akční malíři. Druhá skupina, do které řadíme Barnetta Newmana a Marka Rothka, tvořila tzv. *color field painting*. Vyznačují se obrovskou energií a touhou po vyjádření nevědomých pocitů. Každý z umělců a každý z teoretiků měl svůj vlastní pohled na správnou tvorbu. Někteří autoři se nechali zcela ovlivnit uměleckými kritiky, kteří v té době měli rozhodující slovo ohledně kvality umění. Někteří kritiky opovrhovali a tvořili dle svých představ.

Abstract

The question of the existence of the right art has been solved by many theorists and artists themselves. The first half of the twentieth century was affected by the coming world wars, Nazism and socialism. The establishment of avant-garde was associated

with it and new movements tried to confront such society. Along with avant-garde artistic critics appeared, those who more or less influenced artists themselves. Theories of Friedrich Nietzsche, Theodor Adorno, Jean Francois Lyotard, Clement Greenberg and Leo Steinberg are different, but are also consistent with the fundamental thing. That is the desire for a change and accuracy of art. The first two authors think that the right art was already there, but it was destroyed. Others are looking into present and future. In the shadow of modern technologies they try to find something that will be unique and original. These thoughts come to the imagination of unrepresent-able things and abstraction. Abstract Expressionism is a movement, which was originally established in the thirties in the USA. Along with it, the art center moved from Paris to New York. Abstract Expressionists were divided into two groups. One of them, artists such as Jackson Pollock and Willem de Kooning, has been called action painters. The second group, in which Barnett Newman and Mark Rothko belong, formed the so-called color field painting group. The artists have great energy and desire for expression of unconscious feelings. Each of the artists and theoreticians had their own view of the true art. Some authors wanted to be influenced by art critics, who at that time had the final word on the quality of the art. But some of them despised and fought for their own opinions.

Klíčová slova

Umění, postavení umělce ve společnosti, umělecká kritika, správné umění, abstraktní expresionismus, abstrakce

Keywords

Art, position of the artist in society, art criticism, true art, abstract expressionism, abstraction

Rozsah práce: 119 600 znaků s mezerami

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

2. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne … Veronika Váňová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí mé diplomové práce, Jindře Veselské, za cenné připomínky a vlídný přístup. Dále chci poděkovat Ditě Šajnové a Gabriele Čermákové za korekturu práce a všem mým blízkým a přátelům, kteří mě při psaní podporovali a povzbuzovali.

Institut sociologických studií

Teze diplomové práce

Předběžná náplň práce

„Pro Friedricha Nietzscheho je pravým umělcem ten, kdo se dokáže oprostit od sebe sama, svého vlastního vnímání a pocitů, kdo dokáže vyjádřit svět vně sebe sama. Kdo by snad popisoval své individuální myšlenky a pocity, byl by označen za sobce.

Theodor W. Adorno naopak tvrdí, že umění bývalo hodnotným vyjádřením sebe sama, vlastního individua a nyní se změnilo ve vyjádření monopolu společnosti. Pro něj je ona „sobeckost“ u Nietzscheho tím pravým vyjádřením umělce.“

Tento rozpor názorů, ke kterému jsem dospěla v bakalářské práci, se stal základním kamenem tématu mé diplomové práce. Jedná se o tezi, že každý autor považuje za dokonalou osobu umělce postavu s jinými charakteristickými rysy a vlastnostmi. Jak je zde řečeno, zabývala jsem se konkrétně teorií Friedricha Nietzscheho a Theodora W. Adorna. Ráda bych nyní na tyto myšlenky navázala několika koncepty „správného“ umělce, které byly vytvořené autory ve dvacátém století. V práci bych se chtěla zaměřit zejména na teorie Waltera Benjamina, Theodora W. Adorna, Rolanda Barthese a Wolfganga Welsche. Jaký byl názor uměleckých a společenských kritiků dvacátého století na to, jak by měl "správný" umělec vypadat? Shodují se tyto názory s projevy samotných umělců?

Dvacáté století bylo obdobím plným nových myšlenkových směrů, obrovského technického pokroku, dosud nepoznaných možností i nevídaných strastí spojených se světovými válkami. Umění se s tím vším snažilo vypořádat, chtělo reagovat na nečekané zlomy a zbavit se pnutí přítomného v celé společnosti. Umělci žádali něco nového, chtěli se zbavit minulosti prostřednictvím popření klasických uměleckých hodnot, zvyků a technik a vytvářeli šokující díla. Spolu s nimi zde byli sociální teoretici a umělečtí kritici, kteří se snažili jejich činy popsat, zkritizovat, zpochybnit či ospravedlnit. Někteří vyjadřovali svůj názor na to, jak by měli umělci vystupovat, co by mělo být charakteristickými vlastnostmi a jakým způsobem a s jakými myšlenkami by měli či neměli díla tvořit. Jejich koncepty se v mnohém liší a v mnohém se podobají.

Jsou jednotliví umělci příkladem oněch „správných“ umělců nebo naopak zmínění teoretikové nesouhlasí s probíhající uměleckou scénou?

Předběžná náplň práce v Aj

The twentieth century was a period full of new thoughts, huge technological progress, unknown possibilities and unprecedented suffering associated with global wars. Art wanted to respond to these unexpected events and get rid of the tension present in the whole society. Artists asked for something new, they wanted to leave the past through denial classical artistic values, habits and techniques. Along with them, there were social theorists and art critics who tried to describe their actions, they criticized or justified them. Some described how artists should act and with what thoughts they should or should not work. The concepts differ in many ways and in many ways they are similar. What was the opinion of art and social critics of the twentieth century about how should "right" artist look like? Are their opinions similar to opinions of the artists?

Předběžné cíle práce

- Srovnání vizí „správného“ umělce prostřednictvím teorií sociologů a uměleckých kritiků dvacátého století (zaměřím se na teorie Waltera Benjamina, Theodora W. Adorna, Rolanda Barthese a Wolfganga Welsche)
- Aplikování jejich teoretických představ na konkrétní umělecké směry či autory
- Posouzení, zdali se názory na „správné“ charakteristiky umělce shodují s tím, jací umělci byli nebo jsou to teorie volající po něčem, co se neudávalo a jsou tedy kritikou špatného stavu umělecké scény

Metody

Práce bude řešena na teoretické úrovni a to zpracováváním dostupné literatury a dokumentů z oblastí, které se týkají tématu práce.

Předpokládaná osnova práce

Úvod

Stať

- Koncept „správného“ umělce v dílech vybraných autorů
- Srovnání řešených teorií
- Umělecká scéna dvacátého století v době řešených teorií

- Aplikovatelnost jednotlivých teoretických názorů na umělecké směry či autory
- Součinnost či rozpor teorie a praxe (teorií o „správném“ umělci a konkrétních umělců)

Závěr

Přílohy

Literatura (bude upřesněna)

Adorno, Theodor W. Schéma masové kultury. Praha: Oikoymenh,

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. Dialektika osvícenství. Praha: Oikoymenh, 2009

Barthes, Roland. *Mytologie.* Praha: Dokořán, 2011

Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979

Haman, Aleš. *Osudy moderního umění.* Pulchra, 2012

Nietzsche, Friedrich. Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Nakladatelství Vyšehrad spol. s.r.o., 2008

Ortega y Gesset, José: *Eseje o umení*. Bratislava: Archa, 2008

Pelánová, Anita. *Výtvarné avantgardy 20. století*. Praha: Karolinum, 2010

Rosenberg, Harold. The Tradition of the New. New York: Horizon Press, 1959

Ševčík, Jiří; Jeřábková, Edith. *Mezi první a druhou moderností. 1985-2012*. Praha: VVP AVU, 2011

Welsch, Wolfgang. *Naše moderní postmoderna*. Praha: Zvon, 1994

Welsch, Wolfgang. „Stát se sebou samým“ v: *Michaljovič, Peter. Subjekt v proestoroch umenia: Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie…,* Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 1997

Elektronické zdroje (budou upřesněny)

Barthes, Roland. (2006). *Smrt autora*. Načteno z <http://www2.tf.jcu.cz/~mackerle/dl/Barthes_Smrt_autora.pdf>

Rosenberg, Herold. (1952). *Pooter*. Načteno z The American Action Painters: http://www.pooter.net/intermedia/readings/06.htm

Obsah

OBSAH **1**

ÚVOD **3**

STRUKTURA, METODA A CÍL PRÁCE **5**

PŘEDSTAVY SPRÁVNÉHO UMĚNÍ A JEJICH VÝVOJ V DOBĚ PŘICHÁZEJÍCÍ ABSTRAKCE **6**

1. ODOSOBNĚNÍ FRIEDRICHA NIETZSCHEHO **7**

1.1. SPOJENÍ APOLLINSKÉHO A DIONÝSKÉHO ŽIVLU V DOKONALOU PODOBU UMĚNÍ 7
1.2. NEPŘÍTOMNOST OPRAVDOVÉHO UMĚNÍ VE SPOLEČNOSTI A VĚDA 9

2. PROSTOR PRO INDIVIDUALISMUS THEODORA ADORNA **10**

2.1. UMĚNÍ POCHOPITELNÉ PRO KAŽDÉHO VE SLEPÉ ULIČCE 10
2.2. ZTRÁTA INDIVIDUALISMU 11

3. ZOBRAZENÍ NEREPREZENTOVATELNÉHO JEANA FRANCOIS LYOTARDA **12**

4. ZOBRAZOVÁNÍ NEREPREZENTOVATELNÉHO V DALŠÍCH TEORIÍCH **14**

4. 1. SELMA SMAILAGIC A STUDIE JULIE KRISTEVY 14
4. 2. ČISTÉ UMĚNÍ CLEMENTA GREENBERGA 16
4. 3. STEINBERGOVO POPŘENÍ PŘÍRODY V KONKRÉTNÍM PŘÍPADĚ ROBERTA RAUSCHENBERGA 18

5. SHRNUTÍ **19**

ABSTRAKTNÍ EXPRESIONISMUS A JEHO PROJEVY UMĚLECKÉ DOKONALOSTI **20**

6. SPOJENÉ STÁTY AMERICKÉ JAKO NOVÉ CENTRUM UMĚLECKÉHO DĚNÍ **21**

6. 1. PRVNÍ AUTONOMNÍ SMĚR USA: ABSTRAKTNÍ EXPRESIONISMUS 23
6.1.1 Čím byl abstraktní expresionismus ovlivněn? *24*

7. ABSTRAKTNÍ EXPRESIONISMUS, JEHO PODOBY A ZÁSTUPCI **25**

7. 1. ACTION PAINTING 27
7. 1. 1. „Dripping“ Jacksona Pollocka *28*
7. 1. 2. Spojení figury a abstrakce Willema de Kooninga *30*
7. 1. 3. Srovnání *32*
7. 1. 4. Kritika akční malby očima Clementa Greenberga *32*
7. 2. COLOR FIELD PAINTING 34
7. 2. 1. Barnett Newman a „zip paintings“ *34*
7. 2. 2. Mark Rothko *37*
7.2.3. Kritika Color Field Painting *39*
7.2.4. Srovnání *40*

8. POSLEDNÍ OZVĚNY ABSTRAKTNÍHO EXPRESIONISMU A JEHO ODKAZ **40**

9. SHRNUTÍ **41**

ZÁVĚR **46**

SUMMARY **47**

POUŽITÁ LITERATURA **49**

SEZNAM PŘÍLOH **53**

PŘÍLOHY **54**

Úvod

"I don't paint to live, I live to paint"[1]

Willem de Kooning

Umění bylo od pradávna výrazem kultur našeho světa. Jak uvidíme v dalších kapitolách, jsou dokonce tací, kteří ho považují za první lidskou činnost. Když se ohlédneme do historie, setkáme se s obrovským množstvím různých uměleckých směrů, hnutí a skupin. Od obrazců vyrytých ve skále přes uctívání přírody po nekonečné zobrazování boha se dostaneme k širokému spektru témat, která byla prostředkem výtvarného námětu.

Až do začátku dvacátého století mělo výtvarné umění společný minimálně jeden základ, kterým bylo zobrazování reality (či představ reality). Ať se jednalo o zobrazení Panny Marie, výjevu z lovecké honitby nebo o romantický obraz západu slunce, každý, kdo se na dílo podíval, okamžitě věděl, co je na něm zobrazeno. A právě zde, u tohoto společného základu začíná nové pojímání uměleckého projevu, kterému se bude věnovat v tato práce.

Zobrazování reality přestalo být v době vyvíjejících se technologií uspokojivou tvorbou malířů. Proč? Fotoaparáty dokázaly zobrazit realitu v jedné sekundě lépe než štětec jakéhokoli mistra, což bylo pro umělce frustrující. Bylo třeba něčeho, co výdobytky moderního světa nedokázaly. Teoretici a umělci hledali to, co je charakteristické pouze štětci a plátnu nebo ještě lépe řečeno, výtvarníkově srdci a projevu. Jak totiž moderní výtvarné umění dokázalo, štětec a plátno nejsou zcela vypovídajícími charakteristikami výtvarného umění. Na jednoduše znějící otázku „co je výtvarný předmět“ se pokusil v roce 1961 odpovědět jeden z nejvýznamnějších uměleckých kritiků své doby, Clement Greenberg. Svou polemikou vyvrátil pro mnohé jasné artefakty malířského umu: „*Je alespoň třeba rám (aby bylo plátno napjaté)? Nikoli. Barvy? Na tuto otázku odpověděl již v roce 1925 Malevičův černý čtverec na bílé ploše*[2]*. Je nezbytný předmět? Body art a happening jsou s to dokázat, že tomu tak není. Anebo alespoň nějaké místo expozice, jak to naznačila Duchampova Fontána? Dílo Daniela Burena svědčí o tom, že i o tom je možné pochybovat*.“ (Lyotard, 2001 stránky 141-142).

---

[1] „*Nemaluji proto, abych žil, žiji proto, abych maloval*.“ Willem de Kooning (Falconer, 2014)
[2] Viz. příloha č. 1

Spolu s podobnými, do té doby nevídanými názory a způsoby tvorby přicházely otázky jako „Co je opravdové umění?“, „Co má umění vyjadřovat?“, „Jak má umělec tvořit?“, „Pro koho má být umění určeno?“… Na otázku ohledně správného umění jsem narazila již při psaní své bakalářské práce a právě ta mě inspirovala k tématu pro diplomovou práci.

V bakalářské práci jsem analyzovala dílo Friedricha Nietzscheho[3] a Theodora W. Adorna[4]. Oba autoři se vyjadřovali k podobným tématům týkajících se umění, ale se zcela jinými předpoklady. Jinými slovy s jinými pohledy na to, jaké umění je správné, jaké umění bychom měli bránit a jaké ctnosti by umělec měl mít, aby byl opravdovým umělcem. Již zmíněná díla[5] rozšířím o teorie dalších autorů a uměleckých kritiků, kteří nás dovedou až k onomu pomyslnému zlomu, který se týká zobrazování reality a začátku zcela nového pojetí umění. Dalším teoretikem, jemuž se budu věnovat, je Jean Francois Lyotard. Tak, jako Adorno a Nietzsche byli vybráni ne náhodou – navazuji jimi na bakalářskou práci. Zároveň jsou autory, jejichž myšlenky ovlivnily umělce, kterými se zde budu zabývat. Lyotard se ve svých pracích o umění mimo jiné rovněž věnuje konkrétnímu umělci a uměleckému směru. Jedná se o abstraktní expresionismus, který, jakožto první autonomní umění USA a první abstraktní umění v USA, bude tvořit základ druhé části této práce. Proč právě tento umělecký směr?

Právě abstrakce je zlom, který jsem naznačila v minulých odstavcích. To je změna, která rozdělila výtvarné umění do dvou skupin. Ačkoli abstraktní umění má své první kořeny na evropském kontinentu, jeho dimenze se změnila s přesunem centra uměleckého dění z Paříže do Ameriky. Konkrétně abstraktní expresionismus je označován za směr, který dal základ dlouhé řadě abstraktních směrů, které ho následovaly.

S přicházejícími novými pravidly se objevilo mnoho inovativních a v porovnání s dosavadními uměleckými projevy extravagantních názorů na výtvarnou tvorbu a podobu. Clement Greenberg rovněž hledal podobu opravdového výtvarného umění. Našel ji právě u abstraktních expresionistů. Dalším kritikem a novinářem byl Harold Rosenberg, jeden z rivalů Clementa Greenberga. Rosenberg byl tím, kdo pojmenoval

---

[3] Friedrich Nietzsche: Zrození tragédie z ducha hudby (Nietzsche, 2008)
[4] Theodor W. Adorno: Schéma masové kultury (Adorno, 2009)
[5] Theodor Adorno se umění věnoval v mnoha svých dílech a jeho myšlenky a názory se s každým dalším dílem a rokem měnily. Pro tuto práci je pro mě stěžejní kniha Schéma masové kultury, která byla sepsaná roku 1942 (vydaná až po smrti Adorna). Stejně tak Nietzsche ve své tvorbě dospěl ke změnám mnohých názorů. Pro tuto práci budu čerpat konkrétně z díla Zrození tragédie z roku 1872.

nově přicházející malíře jako „action painters“, akční malíře. Jeho slavná esej z roku 1952 se stala jakýmsi osobním kánonem a ztělesněním abstraktních expresionistů. Dále Leo Steinberg, který ve své teorii zacházel ještě dál a za opravdové umění považoval takové, které popírá vlastnosti přírody, jako je například gravitace. Jednotliví kritici se střetávali s názory konkrétních umělců i ostatních teoretiků a vytvářeli tak bouřlivou uměleckou scénu. Jak uvidíme, ačkoli šlo o jedno umělecké hnutí, názory jeho zástupců se v mnohém neshodovaly a pro každého mělo opravdové umění jinou podobu.

Druhá část práce bude věnována konkrétním umělcům, zástupcům abstraktního expresionismu. Ten rozdělil své příslušníky do dvou skupin. K akční malbě (action painting) můžeme zařadit třeba Jacksona Pollocka nebo Willema de Kooninga. Zástupci color field painting, které uvedu, jsou Barnett Newman a Mark Rothko.

Struktura, metoda a cíl práce

Jedná se o teoretickou práci, která je založena na zpracování dostupné tištěné literatury a internetových zdrojů.

Vzhledem k postupnému rozvíjení tématu jsem přešla k jiným teoretickým základům práce, než jsem předpokládala v tezích. Nově vybrané teoretické přístupy jsou vybrané tak, aby se vztahovaly k abstraktnímu expresionismu, který je stěžejním tématem druhé části práce.

Práce je rozdělena do dvou hlavních částí. V první se budu věnovat zejména jednotlivým teoriím, které pojednávají o správné podobě umění. Zaměřím se na Friedricha Nietzscheho, Theodora W. Adorna, Jeana Francois Lyotarda, Clementa Greenberga a Leo Steinberga. Jedná se zprvu o teorie s představami o obecném správném umění, poslední zmínění autoři své myšlenky již aplikují na konkrétní umělecké projevy a směry. Konkrétně na abstraktní expresionismus, který je hlavním tématem druhé části.

Druhá část se bude věnovat novému uměleckému fenoménu – abstraktní tvorbě, která byla zlomem ve výtvarném umění dvacátého století. Teorie z první části rozšířím o názory, které se váží k abstraktnímu expresionismu konkrétně. Ten, jakožto první autonomní výtvarný směr na americké půdě, vyvolal celosvětovou debatu o tom, kam až umění může směřovat.

Cílem práce je analyzovat jednotlivé představy o správném umění, které se váží k abstraktnímu expresionismu a vyjádřit jejich souvislost s konkrétními umělci. Co tyto

autory spojuje či naopak rozlišuje? Jaký přístup mají konkrétní umělci k teoretikům, kteří se k nim vyjadřují? A existuje tedy nějaké „správné“ umění?

Představy správného umění a jejich vývoj v době přicházející abstrakce

Jak jsem již naznačila v úvodu, existuje mnoho pohledů na to, jak by mělo umění vypadat, co by mělo vyjadřovat a jak by mělo být tvořeno. Dostáváme se k otázce, jaká cesta umění je ta správná, kterou se malíři mají ubírat. Jak mají tvořit, co mají zobrazovat, pokud vůbec něco? Jak se mají prezentovat, nač mají při malbě myslet? V historii i současnosti se můžeme setkat s mnoha autory, kteří se pokoušejí odpovědět na tyto otázky a na základě toho ovlivnit uměleckou scénu.

První autor, Friedrich Nietzsche, vidí základy opravdového umění v řecké tragédii. Je pro něj naprostým odosobněním autora. Správný umělec nevyjadřuje své pocity, ale objektivní pudy přírody. Právě v mýtech a antickém umění někteří ze zástupců abstraktního expresionismu nalezli své vzory.

Theodor Adorno oproti tomu vyzdvihuje možnost (ačkoli pro něj téměř ztracenou) individuálního vyjádření a prožitku. Ten je potlačen masovou kulturou a monopolem společnosti, který utváří realitu a všechny subjekty v ní dle svých představ. Tato myšlenka se shoduje s Lyotardem a dalšími, kteří se snaží od stavu současné společnosti utéct.

Jean Francois Lyotard vidí smyslem umění zobrazovat to, co je nereprezentovatelné nějakým symbolem, slovem či znakem. Tím se dostává k abstrakci jako k umění, které dosahuje tohoto požadavku. Nejvyšší projev tohoto umění Lyotard našel v Barnettu Newmanovi, abstraktním expresionistovi, jehož malby mají zobrazovat nejhlubší základní myšlenky člověka.

Clement Greenberg, jak už bylo řečeno, byl považován za jednoho z nejvýznamnějších uměleckých kritiků své doby. Byli tací autoři patřící k abstraktnímu expresionismu, kteří ho považovali „za uměleckého boha“ a jeho názor se stával názorem společnosti. Greenberg, jak uvidíme, odmítá v umění myšlenku obsahu. V tom se tedy shoduje s Lyotardem. Dále je pro něj dokonalé umění takové, které neobsahuje nic z jiných uměleckých oblastí.

Poslední teoretik této kapitoly je Leo Steinberg. Ten zachází ještě dál, když po umění požaduje, aby porušilo fyzikální vlastnosti světa. Toto vyjadřování Steinberg

nachází v umělci Robertu Rauschenbergovi, který byl můstkem mezi abstraktním expresionismem a dalšími směry, které ho následovaly.

1. Odosobnění Friedricha Nietzscheho

Friedrich Nietzsche se vrací daleko do minulosti, aby definoval pro jeho oči to jediné správné umění. Konkrétně vychází ze dvou antických božstev, které nazývá živly. Tyto oblasti umění jsou pro něj důležité a zcela nepostradatelné. Bez jejich přítomnosti umění není uměním a umělec není umělcem. Živly jsou od sebe odlišné, a přesto bez sebe nemohou existovat. Když je zamítnut jeden, odchází druhý. Nazývá je živel apollinský a dionýský. Fungování správného umění na základě těchto živlů je spojeno se schopností snít a zároveň prožívat a cítit jednotu člověka a přírody.

1. 1. Spojení apollinského a dionýského živlu v dokonalou podobu umění

Apollinský živel je zastoupený bohem Apollónem. Apollón je výtvarník a věštec, bůh moudrosti, světla, obrazivosti, snu a individuace. Umění vlastní tomuto živlu vzniká ze snu a inspiruje se jím. Sen je sice pouhým zdáním, ale i přes to, že to člověk ví, sní rád, přihlíží snům a prožívá je. I když s větším klidem, jelikož ví, že je to sen. To, že je člověk schopný prožívat sen, umožňuje utéci od strastí tohoto světa.

Dionýský živel, neobrazné umění hudby a svět opojení, se vyznačuje svou obrovskou přírodní silou. Představují ho burácející a opojené tančící a zpívající davy. Dionýský živel spojuje člověka s člověkem a přírodu s člověkem v jednotu, je pln zdraví a energie.

Každý z živlů tvoří umění jiné podoby a oba vyvěrají ze samotné přírody. „*Buď jako snový svět obrazů, jehož dokonalost nezávisí na jednotlivcově rozumové výši ani na jeho uměleckém vzdělání* (= živel apollinský), *anebo jako opojná skutečnost, jež nejen že jednotlivce nezachovává, nýbrž snaží se ho zničit a spasit mystickým pocitem jednoty* (= živel dionýský).“ (Nietzsche, 2008 str. 34). Jisté je, že v obou případech umělec něco napodobuje. Napodobuje buď vidinu snu, nebo opojení, nebo obojí.

Důležitá je Nietzscheho myšlenka, že pravý umělec nevyjadřuje názor svůj, nýbrž názor vnější v rámci apollinského prozření. „(…) *v subjektivném umělci vidíme jen špatného umělce a na jakémkoli a jakkoli vyspělém umění především vždy požadujeme překonání subjektivnosti, vykoupení od lidského „já“, odmlčení vší*

individuální vůle a choutky; ba bez objektivnosti, bez čistého bezzájmového nazírání vůbec nevěříme v možnost sebenepatrnějšího opravdového výtvoru uměleckého." (Nietzsche, 2008 str. 51). Nietzsche se snaží názor na nezindividualizované umění obhájit a ukazuje svou myšlenku na případě básnění. Konkrétně se zaobírá Schillerem. Tvrdí, že nejdříve se mu v hlavě zrodí melodie, na jejímž základu až poté tvoří své dílo. Je zde spojení lyrika s hudebníkem. Lyrik je tedy dionýský umělec, který *„(...) zprvu zcela splynul s prajednotou a jejím bolem a rozporem, i vytváří odraz této prajednoty, jakožto hudbu, ačli hudba právem byla nazvána opakováním světa a jeho druhým odlitkem; nyní se mu však tato hudba stává viditelnou, pod apollinským účinkem snu, jakoby ve snovém obraze a podobenství*." (Nietzsche, 2008 str. 53). Subjektivnost lyrika tedy není taková, jaká se zdá být. Byla odstraněna tím, že dionýská hudba se mu jeví jako snový výjev, popisuje to, co vidí, ne sebe sama. Bdící člověk když řekne „já", není to samé, jako když to řekne lyrik, který prostřednictvím „já" popisuje sen.

Zde ve svém díle Zrození tragédie polemizuje se Schopenhauerem[6], pro kterého je tvorba lyrika složena ze dvou částí – subjektivní část představuje neustálé osobní sledování cílů, chtění a další osobní touhy a druhá část je čisté poznávání bez vůle v rukách přírody. Pro Nietzscheho je tento názor nepřijatelný, jelikož individuum chtějící a podporující své sobecké účely znamená jedině odpůrce umění.

Když je subjekt umělcem, je ze své individuálnosti vykoupen a stává se prostředníkem, kterému je dán dar vyjadřovat opravdové objektivní myšlenky. Pro každého umělce je nejdůležitější být schopen vidět se vně sebe sama. „*Očarování je předpokladem všeho dramatického umění. V tomto očarování dionýský blouznivec vidí sám sebe jako satyra a jakožto satyr zří boha, tj. zří ve svém přeměnění nové vidění ve vnějším světě – apollinské vyvrcholení svého stavu.*" (Nietzsche, 2008 str. 78). Drama je „*apollinská symbolizace dionýských poznatků a účinků.*" (Nietzsche, 2008 str. 78). Dionýský člověk může být připodobněn Hamletovi. Oba nahlédli do pravé podstaty věcí, pochopili, že věčnou podstatu věcí nezmění svým jednáním a žití je v jejich očích absurdní. Poznáním se tedy zabíjí jednání, jednání je zahaleno iluzí. Ten, kdo takto prozře, je zavalen „děsem" a „zhnusením". Umění je zachráncem tohoto faktu, umění dokáže dát smysl absurdnímu životu. Předkládá nám vznešenost („*umělecké spoutání děsu")* a komiku („*umělecké vybití hnusu, jenž je způsoben absurdností"* (Nietzsche,

[6] A jistě by se dostal do střetu s mnohými autory, kteří pojednávali o stejném tématu, jak uvidíme později.

2008 str. 72). Díky umění tedy můžeme být odpoutáni od neblahé skutečnosti, kterou je dnešní společnost.

1.2. Nepřítomnost opravdového umění ve společnosti a věda

Nietzsche připodobňuje uměleckou dokonalost k řecké tragédii, kde dochází ke spojení obou živlů. Avšak ve chvíli, kdy je v umění jeden z živlů odstraněn, odchází i druhý a z umění se stává něco, co se jím nedá nazývat. To se v minulosti stalo a právě proto dnešní umění není uměním. Zlomem a chybným krokem, který ve vývoji umění nastal, byla atická komedie. Její znaky jsou danost, jasnost, srozumitelnost, věcnost, nemožnost vlastního prožitku. Dle Nietzscheho hlavním důvodem k této nesprávné změně je věda. Sókratés, který stál u zrodu atické komedie, prohlásil, že „*všechno musí být rozumné, aby to bylo krásné.*“ a „*jen vědoucí je ctnostný*“ (Nietzsche, 2008 str. 110). Tím do umění vložil již zmíněnou srozumitelnost a vědeckou jasnost. Sókratés s pozitivním smýšlením poukazoval na blízkost umění a vědy. Avšak bez mýtu přichází kultura a lidé o tvůrčí přírodní sílu, o apollinské vidění.

Myšlenka vědy zahnala pravé umění. Nová hudba, jakožto znak dionýství, ztratila svou mýtotvornou sílu, která dávala schopnost božského prožitku. Jak Nietzsche říká, stala se z ní mechanická kopie nějaké události např. bouře či bitvy. Je to odraz jevu, je tedy dokonce chudší než jev sám. Dnešní kultura se jen honí za poznáním, ale žádné poznání jí není dost dobré, když se vytvoří něco jiného, nedělá nic, než že to kritizuje. Jak později uvidíme, tuto myšlenku sdílí i s dalšími autory, kterými se budu zabývat. Například Theodor Adorno naříkal nad neschopností společnosti přijmout změnu. Mark Rothko se ve svých obrazech pokoušel vzbudit mýtus, aby se skrze něj divákovi přiblížil.

Nietzsche podrobně definuje umístění problému umění a navrhuje řešení, které je možné, ačkoli velice obtížné. Hlavní problém, který zabraňuje znovuzrození správného umění, je dnešní povrchní pohled vzdělaných na řeckou historii a umění, tedy na dobu, kdy pravé umění bylo aktuální. Vzdělaní by měli dávat najevo svůj zájem o návrat k pravé podobě umění a právě oni mají v kompetenci seznámit s ním veřejnost a žáky. Avšak zrovna ti se bojí pravdy a zároveň tak své bezcennosti. „*A právě v kruhu těch, kdož by si měli zakládati na tom, aby čerpali bez ustání z řečiště helénských proudů a tím posilovali německé vzdělání, právě mezi učitelstvem středních škol zahnízdil se povrchní způsob, jak se s Řeky rychle a pohodlně vypořádat, ba leckdy*

právě zde byl hellénský ideál dáván na pospas a ze starožitnického studia stávala se skoro jeho parodie." (Nietzsche, 2008, 172). Správné umění se tedy může opět zrodit, musí tomu však začít věřit ti, kteří svou víru mohou šířit dál.

2. Prostor pro individualismus Theodora Adorna

Theodor Adorno vidí problém podobně jako Nietzsche. A to konkrétně ve smyslu vlády vědy nad snem. Zároveň ještě více pociťuje vzrůstající boom technologie a mezi jeho hlavní obavy patří všemohoucnost komerce, reklamy a přicházejících vládnoucích ideologií. V minulosti umění znamenalo prostor pro fantazii, vyjádření sebe sama, seberealizaci a vytváření hodnotné umělecké tvorby, která dokázala potěšit, šokovat či urazit. Dnes je nudné, stále stejné, tvořeno pro pouhou zábavu nebo pro prosazování zájmů společnosti.

Jak říká, svět obecně ztrácí snovou rovinu a vše se vztahuje k požadavkům „reálného života". Ten má přednost před všemi ostatními myšlenkami. Díla, která vznikají pro mládež, obsahují „sen" být obchodníkem či inženýrem a vybudovat svou buržoazní společnost. Tento sen, který je ukazován každému člověku ve společnosti, je ve skutečnosti rada a cesta reality, vedoucí k takové společnosti, jakou jí monopol chce. Všem věcem v realitě je připsána jistá poezie, někdy až paradoxní (obrazy války, vojenských letounů, fotografie strojů…). Každý kousek umění podléhá myšlenkám ideologie, která je lidem skrytě vrývána do paměti. Adorno udává příklad ruských filmů, které zobrazují válku a politicko-vojenský útisk, což nakonec vede k vlastenecké propagandě. Jak skrytě účinné. Realita sama je svou vlastní ideologií. Fantazie již nemá volnou ruku, protože jakýkoli výplod fantazie v této společnosti je co nejpřesnějším zobrazením kousku reality.

2.1. Umění pochopitelné pro každého ve slepé uličce

Další problém Adorno vidí v tom, že umění jakéhokoli typu se rozšiřuje do všech sfér společnosti. Tvrdí, že estetické cítění bylo odpradávna přiřčeno pouze vzdělaným a váženým. Oproti tomu masové umění může být komentováno každým, i laikem, což ho znehodnocuje.

Adorno říká, že k umění, které informovalo o realitě, byl vždy připojován klíč k použití. Dnes jsou umění a klíč k jeho pochopení smíchané dohromady. Tím pádem mu mohou „rozumět" všichni. Publikum se tak může prohlásit za kultivované a znalé.

Všechna díla jsou však všudypřítomným komentářem a hodnocením znehodnocena. Než aby se člověk měl dlouze pokoušet sám díla ohodnotit, je mu předloženo již zformulované hodnocení. To se slepě naučí a prohlásí se díky němu za znalého a informovaného. Samotná informace spoléhá na to, že lidé jsou zvědaví a dychtí po informacích a vědění. Diváci si díky všudypřítomné informaci připadají součástí všeho a žijí v této iluzi. Lidé se tedy obecně snaží být co nejvíce informovaní a ti, kdo o to nestojí, jsou společností ponižováni. K významu galerií se vyjadřuje i publicista a umělecký teoretik Tomáš Pospiszyl. Divák předpokládá, že galerie předkládají díla a jejich popis v plné a opravdové hodnotě. Je však tento předpoklad správný?

Kromě slepého přijímání informací se Adorno vyjadřuje k problému, který definuje jako slepou uličku společnosti. „*Zvědavec se dnes stává nihilistou*“ (Adorno, 2009 str. 44). To, co divák nerozpozná, od toho se odvrací a zavrhuje, to, co pozná, je přijato. Přijímá tedy opět pouhé znovu opakování již známého. V tomto vidí Adorno slepou uličku masové kultury, která je určena potřebami monopolu. Společnost nám předkládá přesně to, co chce prostřednictvím reklamy, informace a příkazu, které se navzájem proplétají. „*Zvědavost se stává dítětem, jemuž rodiče odpírají opravdové informace*“ (Adorno, 2009 str. 45). V masové kultuře nezáleží na tom, co se ví, ale na tom, že se to ví.

2.2. Ztráta individualismu

Umění pouze zabíjí čas. Je spíše zábavou, než obrazem individuality svého tvůrce. Individualita je dle Adorna silně omezována. Kultura, jak již bylo řečeno, přijímá jen to, co je vyzkoušené a zažité. Jinými slovy dochází k její sebereflexi. Hudba se reprodukuje. Filmy se chlubí tím, že se podobají úspěšným vzorům, které však nechtějí překrýt. Stravitelnost je pro masovou kulturu nejdůležitější. Vše co je vytvořeno, je předem „přežvýkáno“, aby to bylo dobře stravitelné laickému diváku. Neexistuje již žádný kýč a bouřící se moderna. Vše je společností vstřebáno, popsáno, předepsáno. Masová kultura standardizuje to, aby každá věc byla unikátní. Ve výsledku je tedy vše stejné. Neexistuje individualita, originálnost ani výstřednost.

„Transparenty, jež se táhnou nad městy a svým světlem přebíjejí přirozené světlo noci, ohlašují jako komety přírodní katastrofu společnosti, smrt chladem. Nepřicházejí však z nebe. Je na lidech, zda je chtějí zhasnout a probudit se z úzkostného snu, jehož uskutečnění hrozí jen potud, pokud v něj lidé věří.“ (Adorno, 2009, 62).

Společnost zkrátka spěje ke katastrofě, za kterou sama bude nést hlavní vinu. Lidé jsou chladní, bez zájmu, bez energie a bez jakékoli možnosti něco udělat, bez své vlastní individuality, která je pro tvorbu umění natolik důležitá[7].

3. Zobrazení nereprezentovatelného Jeana Francois Lyotarda

Lyotard se domnívá, že hodnoty, které ve společnosti přežily, jsou systém, pokrok, rozvoj a zejména maximalizace a optimalizace výkonu systému. Systém musí být vstřebáván lidmi a lidé jsou za tímto účelem přetvářeni. V tomto souhlasí s Adornem, který se rovněž domnívá, že lidé jsou přetvářeni na základě požadavků společnosti[8]. Dříve umění plnilo funkci sdružování se a představovalo různé společenské aktivity. Dnes je to však jiné: *„Buržoazní svět nám vnutil umění „pro sebe“ jako způsob reprezentace, zbavený spojovacího účelu, zbavený rituálů a víry, jež vyjadřoval po tisíciletí.“* (Lyotard, 2002 str. 51). Aktuálními aktivitami systému jsou cirkulace, spotřeba, reprodukce a zejména zisk, který těmto hodnotám přizpůsobuje i vědeckou, literární a uměleckou sféru. Ve všech sférách je brán v úvahu úspěch, tedy náklady, návštěvnost a prodejnost. *„Vše je předmětem kalkulace a účetní rozvahy.“* (Lyotard, 2002 str. 53).

Lyotard předkládá své obavy, že umělecká díla budou proměněna v kulturní zboží. A to zejména *„nikoliv až na trhu, ale hned u svého zdroje, neboť se můžeme obávat, že systém se usadil v ateliéru a sám drží štětce v rukou. Jako je tomu často v uměleckých odvětvích s průmyslovým zabarvením (film, architektura, televize, estrády).“* (Lyotard, 2002 str. 53). Optimisticky však tvrdí, že systém i přes veškerou sovu danost vyžaduje neustálou komplexifikaci a tím v sobě ponechává prostor pro svobodnou „hru imaginace“.

Jako mnoho dalších autorů, i Lyotard se vyjadřuje k aktuálně řešenému rozvoji technologií, v souvislosti s uměním. V jeho teorii se konkrétně jedná o fotografii. Lyotard říká, že vznik fotografie učinil výtvarné umění „nemožným“. Přirovnává to k vývoji žurnalistiky, kterou vidí jako ponížení literatury. *„Ona „nemožnost“ přichází z technovědeckého světa industriálního a postindustriálního kapitalismu. Tento svět*

---

[7] Je nutné podotknout, že Adorno psal toto dílo v roce 1942, tedy v průběhu druhé světové války za svědectví rozšiřujících se totalitních myšlenek a hrůz, které válku doprovázely. Jak uvidíme, na americkém kontinentu v té době panovala jiná nálada a mezi lidmi a umělci bylo odhodlání nesrovnatelné s evropskou půdou.

[8] Viz kapitola 2

nepotřebuje malířství, stejně jako potřebuje žurnalistiku více než literaturu. Ale zejména je tento svět možný jen tehdy, jsou-li na ústupu „vznešená“ řemesla, která náležejí do jiného světa, a je-li na ústupu sám tento jiný svět.“ (Lyotard, 2002 str. 55).

Pro Lyotarda fotografie není tak svobodným gestem jako malířství. Souvisí to s využíváním fotoaparátu jakožto hotového přístroje: „*Fotograf amatér si může vybrat námět a způsob ovládání přístroje, ale jeho provedení závisí na výrobci, to znamená na stavu industriální technovědy.*“ (Lyotard, 2002 str. 59). Fotograf tedy nikdy netvoří čistě to, co chce, vždy je závislý na tom, jak „tvoří“ fotoaparát. Dále srovnává „obtížnost“ získání obrazu malířským řemeslem na jedné straně a pomocí fotoaparátu na straně druhé. V souvislosti s náročností, financováním, dostupností materiálu, možností manipulace s předmětem a časem, který člověk potřebuje k tomu, aby se stal profesionálem v dané oblasti, je fotografování jednodušší. Jak Lyotard říká, „*Průmyslový ready-made vítězí na celé čáře*.“ (Lyotard, 2002 str. 58).

Malíři se tedy musí vyrovnávat s výzvou jednodušeji proveditelné fotografie. To je vede k novým inovativním myšlenkám a druhům tvorby. Těmito kroky se však avantgardy na jednu stranu vzdalují veřejnosti, která „*se raději věnuje dobře ovladatelným fotoaparátům a listuje „čistými“ ilustracemi (včetně filmových představení).“ „(Veřejnost) nechápe, proč někdo celý rok maluje bílý čtverec, a nic tedy nereprezentuje (pokud nejde o to, že existuje nereprezentovatelné).“* (Lyotard, 2002 str. 58). Vzhledem k této společenské situaci se malířství musí vyrovnat s marností malířského řemesla a řeší tak základní otázku „Co je malířství“. Veškeré předpoklady malířství jsou zkoumány a zpochybňovány (jako např. lokální styl, lineární perspektiva, umělecké podání tématu, rámec, formát, překrytí podkladu přemalbou, celé plochy, médium, prostředky, místo výstavy atd.). Umělci přichází na způsob tvorby, která je nezachytitelná fotografií. Cílem fotografie je ideální výsledek, dokonalá prezentace objektu. Umělci začínají prezentovat něco, co není prezentovatelné „legitimní konstrukcí“. Oblast viditelného najednou zahrnuje neviditelné. V dílech není pouze pohled okem, ale i duchem. Lyotard cituje Kanta, když říká, že „*avantgardní díla se běžnému vkusu jeví jako „obludná“, jako „beztvaré“ objekty, jako projevy ryze „negativní“* (Lyotard, 2002 str. 63). Avantgardní umělec chce zejména zodpovědět otázku, co je malířství, a ukázat, že ve viditelném je neviditelné. „*Úkol „kultivovat“ publikum je na řadě až poté*.“ (Lyotard, 2002 str. 64).

Nereprezentovatelné není možné vyjádřit žádnými symboly a znaky: *„Nelze ukázat (prezentovat) žádný jeho příklad, žádný případ a dokonce ani symbol. Vesmír je*

reprezentovatelný, také lidstvo, konec dějin, okamžik, prostor, dobro atd. jak říká Kant: absolutno obecně. Neboť prezentovat znamená relativizovat, vsazovat do kontextů a podmínek prezentace, která může být případně výtvarná. Nelze tedy prezentovat absolutno. Ale je možno prezentovat, že existuje absolutno. To je „negativní prezentace“. Kant jí také říká abstraktní.“ Na základě těchto myšlenek dle Lyotarda vzniká od začátku dvacátého století proud abstraktního malířství. *„Tato díla se dovolávají nejvyšší vznešenosti, nikoliv krásy*.“ (Lyotard, 2002 str. 64). „*Surrealismu, jakkoli je již v posledním tažení, je třeba alespoň připsat k dobru to, že trval na požadavku tématu a zabránil tím, aby nová americká generace (Rothko, Gottlieb, Gorky, Pollock, Baziotes) podlehla svodu prázdné abstrakce, kterou se nechaly svést evropské školy konce prvního desetiletí 20. století*.“ (Lyotard, 2001 str. 113). Opravdové umění tedy dle Lyotarda hledá hodnoty v něčem, v čem je nemůže najít žádné jiné odvětví. Je důležité dávat prostor kreativitě a svobodné vůli a nenechat se unést pravidly společnosti a svazujícími prostředky technologií.

4. Zobrazování nereprezentovatelného v dalších teoriích

Myšlenky zobrazování nereprezentovatelného vedly k abstraktní tvorbě mnoha teoretiků i umělců. Otázka správného umění se tedy od zobrazování konkrétních představ, ať již snových, subjektivních či objektivních, posunula k myšlence zobrazování slovem a symbolem nepopsatelných skutečností a jevů.

4. 1. Selma Smailagic a studie Julie Kristevy

V mnohých teoriích je abstraktní smýšlení přirovnáváno k sémiotičnu a umění zobrazující konkrétní objekty k symboličnu. Tyto dvě roviny se například ve studii Julie Kristevy vztahují k samotnému vývoji člověka. Selma Smailagic se věnovala Kristevě v souvislosti s dílem Jacksona Pollocka, jednoho z nejvýznamnějších abstraktních expresionistů, o kterém budu mluvit později.

V rovině sémiotična hrají hlavní roli pudy. Neexistuje zde vnímání okolního světa, druhé osoby ani sama sebe. Jinými slovy, jak píše Smailagic: „*Je to období před jazykem, období předoidipovské, období přímého bytí v nevědomém*“ (Smailagic, 2004). Obě období, tedy sémiotické i symbolické, se mohou ovlivňovat a některé znaky

jednoho období se dokonce objevují ve druhém a naopak. „*Tak například v Sémiotičnu, které je předjazykové, tj. předznakové, nacházíme prvotní projevy označení či komunikace (např. komunikaci mezi těly matky a dítěte*[9]*) a v rámci Symbolična nacházíme sémiotické prvky (i v díle Pollockově, např. rytmus a energii*[10]*).*“ (Smailagic, 2004).

Hudba a malířství jsou Kristevou pokládány za sémiotické elementy v Symboličnu. Thetično, což je pro Kristevu přechod ze sémiotického do symbolického módu, nebrání pudům, ale potlačuje je a reguluje. Tím pádem se trochu projevují i v symboličnu. Výsledkem tohoto přechodu je jazyk. „*V Symboličnu je individuum silně subjektivizováno; je subjektem jazyka a společnosti. V Symboličnu, lze konstatovat, dochází k socializaci subjektu*.“ (Smailagic, 2004). Ve vztahu k analýze umění Kristeva tvrdí, že se Sémiotično projevuje barvou a formou a Symbolično narativní figurací a reprezentací.

Nyní se dostáváme k samotnému Jacksonu Pollockovi. Jackson Pollock je zástupce abstraktního expresionismu, kterému budou podrobněji věnovány kapitoly ve druhé části práce. Kristeva s ním však spojuje svou teorii o nereprezentovatelném umění a o vyjádření sémiotických prvků v symbolickém světě.

Rytmus jako takový, který je zároveň Pollockovou technikou i jeho náplní, je dle Kristevy vlastností Sémiotična. Sémiotično je rytmikou, jak poukazuje i Pijoan ve svých Dějinách umění: „*Prostor se u Pollocka organizuje v nerozpletitelnou síť skvrn, cákanců a rozteklin, která je pozoruhodná svou soudržností a svým rytmem. Tato hlubinná organičnost, tato přísná distribuce hmoty v hutnost jsou s to absorbovat prudkost gesta a kontrolují jeho zdánlivou anarchičnost. Tváří v tvář takovýmto uměleckým triumfům, které v sobě mají něco zázračného, zakoušíme pocit ohromení* (Pijoan, 1984, 146). Pollock se při malování dostával téměř do transu. To lze dát do spojitosti i s výsledným efektem jeho abstraktního období, kde nelze mluvit o figuraci, která předpokládá bdělý stav malíře. Při spontánním aktu malování má nevědomí mnohem větší prostor k uplatnění. Nevědomí je stav, kde podle Kristevy cirkulují neuchopitelné záznamy prvotně zažitého a potlačeného Sémiotična. Dle Smailagic jsou

[9] Kristeva se hodně zaobírá socializací dítěte a vnímáním dítěte v jednotlivých fázích vývoje. Zároveň určité pocity, či spíše pudy, které se projevují v sémiotické části vývoje, přirovnává k některým uměleckým aktům (Smailagic, 2004).

[10] Všimněme si podobnosti s dionýským živlem Friedricha Nietzscheho, kde podstata přírody se v tomto živlu projevuje rytmicky, pohybem, tancem a tónem a je opojením, nepromyšleným a necíleným jednáním (Nietzsche, 2008).

obrazy tvořené rychle, předem nepromyšleně a podobají se spontánnímu výbuchu. To vše odpovídá znakům sémiotického období.

Abstrakce tedy jak pro Lyotarda, tak pro Kristevu a Smailagic, znamená v širokém slova smyslu projev předjazykového období, které je v nás uchováno, ale není možné ho vyjádřit slovem či symbolem.

4. 2. Čisté umění Clementa Greenberga

Nyní se dostáváme k již zmíněnému Clementu Greenbergovi. Greenberg se narodil v USA, ale pocházel z rodiny levicově orientovaných litevských přistěhovalců, jejichž politickou orientaci převzal. V Americe v první polovině dvacátého století když se společnost seznamovala s evropskou avantgardou a pomalu začala vytvářet svou vlastní, byly stěžejní názory uměleckých kritiků v malých odborných časopisech. Greenberg díky svému působení v *Partisan Review* získal svou první nabídku na napsání teoretické eseje, která mu otevřela síň slávy. V roce 1939 vyšla jeho známá práce *Avantgarda a Kýč*. Základem je myšlenka rozdělení kultury na nízkou a vysokou (lidovou a elitářskou). Avantgarda je pro něj pokusem o udržení vysokého umění. Je však silně ohrožena kýčem. Po této slavné eseji dostal Greenberg nabídky na přispívání do časopisů *Horizon*, *The Nation* aj.

Greenberg svou teorii o umění staví mimo jiné na myšlenkách Kanta, stejně jako Jean Francois Lyotard. V roce 1960 napsal esej jménem *Modernistická malba*, kde sám vysvětluje, proč bere Kanta za prvního modernistu, ze kterého čerpá. „*Ztotožňuji modernismus s mohutnou, téměř rozjitřenou sebekritickou tendencí, která začíná u filosofa Kanta. Byl to on, kdo poprvé kritizoval samotné prostředky kritiky, a proto vnímám Kanta jako prvního skutečného modernistu*.“ (Greenberg, 1998 str. 35). Jak sám Greenberg říká, to, že prostředkem modernistické tvorby je kritika a analýza dané tvorby samotné, neznačí cíl ji rozvrátit. Naopak pochopením ji chce ještě více upevnit.

Greenberg je toho názoru, že malířství se stává čistým uměním, když je postaveno pouze na prostředcích, které mu jsou vlastní. „*Každé z umění muselo určit skrze své vlastní působení a svá díla účinky výlučné pro danou uměleckou disciplínu. Tímto se sice zúžila oblast jeho možností, ale současně umění získalo větší jistotu na svém vlastním poli*.“ (Greenberg, 1998 str. 36). Očištění se od jakýchkoli náznaků z jiných sfér a disciplín je pro Greenberga hlavní úkol umění. „*Modernismus používá umění k obrácení pozornosti k umění samotnému*.“ (Greenberg, 1998 str. 36).

Malířství má své limity v některých prostředcích jako např. plochý povrch, tvar podložky, vlastnosti pigmentu. Greenberg si myslí, že staří mistři tyto limity přiznávali jen skrytě a neradi, moderní umělci z nich naopak udělali pozitiva. Právě plošnost je jedinečná pouze v malířství, a proto byla modernisty podporována. „*Protože plošnost byla jedinou podmínkou, o kterou se malba nedělila s žádným jiným uměním*[11], *modernistická malba se na nic nesoustředila tak jako právě na ni*." (Greenberg, 1998 str. 37). Modernistická malba neopustila zobrazování rozpoznatelných předmětů, opustila však prostor, ve kterém je možné tyto předměty „zabydlet", vysvětluje Greenberg. Trojrozměrnost je také důvodem, proč se malířství stalo abstraktním. Jakýkoli náčrt věci, která je umístitelná v prostoru, totiž evokuje divákovi představu trojrozměrnosti. „*Napnut na připevněné plátno již existuje jako obraz – i když nikoliv jako úspěšný obraz*." (Fried, 1998 str. 51). Fried cituje Greenberga, když píše, že: „*Hranice mezi uměním a ne-uměním by měla být hledána v trojrozměrnosti, tam, kde začalo sochařství a kde byl také veškerý materiál, který byl ne-uměním*." (Fried, 1998 str. 51)[12]. „*Základní pravidla či konvence malby jsou současně limitujícími podmínkami, které obraz musí splnit, aby byl vnímán jako obraz. Modernismus objevil, že tyto limity mohou být nekonečně posunovány dál a dál, až obraz přestane být obrazem a změní se v libovolný předmět. Dále však také modernismus objevil, že čím více jsou tyto limity posunuty, tím výslovněji musí být zkoumány a označeny*." (Greenberg, 1998 str. 39).

Greenberg si dává záležet na tom, aby tyto popisované změny čtenář nechápal jako další evoluční krok umění, ale jako postupný rozvoj historie. „*Modernistické umění pokračuje v minulosti bez přerušení, ať skončí kdekoliv, nikdy nebude nesrozumitelné z historického pohledu*." (Greenberg, 1998 str. 41). Umělec, který odpovídal jeho standardům dokonalosti, byl zejména Jackson Pollock, jehož tvorbu podporoval.

---

[11] Obvodový tvar obrazu je limitující podmínkou a normou, která je společná i divadelnímu umění; barva je norma a prostředek shodný nejenom s divadlem, ale také se sochařstvím. Proto bylo důležité zaměřit se na normy, které jsou vlastní pouze malířství.

[12] Greenbergův názor byl velice přímočarým a shledal se s mnohým odporem. Jeho známým rivalem je Michael Fried, který tvrdí, že postata malířství se může lišit v různých časových obdobích. Tento názor se neslučuje s Greenbergem, který udává přesnou neměnnou definici umění obecně. Napsal velice důležitý článek *Umění a objektivnost*, kde kritizuje umění z pohledu „čistoty" umění. „*Čím více je zdůrazněn tvar podkladu, jako je tomu v současném modernistickém malířství, tím prekérnější situace nastává*." (Fried, 1998 str. 48). Malba je na pokraji vyčerpání, protože je zde konečný počet řešení jak zorganizovat povrch obrazu. Fried tedy řešení vidí v tom, že se vrátí malba k trojrozměrnosti. „*Reálný prostor je vnitřně účinnější a specifičtější než malba na plochém povrchu*." (Fried, 1998 str. 49). Tvrdí tedy přesný opak než Greenberg.

4. 3. Steinbergovo popření přírody v konkrétním případě Roberta Rauschenberga

Steinberg byl rivalem Greenberga a svou teorii o umění dovádí do jiných dimenzí a požadavků. Greenberg definuje modernismus na základě protikladu ke starým mistrům. Staří mistři se dle něj snaží diváka zmást, vnuknout mu iluzi toho, že mohou vstoupit do obrazu. „*Realistické, iluzionistické umění zatajilo médium malby a použitý materiál, a tak se samo umění využilo ke svému zatajení, zatímco modernismus využil umění k tomu, aby k umění přilákal pozornost.*“ (Steinberg, 1998 str. 96). Steinberg si však nemyslí, že staří mistři by se snažili zakrýt svou techniku, naopak, chtěli ji dát na odiv. Steinberg tvrdí, že každý v obrazu může vidět něco jiného. Cituje sochaře Donalda Judda, který o Rothkových[13] obrazech prohlásil, že mu připadají příliš iluzionistické a éterické. Z toho pro Steinberga vyplývá, že práce starých mistrů i práce modernistů obsahují jak plochost, tak iluzi.

Steinberg říká, že od dob starých mistrů až po abstraktní expresionismus umělci sdíleli stejné pojetí obrazu, tj. „*jakožto média reprezentujícího svět, nějaký typ životního prostoru, která se v obrazové rovině projevuje souladem s kolmým držením těla. Vršek obrazu koresponduje s místem, kde držíme hlavu vzhůru, zatímco spodní okraj tíhne tam, kam klademe nohy*.“ (Steinberg, 1998 str. 101). Toto platilo i u Pollocka. „*Pollock skutečně lil a kapal barvu na plátna položená na zemi, ale to bylo nezbytné. Jakmile první barevné cákance zaschly, připevnil plátno na stěnu, aby se s ním takříkajíc sžil nebo, jak sám říkal: aby viděl, kam má namířeno. Žil s obrazem nastaveném rovnoběžně se zdí jako se světem konfrontujícím držení lidského těla*.“ (Steinberg, 1998 str. 102). Stále tu je tedy přítomná gravitace, jíž je podřízena naše existence v přírodě.

Pro Steinberga se změna udála až kolem roku 1950 a to v díle Roberta Rauschenberga a Jeana Dubuffeta. Jejich obrazy sice můžeme zavěsit, ale nejsou již závislé na ose „hlava-pata“. „*Fyzické umístění obrazu přestalo hrát stěžejní úlohu*.“ (Steinberg, 1998 str. 102). Tento posun Steinberg vidí jako posun od vertikálního úhlu roviny obrazu k horizontálnímu, jinými slovy od přírody ke kultuře. Svůj první slavný obraz vytvořil Rauschenberg v roce 1949, když abstraktní expresionismus byl na svém vrcholu. Namaloval ho při hodině figurální kresby, když se k modelu otočil zády. „*Nahoře a dole jsou nenásilně smíchány do prostoru, definovaného spíše na základě pozitiv versus negativ, či napětí mezi zemí a tělem. Obraz nelze číst jako šifru ani jako*

[13] Mark Rothko je jeden ze zástupců abstraktního expresionismu, viz. kapitola 7.

systém řetězců či úhelníků, a uvedená čísla se dají číst ve všech směrech." (Steinberg, 1998 str. 103). Začal používat různé techniky, například místo podmalby použil novinový papír „*aby se první tah štětcem odehrál na pozadí šedé mapy slov*". (Steinberg, 1998 str. 103). Rauschenberg byl pozván na prezentaci svého díla na výstavě s tématem *Příroda v umění*. Byl pravděpodobně považován za možnou alternativu k novému abstraktnímu malířství. „*Rauschenbergův příspěvek byl čtvercový drn trávy přichycený drátem a uložený v krabičce vhodné k zarámování a pověšený na zeď. Umělec pak výstavu pravidelně navštěvoval a dílo zaléval*." (Steinberg, 1998 stránky 103-104). Mezi jeho další slavná gesta patřilo například vygumování kresby de Kooninga a její vystavení s názvem Vymazaná kresba od Willema de Kooninga[14].

„*Proti Rauschenbergově rovině obrazu můžete zavěsit nebo promítnout jakýkoli výjev, nespatříte však žádný záblesk světa, ale jen cáry potištěného materiálu. A můžete na něj třeba i položit nějaký předmět, alespoň pokud ploše leží na povrchu díla*." (Steinberg, 1998 str. 105). Tím, aby zamezil pocitu, že dílo je ve skutečné rovině, například zobrazil hodiny, kde 12 je nalevo. Steinberg za nejzdařilejší dílo reprezentující svůj smysl považuje instalaci z roku 1955, kdy Rauschenberg vzal svou vlastní postel, po polštáři a přehozu rozmazal barvu a to celé opřel kolmo o zeď. Rauschenberg tak objevil obrazovou plochu, „*která se dokáže propůjčit jakémukoli obsahu, který neevokuje prožitý optický vjem*." (Steinberg, 1998 str. 106).

5. Shrnutí

V předchozích kapitolách jsme se seznámili s několika teoriemi pojednávajícími o podobě správného umění. Všichni autoři se snaží najít cestu, kterou by se umění mělo ubírat, a hodnoty, jimiž by se mělo řídit. Zároveň všichni autoři vidí v umění problém, který by měl být vyřešen.

Zaobírali jsme se autory, kteří se neodkazují na konkrétní umělecké směry, jako jsou Friedrich Nietzsche a Theodor Adorno. Třetí kapitola byla věnována Jeanu Francois Lyotardovi, který svou obecnou teorii rozvíjí v konkrétním autorovi, jak uvidíme později. Bude se jednat o abstraktního expresionistu Barnetta Newmana, který dle něj dosáhl všech požadavků, jež opravdové umění předpokládá. Ostatní, tzn. Clement Greenberg a Leo Steinberg, přirovnávají své myšlenky k uměleckému směru či konkrétním umělcům z abstraktního expresionismu.

[14] Viz. příloha č. 2

Pro Nietzscheho je důležité, aby umělec nevyjadřoval své myšlenky, nýbrž objektivní skutečnost. To ho odděluje od všech ostatních teoretiků. Adorno oproti tomu naopak prosazuje myšlenku, že umění by mělo být tvořeno individuálně a mělo by vyjadřovat opravdové nitro umělce. „*Malba je sebeobjevování*.“ *Každý dobrý umělec maluje, co sám je*.“ (Golding, 2003 str. 135). Toto však v dnešní společnosti není, zejména dle Adorna, možné. Společnost se pokouší myšlenky člověka zkorumpovat a ovlivnit. Toho se obává i Lyotard. Ten navíc rozvádí své myšlenky o přicházejících moderních technologiích, jako jsou fotoaparáty, které dávají umění zcela jinou dimenzi. Jakýkoli reálný výjev je nyní během sekundy zobrazitelný fotoaparátem do největších detailů a přesností. Je tu zároveň i výzva pro umělce, aby se tomu postavili a začali malovat to, co fotoaparát zachytit nedokáže. Tímto nápadem přišla na svět abstrakce, která dle Lyotarda, Kristevy a mnoha dalších dokázala zachytit nereprezentovatelné, tedy něco, co se nedá vyjádřit symbolem, znakem či písmem. S Lyotardovou myšlenkou vymanit výtvarné umění od toho, co má společného s fotografií, souvisí teorie Clementa Greenberga. Ten hájil představu, že výtvarné umění (a jakékoli umění jiného typu) by se mělo odpoutat od všeho, co má společné s jinou uměleckou disciplínou. Tedy například trojrozměrnost je společná se sochařstvím a plochost je přirozená pouze výtvarnému umění. Plochost se tedy stává hlavním cílem výtvarných umělců. Poslední zmíněný teoretik je Leo Steinberg, který ve správném umění vidí zejména popření základních přírodních zákonů. Vidí zde vývoj tvorby od přírody ke kultuře. Tento posun je u mnohých autorů přesně opačný. Jak později uvidíme, někteří abstraktní expresionisté se snaží naopak vrátit k původní přirozenosti a k pudům, které měl člověk před tím, než byl zahlcen symbolickou společností.

Abstraktní expresionismus a jeho projevy umělecké dokonalosti

.

Nyní se dostáváme k samotnému abstraktnímu expresionismu. Je to první autonomní americký výtvarný směr a jeden z prvních abstraktních směrů vůbec. Abstraktní expresionismus přinesl do výtvarného umění obrovský posun významný pro celý svět a podal základ pro další generace avantgardy. Kde v té době získala Amerika tak výsostné postavení a kde zaostala Evropa a její umělecké centrum, Paříž?

První část této kapitoly bude zaměřena na politickou a ekonomickou situaci, která vznik tohoto hnutí doprovázela. Druhá část se bude věnovat jednotlivým

umělcům. Právě ti, jak uvidíme, byli prostředkem vzorů dokonalého uměleckého projevu pro mnohé teoretiky a kritiky.

6. Spojené státy americké jako nové centrum uměleckého dění

Jak vypadala umělecká scéna první poloviny dvacátého století? Líbivost impresionismu a postimpresionismu, vládnoucích směrů devatenáctého století, začala být novými směry odmítána. Harmonie byla potlačována a změna byla základním heslem vznikající avantgardy. Samotnou avantgardu pojmenoval Guillaume Apollinaire, jeden z nejvýznamnějších autorů kubismu. Pod prvními avantgardními směry si můžeme představit fauvismus, kubismus, futurismus a další. V roce 1913 na scénu vstoupil Marcel Duchamp se svými *ready mades*[15] a popřel tak vše, co dosud v uměleckém světě fungovalo. Objevila se i první abstraktní malba. Mezi zakladatele evropského abstraktního malířství patří Kazimír Malevič, který objevil abstrakci skrze vnímání lidského těla. Věřil v ideální proporce a byl posedlý mystickými vlastnostmi geometrie. Mezi jeho nejznámější díla patří v úvodu zmíněný *Černý čtverec na bílém pozadí*[16]. Dále Piet Mondrian a Vasilij Kandinskij, nejsložitější z těchto abstraktních malířů. Kandinskij plnil úlohu šamana a věřil, že jeho umění a v určitých případech i umění jiné, má léčebné vlastnosti. U nás bychom mezi první abstraktní malíře mohli řadit Františka Kupku. Těmito jmény však evropská scéna končí a dění se přesouvá do Ameriky. Až do této chvíle Amerika žila svým životem, zcela nedotknutá evropskou avantgardou.

Tomáš Pospiszyl mluví o Americe jako o velice specifickém státě: „*Kombinace kultur, střetávání různých tradic, rozvoj vědy a techniky, absence staletého kulturního dědictví, to vše vytvářelo unikátní podmínky pro rozvoj lidské společnosti neobvyklého typu, která musela velice těžko hledat společnou půdu, na níž by se mohli všichni členové bez problémů sejít*.“ (Pospiszyl, 1998 stránky 14-15). Taková byla Amerika na začátku dvacátého století, když si uvědomila potřebu své vlastní umělecké prezentace. Tento pocit byl podpořen aktuálním děním v celém světě, zejména potom politickou a ekonomickou situací v Evropě. „*Třicet či čtyřicet let krize kapitalismu, dvě krvavé*

---

[15] Tzv. *Ready mades* představovaly specifické umělecké vyjadřování prostřednictvím běžných předmětů. Za umění Duchamp prohlásil průmyslově vyrobený artefakt a vystavil ho v galerii. Jeden z nejznámějších vystavil v roce 1913 s názvem *Fontána*. Jednalo se o pisoár přišroubovaný ke zdi.

[16] Viz. příloha č. 1

světové války, totalitní režimy a vyhlazování evropských Židů pod pokličkou válečného běsnění, to vše dokonale zničilo hodnoty buržoazního světa. Poslední naděje (stále ještě velice moderní), totiž vyměnit tyto hodnoty pokusem o prosazení socialistické revoluce, padla v krvavé stalinské parodii. „Socialistický realismus“, vnucený umění a literatuře, „reprezentoval“ občanskou společnost, která ve skutečnosti vůbec neexistovala.“ (Lyotard, 2002 str. 52). S tím nechtěla americká umělecká obec mít nic společného. Avšak ani někteří evropští umělci se necítili v Evropě dostatečně uspokojivě. Umělecké centrum se tak začalo přesouvat na americký kontinent. Ten byl najednou ideálním místem pro čerpání inspirace a zkušeností. Nově založené muzeum moderního umění hostovalo výstavy jako „Kubismus a abstraktní umění“ v roce 1936[17], „Fantastické umění, dadaismus a surrealismus“, což byla výstava Picassa aj. Další muzeum, *Museum of Non-Objective Painting* (Pozdější Solomon R. Guggenheim Museum) se pyšnilo důležitou sbírkou Kandinského obrazů. Jedním z těch, kdo přijeli z Evropy do Ameriky kvůli politické situaci, byl i Hans Hofmann, významný odborník na evropskou avantgardu. Ten se na evropské scéně blízce setkal například s Picassem, Matissem nebo Braquem. Přijel s velkými znalostmi a zkušenostmi kubismu a fauvismu, které byl schopen přednést zatím nechápajícímu americkému publiku.

Pro Ameriku byla tehdejší situace příležitostí a vidinou možnosti převzít špičku a vedení nad uměním, když Evropa v té chvíli neměla dostatek sil. Situace v Evropě tak dodávala Američanům i odvahu k tomu, aby evropský vliv zcela vymanili ze své tvorby a dělali něco, co je vlastní jejich národu. Nebylo tedy náhodou, že Clement Greenberg, jeden z nejdůležitějších zastánců tohoto smýšlení, nově vniklé umění nazval umění amerického typu.

V roce 1929 bylo v New Yorku založeno Muzeum moderního umění pod rukama známého kurátora Alfreda Barra. Další výstavní prostory pro prezentaci moderny a avantgardního umění byly otevřené milionářkou Peggy Guggenheim v roce 1942. Galerie Peggy Guggenheim, jak Pospiszyl poznamenává, byla nazývána Uměním tohoto století a kromě surrealistů a jiných evropských avantgardních umělců zde měli své první samostatné výstavy i budoucí slavní umělci, ze kterých se později staly ikony americké avantgardy. Byli to např. Mark Rothko, Robert Motherwell, Clyfford Still, Jackson Pollock (který zde jeden čas pracoval) a další.

[17] V tom samém roce byla založena Americká asociace abstraktních umělců.

6. 1. První autonomní směr USA: Abstraktní expresionismus

„Avantgarda věří, že historie je kreativní, vždy zahrnující originalitu a novost sebe sama. A kde je originalita a novost, tam je naděje.“ [18]

Clement Greenberg

Ve čtyřicátých letech bylo vše připraveno na vznik nového amerického uměleckého stylu. „*Jejich umění bylo naprosto v americkém duchu – monumentální ve svém rozsahu, romantické v náladě a vyjadřující divokou individuální svobodu*.“ (Wolf, 2014). Jak říká Jean Francois Lyotard, je zřejmé, že avantgarda patří k těm, kteří „*otřásají základními momenty, jež byly považovány za „elementární“ či „původní“ momenty malířského umění*.“ (Lyotard, 2001 str. 142). Jak se stalo, že vedoucí pozici Ameriky opravdu uvěřil a akceptoval ji celý svět? Zasloužil se o to především vliv Clementa Greenberga, který *„jako první rozpoznal kvality umění pozdějších známých představitelů abstraktního expresionismu, neúnavně referoval o jejich díle a vytvořil kritický styl, který svou precizností a „vědeckostí“ ovlivňuje uměleckou publicistiku i metodologii dějin modernistického umění dodnes*.“ (Pospiszyl, 1998 str. 18). Slovy Pospiszyla: Amerika vždy trpěla jistou zakomplexovaností vůči Evropě, vždy bylo na americké umění pohlíženo jako na závěs umění evropského. Greenberg z amerického umění učinil pravý opak a to tak, že tomu uvěřila i Evropa. Po druhé světové válce tak bylo výtvarné umění rozděleno na dva tábory – na obdivovatele Greenberga a na jeho odpůrce[19].

Začátek tvorby těch, kteří později tvořili díla v duchu abstraktního expresionismu, neměl většinou s budoucím stylem nic společného. Všichni byli vystaveni situaci světové války a většina z nich byla zprvu ovlivněna sociálním realismem a náboženstvím. Ačkoli tyto styly později umělci nechali jít svou cestou a sami se vydali jinam, mnohé se díky nim naučili. Zůstala jim zejména spojitost umění

---

[18] (Greenberg, 1986 str. 15).

[19] Abstraktní expresionismus však nebyl jediným výtvarným směrem, který vznikl po druhé světové válce v Americe. Je možné sledovat i směry podobající se pop artu, vzniklému v Británii. Škola Black Mountain se vyznačovala tím, že založila novou tradici amerického umění, která byla odlišná od Greenbergovské. Byl zde probírán dadaismus a Antonín Artaud, který ovlivnil vznik happeningů, akčního umění a pop-artu. Zde hrály roli jména jako John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Alan Kaprow ad. Tato škola víceméně ustanovila moderní umění jako předmět studia na univerzitě (Pospiszyl, 1998 str. 25).

založeného na vlastních zkušenostech. Čas, který strávili nad malováním nástěnných obrazů, jim dodal odvahu k vytváření abstrakcí stejně monumentálního rozsahu.

Na scénu vstoupilo několik umělců, kteří, ačkoli patřili k jedné skupině, se lišili svou tvorbou i názory. V roce 1947 přišel Jackson Pollock se svou technikou drippingu, de Kooning představil svou tvorbu v Charles Egan Gallery hned o rok později. Nezávratně po nich Barnett Newman ukázal publiku svůj dech beroucí „zip styl“ v díle Onement I. Po tom, co 18 malířů tvořících v tomto zcela nečekaném a novém duchu odmítlo v lednu 1951 výstavu současného umění v Metropolitním muzeu, byli přemluveni k tomu, aby se vyfotili pro *Life Magazine*. Vznikla tak jedna z nejslavnějších fotografií té doby[20]. Byli označeni jako „The Irascibles“ (vymykající se, bouřící se). V tomto momentě můžeme vidět hlavní, a jedno z mála spojujících stanovisek tak odlišných osobností. Je jím skupinová identita a stejný účel. Rosenberg, další z vlivných uměleckých kritiků, tuto událost vyjádřil velmi trefně. Řekl, že vzniká něco jiného a zcela nového. Nemůže to však být považováno za myšlenkový směr či školu, jedná se o tvorbu jednotlivců, kteří nevědomky tvoří sehrané nové myšlenky.

6.1.1 Čím byl abstraktní expresionismus ovlivněn?

Surrealismus je jeden z hlavních proudů, který abstraktní expresionisty ovlivnil. Autoři se inspirovali zejména myšlenkou nevědomí a primitivismu. Mimo Freuda je oslovily i myšlenky Carla Junga a jeho archetypické symboly – původní vzory, které se opět stávají motivy tvorby.

Dále zde svou významnou roli hraje existencialismus. Bylo by téměř nemožné dokázat ignorovat aktuální dění ve světě, a proto se tento myšlenkový směr dostal i do myslí amerických umělců. Byl jím ovlivněn i Harold Rosenberg, autor slavného článku *The American Action Painters,* publikovaného roku 1952 v *ART News Magazine,* o kterém bude řeč v dalších odstavcích.

André Breton nazval svůj styl tvorby „pure psychic automatism“. Byl spojený s automatickou tvorbou nezatíženou myšlenkami. I tento způsob tvorby byl inspirací. Nicméně všichni američtí umělci si zakládali na tom, že tvorbu a metodu mají pod kontrolou. Pollock například odmítal nazvat obsah svých obrazů jako chaos. Tzv. „dripps“ (cákance) označoval za sebe-expresivní a vypovídající o povaze tvůrce, ne za nahodilé a bezmyšlenkovité kumulace barvy.

[20] Viz. příloha č. 3

7. Abstraktní expresionismus, jeho podoby a zástupci

„*Každá generace amerických umělců obrací naruby stav umění, se kterým se setkává*.“[21]

Leo Steinberg

Nyní se dostáváme k jednotlivým zástupcům abstraktního expresionismu, kteří svou tvorbou doslova ohromili celý svět. Obraz No. 5 od Jacksona Pollocka[22] je v aukcích nejdráže prodaný obraz na světě. Nynější majitel za něj dal v přepočtu tři miliardy korun. Zajímavé je, že druhou příčku zaujímá další abstraktní expresionista, Willem de Kooning se svým obrazem Woman III[23].

K samotným uměleckým dílům neoddělitelně patří i jejich kritika. Mezi přední kritiky patří již zmíněný Greenberg, Rosenberg, Steinberg, Fried, Hess a další. Díla jednotlivých zástupců abstraktního expresionismu byla natolik rozlišná a natolik se střetávala i v samotných filosofiích tvoření, že u kritik tomu nemohlo být jinak. Důležité je si uvědomit, že umělecká kritika měla dříve zcela jiné postavení než dnes. Úspěch umělců závisel víceméně pouze na názoru uměleckého kritika a na tom, zda ho prosazoval či nikoli. Dnes, jak píše Pospiszyl, „*Umělci jsou méně odkázáni na své vykladače, sami vstupují do dialogu s divákem, ať už prostřednictvím svých textů či rozhovorů, ale také pomocí vlastních uměleckých děl.*“ (Pospiszyl, 1998 str. 29). To dělal například Barnett Newman, který se zabýval i psaním teoretických prací. Ostatní umělci však jen minimálně.

V Americe fungovalo tzv. „oficiální potvrzení uměleckých osobností“ a s tím byl spojený zájem veřejnosti a galerií. Publicita závisela zejména na masově šířených sdělovacích prostředcích, hlavně na tisku. Jediný článek v časopisu *Time* o Jacksonu Pollockovi z roku 1950 byl následkem obrovské popularity a jeho okamžitého přijetí mezi uměleckou špičku. Odborné umělecké časopisy o něm tvrdily to nejlepší již dlouho, avšak bez odezvy veřejnosti[24].

---

[21] (Steinberg, 1998 str. 93)
[22] Viz. příloha č. 4
[23] Viz. příloha č. 5
[24] Jak Pospiszyl poukazuje, stejnou cestou slávu získala fotografie Salvatora Dalího na obálce stejného časopisu o několik let dříve. Kdyby se na první stránku dostal kdokoli jiný, byla by sláva na jeho místě.

Cíl abstraktního expresionismu

Abstraktní expresionisté poprvé hromadně vyjádřili svůj názor na tvorbu v časopise *New York Times* v červnu 1939: „*Pro nás je umění dobrodružnou cestou do neznámých světů představivosti, která je zbavená pozlátka a silně oponuje všeobecnému povědomí*.“ (Glenn, 2013). Jedním z jejich cílů tvorby bylo popření dosud existujících pravidel výtvarného umění. Tuto myšlenku můžeme nalézt v mnoha konkrétních příkladech. Například v názoru na skici: práce se skicami je některými autory absolutně odmítána, jelikož dle nich nemá smysl tvořit něco, co již jednou utvoříme. Malování je akce. Skica je jedna akce a další dílo je druhá akce. Ta druhá nemůže být lepší než první. Má něco, co ta první ne a naopak.[25] Dalším porušením tradičních zvyků umění je tvorba na vodorovně položený podklad oproti klasickému plátnu na stěně či stojanu, porušování klasických kompozic atd.

Abstraktní expresionisté svým dílům dávali vlastní život, nechávali je prosadit se a vyvíjet tak, jak díla sama chtěla. Věřili, že obrazy samy ukáží divákovi, co je jejich záměrem. Willem De Kooning se nezdráhal díla ničit, protože věřil, že díla sama si o to řekla. Jak Clifford Still prohlásil: *"You can turn the lights out. The paintings will carry their own fire."*[26].

Malba abstraktních expresionistů je dle Rosenberga spjata s biografií umělce, který ji tvořil. Dílo je moment v životě autora. Konkrétní moment, kdy autor tvoří, „*aktuální chvíle strávená pokrýváním plátna nebo jiného podkladu nějakým dramatem znázorňovaným symbolickým jazykem*." (Rosenberg, 1952). Je silně individuální, což by ocenil Theodor Adorno i Lyotard. Spása dle abstraktních expresionistů musí vycházet z nitra každého umělce a to ať se jedná o osobní spásu, či o obrození umění obecně. To je odlišuje od Evropanů, kteří původ myšlenek často viděli v dění společnosti, ne sami v sobě.

Zástupců abstraktního expresionismu je mnoho, můžeme jmenovat například Jacksona Pollocka, Willema de Kooninga, Franze Klinea, Roberta Motherwella, Barnetta Newmana, Marka Rothka, Clofforda Stilla a další. V rámci jednoho směru vzniklo několik skupin, které se svou tvorbou a názory začaly diametrálně lišit. Autoři

[25] Ale např. Rosenberg tvrdí, že každý si může tvořit, jak chce a skica může mít specifickou funkci "bojiště" myšlenek, které se poté utříbené převedou na plátno. Názory umělců i teoretiků na tyto specifické atributy se výrazně lišily.
[26] *„Můžete zhasnout světla. Malba bude svítit svou vlastní září.“* (Wolf, 2014).

nesdíleli stejný pohled na výtvarnou tvorbu a chtěli se v rámci směru oddělit. *Color field painting* a *action painting* (někdy označované jako *gestural painting*), to jsou dvě odnože abstraktního expresionismu, o kterých budou následující odstavce. V rámci akčního malířství je ještě možné sledovat odlišnost absolutní abstrakce a spojení abstrakce a figurální malby.

7. 1. Action Painting

Harold Rosenberg je považován za zakladatele tohoto názvu. Díky jeho slovům ve slavné eseji z roku 1952 s názvem *The American Action Painters*, byli někteří z umělců jako de Willem Kooning či Franz Kline vyzdviženi do hrdinských uměleckých nebes. Lidé je viděli jako obraz existencialistů zápasících s vyjádřením svých vlastních pocitů. Po vydání tohoto textu se autoři chopili své úlohy a jejich plátno se stalo, Rosenbergovými slovy, arénou, ve které se odehrával děj tvorby. To, co bylo na plátně, nebyl obraz, ale událost. Výraz akční malba se rychle a s oblibou ujal, a proto můžeme o některých zástupcích abstraktního expresionismu (i následujících hnutích) slyšet i jako o „action painters“ – akčních malířích.

Rosenberg je považován za jednoho z nejostřejších a zároveň podporujících kritiků abstraktního expresionismu. Nejdříve přispíval do okrajových uměleckých časopisů jako *The Partisan Review*, ostatně tak, jako většina dalších teoretiků. Později se jeho vliv přesunul i do komerčnějších plátků jako *The New Yorker*. Psal s velkým důrazem a energií a jeho články se staly ještě populárnější, než články jeho rivala Clementa Greenberga, jehož styl byl spíš formální. „*Věřil, že akční malíři pracovali víceméně bez ohledu na standardy krásy: jejich cíl bylo autentické vyjádření individuality a lidskosti*.“ (Wolf, 2014). Viděl abstraktní expresionismus jako hlavní rozkol v historii moderního umění. Noví američtí umělci místo toho, aby chtěli produkovat perfektní obrazy, dali veškerou svou energii do okamžitého momentu tvoření. To, co bylo na plátně zachyceno, byla pouhá vzpomínka, pouhá nahrávka toho momentu.

Rosenberg byl však i terčem kritiky pro svou „pohádku o akčních malířích“. Leo Steinberg kritizuje Rosenberga a jeho článek, konkrétně myšlenku, kde nazval plátno arénou a událostí. Steinberg říká, že „*je třeba si uvědomit, že to, co prohlašoval, rozhodně nikdy nebyla pravda*.“ (Steinberg, 1998 str. 91). Je zcela zřejmé i na základě rozhovorů se samotnými umělci, že například Kline a de Kooning tvořili plánovaně,

opravovali a předělávali. Avšak Steinberg trefně upozornil na pravdivou skutečnost. Američané potřebovali vnést do své povahy něco jiného než nekonečnou pečlivost a vykonstruovanost, kterou se vyznačovalo americké umění. A tedy i přes to, že Rosenbergův článek nedával smysl, přinesl dokonce více než smysl. „*Podařilo se mu vyzbrojit generaci umělců slovní zásobou seberespektování*.“ (Steinberg, 1998 str. 92).

7. 1. 1. „Dripping“ Jacksona Pollocka[27]

Jackson Pollock začal studovat malbu v roce 1929 na Art Students' League v New Yorku. Jeho učitelem byl malíř Thomas Hart Benton[28]. V počátcích své tvorby byl ovlivněn určitými prvky surrealismu a uměním, které přicházelo z Mexika (např. umělci Orozco, Rivera, Siqueiros). V některých jeho dílech je zřejmý námět umění indiánských kmenů a technik[29]. V surrealismu našel vzor pro práci s nevědomím prostřednictvím psychoanalýzy. Dále to byl kubismus, který Pollocka zaujal svým pojetím prostoru. V jeho díle můžeme spatřit i známky impresionistického stylu.

Jak se Jackson Pollock dostal ke své slávě? Stát se známým a ještě k tomu uznávaným umělcem nebylo a není jednoduché. V době abstraktního expresionismu umělecké pole ovládali spíše než umělci umělečtí kritici. Dle jejich slov a názorů se řídili majitelé galerií, obyčejní lidé i samotní umělci. Pollock měl štěstí, jelikož Greenberg se stal jeho fanouškem. Depresemi a alkoholem ovládaný Pollock měl štěstí i podruhé, když potkal Peggy Guggenheim, galeristku, která mu v roce 1943 uspořádala první výstavu. Dne 8. srpna 1949 v časopise „*Life*“ vyšel známý článek o Jacksonu Pollockovi s názvem: „*Is he the greatest living painter in the United States?*[30]“. Někteří samozřejmě zpochybňovali jeho techniku stříkání a vylévání barev na plátno a nepovažovali to za umělecký akt. Avšak i negativní kritika znamená dostání se do povědomí široké veřejnosti a jakákoli zmínka v prestižních časopisech pro Pollocka znamenala připoutání pozornosti, což potřeboval.

Pollock byl středem pozornosti, byl terčem novinářů i americké smetánky, která si zakládala na vlastnictví těch nejlepších děl, která byla k dostání. Pollock prohlásil: „*Nebojím se dělat změny, zničit určitý obraz atd., protože malba má svůj vlastní život.*

---

[27] 28. 1. 1912 – 11. 8. 1956

[28] O tomto americkém malíři se říká, že připravil půdu pro abstraktní expresionismus a s ním spojené avantgardní směry.

[29] Viz. příloha č. 6

[30] „*Je nejlepší žijící malíř ve Spojených státech?*“

Snažím se jí nechat, ať se sama prosadí. Výsledkem je zmatek, jenom když s ní ztrácím kontakt. Jinak je mezi námi čistá harmonie, snadné vzájemné porozumění a malba dopadá dobře.“ (Golding, 2003 str. 122). S tím se pojil fakt, že Pollock nerad podepisoval svá díla: „*Nenáviděl podepisování – na podepisování je něco tak konečného…*“(Smailagic, 2004), cituje Lechte Pollockovu manželku Lee Krasner. Písmo, slovo, jazyk a symboly patří do symbolického řádu, který nebyl Pollockovi blízký. Kromě toho, podpis je čin, který může dílo uzavřít vůči autorovi anebo se může jevit jako gesto celkového interpretačního závěru nebo, Pollockovými slovy, jako konec možnostem obraz rozvíjet. Pollockovy obrazy byly někdy velké jako lidské tělo. Vžíval se tedy doslova do obrazů, „*poměřoval se fyzicky s povrchem obrazu a identifikoval se s ním*“ (Golding, 2003 str. 125).

Od čtyřicátých let se věnoval pouze abstraktní tvorbě a vznikla tak i jeho typická technika *dripp and splash*, kapání a cákání. Autentické pro Pollocka, stejně jako pro ostatní umělce akčního malířství, bylo vylévání barev přímo z plechovky na plátno, stříkání barev přes nejrůznější pomůcky, cákání pomocí štětců a dále přidávání nejrůznějších materiálů jako je sklo či písek aj. do barev a celého obrazu. Pro případné roztírání barvy na plátnech většinou nepoužíval tradiční štětce, ale nejrůznější klacky, lopatky a nože.

Kromě techniky „drippingu“ se u Pollocka objevil další charakteristický znak tvoření se jménem „all over“. V překladu bychom mohli říci „všude“ nebo „přes celý prostor“ – tedy podklad či plátno. Význam tohoto stylu je opravdu zejména v tom, že celá plocha pro tvorbu je pokryta barvami či jinými médii. Tím dochází mimo jiné k porušení klasické kompozice obrazu.

Malba pro Pollocka neměla žádný vztah k formátu a podkladu, na který byla tvořena. Naopak, občas bylo plátno po dokončení díla uzpůsobeno malbě[31]. Velice zajímavé je, že ačkoli mnoho tahů vede z plátna, vždy můžeme najít tah, který daný pohyb navrací zpět na místo dění. Jak sám Pollock říká, každý tah byl vnitřně a nevědomě hluboce promyšlený a cílený[32].

Jako jeden z mála umělců se Jackson Pollock těšil slávě ještě v době svého, ač krátkého, života. Jeho život, jako život mnohých umělců dvacátého století, byl poznamenán utrpením v souvislosti se světovými válkami a se studenou válkou.

[31] To bylo velice častým jevem. Umělci tvořili velká plátna, ze kterých potom vyřízli nejpovedenější kousek, který teprve vystavili.
[32] Ukázky z jeho nejvýznamnějších prací viz. příloha č. 7

K malbě se dostal na základě doporučení svého doktora, u kterého se léčil z depresí a alkoholismu. Ten se stal nakonec jeho celoživotním problémem a důvodem smrti. Pollock zemřel zcela náhle a nečekaně, když opilý řídil své auto[33].

7. 1. 2. Spojení figury a abstrakce Willema de Kooninga[34]

"I never was interested in how to make a good painting…But to see how far one can go"[35]

Willem de Kooning

Nizozemský malíř Willem de Kooning studoval na rotterdamské Academie voor Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen. V roce 1926 odjel do Spojených států, kde si postupně vydělal na to, aby si založil vlastní ateliér. Zprvu se příliš neprojevoval a nepodílel na umělecké scéně. Ve 40. letech 20. století se začal scházet s ostatními mladými americkými umělci v New Yorku a stál tak u zrodu nového uměleckého směru, abstraktního expresionismu. Blízce spolupracoval s Franzem Klinem, méně blízko měl k Pollockovi, ač se znali a Kooning ho obdivoval a věřil, že má schopnost rozumět umění více než kdokoli jiný. Jednou Kooning pronesl: „*Několikrát mi řekl (Pollock): „Ty víš víc, ale já cítím víc*“ (Falconer, 2014).

V roce 1948 se uskutečnila jeho první samostatná výstava v Galerii Egan v New Yorku. De Kooning dynamicky objevoval hloubku a napětí emocí na plátně a jeho charakteristickým rysem bylo spojení abstrakce a figury. „*De Kooningův styl se měnil mnohokrát během jeho kariéry. Z jeho raných portrétů přes figurální obrazy ve stylu Picassa až k jeho abstraktním krajinám.*“ (Glen, 2008). Malba u de Kooninga představovala silné vrstvy barvy energicky rozetřené po plátně, postupně ve vyváženosti figurace i abstrakce. V sedmdesátých letech se de Kooning obrátil k figurativnímu sochařství.

7. 1. 2. 1. Figura v abstrakci?

O Willemu de Kooningovi se říká, že spolu s Jacksonem Pollockem byl nejvýznamnější z abstraktních expresionistů. Ačkoli je zástupcem a významným tvůrcem abstraktní malby, věnoval se i malbě klasického pojetí – portrétů, figurální

---

[33] V roce 2000 byl režisérem Edem Harrisonem natočen velkolepý film „Pollock“ (Harris, 2000), v němž sám režisér ztvárnil hlavní roli, za níž byl nominován na Oscara. Roli Pollockovy manželky si zahrála Marcia Gay Harden[33] a získala za ni Oscara. (Veselá, 2012).

[34] 24. 4. 1904- 19. 3. 1997

[35] „*Nikdy mě nezajímalo jak utvořit dobrý obraz…ale vidět, kam až člověk může zajít*“ (Falconer, 2014).

kresbě, krajině, v pozdějším věku i sochařství[36]. „*Stal se mistrem v propojení figury a pozadí a to rozčleňováním, přestavováním a překroucením figury v průběhu tvorby*.“ (Falconer, 2014). Je znám tím, že svá plátna neustále přepracovával a přemalovával a některá nechal záměrně nedokončená. „*Nemaluji s nápadem v hlavě. Vidím něco, co mě zaujme. A to se stane mým obsahem, vodítkem*.“, říká o sobě De Kooning (Falconer, 2014).

Stal se terčem pozitivní kritiky Harolda Rosenberga, který ho viděl jako předního umělce akční malby. To bylo pro jeho úspěch velice důležité.

Poprvé svůj později typický styl ukázal až na začátku čtyřicátých let[37], kdy vytvořil obraz, na kterém byl motiv figury rozptýlen po plátně, a vše bylo sjednoceno v jednom barevném tónu. Přesně takovýto motiv - postava, pozadí a práce s těmito dvěma tématy, je de Kooningovi vlastní až do konce tvorby.

Nejslavnější je Willem de Kooning pravděpodobně díky svému malování žen. Průběžně na tomto tématu pracoval třicet let. Poprvé se námět ženy objevil na výstavě roku 1953, obraz s názvem *Woman I*[38]. Další výstava proběhla v roce 1958 a de Kooning se díky ní stal malířem číslo jedna ve svém stylu. Figura však pro mnohé kritiky, včetně Greenberga, znamenala krok zpátky. S tím de Kooning nesouhlasil, tvrdil, že vše je o svobodě toho, co malíř maluje.

De Kooningovy obrazy byly nevyhnutelně kontroverzní kvůli násilnému překrucování figur. „*Jeden z kupců umění poznamenal, že jeho plátna měla v sobě díry od toho, jak násilně a hrubě používal štětec*.“ (Falconer, 2014). Kooning je tvořil s obrovským zaujetím k dílu a s hlubokým prožitkem. Postavy žen na obrazech byly inspirovány populárními časopisy. U *Woman I* dokonce vystřihnul rty z fotografie a nalepil je přímo na plátno. Jeho tvorba se mnohým vůbec nezamlouvá právě kvůli spojení ženského těla a abstrakce. Např. Emily Genauer v časopise *Newsday* v roce 1969 napsala, že „*ženy stahuje z kůže, kouše, natahuje je na skřipec, pomalovává a čtvrtí*.“ (Falconer, 2014). Někteří stále tvrdí, že s ženskou tématikou zacházel nevhodně.

V malbě žen však nikdy nepřestal, ale během života byl ovlivněn mnohými dalšími tématy. V pozdních padesátých letech se zaměřil na krajinu a venkov[39]. Kolem roku 1970 byl inspirován Henry Moorem a vnořil se do sochařského řemesla, používal

---

[36] Jak na základě zmíněných teorií můžeme usoudit, někteří kritici se zobrazováním figury v abstrakci rozhodně nesouhlasili. Bylo to totiž zobrazení reálného předmětu, čemuž se abstrakce snažila vyhnout.
[37] Viz. příloha č. 8
[38] Viz. příloha č. 9
[39] Viz. příloha č. 10

hrubou hrudkovitou hlínu a nanášel jí na bronzové formy. Jedna z jeho nejznámějších soch je *Clam Digger* z roku 1972[40]. Ke konci své tvorby tvořil obrovské abstraktní obrazy plné zářivých barev. Vyznačovaly se jednoduššími a pevnějšími tvary, než byly jeho prvotiny. Vedou se debaty, zda jeho pozdní dílo bylo jiné kvůli Alzheimerově chorobě, kterou trpěl. Mnozí však nesouhlasí a říkají, že „*zrovna u abstraktního expresionismu je kreativita odvíjena spíše z intuice, než z intelektu.*“ (Falconer, 2014).

7. 1. 3. Srovnání

Navzdory obrovskému talentu de Kooning neovlivnil budoucí umělce natolik jako Jackson Pollock. Jeho cílem bylo propojit kubismus, expresionismus a surrealismus a udělal to s ohromující silou ukazující jeho kvality. Umělci, kteří přišli do popředí po de Kooningovi a Pollockovi, se k Willemovi ale vyjadřují spíše negativně. Znamenal pro ně ztělesnění heroismu, ve který nevěřili[41]. Samozřejmě jsou i autoři, kteří se jím nechali ovlivnit, jako např. Cecily Brown tvořící v devadesátých letech. Ta by bez odkazu ke Kooningovi byla nemyslitelná.

Ačkoli jsou Pollock i de Kooning oba považovaní za zástupce *action painting*, rozdíly v jejich tvorbě jsou na první pohled zřejmé. Pollock následoval požadavek Greenberga a tvořil díla čistě příslušící k výtvarnému umění. Byl závislý na Greenbergově kritice a chtěl být viditelný a uznávaný. De Kooning naopak neváhal propojit figuru, jakožto symbolický prvek a abstrakci. To vyvolávalo nevole, které přijímal s lehkou hlavou. Názor na tvorbu je dle něj absolutní svoboda a žádné předpisy.

7. 1. 4. Kritika akční malby očima Clementa Greenberga

Nejvýznamnější postavou mezi kritiky byl Clement Greenberg. Díky němu Pollock i de Kooning patřili a dodnes patří mezi nejslavnější umělce historie.

Devatenácté století dle Greenberga nedávalo v umění žádný prostor pro autora a jeho názor na tvorbu. „*Dnes to není takové, jak to bývalo*“, píše ve své eseji s názvem „Our Period Time“ (Greenberg, 1986 str. 322). Ve čtyřicátých až padesátých letech umělci získali dostatek odvahy, aby nezávisle a se svou vlastní originalitou odpověděli tomu, co cítí. „*Naše perioda symbolizuje spor, atomizaci, desintegraci, nepřítomnost principu…*“ (Greenberg, 1986 str. 325). I v takto rozbouřené době můžeme najít nějaký

[40] Viz. příloha č. 10
[41] Viz. gesto smazání jeho obrazu Robertem Rauschenbergem (Příloha č. 2)

spoj či shodu. Dle Greenberga je jí industrializace a urbanizace. Racionalizace provádí celou společnost. „*Nové umění dýchá racionalizací*“ (Greenberg, 1986 str. 326). Racionalita v umění neznamená nic jiného, než že je umění zbaveno náboženství a politiky. A tím, že umění není adaptovatelné na určitou ideologii či instituci, je garantováno, že vyjadřuje právě nás (umělce) v ryzí podobě. To je přesně takový cíl, kterého by Adorno pro své opravdové umění chtěl dosáhnout. Zde stojí za povšimnutí, jaké postavení umění mělo na obou kontinentech. Když Adorno psal své Schéma masové kultury, evropská společnost byla ohrožována ideologiemi a popíráním svobody. O pár let později potom Greenberg v Americe vyzdvihoval přesně to, po čem Adorno toužil.

Greenberg o Pollockově výstavě v roce 1945 tvrdil, že ho dostala na první příčku mezi umělci své generace a možná na pozici nejlepšího umělce od Joana Miró[42]. Pollock si ho získal svou originalitou a nebojácností vůči tomu, že obraz může na první pohled vypadat ošklivě. Jak totiž sám Greenberg říkal, „*každé původní originální umění nejdříve vypadá ošklivě*“ (Greenberg, 1986 str. 17). Až po té, co je pořádně prozkoumáno, začne se líbit.

Jeho chvála na Pollocka neustávala ani o rok později na desáté výroční výstavě amerických abstraktních umělců v *American-British Art Center*. Greenberg zde o Pollockovi píše jako o nejvyšším stupni umění, které viděl, a jako o novém standardu krásy doby. Pollock dle něj dokáže vytvořit „*geniálně násilné a extravagantní dílo bez ztráty stylistické kontroly*“ (Greenberg, 1986 str. 75).

Greenberg neopominul ani dalšího zástupce action painting, Willema De Kooninga. V roce 1946 se udála první výstava Kooninga, která se pořádala v Egan Gallery. Tento nečekaný umělec před publikum přišel po dlouhých letech strávených malbou, s jasnou představou o sobě a svém výtvarném vyjadřování. Greenberg se ve své reakci na výstavu udivuje, že o něm nebylo slyšet ještě dříve, než vstoupil na pole galerie. Willem de Kooning byl bezpochyby abstraktní malíř, který pracoval s celou barevnou škálou. Černá barva pro něj byla stejná barva jako každá jiná, není prostředkem kresby a linií. Avšak, jak již bylo řečeno, jeho figurální témata pro Greenberga znamenala zbytečné kroky zpět pro tak nadaného malíře.

---

[42] Což jsou silná slova, Miró byl španělský malíř a sochař, zprvu ovlivněn fauvismem a kubismem, později podlehl surrealismu. Tvořil abstrakce pomocí geometrických tvarů a předmětů. Zprvu se zcela oddal svému snu, později, zejména ve čtyřicátých letech svými pracemi reagoval na politickou situaci v Evropě. Miró svou tvorbou zasáhnul zejména francouzskou scénu a stala se z něj jedna z ikon surrealismu (Glenn, 2008).

7. 2. Color Field Painting

Color field painting, dalo by se přeložit jako malba barevných ploch, je velice specifický styl malby. Existuje na něj mnoho názorů. Kritici mu přiřazují různé smysly. Někteří v něm spatřují například způsob znázornění krajiny. Greenberg ale pohlížel na práci těchto umělců jako na tendenci moderního způsobu aplikování barev do rozsáhlých polí. Samotní umělci většinou sdíleli názor, že svou tvorbou zacházejí do nejhlubších myšlenek a základních tužeb lidského života. Tento styl malby je často spojován s mysticismem a božskou dokonalostí, přirozeností a vznešeností. Tato jistá „nadpřirozenost“ dává uměleckému výrazu další rozměr: „*Umělecká dráha Newmana, Rothka a Stilla*[43] *upozorňuje i na jinou obecně zajímavou skutečnost ve vývoji abstraktního umění: žádný z nich neměl, stejně jako Mondrian a Malevič, ale na rozdíl od Pollocka, přirozené nadání. Stát se velkými umělci těmto malířům umožnil nikoli vrozený talent, nýbrž jejich vize, a to o povaze abstrakce mnohé napovídá*.“ (Golding, 2003 str. 140).

7. 2. 1. Barnett Newman[44] a „zip paintings“

"*It is our function as artists to make the spectator see the world our way not his way*."[45]

Barnett Newman.

Newman sdílel myšlenky vedoucí ze surrealismu ohledně primitivního nevědomí. Tvořil svým vlastním originálním stylem, který je pojmenováván jako „zip painting“- „zipová malba“. Mluví se o něm jako o člověku, který položil základní kámen minimalismu a druhé generace color field painting. Ze začátku byl velice nenápadný a neprůbojný, výstižně to popsal v roce 1959 umělecký kritik Thomas B. Hess, který napsal, že „*během roku se z vyvrhele a podivína stal otec dalších dvou uměleckých generací*“ (Gershman, 2014).

Na svých studiích v New Yorku se seznámil s umělcem Adolphem Gottliebem, který ho přivedl do nejvýznamnějších uměleckých kruhů a představil ho majitelům galerií. Nebyl však pouze malířem. Studoval historii a ornitologii a pre-columbijské

---

[43] Nejvýznamnější představitelé Color field painting v rámci abstraktního expresionismu
[44] 29. 1. 1905 – 4. 7. 1970
[45] *„Je to funkce nás, umělců, abychom diváky přiměli vidět svět naším pohledem, ne jejich.“* (Gershman, 2014).

umění. Stal se přítelem Betty Parsons, díky které poznal Marka Rothka, Clyfforda Stilla a Jacksona Pollocka, které její galerie reprezentovala.

K jeho štěstí ho v roce 1946 začala prosazovat právě galerie Betty Parsons. Jeho malířská dráha se po neúspěšné etapě figurální tvorby, kdy nakonec zničil všechny své obrazy, překvapivě rozjela. Psal se rok 1948, když se Newmanovi podařil udělat zlom ve své kariéře. Představil svou techniku, kterou nazýval „zip“. Newman věřil, že moderní svět učinil předmět umění neschopný. Zejména po druhé sv. válce bylo umění protkáno konfliktem, strachem a tragédií. Jeho „zip“ měl evokovat divákovi stojícímu před obrazem vyrytou jiskru života. Byl to vertikální pruh barvy nanesený po celé výšce plátna. Jeho první zveřejněný obraz tohoto typu se jmenuje *Onement I*[46]. Rozdělení plátna, jaké předvedl na tomto obrazu, se stalo výjimečným znakem jeho tvorby.

V roce 1966 měl svou první sólo výstavu v Peggy Guggenheim muzeu. Jeho série „Stations of the Cross[47]“ vzbudila velkou diskusi. Kritik Thomas B. Hess mu položil otázku ohledně zcela chybějící barvy v této sérii obrazů. Chybějící barva nebyla Newmanovi vlastní. Newman odpověděl: „*Tragédie vyžaduje černou, bílou a šedou. Nemohl jsem namalovat zelenou vášeň, ale zkusil jsem přimět surové plátno, aby se samo stalo barvou. To byl můj problém s barvami – získat kvalitu barvy bez použití barvy. Malíř by se měl pokoušet malovat nemožné.*“ (Gershman, 2014).

7. 2. 1. 1. Newmanovy eseje

Při výtvarné tvorbě zároveň psal eseje o umění. Newman se tímto tak přiblížil trendu dalších let, kdy umělci nepodávali své názory skrze umělecké kritiky, ale komunikovali s veřejností sami. V esejích rozmlouval nad tím, co by mělo umění vyjadřovat a proč je výtvarná tvorba tak důležitá a pro něj přirozená. Mezi nejznámější eseje patří „The Sublime Is Now[48]“ z roku 1948. Dalším významným textem je „The First Man Was an Artist[49]“, kde mluví o přirozenosti tvorby umění.

Umění je přirozenost člověka

Newman o sobě prohlašoval, že je umělec, který tvoří intuitivně. Věřil, že tvořitel abstraktního umění je ovládnut nejzákladnějšími lidskými emocemi, není svázán žádnými standardy ohledně otázek, jak se dělá umění nebo jak se na něj správně dívá.

---

[46] Viz. příloha č. 12
[47] Viz. příloha č. 13
[48] „Božské je nyní“
[49] „První člověk byl umělec“

Podle Newmana moderní umění mělo za úkol negovat klasické standardy krásy, které byly uměle ustanovené v době renesance. Tyto názory předkládá v eseji *The Sublime Is Now*, ve které píše: „*Věřím, že zde v Americe, někteří z nás, odlehčení od evropské kultury, nacházíme odpověď absolutním odmítnutím toho, že umění se zabývá problémem krásy a kde jí najít*“ (Newman, 1948). První modernisté jako Edouard Manet a další impresionisté tento úkol nezvládli a je to tedy otázka pro další generaci. Newman se domnívá, že evropští umělci nedokázali dosáhnout v umění dokonalosti proto, že dokonalost hledali v realitě, v reálných pocitech, v objektivním světě, ať už zkresleném či ne. Hledali je tím způsobem, že budovali umění v rámci čisté plastičnosti. Moderní umění nemělo kapacitu na vytvoření nového božského a dokonalého obrazu. Nebylo schopné posunout se od renesančních představ figur a objektů. Zamotali se do přirozenosti krásy, ať krása byla vně nebo uvnitř přírody. Michellangelo stanovil krásu umění takovou, jaké nikdo nemohl dosáhnout. Impresionisté začali krásu umění ničit. Modernisté dle Newmana vznikli kvůli tomuto ničení krásy. „*Picassovy snahy možná byly božské, ale není pochyb o tom, že jeho práce se zabývala zejména otázkou toho, jaká je přirozenost krásy*.“ (Newman, 1948).

Vyvstává otázka, jak můžeme vytvořit dokonalé umění, když bez něj žijeme již po celá staletí? Musíme se oprostit od paměti, asociací, nostalgie, legend, mýtů nebo čehokoli co bylo vynálezem umění západní Evropy. Místo toho, abychom tvořili na základě něčeho nebo podle něčeho, musíme tvořit sami ze sebe. „*Obraz, který vyprodukujeme, bude evidentní, opravdový a konkrétní, bude mu rozuměno kýmkoli, kdo se na něj podívá bez brýlí nostalgie a historie*.“ (Newman, 1948).

Newman píše o své návštěvě mohyl indiánů v Miami. Tamní kmeny se staly obrovskou inspirací pro jeho teoretické i výtvarné dílo. „*Když jsem stál před mohylami Miamisburgu (...), byl jsem zmaten absolutností tohoto pocitu, touto samozřejmou jednoduchostí. Člověk se dívá na místo a říká si: Tady jsem já, zde…a na druhé straně, tam (za hranicemi místa) je chaos, příroda, řeky, krajiny… ale zde člověk cítí vlastní přítomnost… napadlo mne, že se pokusím divákovi prezentovat právě tuto myšlenku, že „člověk je přítomen*“. (Lyotard, 2001 stránky 119-120).

Další z jeho významných myšlenek o přirozenosti člověka tvořit sepsal v eseji *The First Man Was an Artist*. Newman je přesvědčen, že „*lidský první pocit, jako například první sen, byl estetický“* (Newman, 1947). Tvrdí, že mluva byla spíše „poetická bouře hněvu“, než prostředek komunikace, byly to výkřiky úžasu, jeho uvědomování si sebe sama a bezmoc před prázdnotou. Pokud zvuky slouží ke

komunikaci, pak musíme souhlasit s tím, že je to síla zvířecí (jakožto vystudovaný ornitolog si mohl dovolit předkládat konkrétní příklady z ptačí říše. Zvuk ve smyslu komunikace přirovnal k namlouvání holubů). Lidský jazyk je jiný než zvířecí, je literární a není komunikací. První pláč byla píseň. První žádost druhému člověku byla žádost volání pomoci, volání po síle, ne žádost o sklenici vody. „*Tak, jako řeč člověka byla poetická předtím, než se stala užitková, první idol člověka byl tvořen z bahna předtím, než člověk stvořil sekyru, ruka člověka nejdříve ponořila hůl do bláta, aby nakreslila čáru před tím, než se jí naučila házet jako oštěp. Obrázek boha, ne výrobek z keramiky byl první manuální čin*.“ (Newman, 1947). Dle Newmana jde o materialistické zkorumpování dnešní antropologie, když se nám snaží říci, že tvoření nádobí z keramiky bylo před tvořením sochy. Hrnčířství je produkt civilizace. Dělat umění je pro Newmana první čin a právo člověka.

Mnohdy byl kritizován pro svou přílišnou romantičnost. Dostal se dokonce do soudního řízení, když zažaloval Ada Reinhardta. Ten ho v článku v *College Art Journal* nazval „uměleckým profesorem, cestujícím prodejcem designu, avantgardním pouličním prodavačem a řemeslníkem aj. I Pollock se vysmíval jeho romantickým názorům a urážel ho na nejedné výstavě.

I přes to, že za svého života těžce získával uznání pro svou práci, nyní je Barnett Newman považován za jednoho z nejvýznamnějších zástupců abstraktního expresionismu a zároveň za předchůdce minimalismu a dalších generací color field painting.

7. 2. 2. Mark Rothko[50]

„Since my pictures are large, colorful, and unframed, and since museum walls are usually immense and formidable, there is the danger that the pictures relate themselves as decorative areas to the walls.“[51]

Mark Rothko

Mark Rothko se narodil v Rusku a emigroval s celou rodinou do Spojených Států. Vycházel zejména z Friedricha Nietzcheho, kokrétně z díla *Zrození tragédie*, z

[50] 25. 9. 1903 – 25. 2. 1970

[51] „*Od doby, kdy moje obrazy jsou velké, barevné a nezarámované a od té doby, kdy stěny muzeí jsou obvykle obrovské a velkolepé, vzniká nebezpečí, že obrazy začnou mít pouze funkci dekorace*.“ (Remer, 2014)

řecké mytologie a židovské kultury. „*Zrození tragédie se zabývá řeckým uměním a Nietzsche tvrdí, že Řekové, kteří tak silně pociťovali bezmocnost tváří v tvář silám přírody, historie a zkázy, přežili právě díky vznešenosti svého umění*.“ (Golding, 2003 str. 147). Rothko se inspiroval právě blízkovýchodními a řeckořímskými díly. Poté propojil myšlenku člověka, rostliny a zvířete v archaické symboly spjaté s antickými mýty. Viděl lidský druh jako zamčený v mytické snaze vyrovnat se se svobodnou vůlí a přírodou.

Rothko začal jako většina ostatních umělců u figurální kresby, krajiny a portrétů. Nakonec našel svůj styl v color field painting. Avšak to o něm můžeme říci pouze jako vnější pozorovatelé. Nesnášel být přirovnáván k jakémukoli ne-objektivnímu směru. Prohlásil, že není abstraktní malíř a že jeho malby jsou založené na lidských emocích, extázi a záhubě. Tvrdil, že umění není o rozumění formálním vztahům, ale o rozumění lidského života. V roce 1951 napsal, že „*Důvod proč maluji je zejména proto, že chci být lidský a důvěrný.*“ (Remer, 2014). Jeho obrazy neměly zastrašit, ale naopak měly komunikovat s publikem a být jim blízkými. Rothko v rádiovém vysílání v roce 1943 řekl, že „*Náměty mých obrazů připomínají mytično a antiku. Je to tak proto, že jsou to věčné symboly díky kterým musíme přepadnout zpět abychom vyjádřili hlavní myšlenky. Jsou to symboly původního strachu a motivace člověka, nezaleží na tom ve které zemi či čase, to je jen detail. Moderní psychologie stále tyto symboly nachází v našich snech a umění a životě*.“ (Remer, 2014).

Jedno z jeho z nejvýznamnějších děl se nazývá *The Rothko Chapel*[52]. Je to čtrnáct obrazů namalovaných přímo na zdech kaple v kampusu *St. Thomas Catholic University*. Bylo to jedno z jeho nejpozdějších děl, oterívání kape se nedožil.

Ze všeho nejvíce prosazoval svobodu umělce. Politika a umění pro něj byly neoddělitelné. Ve společnosti se cítil svázán a trpěl. Někteří kritici jeho obrazy čtou jako „*okna, skrz která Rothko hledá cestu jak překonat tento svět, ve kterém nenašel uspokojující život*.“[53] (Remer, 2014). Byl znám jako neomalený a hrubý člověk. Jeho obrovské sebevědomí pro něj bylo i ničící vlastností, kvůli které se netěšil takové popularitě, jako třeba Pollock. Například odmítl převzít uměleckou cenu Peggy Guggenheim, protože se mu příčilo vnímat umění jako soutěživou disciplínu. Dále Rothko absolutně nesouhlasil s existencí umělecké kritiky. Dle něj jsou kritici paraziti na umění a jejich práce je zbytečná a nikam nevedoucí. Nemůžou o umění tvrdit nic,

[52] Viz. příloha č. 14
[53] Ukázky jeho tvorby viz. příloha č. 15

když ho netvoří. Proto se o něm ani příliš nepsalo. Greenberg tvrdil, že jeho čistota barvy připomínala Matisse. Ve svých 66 letech v roce 1970 spáchal sebevraždu.

7.2.3. Kritika Color Field Painting

Tak jako Clement Greenberg považoval za nejzářivější hvězdu Jacksona Pollocka, Jean Francois Lyotard vyzdvihuje Barnetta Newmana. Považuje ho za autora, který se vymyká ostatním abstraktním expresionistům. Konkrétně vysvětluje jeho výjimečnost v otázce času. Jak napsal, je možné rozlišit několik dimenzí času, které provázejí umělecké dílo. Jde o *„(...) čas, který potřebuje malíř k tomu, aby namaloval obraz (čas „zhotovování“), čas nezbytný k tomu, abychom si toto dílo mohli prohlédnout a pochopit je (čas „spotřeby“), čas, k němuž se dílo vztahuje (určitý okamžik, výjev, situace, řada událostí: čas dietetické reference, příběhu, který obraz vypráví), čas, který toto dílo potřebovalo, aby se po svém „stvoření“ dostalo k divákovi (čas jeho oběhu) a nakonec možná i čas, jímž toto dílo samo jest.“* (Lyotard, 2001 str. 109). Dle Lyotarda je Newmanovo dílo čas sám a tím se od ostatních odlišuje. Tuto skutečnost ukazuje na příkladu Duchampových děl *Velké sklo* a *Jsou-li dány*, které považuje za události. Duchamp díly reprezentuje čas unikající vědomí (díla jsou očekáváním události nebo výjevem po události, událost sama uniká naší mysli, čas uniká). Avšak „*Newmanův obraz je anděl. Nic nezvěstuje, je zvěstováním samým*.“ (Lyotard, 2001 str. 110).

Thomas B. Hess tvrdí, že tématem Newmanovy tvorby byla umělecká tvorba sama, symbol tvoření vůbec. Newman v Monologu píše, že „*Tématem tvorby je chaos*“. „*Zkoumáme-li tedy pouze výtvarnou prezentaci, to, co se samo ukazuje pohledu, aniž bychom si vypomáhali konotacemi, jak je naznačují názvy, cítíme nejen to, že máme daleko k jakékoli interpretaci, nýbrž cítíme také, že dešifrování obrazu, jeho identifikace prostřednictvím linií, barev, rytmu, formátu, měřítka, materiálu (médium a pigment) a podkladu se zdá být velmi snadná, téměř bezprostřední. Zjevně v jeho ustrojení není skryto žádné tajemství, není tu žádná past, v níž by uvázla inteligence pohledu tak, že by obraz vzbudil zvědavost. Není v něm žádný svod, není dvojznačný, je jasný, „přímý“, otevřený, „chudý“.“* (Lyotard, 2001 stránky 115-116). Dle Lyotarda žádné Newmanovo dílo nemá jiný záměr, než být samo vizuální událostí. „*Nedochází k oddělení času toho, co je vyprávěno, od času vyprávění oné doby.“* Obojí je zhuštěno do obrazu. (Lyotard, 2001 str. 116). To je pro něj dokonalost.

7.2.4. Srovnání

V této kapitole jsme se seznámili se dvěma zástupci směru color field painting, kteří byli součástí abstraktního expresionismu. Na první pohled podobná díla však u jednotlivých autorů skrývají trochu jiný záměr.

Oba autory spojuje myšlenka vyjádření nejhlubšího vědomí. Barnett Newman vidí malbu jako první přirozenou činnost člověka. Vyjádření prvotních pocitů mají reprezentovat i jeho díla. Mark Rothko se hodně inspiroval Nietzscheho pojetím umění ve *Zrození tragédie*. Jeho obrazy čiší mystikou, jelikož Rothko věřil, že v antice a mystice se uchovávají hlavní myšlenky týkající se života. Zajímavé je, že se nepovažoval za abstraktního umělce. Každý, kdo na jeho obraz hledí správně, v něm prý vidí přesné konkrétní symboly lidského bytí.

8. Poslední ozvěny abstraktního expresionismu a jeho odkaz

Když jakákoli umělecká skupina začne být příliš oslavována, je tím potom sama ohrožena. To samé se stalo i abstraktnímu expresionismu. To, co dříve bylo vznětlivou novou avantgardou a protiblokem socialistickému světu, se stalo ikonou pro další generace umělců. Celý směr, který vzniknul jako impuls k expresi, se sám stal fádním, vyčerpaným a akademickým. Například Harold Rosenberg odmítal výuku moderního umění na akademiích, protože to znamená do starých základů (akademické půdy univerzit) vtlačovat nové moderní teorie a moderní svět. A to si přeci odporuje. Avšak i přesto přijal později v roce 1966 nabídku profesora umění v Chicagu. To je jen jeden příklad toho, jak se z avantgardy stala, trochu silnějším přirovnáním řečeno, komerce.

Steinbergův text *Jiná kritéria* byl v *Partisan Review* otištěn roku 1972 a je reakcí na tyto události a změny myšlenek, které proběhly v minulých letech. Zamýšlí se zejména nad článkem otištěným v ekonomickém časopise v roce 1955. Avantgardní umění se zde stává pobídkou pro investici do budoucna, je prezentováno jako nadějným prostředkem budoucího výdělku. Jak bez okolků upřímně poznamenává: „*Umění koneckonců není to, co jsme si vždy mysleli: v tom nejširším smyslu jsou to jen prachy*.“ (Steinberg, 1998 str. 90).

V pozdních padesátých letech již první generace abstraktních expresionistů byla víceméně vyčerpaná a na řadu přicházela generace druhá. Ta však měla trochu jinou náturu i názory a svou tvorbou se velice lišila.

Newmanův či Rothkův styl byl natolik zjednodušující, že nebylo kam dále ho rozvíjet. Navíc jejich touha po dokonalosti a božském prožitku díla druhou generaci unavovala. Stejně tak závislost na alkoholu a bouřlivý život Pollocka a de Kooninga byly pro nové umělce posměchem, pohrdáním a nepochopením. Na scéně se objevili například Allan Kaprow, Andy Warholl a Jasper Johns. V roce 1958 Kaprow napsal v *ART News Magazine* článek s názvem „The Legacy of Jackson Pollock“. V té Kaprow vyzdvihuje novou cestu umění, jehož uměleckými prostředky budou všechny dostupné materiály. „*Musíme se nechat okouzlit prostředím a objekty každodenního života, našimi těly, oblečením (…). Měli bychom využít specifickou podobu vizuálních vjemů, zvuků, pohybů, lidí, vůní a doteků. Objekty z každého prostředí jsou materiálem pro nové umění: barva, židle, jídlo, elektrická a neonová světla, kouř, voda, staré ponožky, pes, filmy a další tisíce věcí, které budou objeveny další generací umělců.*“ (Kaprow, 1996 str. 10). Kaprow zde vyzdvihuje to, že umělci další generace nebudou rozlišovat zda jsou malíři či básníci či tanečníci. Jsou to zkrátka umělci a bude jim otevřený celý život a všechny umělecké prostředky. Tato myšlenka je základem pro happeningy a performance art. Další dopad celého abstraktního expresionismu byl zřejmý zejména až v pozdějších dekádách, např. v sedmdesátých letech či v osmdesátých letech v neo-expresionismu.

9. Shrnutí

V této práci jsme se seznámili s několika teoriemi, které pojednávají o podobě opravdového umění a vyjadřují vlastnosti, které by měl mít správný umělec. První zmíněný autor byl Friedrich Nietzsche, autor, který je nejstarší ze všech. Vidí pravé umění v době antiky, konkrétně v řecké tragédii. Ta však zanikla v rukách vědy a touhy po znalostech. Učitelé by měli svým žákům vykládat o antické tragédii, ale nečiní to. Raději jsou svázaní v rukách vědění. Velice specifický názor, který se objevuje pouze u Nietzscheho, je jeho žádost objektivity. Správný umělec dle něj nevyjadřuje svoje vlastní myšlenky, pocity a touhy, které jsou sobecké. Zobrazuje objektivní skutečnost, kterou vnímá, když díky dionýskému opojení upadá do jednoty s přírodou. Ta se mu ukazuje prostřednictvím apollinského snu.

Oproti Nietzschemu Theodor Adorno nevidí ve svém Schématu masové kultury do budoucna téměř žádnou naději. Je přesvědčen, že společnost a umění spějí do záhuby a pohybují se v začarovaném kruhu. Když si tuto skutečnost někdo náhodou uvědomí,

bude nemožné ji změnit. Hovoří o tzv. slepé uličce masové společnosti. S tímto se potýkal i Nietzsche, který tvrdil, že kultura sama zabíjí své největší umělce a nedokáže si jich vážit. Jelikož společnost již zaběhnutě pracuje tak, jak je zvyklá, nechce nic měnit, nechce se bouřit a stává se nihilistickou. Individuální přestává existovat, vše je stejné. To je pro umění záhuba. Zde je vidět protipól Nietzscheho: Adorno v umění vidí svobodu individuálního projevu umělce a ona sobeckost u Nietzscheho je pro něj naopak požadavkem.

Další autorem je Jean Francois Lyotard. Ten se domnívá, že současná kultura dává umělci pocit zbytečnosti. Někteří umělci si mohou připadat zbytečně, jelikož nejnovější technologie jim berou privilegium výtvarného umění – zobrazování skutečnosti. Dosud neexistoval jiný způsob zobrazení krajiny, předmětů, zvířat či člověka, než prostřednictvím malby a kresby. Fotoaparáty toto privilegium změnily, když během sekundy dokázaly vytvořit obraz jakéhokoli předmětu věrněji než štětec výtvarného mistra. To vedlo k jednomu: umění se začalo zaměřovat samo na sebe a začalo přemýšlet nad svou funkcí. Tématem umění se stalo umění samotné, což je pro Lyotarda stěžejní pozitivní vývoj. Lyotard nalezl cestu, kterou se umění má dát, aby znovu získalo své jedinečné postavení. Když fotoaparáty dokážou zachytit jakoukoli skutečnost lépe, než štětec, malíři se musí pokusit o zachycení něčeho, co jinak než výtvarným médiem nelze. Již není na pořadu dne zobrazovat objektivní předměty a události, ale zobrazovat nezobrazitelné (nereprezentovatelné). Jinými slovy jde o zobrazování toho, co nelze pojmenovat či popsat jakýmkoli symbolem, slovem, písmenem nebo číslicí. Toto dokáže abstrakce. „*Abstraktní umění tímto přestává mít pouze funkci reproduktivní či zobrazující a svým způsobem se stává jazykem, prostředkem nereprezentovatelného*“ (Smailagic, 2004).

Abstraktní umění jako vyjadřování nereprezentovatelného zkoumalo mnoho autorů. V této práci byla mimo Lyotarda zmíněna ještě Selma Smailagic, která se zajímala o teorii Julie Kristevy ve spojitosti s dílem Jacksona Pollocka. Přirovnávala oblast nereprezentovatelného k předjazykovému období, období před socializací, což je sémiotické období. Oproti tomu staví období symbolické, jazykové. Dle Kristevy se obě období ovlivňují. Když člověk přechází ze sémiotického do symbolického, není sémiotično zcela ztraceno, pouze potlačeno. Pollock a abstraktní umění vůbec jsou projevy sémiotických původních pudů v symbolickém světě. Projevují se například rytmem a energií. Tyto hodnoty se dají přirovnat i k Nietzscheho pojetí dionýského živlu.

Další kapitoly byly věnované převážně uměleckým kritikům. Clement Greenberg, zřejmě nejvlivnější kritik té doby, měl o správném umění jasnou představu a snažil se ji aplikovat na jednotlivé umělce a jejich díla. Uměleckou správnost viděl v tom, že se umění oprostí od všech ostatních složek, které má společné s uměním jiného odvětví. Výtvarnému umění tedy jakožto jedinečnost zůstala plochost a základní deska – podklad. Trojrozměrnost, která je společná se sochařstvím, byla odstraněna, stejně tak jako prostředí, které je společné pro divadelnictví. Jak říká: „*Veškeré identifikovatelné entity musely pryč, protože existují v trojrozměrném prostoru a i nejmenší náznak rozeznatelné entity postačuje k tomu, abychom si utvořili asociaci určitého typu prostoru. (...) čímž se jasně oddělil prostor obrazu od dvojrozměrnosti, která je zárukou nezávislosti malby jako samostatného uměleckého oboru*.“ (Greenberg v Steinberg, 1998 str. 94).

Pro Steinberga je opravdovým uměním takové tvoření, které popírá zákonitosti přírody. Popření trojrozměrnosti, kterou požadoval Greenberg, neviděl jako východisko. Gravitace byla od pradávna znakem kreseb a maleb. Každé plátno mělo své dole a nahoře. Toto se pokusil překonat Robert Rauschenberg například tím, že vystavil svou pomalovanou postel s peřinou a polštářem a opřel jí o zeď. Tím popřel „normální“ fyzikální zákony toho, jak má být postel položena. To byl dle Steinberga posun, kterým se umění dostalo do další fáze.

S posledními zmíněnými autory jsme se přesunuli z Evropy do Ameriky včetně hlavního střediska umělecké tvorby a nejvýznamnějších uměleckých osobností. Vzhledem k politickému vývoji v Evropě bylo jasné, že mnozí evropští umělci před hrozící druhou světovou válkou prchali právě do New Yorku. Docházelo ke stále větší interakci mezi americkou a evropskou uměleckou scénou. Tím, že se ztratila ona pomyslná mytická bariéra mezi americkými umělci a evropskými ikonami, ze kterých Američané do té doby čerpali, Američané zjistili, že i jejich evropští protějškové jsou jen lidé. Jsou vyčerpaní situací v Evropě, ovlivnění přicházejícími diktaturami a realismem. S tímto Američané nebyli spříznění a začali toužit po svém vlastním umění a po separaci od evropského vlivu.

Směr, který v tomto období vznikl, se nazývá abstraktní expresionismus a nese prvenství v několika ohledech. Je považován za první autonomní směr USA a je jeden z prvních směrů, které lze označit za abstraktní. Obrazy jeho zástupců jsou na prvních příčkách, co se týče prodejní ceny. Jedním z cílů směrů dvacátého století a zejména

potom avantgardy a abstraktního expresionismu bylo překonání dlouho zažitých uměleckých pravidel.

Je zřejmé, že názorů na opravdové umění je mnoho a není tomu jinak ani mezi umělci samotnými. Ukázalo se, že i když autoři přísluší k jednomu směru, jejich víra je natolik rozdílná, že vznikla potřeba nějak se odlišit. Objevily se tak dvě odnože abstraktního expresionismu – action painting a color field painting. Abstraktní expresionismus vycházel částečně z kubismu, existencialismu a zejména surrealismu. S tím jsou spojené myšlenky automatismu a vyjadřování nevědomí. Jak Smailagic podotýká, *„Dalším důležitým aspektem působení abstraktního umění je, že reflektuje nevědomí. Je platformou nevědomí (v samotném tvůrčím aktu) a zároveň na ně poukazuje (prostřednictvím uměleckého díla). Tím se stává více než uměním, prostorem, kde se projevuje touha po návratu do prvotní jednoty.“* (Smailagic, 2004). Návrat do prvotní jednoty nás opět vrací k Nietzschemu a Dionýsovi a přivádí nás zejména ke druhé zmíněné odnoži abstraktního expresionismu- ke color field painting.

Action painting, do českého jazyka překládané jako „akční malířství“, bylo pod tímto názvem poprvé představeno uměleckým kritikem Haroldem Rosenbergem v roce 1952 v eseji „The American Action Painters“. Ta ho vynesla do nebes slávy. Ostatně se tam díky němu dostali i umělci, o kterých článek napsal. Toto označení je velice vystihující, jelikož právě akce a pohyb jsou pro umělce příslušící tomuto směru vlastní. Způsobem tvoření charakteristickým pro akční malbu bylo tvoření celým tělem. Autoři pokládali obrovská plátna a jiné podklady přímo na zem, kam stříkali a vylévali barvu (odtud známý Pollockův *dripping*). „*To, co se děje na plátně, není obraz, ale činnost*.“ (Rosenberg, 1952). Mezi „action painters“ můžeme zmínit zejména Jacksona Pollocka nebo Willema de Kooninga. Avšak i mezi nimi vznikly významné odlišnosti. Pollock se zcela oddal absolutní abstrakci a na svých plátnech, vysokých mnohdy jako lidská postava i více, nejrůznějšími technikami a pomocí různých materiálů tvořil doposud nevídaná díla. Greenberg byl jeho fanouškem a zajistil mu slávu po celý jeho umělecký život. De Kooning oproti tomu nikdy nezanevřel na figurální kresbu a typické jsou pro něj malby, ve kterých spojuje do různých částí rozdělené postavy spolu s abstraktním pozadím. Jak jistě můžeme odhadnout, takový styl se mnohým uměleckým kritikům, teoretikům ani umělcům nezamlouval. Figura je jasně daným symbolem, který se mnozí ze svých děl snažili odstranit.

Druhou skupinou jsou umělci řazení ke color field painting. Jejich stylem je roztírání barev do velkých jednolitých ploch. Jsou označovaní za předchůdce

minimalismu. Často vychází z myšlenek Nietzscheho a mystiky a zaměřují se na prvotní pocity a vjemy člověka. V této práci byl zmíněn Barnett Newman a Mark Rothko. Jejich práce je na první pohled podobná, každý však vytváří svou vlastní filosofii o dílech, která tvoří. Newman, Lyotardův oblíbenec, považuje umění za zcela prvotní činnost člověka. Tvořit je tedy to nejpřirozenější, co může lidská bytost dělat. Uvědomit si toto prvotní kouzlo skrze obrazy bylo Newmanovým cílem. Jeho „zips“ měly představovat jiskru života. Mark Rothko byl znám svou negativní náladou. Jeho díla jsou často přirovnávaná k oknům do „lepšího světa“, kam se skrze ně Rothko chtěl dostat. Rothko věřil, že je třeba uvědomit si původní myšlenky, strachy a touhy života, proto se v tématech svých obrazů věnoval antice a mysticismu.

V souvislosti s tím, jaké obrazy jsou a nejsou dobré a jaké umění je to správné, byli důležití umělečtí kritici. Tehdy měla kritika mnohem vyšší postavení než dnes a slovo kritika znamenalo úspěch či neúspěch umělce. Greenberg, dalo by se říci, řídil uměleckou scénu Ameriky v době abstraktního expresionismu. Umělce, které podporoval, podporovali všichni. O umělci, kterého ponížil, nezavadili ani ostatní. Samotnými umělci byl zván do ateliérů, aby pověděl, zda dílo stojí za to či nikoli. V této souvislosti tedy můžeme říci, že někteří umělci se zcela nechávali vést kritikou a názory ostatních a své umění jim přizpůsobovali. Nejeden kritik jejich obrazy nazval „čmáranicemi“ či „cákanci“ a málokterý laik by dokázal, že takto obrazy opravdu nevypadají. Greenberg však veřejnost přesvědčil, že jsou to hluboká díla s obrovskou kapacitou. Některé kritiky fascinovali abstraktní malíři svou akcí, rytmem a energií. Rosenberg o jejich dílech mluví ne jako o obrazech, ale o událostech. Zároveň podporoval automatickou tvorbu a zobrazování nevědomí. Jak sám říká: „*není důvod tvořit, když předem víme, co vznikne*“ (Rosenberg, 1952). O automatismu abstraktních expresionistů však nemůžeme hovořit s jistotou, někteří, jako třeba právě Pollock, si zakládali na tom, aby veřejnost věděla, že jeho díla jsou nevědomím dobře promyšlenými tahy bez nahodilosti.

Existuje tedy opravdové umění?

„*V galeriích a muzeích moderního umění bychom si většinou měli klást otázku, co vystavené obrazy a sochy znamenají. Vidíme před sebou usilovně originálně vytvořená díla, jejichž obsah a hodnoty nám však mnohdy unikají. Často spoléháme na to, že galerijní prostředí představuje záruku kvality toho, co vidíme. Na podrobnější analýzu nebo dokonce kritický přístup k prezentovaným hodnotám není čas ani prostor*.“

(Pospiszyl, 2005 str. 9). Tomáš Pospiszyl má pravdu, když poukazuje na to, že každé dílo je originální a každé by si zasloužilo vlastní interpretaci. Jak jsme viděli, autoři hluboce přemýšlí nad tím, proč malují zrovna tak, jak malují, co dílo znamená, vyjadřuje a na co upozorňuje. Stejně tak, jako je důležité znát filosofii a prostředí tvorby umělců, je podstatné orientovat se v zázemí jednotlivých teoretiků a uměleckých kritiků. Theodor Adorno bědoval nad stavem umění, jelikož mluvil o umění evropském v průběhu rozmachu nacismu a přicházejícího socialismu a realismu. Ve stejné době Greenberg nachází v Americe novou avantgardu, která dosavadní umění převrací naruby a jejich znakem se stává živoucí energie, pohyb a zejména prosazení vlastní individuality, kterou Adorno tolik postrádal. Jak Pospiszyl podotýká, „*význam umění je určen dvěma kontexty. Jednak tím, v němž dílo vzniklo, a jednak kontextem, v němž bylo a je vnímáno*.“ (Pospiszyl, 2005 stránky 9-10). Měli bychom při zpětném čtení brát v úvahu kontext vzniku, který však někdy ze samotného díla není cítit. Zatímco jednotlivá umělecká díla se nemění s časem, diváci ano a vnímají dílo jinak. Diváci každé dílo vnímají na základě dané doby a místa, kde je dílo vystaveno.

Správné umění tedy určitě existuje. Pro každého teoretika, kritika či umělce je správné právě to umění, o kterém píše či které tvoří.

Závěr

V první části práce jsem se zaměřila na několik teorií, které pojednávají o podobě správného umění. Všechny teorie souvisí s moderní společností a většina z nich se nějakým způsobem váže k abstraktnímu expresionismu, výtvarnému avantgardnímu směru v USA. Jedná se o teorii Friedricha Nietzscheho, Theodora W. Adorna, Jeana Francois Lyotarda, Clementa Greenberga a Leo Steinberga. V úvodu jsem si kladla otázku, co tyto teorie spojuje či naopak rozlišuje. Nietzsche jako jediný požaduje po umělci čistou objektivitu a vyjadřovaní vlastních pocitů a myšlenek považuje za sobecké. To, co je sobecké pro Nietzscheho, naopak Adorno vidí jako přednost, kterou se však snaží potlačit monopol společnosti. Ten lidem předsouvá své názory a sjednocuje tak celou společnost. S tímto souhlasí Lyotard, s nímž jsem se v práci dostala k abstraktnímu umění. To v první polovině dvacátého století začalo mít vedoucí pozici v umělecké sféře. Jeho prostřednictvím se umělci pokoušeli o navrácení své originality a jedinečnosti ve stínu přicházejících moderních technologií jako jsou fotoaparáty. Lyotard, Greenberg a Steinberg našli příklady správného umění v abstraktním expresionismu (Steinberg v pozdější generaci minimalismu). Každý však svou teorii

postavil na trochu jiných požadavcích. Na první pohled je v teoriích více věcí rozlišujících, než spojujících. Avšak společný mají jeden důležitý fakt. Tím je touha po změně, po něčem novém, dokonalém a správném. Nietzsche a Adorno dokonce tvrdí, že onen správný přístup k umění již ve společnosti existoval, ale byl zničen. Lyotard, Greenberg a Steinberg se k minulosti nevrací a jako opravdové umění vidí další vývoj umění předcházejícího.

Ve druhé části práce jsem se věnovala abstraktnímu expresionismu a jeho zástupcům. Jaký přístup mají konkrétní umělci k teoretikům, kteří se k nim vyjadřovali? Viděli jsme, že každý teoretik má svou vlastní představu o správné podobě umění. Není tomu jinak ani u umělců. V abstraktním expresionismu se najdou umělci, kteří zvou do svých ateliérů umělecké kritiky, aby jim řekli, zdali tvoří správně či nikoli a nechají se tedy zcela ovlivnit teoriemi. Najdou se i tací, kteří s kritiky vedou zuřivé boje nebo jimi opovrhují a nejdůležitější je pro ně vlastní názor na tvorbu. V rámci tohoto směru vznikly dva hlavní směry: action painting a color field painting. Mezi zástupce akční malby patří Jackson Pollock a Willem de Kooning. Tito dva se ještě dále výrazně lišili ve své tvorbě. Pollock tvořil obrovské čisté abstrakce pomocí techniky *dripping*, kdy vyléval a cákal barvy přímo z plechovek. De Kooning spojoval ve svých dílech abstrakci s figurální malbou. Ke color field painting můžeme přiřadit Barnetta Newmana a Marka Rothka. Newman, z velké části i teoretik, se domníval, že tvorba je první přirozená činnost člověka. Rothko se svými obrazy snažil vyjádřit lidskou podstatu. Oba čerpali inspiraci v mystice a historii. Všichni umělci v té době byli kritikům zcela podřízení. Kritici povětšinou určovali jejich úspěch či neúspěch. Byli tací, jako Pollock, který je jim snažil zalíbit ve svůj prospěch. Byli však i umělci jako Rothko, který kritiky opovrhoval. De Kooning prosazoval svobodu tvorby, a proto se nenechal vyvést negativními poznámkami ohledně začlenění figury do abstrakce.

Existuje tedy opravdové umění? Určitě existuje. Pro každého teoretika, kritika či umělce je správné právě to umění, o kterém píše či které tvoří. Každý z autorů, který byl zmíněn v této práci, byl přesvědčen, že je to on, kdo mluví o tom správném umění pro naši společnost. Občas se některé teorie shodují ve více bodech, občas v méně, občas jsou zcela protichůdné.

Summary

In the first part I focused on several theories that deal with the real form of art. All theories are related to modern society and most of them are in some way linked to

abstract expressionism, avant-garde artistic group in USA. I wrote about Friedrich Nietzsche, Theodor W. Adorno, Jean Francois Lyotard, Clement Greenberg and Leo Steinberg. In the beginning I asked, what unites these theories or what differentiates them. Nietzsche only requires pure objectivity. When artists express their feelings and thoughts they are selfish to him. What is selfish for Nietzsche, Adorno and other authors see as an advantage of art. In the first half of the twentieth century abstraction began to take a leading position in the field of art. Through abstraction the artists tried to recover their originality and uniqueness in the shadow of modern technology such as cameras. Lyotard, Greenberg and Steinberg found examples of good art in abstract expressionism (Steinberg in a later generation of minimalism).

The theories are more differing than merging. However, they share one important fact together. They desire change, something new, thorough and correct. Nietzsche, Adorno and Lyotard even think that the correct approach to art in society already existed but was destroyed.

In the second part I focused on abstract expressionism and its representatives. What approach artists have to theories and critics? We have seen that every theorist has his own ideas about the proper form of art. It is not different for artists. In the abstract expressionism, it is possible to find artists who invite critics into their studios to tell them whether their pictures are good or not. There are also those who fight with critics and the most important thing for them is their own opinion on work. In abstract expressionism there are two main directions: action painting and color field painting. Among the representatives of action painting we saw Jackson Pollock and Willem de Kooning. These two also differed in their work. Pollock made pure abstractions with using the technique of dripping. De Kooning combined abstraction with figurative painting. The color field painting was be represented by Barnett Newman and Mark Rothko in this work. Newman believed that the creation of art was the first natural human activity. Rothko and his paintings tried to express human nature. Both drew inspiration from mysticism and history.

All of the artists were subordinated to critics. Critics largely determined their success or failure. There were those, like Pollock, who were trying to appeal to them and take advantage. But there were also artists like Rothko, who despised them. De Kooning emphasized freedom of creation and he didn´t want to conform to anybody´s opinions.

Použitá literatura

Adorno, Theodor W. 2009. *Schéma masové kultury.* Praha : Oikoymenh, 2009. ISBN 9788072984063.

Cody, Wyo. 2003. Jackson Pollock. [Online] 2003. http://www.jacksonpollock.com/.

ČTK. 2011. Nejdražším prodaným dílem je již pět let Pollockův obraz No.5, 1948. *Novinky.cz.* [Online] 31. Říjen 2011. http://www.novinky.cz/kultura/248968-nejdrazsim-prodanym-dilem-je-jiz-pet-let-pollockuv-obraz-no-5-1948.html.

Dempsey, Amy. 2002. *Umělecké styly, školy a hnutí.* Praha : Slovart, 2002. ISBN 80-7209-402-5.

Falconer, Morgan. 2012. Thomas Hart Benton. *The Art Story.* [Online] 2012. http://www.theartstory.org/artist-benton-thomas-hart.htm.

Fried, Michael. 1998. Umění a objektivnost. [autor knihy] Tomáš Pospiszyl. *Před obrazem.* Praha : OSVU, 1998, stránky 43-71. ISBN: 8023812866.

Frontisi, Claude. 2005. *Obrazové dějiny umění.* Praha : Euromedia group k.s., 2005. ISBN: 80-242-1457-1.

Gershman, Rachel. 2014. Barnett Newman. *The Art Story.* [Online] 2014. http://www.theartstory.org/artist-newman-barnett.htm.

Glenn, Martina. 2008. Willem de Kooning. *Art Museum.* [Online] 11. Květen 2008. http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=525..

Glenn, Martina. 2013. *Art Museum.* [Online] 2013. http://artmuseum.cz/.

Glenn, Martina. 2008. Joan Miró. *Art Museum.* [Online] Prosinec 2008. http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=592.

Golding, John. 2003. *Cesty k abstraktnímu umění.* Brno : Barrister and Principal, 2003. ISBN 80-86598-48-9.

Greenberg, Clement. 2006. Avant-garde and Kitch. [autor knihy] Charles Harrison a Paul Wood. *Art in Theory 1900-2000.* Blackwell Publishing, 2006, stránky 539-549. ISBN: 978-0-631-22708-3.

Greenberg, Clement. 1998. Modernistická malba. [autor knihy] Tomáš Pospiszyl. *Před obrazem.* Praha : OSVU, 1998, stránky 31-41. ISBN: 8023812866

Greenberg, Clement. 1986. *The Collected Essays and Criticism, Volume 2, Arrogant Purpose, 1945 - 1949.* Chicago and London : The University od Chicago Press, 1986.

Haber, John. 2006. Postmodernism and Art History. *Haber Arts.* [Online] 2006. http://www.haberarts.com/pollock.htm.

Haman, Aleš. 2012. *Osudy moderního umění.* Praha: Pulchra, 2012. ISBN: 978-80-87377-37-6.

Harris, Ed. 2000. *Pollock.* 2000.

Landi, Ann. 2007. Art News. [Online] 11. Leden 2007. http://www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-capturing-the-artist-in-action/.

Kaprow, Allan. 1996. The Legacy of Jackson Pollock. *Essays on the Blurring of Art and Life.* California : University of California Press, 1996. ISBN: 0520240790.

Lechte, John. 1994. *Fifty Key Contemporary Thinkers : From Structuralism to Postmodernity.* Florence, KY, USA : Routledge , 1994. ISBN: 0415074088.

Lyotard, Jean Francois. 2001. *Putování a jiné eseje.* Praha : Herrmann a synové, 2001.

Lyotard, Jean, Francois. 2002. *Návrat a jiné eseje.* Praha : Herrmann a snyové, 2002. ISBN: 80-239-0372-1.

Newman, Barnett. 1947. The First Man Was an Artist. *Tiger´s Eye, No 1.* Říjen 1947, stránky 59-60.

Newman, Barnett. 1948. The Sublime Is Now. *Tiger´s Eye, No 6.* 15. Prosinec 1948, stránky 52-53.

Nietzsche, Friedrich. 2008. *Zrození tragédie.* Praha : Nakladatelství Vyšehrad spol. s.r.o, 2008. ISBN: 9788070219201.

Pijoan, José. 1984. *Dějiny umění 10.* Praha: Nakladatelství Odeon, 1984. ISBN 80-7181-936-0.

Pospiszyl, Tomáš. 2005. *Srovnávací studie.* Agite/ Fra, 2005. ISBN: 80-86603-27-X.

Pospiszyl, Tomáš. 1998. Umění z druhé strany oceánu. [autor knihy] Tomáš Pospiszil. *Před obrazem.* Praha : OSVU, 1998, stránky 13-30. ISBN: 8023812866.

Remer, Ashly. 2014. Mark Rothko. *The Art Story.* [Online] 2014. http://www.theartstory.org/artist-rothko-mark.htm.

Rosenberg, Harold. 1952. American Action Painters. *Artnews.* Leden 1952.

Smailagic, Selma. 2004. Nezarámovaný obraz: Jackson Pollock v psychoanalytické teorii Julie Kristevy. *Sociologický časopis, Vol. 40, No. 1–2.* 2004, stránky 179 –193.

Steinberg, Leo. 1998. Jiná kritéria. [autor knihy] Tomáš Pospiszyl. *Před obrazem.* Praha : OSVU, 1998, stránky 85-107. ISBN: 8023812866.

Veselá, Markéta. 2012. 100. výročí narození Jacksona Pollocka, hrdiny akční malby . *Archiweb.* [Online] 2012. http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&type=1&id=11298.

Wolf, Justin. 2014. Abstract Expressionism. *The Art Story.* [Online] 2014. http://www.theartstory.org/movement-abstract-expressionism.htm.

Wolf, Justin. 2012. Art Critics Comparison: Clement Greenberg vs. Harold Rosenberg. *The Art Story.* [Online] 2012. http://www.theartstory.org/critics-greenberg-rosenberg.htm.

Wolf, Justin. 2014. Clement Greenberg. *The Art Story.* [Online] 2014. http://www.theartstory.org/critic-greenberg-clement.htm.

Wolf, Justin. 2013. Color Field Painting. *The Art Story.* [Online] 2013. http://www.theartstory.org/movement-color-field-painting.htm.

Wolf, Justin. 2014. Harold Rosenberg. *The Art Story.* [Online] 2014. http://www.theartstory.org/critic-rosenberg-harold.htm.

Přílohy

Seznam příloh

Příloha č. 1: *Černý čtverec na bílé ploše.* Kazimír Malevič, 1915 (obrázek)

Příloha č. 2: *Erased De Kooning Drawing*. Robert Rauschenberg, 1953 (obrázek).

Příloha č. 3: Fotografie abstraktních expresionistů pro Life Mazagine, 1951 (obrázek)

Příloha č. 4: *No. 5.* Jackson Pollock, 1948 (obrázek)

Příloha č. 5: *Woman III*. Willem de Kooning, 1953 (obrázek)

Příloha č. 6: *Moon Woman Cuts the Circle*. Jackson Pollock, 1943 (obrázek)

Příloha č. 7: *Blue Poles*, Jackson Pollock, 1952 (obrázek); *Mural*, Jackson Pollock, 1943; *Cathedral*, Jackson Pollock, 1947 (obrázek); Pollock při práci (obrázek)

Příloha č. 8: *Pink Angels.* Willem de Kooning, 1945 (obrázek)

Příloha č. 9: *Woman I*. Willem de Kooning, 1952 (obrázek)

Příloha č. 10: *Montauk Highway*. Willem de Kooning, 1958 (obrázek)

Příloha č. 11: *Clam Digger*. Willem de Kooning, 1972 (obrázek)

Příloha č. 12: *Onement I*. Barnett Newman, 1948 (obrázek).

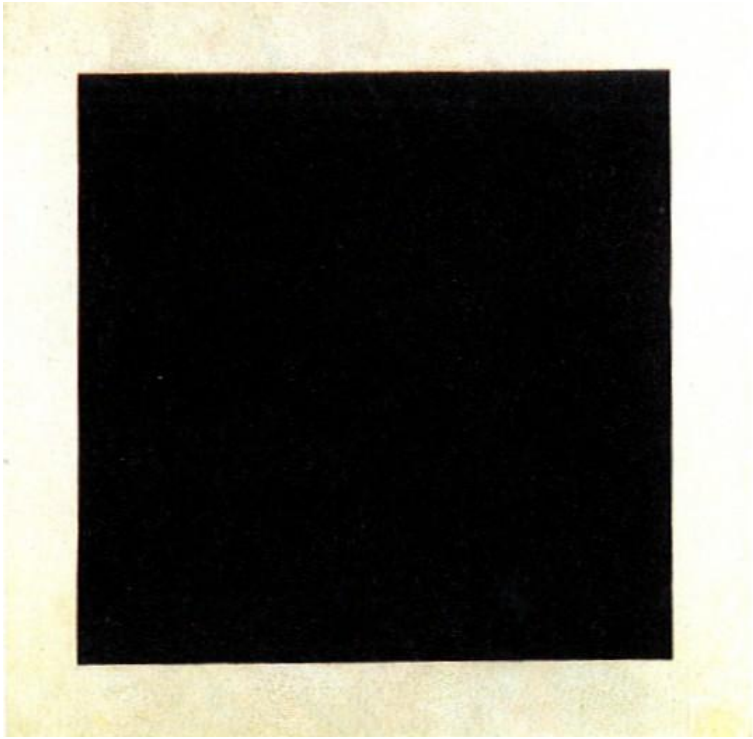
Příloha č. 13: *Stations of the Cross.* Barnett Newman, 1958 – 1966 (obrázek)

Příloha č. 14: *The Rothko Chapel*. Mark Rothko, 1964 – 1967 (obrázek). (Remer, 2014)

Příloha č. 15: *Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red.* Mark Rothko, 1949 (obrázek); Seagram Murals. Mark Rothko, 1958 (obrázek)

Přílohy

Příloha č. 1: *Černý čtverec na bílé ploše*. Kazimír Malevič, 1915



Zdroj: http://82.114.195.35:90/ProjektModerniUmeni/1.pol.20.stol/Abstraktn%C3%AD%20um%C4%9Bn%C3%AD%20-%20obr%C3%A1zky/

Příloha č. 2: *Erased De Kooning Drawing*. Robert Rauschenberg, 1953

Zdroj: http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25846

Příloha č. 3: Fotografie abstraktních expresionistů pro *Life Mazagine*, 1951

Zdroj: http://artinthestudio.blogspot.cz/2009/04/who-was-that-woman.html

Příloha č. 4: *No. 5*. Jackson Pollock, 1948

Zdroj: http://learnodo-newtonic.com/10-most-expensive-paintings-ever-sold/no-5-1948-by-jackson-pollock

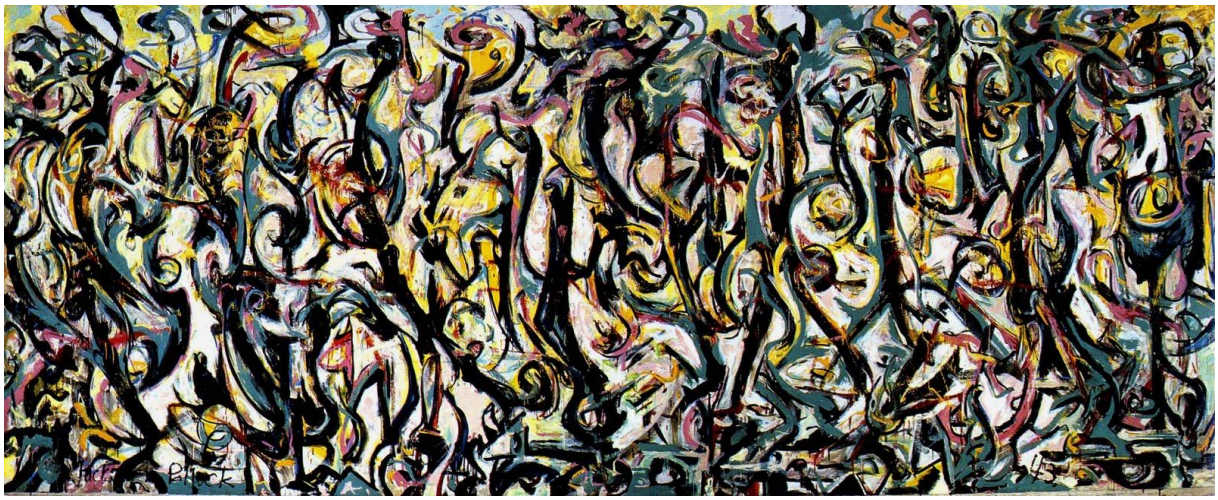
Příloha č. 5: *Woman III.* Willem de Kooning, 1953

Zdroj: http://allart.biz/photos/image/Willem_de_Kooning_1_Woman_III.html

Příloha č. 6: *Moon Woman Cuts the Circle*. Jackson Pollock, 1943

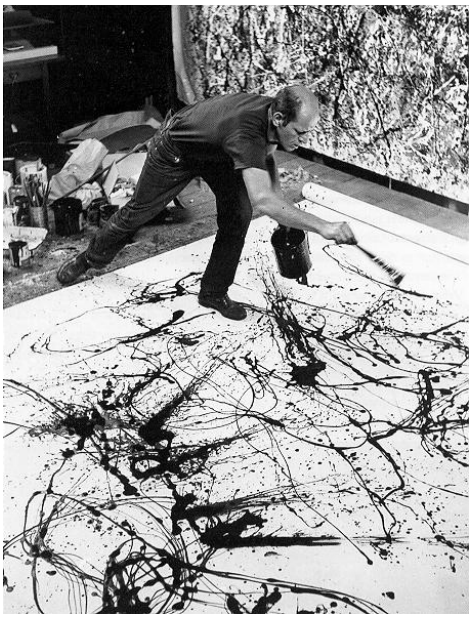
Zdroj: http://www.artchive.com/artchive/p/pollock/pollock_cuts_circle.jpg.html

Příloha č. 7: *Mural*, Jackson Pollock, 1952; *Blue Poles*, Jackson Pollock, 1943; *Cathedral*, Jackson Pollock, 1947; Pollock při práci



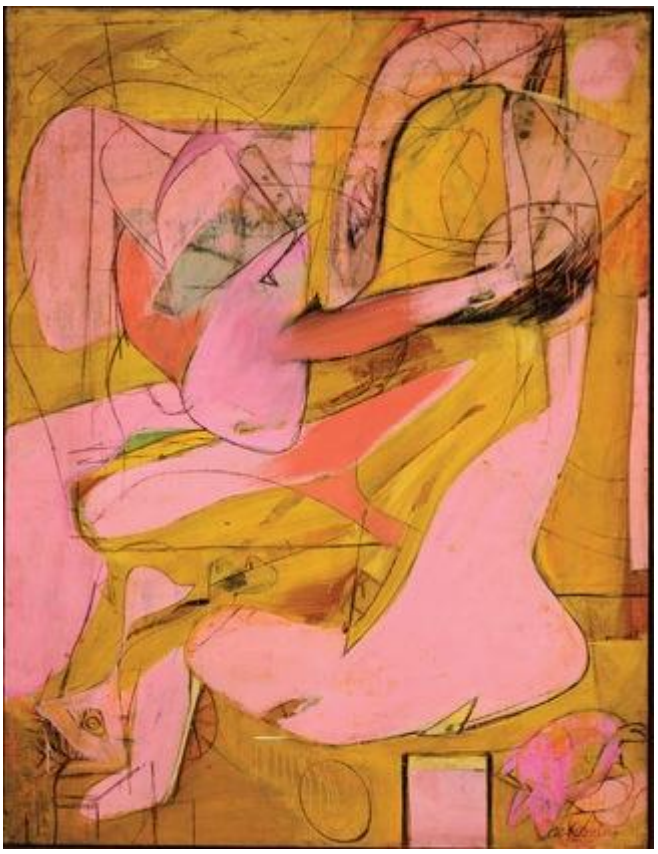
Zdroj: http://arrestedmotion.com/2012/07/overtime-june-25-july-1/

Zdroj: http://www.abstract-art.com/abstraction/l2_grnfthrs_fldr/g001_pllck1_blue_poles.html



Zdroj: http://www.artchive.com/artchive/P/pollock/cathedrl.jpg.html
Zdroj: http://jennymackness.wordpress.com/2013/09/08/modpo-2013-starts-today/

Příloha č. 8: *Pink Angels*. Willem de Kooning, 1945

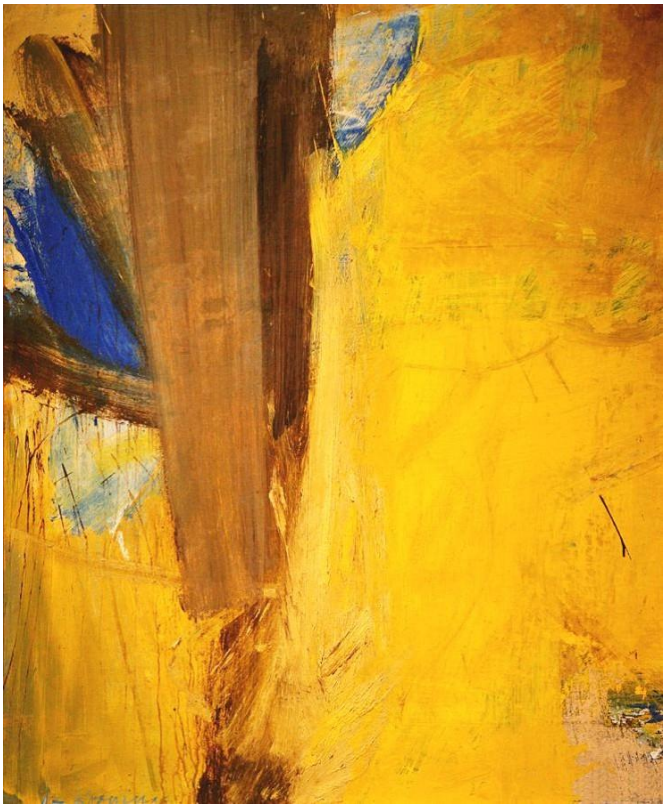


Zdroj: http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1149

Příloha č. 9: *Woman I*. Willem de Kooning, 1952

Zdroj:http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79810

Příloha č. 10: *Montauk Highway*. Willem de Kooning, 1958



Zdroj: http://asheredelman.com/mary-abbott-a-wake-up-call/

Příloha č. 11: *Clam Digger*. Willem de Kooning, 1972

Zdroj: http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/de-Kooning--A-Retrospective/21-Willem-de-Kooning-Clam-Digger-1972.htm

Příloha č. 12: *Onement I*. Barnett Newman, 1948

Zdroj:http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79601

Příloha č. 13: *Stations of the Cross*. Barnett Newman, 1958 - 1966

Zdroj: http://mottahedan.com/exhibitions/peter-halley-direction

Příloha č. 14: *The Rothko Chapel*. Mark Rothko, 1964 - 1967

Zdroj: http://albertis-window.com/2012/01/thoughts-on-the-rothko-chapel/

Příloha č. 15: *Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red*. Mark Rothko, 1949; *Seagram Murals*. Mark Rothko, 1958

Zdroj: http://poulwebb.blogspot.cz/2011/03/mark-rothko.html

Zdroj: http://artobserved.com/2008/09/go-see-rothko-retrospective-at-tate-modern-london-opening-today-through-february-19/