

Roy Lichtenstein a Pop Art

BcA. Helena Kučerová

Magisterská práce
2007



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav reklamní fotografie a grafického designu
akademický rok: 2006/2007

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Helena KUČEROVÁ**
Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design**

Téma práce: **1. Teoretická část:
Roy Lichtenstein a Pop Art**

**2. Praktická část:
Vizuální styl butiku**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

rozsah práce: minimálně 40 stran + přílohy, odevzdat v elektronické podobě (dle předepsané šablony.rtf) ve formátu PDF na 1 ks CD nosiči. Dále odevzdat 2 vytištěné výtisky elektronické podoby, 1 výtisk graficky zpracované diplomové práce, která může mít volnější grafickou podobu.

Pokyny pro vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály vážící se k zadanému tématu. Formulujte své závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:

rozsah práce a pokyny pro vypracování: vytvořte variantní návrhy logotypu butiku a koncepci design manuálu, ve druhé fázi práce navrhnete kompletní design manuál v maximálně možném rozsahu, včetně webových stránek. Praktickou část práce odevzdejte vytištěnou a patřičně adjustovanou v jednom provedení, včetně 1 ks CD nosiče.

Rozsah práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

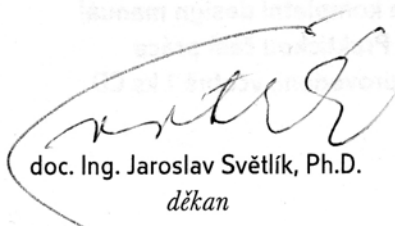
Seznam odborné literatury:

Doporučené zdroje:


veškeré knihovnické zdroje na území ČR, webové stránky vztahující se k tématu, odborné časopisy a další literatura po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí teoretické části: **doc. Jiří Eliška**
Ústav reklamní fotografie a grafického designu
Vedoucí praktické části: **doc. Jiří Eliška**
Ústav reklamní fotografie a grafického designu
Datum zadání diplomové práce: **15. ledna 2007**
Termín odevzdání diplomové práce: **11. května 2007**

Ve Zlíně dne 15. ledna 2007


doc. Ing. Jaroslav Světlík, Ph.D.
děkan




ak. mal. Šárka Šišková
ředitel ústavu

ABSTRAKT

Ve své magisterské práci se zabývám uměním šedesátých let dvacátého století.

V první části se věnuji Pop Artu, jeho filozofii, námětech a historických souvislostech. Druhá část navazuje životem a dílem jednoho z nejvýznamnějších představitelů tohoto hnutí, Roye Lichtensteina.

Klíčová slova: Pop Art, Roy Lichtenstein, Benday Dots, komiks, umění

ABSTRACT

I deal with art of sixties in my diploma thesis.

I attend to Pop Art movement, philosophy, subject matters and historical aspects in the first chapter. The second part is continues with life and art one of the most important and popular artist of this movement – Roy Lichtenstein.

Keywords: Pop Art, Roy Lichtenstein, Benday Dots, comics, art

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci zpracovala samostatně a použitou literaturu a zdroje jsem citovala.

V Praze dne 8. 5. 2007

BcA. Helena Kučerová

OBSAH

ÚVOD.....	7
I TEORETICKÁ ČÁST	8
1 POP ART	9
1.1 CO JE POP?	9
1.2 NÁMĚTY A MYŠLENKY	11
1.3 POP ART A MASMÉDIA	12
1.4 HISTORICKÉ MEZNÍKY, KTERÉ PŘEDZNAMELY VZNIK POP ARTU	13
1.5 POP ART V AMERICE	15
1.5.1 Vývojové fáze amerického Pop Artu	17
1.5.2 Happeniny	17
1.6 POP ART V BRITÁNII	19
1.7 PRVKY POP ARTU V EVROPĚ	24
2 ROY LICHTENSTEIN	27
2.1 ZAČÁTKY	27
2.2 PRŮŘEZ LICHTENSTEINOVÝM UMĚNÍM	29
2.2.1 Padesátá léta	31
2.2.2 Benday Dots	33
2.2.3 Šedesátá léta	35
2.2.4 Sedmdesátá léta	39
2.2.5 Osmdesátá a devadesátá léta	41
2.2.6 Nástěnné malby a sochy	42
2.3 CHRONOLOGIE	43
II PRAKTICKÁ ČÁST	48
3 VIZUÁLNÍ STYL BUTIKU	49
3.1 EXOT VÝJIMEČNĚ ZVLÁŠTNÍ BUTIK	49
ZÁVĚR	51
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A OSTATNÍCH ZDROJŮ	52
SEZNAM PŘÍLOH	53
PŘÍLOHY	54

ÚVOD

Období Pop Artu jsem si vybrala proto, že je to z mého pohledu jedno z nejzajímavějších a nejpozoruhodnějších období nejen v dějinách umění, ale v dějinách kultury. A také proto, že je neustálým zdrojem inspirace. Toto období bohaté na nejrůznější náměty, stvořilo mnoho zajímavých umělců, kteří hltili společenské a kulturní změny a jejich důsledky a s nadšením přenášeli své inspirace do svých pozoruhodných děl.

Roy Lichtenstein je bezpochyby jednou z nejzajímavějších postav tohoto hnutí. Jeho zájem byl jinde než u ostatních umělců té doby. Komiks ho fascinoval. A to proto, že jeho jazyk byl znakem masové kultury, měnící se společnosti, která bažila po dobrodružství a zábavě. Vznikl úžasný styl, který ho provázel ve všech námětech po zbytek života.

Dílem Roye Lichtensteina jsem se inspirovala i v praktické části magisterské práce. Ve vizuálním stylu butiku jsem využila nejen jeho typických teček a pruhů, ale na jeho počest vznikla kolekce potisků na trička, jejichž motivy jsem využila i v dalších aplikacích.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 POPART

Pop Art se zrodil v polovině padesátých let v Británii a Americe, jako reakce mladých umělců na vývoj a změny poválečné doby. Přestože se poprvé objevil v Londýně, místem jeho největšího úspěchu nebyl Londýn, ale Manhattan v New Yorku. Tamní americká kultura té doby hýří neony, tajemnými dobrodružstvími komiksových hrdinů, hvězdnou slávou Marilyn Monroe a Elvise Presleyho. Ve vznikajícím umění nemá smysl hledat jakékoliv emoce. Pop Art vytváří kontakt mezi běžným člověkem šedesátých let a uměním. Snaží se neustálým opakováním vytvořit nezapomenutelný pocit v konzumní společnosti amerického diváka. New York se tak stává ohniskem současného umění, v newyorských galeriích se od této chvíle rozhoduje o tom, kdo z umělců bude známým a kdo nikoliv.

1.1 Co je Pop?

Co je to *Pop*? Hra se slovy, životní styl, specifická generace, nové pochopení umění? A co je *Pop Art* – termín pro významné kulturní hnutí šedesátých let? Pop Art je módní pojem, nepopisuje styl, ale umělecký fenomén. Když k umění přidáme přívlastek „Pop“, dostaneme se ke spojení s povrchní společností.

Pop je zcela určitě jevem západní kultury. Za místa vzniku Pop Artu považujeme Londýn a New York, nová umělecká centra západního světa. Svůj rozmach zaznamenal v průběhu šedesátých let i v dalších významných centrech Evropy. Programovým epicentrem tohoto umění se jednoznačně stala Amerika, výsledkem tamní kultury byla amerikanizace, jež silně zasáhla i Evropu. Abychom mohli porozumět významu těchto kulturních změn a impulsů v umění společnosti a životě jednotlivce, musíme se podívat na jednotlivé okolnosti, které tyto změny naznačovaly.

V padesátých letech se Elvis Presley a James Dean stali idoly mladé kultury, jejíž cílem bylo zrovnoprávnění a osvobození od omezení maloměstského kultu osobnosti, který byl podřízený klišé Hollywoodského filmového průmyslu. Tato vzpoura se odehrávala ve společnosti charakteristické přebytkem, bohatstvím a snadnou dostupností věcí. To vše vedlo k radikálním změnám ve zvycích a chování a také k novému pochopení umění. Moderní metody uvažování přinesly provokativní pojetí životního stylu, který vedl k novým způsobům vyjadřování a novým módním

trendům, které byly neobvykle dobře přijaty. Nebylo až tak absurdní, když se umělci, kritikové, učitelé a profesori obklopili banálností lidové kultury a zaplnili svoje byty pseudoetnickým uměním, suvenýry, kýči a reklamními symboly, dopřávající banalitám a podléhající komiksu, science-fiction, podřadným románům a závislosti na televizi.

Toto pozitivní přehodnocení komerční a populární kultury nastalo v několika úrovních. Kýče, suvenýry a obrazy masmédií, spotřební zboží a obalový průmysl se staly předmětem výzkumu a umění a byly soustředěny v muzeích či galeriích. Vycítěním úspěchanosti života kolem nich, usilovali mladí lidé o smyslovou seberealizaci v různých formách společenského života. Zábavnímu průmyslu se nyní dařilo i v Pop music. V šedesátých letech nacházela mladší generace smysl pro identitu a realitu, své touhy a pocity moci v textech a hudbě Beatles či Rolling Stones. Umělci jako Peter Blake, Richard Hamilton a Andy Warhol navrhovali obaly hudebních LP desek pro popové skupiny – Blake a Hamilton pro Beatles a Warhol pro Velvet Underground. Masmédia povzbuzovala internacionalizaci stylů a forem vyjádření, umožňovala symbolům a umění být všeobecně dostupným. Rostoucí nástup banálních námětů do umění a intenzivní zájem o prezentované umělce, vedl k tomu, že víc a víc lidí chtělo vlastní produkt umění. Tato tendence byla povzbuzována matoucím a častým opakováním sloganů jako „*art is life*“ (umění je život) a „*everyone is an artist*“ (každý je umělec). Takové názory získávaly oblibu díky studijním osnovám mnoha uměleckých škol. Muzea a galerie otevřely své dveře se samozřejmostí a tradiční uspořádání galerií a muzeí byly brány v pochybnost. Došlo k převrácení hodnot, ke stržení bariér mezi uměním a životem, mezi uměním a všedností a také k převrácení přijatých režimů, organizací a prezentací v klasických muzeích umění. Pop Art odmítl skrytou nervozitu ve způsobu vyjadřování. Pop umělci reagovali na subjektivní malbu objektivními úvahami o realitě, kterou viděli jako symbol života. Zřekli se spontánního a náhodného, přiblížili se barvě a formě a nahradili to čistotou soudržné kompozice. Umělci se veřejně hlásili k depersonalizaci a anonymitě výtvarných děl a jejich teoreticky podložené definici o roli umělce v masové společnosti, který má spíše objektivní než subjektivní význam.

První reakce veřejnosti na Pop Art byly váhavé a jen někteří zástupci uměleckého sdružení (Lawrence Alloway, Henry Geldzahler, Richard Bellamy, Leo Castelli, Ivan Karp a další) byli připraveni vynaložit úsilí k jeho pochopení. Když Pop Art obstojí v současném životě, stane se pochopitelným. Dokonce možnost libovolného představení každodenních symbolů, způsobila individuální reakce. Jejich výběr či výklad byl vyjádřením úmyslu. Efektní využitím obrazů, barev, prostoru, objektů, lidí, akce a umění v jednotlivých představeních, se staly happeningy.

V té samé době Andy Warhol a Frank Stella, kteří byli naplněni převratnou silou tohoto období zrovnoprávňující formu a obsah, vytvořili své první odvážné obrazy.

1.2 Náměty a myšlenky

Náměty Pop Artu jsou zakořeněny v každodenním životě, odráží skutečnost a vyvolávají kulturní změny. Nová generace byla připravena rozpoznat silnou určující kulturu, převratné umění a styl. Provokativní chování, taktika šoku a lámání tabu – to byly charakteristické znaky této kultury. Kulturní revoluce podpořila antiautoritativní vzdělávání, rovnoprávnost žen, nové profesní struktury a volný přístup k sexualitě. Nový systém výchovy se objevil v nových formách undergroundových časopisů, plakátů, poutačů a letáků.

Šedesátá léta dvacátého století byla snad jedním z nejprovokativnějších období. Úžasný vzrůst, který nastal v Americe od konce druhé světové války, skrze období studené války v padesátých letech, měl za následek nově utvořenou konzumní společnost. Amerika se stala industrializovanou společností, připravenou na informační věk.

Mnoho umělců, kteří se objevili převážně v New Yorku a Los Angeles, odpovídali na novou komercializaci tohoto období. Ti, kteří se ztotožnili s Pop Artem, sevřeli konzumerismus jako příhodnou věc jejich umění. Vyjádření a gesta abstraktního expresionismu byly nahrazeny svěžím, nezaujatým a bezmyšlenkovitým zobrazením běžných předmětů, podle přivlastněných reklamních obrázků. Zatímco mnoho abstraktních expresionistů se opíralo o nitro, popartisté se obraceli k zevnějšku a povrchnosti jako estetickým podnětům. Konzumní společnost si postupně přivlastnila Pop Art za svůj, jakožto protest proti nepoddajnému vysokému

umění. Pop Art, který zahrnoval hudbu, konzumní design i módu, přesně odpovídal mladé generaci šedesátých let.

V Pop Artu, jasném zobrazení každodenního života, byl masové produkci přiřazován stejný význam jako jedinečným pracem výtvarného umění. Popartisté zrušili propast mezi vysokým a podřadným uměním, inspirovali se reklamou, senzačními plátky, billboardy, filmy, televizí, komiksy a výlohami obchodů. Tyto obrazy, prezentovány s humorem, důvtipem a ironií, mohou být vnímány jako drzé oslavování či ostrá kritika lidové kultury.

Během šedesátých let byl design v Americe tak zprofesionalizovaný a zdokonalený, že se stalo potřebou spojit ho s produktem. Mnoho umělců pracovalo jako designéři či reklamní grafici, což mělo velký vliv na jejich osobnost a přístup k umění. Reklamní slogany začaly být vnímány jako druh literatury a převzaly status umění. Umělci přetvářeli předměty každodenní potřeby na umělecká díla s novým účinkem. Forma a obsah v reklamě je odcizena umělcem a stává se tak velkou výzvou pro oko diváka a ten se sám rozhodne, které prvky patří produktu jako takovému, a které uměleckému dílu. Zájem o spotřební zboží, které dělá život příjemnějším a atraktivnějším, se soustředí na specifické značky. Některé druhy spotřebního zboží se staly symbolem éry a součástí kultury – lízátko, Pepsi (obr. 2), Coca-Cola, zubní pasta, plechovky polévky či obaly cigaret a zápalek. Hvězdou se jednoznačně stává Coca-Cola (obr. 1), která se stává symbolem amerického způsobu života a šíří se do nejrůznějších koutů zeměkoule. Mnoho amerických i evropských umělců vytvořilo řadu děl na toto téma. Trend integrování spotřebitele do propagace produktu byl spuštěn a Coca-Cola se objevovala na nejrůznějších propagačních materiálech od triček až po popelníky. Vztah mezi poptávkou a nabídkou mezi produktem, výrobcem a spotřebitelem vstupoval do absurdní až extrémní fáze. Dalšími silnými náměty byly symboly americké identity – dollar jako symbol nadřazenosti, svobody a ekonomické síly a státní vlajka – žádná významná událost se už neobejde bez hvězd a pruhů.

1.3 Pop Art a masmédiá

Pop Art je vzájemně propojen s masmédií. Pojem „masmediální“ odkazuje na ta odvětví, která produkují zábavu, spotřební zboží, informace a povědomí. Masmédia nepřepřavují pouze zprávu, nejsou jen formou a nástrojem komunikace, ale převážně

jsou klíčem k veškeré komunikaci společnosti a motorem kultury. Formy komunikace brzo obklopily každou oblast lidského života a změnily tak status umění. Umění se začalo obracet k banálním, všedním stránkám spotřebního zboží a zábavního průmyslu. Vysokorychlostní komunikace mezi produkty a spotřebiteli změnila i rychlost, kterou bylo umění distribuováno a produkováno. Rozmanitost a dostupnost mediálních zpráv, byly rozhodujícími inspiračními zdroji umělců. Právě stylizace umění a vyprávění dala jejich dílům kvalitu a zábavní hodnotu, jež se stala předmětem jejich experimentů. Změnili celou koncepci dosud subjektivního a individuálního umělce. Andy Warhol říká, že chce být strojem ve své umělecké *Factory* (Továrně) v New Yorku a malíři jako Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein a Jasper Johns mluví o odosobnění a anonymitě jejich práce.

Pop Art ovlivnil reklamu, design i průmysl a vrátil se do každodenního světa ve formě odpadu masmediálního průmyslu. Obrazy z novin, televize a rádia byly samotnými tématy Pop Artu a umělci tak vyvinuli jejich vlastní, současnou ikonografii. Ve svých obrazech ukazují, že se média stala osudnou a nevyhnutelnou realitou, která radikálně změnila naše vědomí, vnímání a hodnoty.

1.4 Historické mezníky, které předznamely vznik Pop Artu

Amerika se na začátku dvacátého století vyznačovala růstem měst a dramatický vývoj průmyslu a obchodu byl doprovázený rostoucími sociálními problémy. Pop Art reagoval na současnou kulturu, v které byla realita méně důležitá než zájmy umění. Depersonalizace umění, jeho mechanická, anonymní kvalita, stála na konci dlouhého procesu rozvoje v umělecké historii. Toto fascinující umělecké hnutí bylo v podstatě logickým vyústěním všech kulturních změn, které se odehrávaly od konce devatenáctého století. Ovlivnily ho všechny důležité události, které se odehrávaly v oblasti umění a umělecké směry jako fauvismus, exoresionismus, kubismus, surrealismus a zvláště pak dadaismus.

Na počátku dvacátého století vzniká sdružení nazývané *Ash Can School* (Popelnicové umění), jejíž hlavní protagonisté si kladli za cíl zachytit atmosféru New Yorku na přelomu století, zobrazovali každodenní život v celé jeho kráse, chudobě i utrpení a právě takovou realitu považovali za opravdové umění. Své pojmenování si zvolili podle anglického slova *ash can* (popelnice), která pro ně představovala opravdovou

americkou realitu každodenního života. Její hlavní představitelé (John Sloan, George Bellows, Thomas Anshutz, Robert Henri, George Luks a Williams Glackens) byli prvními umělci, kteří začali ve svých dílech používat reklamní slogany a noviny. Umělci tohoto sdružení se podíleli na uspořádání legendární *Armory Show*. Mezinárodní přehlídka umění, jež se konala poprvé roku 1913 v budově bývalé zbrojovky v New Yorku, byla pro americké umění přelomová, zcela změnila tehdejší vnímání abstrakce v Americe. Tato ukázka současného amerického a evropského umění, měla klíčovou roli v dalším vývoji amerického umění. V roce 1917 pak členové skupiny ustanovili *Society of Independent Artists* (Sdružení nezávislých umělců), které se významně podílelo na rozvoji abstrakce v Americe.

Na *Armory Show* byla představena práce, která způsobila značný neklid a to malba *Nude Descending a Staircase* (Akt sestupující ze schodů, 1912) Marcela Duchampa. Tento pozoruhodný francouz, který se proslavil svými „ready made“ objekty, se v New Yorku setkal s malířem Francisem Picabiem a fotografem Man Rayem a společně zde založili hnutí Dada. Dadaisté, drzí provokativní umělci, kteří šokovali svým nekonvenčním chováním, včetně výstředního oblečení, převrátili svým přístupem celý dosavadní umělecký svět naruby. V roce 1917 představil Duchamp světu svou *Fountain* (Fontána) - pisoár. Uměleckou ideou pro něj nebyl proces vytváření díla, ale výběr objektu a nové pojmenování, což tomuto předmětu dalo nový účel a stalo se tak uměleckým dílem. V této době byl takovýto přístup k umění vysoce radikální a tak se Duchamp svým provokativním jednáním a názory, nesmazatelně zapsal do dějin kultury a svou tvorbou ovlivnil bezpočet umělců, uměleckých směrů a skupin. Dadaismus trvající do poloviny dvacátého století a jeho díla, obrazy a koláže kombinující fotografie, reklamní slogany, výstřižky z novin a časopisů, lidové umění a populární kultura, ovlivnily Pop Art a Happeningy koncem padesátých let. Jako předchůdce Pop Artu ukazuje, jak se umění stalo součástí každodenního života a každodenní svět se stal uměním.

Důležitým zdrojem amerického Pop Artu byla také tradice lidového umění, která vyjadřuje pozitivní postoj k americkému životu, mentalitě a touze po dobrodružství. Pragmatismus, realismus, objektivnost, optimismus a zábava, to jsou charakteristické rysy americké populace a amerického umění. Fascinace pro reklamy, pro plakát, film, spotřební zboží a potěšení v banálních a jednoduchých věcech, jsou

hluboce zakořeněné v historii amerického umění.

1.5 Pop Art v Americe

Americký Pop Art byl vyústěním nově nalezené sebedůvěry. Samotný amerikanizmus byl námětem, jenž poskytl prvotní impuls vzniku tohoto umění. Představy pokroku, mediálního průmyslu či obdivování mediálních celebrit zažívaly rozmach v Hollywoodu a zvláště pak i v New Yorku – centru americké kultury.

Na přelomu století se umělecká škola *Ash Can School* pokoušela nalézt své kořeny v prostředí amerického každodenního života. Na významné přehlídce *Armory Show* uskutečněné v roce 1913 v New Yorku projevíli američtí umělci sklon k evropským vlivům umění a také zde vystavovali regionální umění, jehož námětem byl americký způsob života, nové technologie a rozkvět mediálního věku. Během čtyřicátých a padesátých let generace umělců, které předcházely umění Pop Artu, rozvinuly nové tendence v realismu, především používáním námětů současného života, čímž připravily cestu americkému umění šedesátých let. Řízena změnami ve společnosti začala mladší generace umělců přerušovat abstraktní expresionistický styl padesátých let, jehož vývoj a úspěch částečně sami zažili jako školáci a začala jej nahrazovat novým uměním současnosti. Důležitou paralelou jsou *ready-made* Marcela Duchampa. U Duchampa nebylo tak důležité realistické představení všední reality, jak tomu bylo později u Pop Artu, nicméně jeho *ready-made* objekty byly zamýšleny jako útok na tradiční chápání umění. Duchamp žil v New Yorku od roku 1915. Jeho práce byly přirozeně inspirací hnutí Pop Art, a to nejen v Americe, ale i v Evropě. Stojí za zmínku, že britský umělec Richard Hamilton zrekonstruoval několik z Duchampových nejdůležitějších prací - například *The Big Glass* (Velká sklenice).

Práce Roberta Rauschenberga *Erased de Kooning Drawing* (Výmaz Kooningovi Kresby, 1953) představuje symbolický proces, kterým tato generace udělala tečku za uměním předchozích generací. Dokumentuje vymazání jedné z de Kooningovy abstraktně expresionistické kresby. Willem de Kooning neměl nic proti zásahu Rauschenberga a sám mu kresbu poskytl. V letech 1951 - 1953 namaloval Rauschenberg jednobarevné obrazy se vzory látek, zatímco de Kooning začal zavádět prvky koláže do svých obrazů. Jeho první pokus o tuto techniku uskutečněn po roce 1950 byl *Camel advertisement* (Inzerát na Camel), kdy začínal se svými sériemi ženských postav, a v roce 1956 začal začleňovat

tištěné noviny do svých maleb - *EasterMonday* (Velikonoční Pondělí, 1956). De Kooning získal pověst hlavního představitele abstraktního expresionismu, ale jeho figurální témata (Žena, Marilyn Monroe) a umělecký temperament mu dovolily následovat aktivity a myšlenky mladší generace.

Rauschenbergovo setkání s Johnem Cagem, který vyučoval na *Black Mountain College*, bylo vysoce významným, jak pro jeho vlastní umělecký vývoj, tak i pro tendence později uplatňované právě americkým Pop Artem. Skladatel Cage se intenzivně zajímal o Zen Buddhismus, v převtělení naděje do umělecké techniky a vstřebání úrovní všední reality do své hudební řeči. Byl to právě Cage, kdo vznesl první důležité teoretické otázky ohledně vztahu mezi uměním a médií, mezi představou a realitou.

Jasper Johns, jež v té době namaloval svou první americkou vlajku, vznesl absurdní otázku: "*Je to vlajka nebo je to obraz?*". Johnsovým záměrem bylo rozvrátit převládající představy o realitě a jistých navyklých režimech vnímání. Johns jenž se během roku 1955 přestěhoval do stejného ateliéru jako Robert Rauschenberg, je obecně vnímán jako druhá nejvýznamnější postava období Pre Pop Artu v New Yorku. V roce 1958 byla jeho vlajka, společně s dalšími obrazy, vystavena v soukromé galerii v New Yorku a obojí vyprovokovalo úžasné diskuse.

Jedním z umělců, kteří začali malovat všední či obyčejné předměty v padesátých letech byl Larry Rivers, jehož obrazy, jak té doby tak raných šedesátých let, odrážely americké historické klišé a líčily je nezajímavě. Díky jeho nekonvenční metodě malby a kresby těchto smysluplných předmětů se stal inspirací pro mladší generaci Pop umělců. Použití koláže a montáže jednoduchých technik propůjčených z médií a komerčních návrhů a přímé začlenění úrovní nahodilé reality do malby a sochařství vyvolalo řadu debat a experimentů konce padesátých let, které byly soustředěny na nové umění a na nové pochopení umění jako celku. Jak dalece by mělo umění dovolit samo sobě stát se banální, tak aby mohlo sejmut masku všednosti? Odpověď na tuto výzvu nehledali newyorští umělci v teorii či formováním slohových skupin, ale prováděním jejich vlastní zkušenosti každodenního života a uměleckých technik. Přitom přijali velmi rozdílné závěry a produkovali vysoce individuální obrazy a sochařství. Také prozkoumali způsob, ve kterém souvislost produkující tyto otázky se stále měnila a chrlila nové otázky.

1.5.1 Vývojové fáze amerického Pop Artu

Vývoj amerického Pop Artu můžeme rozdělit do několika vývojových fází, označených dle různých odpovědí umělců na výzvy dané doby. První fází je tzv. *Pre Pop Art*, ve které se Johns a Rauschenberg rozloučili s abstraktním expresionismem. Poté následoval *Rozkvět Pop Artu*. Tato fáze zažila vznik řady důležitých umělců, jejichž práce byla zakořeněná v padesátých letech a částečně založená na zkušenostech získaných v užité grafice, designu a plakátovém umění: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Tom Wesselmann a Robert Indiana (obr. 4).

Úplně nezávisle na sobě se tito umělci zabývali překladem objektů a lidských postav do všeobecného sdělení. Se sponzorováním určité angažované a experimentální newyorské galerie dosáhla tato fáze Pop Artu rychle úspěchu a poznání jako nové umělecké hnutí. Výstavy byly doprovázeny různými programy: happeningy, divadelními představeními, protidemonstracemi a pouličními akcemi, jejichž aktéry byli Claes Oldenburg, Red Grooms, Allan Kaprow, John Cage a Jim Dine. Do poloviny šedesátých let byl Pop Art široce známý, rozpracoval a rozšířil námět, kompozici a styl, ale stále byl schopný se uchýlit zpátky k tradičním technikám. Během této fáze se americký Pop Art rozšířil z New Yorku na západní pobřeží, do Kanady a později do Evropy a Británie, která měla vlastní Pop Art již nějakou dobu.

Poslední fáze se vyznačovala radikálním realismem a převážně americkým původem, jehož předmětem byly společenské vztahy. Radikální realismus se stal brzy mezinárodním hnutím, často podporovaný politicky motivovanými skupinami.

1.5.2 Happeningy

"Procházka dolů čtrnáctou ulicí je mnohem úchvatnější, než jakékoli mistrovské dílo."

(Allan Kaprow / Hendrickson, J. Roy Lichtenstein, str. 51)

V roce 1957 začal Allan Kaprow v New Yorku organizovat své vlastní happeningy - formy umělecké akce, při které byly umělecké myšlenky konfrontovány s prvky náhody. Ke Kaprowovi se postupně přidali Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, George Segal, Robert Whitman a Robert Watts. Allan Kaprow například v jednom z jeho happeningů vytvořil matoucí labyrint rozřazených a barevně malovaných struktur zavěšených ze stropu, přerušovaných částmi plastu, celofánu, zašmodrchanou lepicí páskou

a vánočním světelným řetězem. Jednou za pět hodin zazněla z magnetofonu elektronická hudba. Návštěvníci si mohli vybrat vlastní cestu tímto okolním prostředím. Kaprow ve svém vlastním umění dále rozvíjel myšlenky svého učitele, skladatele Johna Cage. Podle Cage běžné věci vládly estetickým smyslem a svět byl sám o sobě výtvozem umění. Ovlivnění tímto myšlenkovým pochodem, začali umělci ubírat svojí pozornost k předmětům každodenní potřeby a inspirovali se jimi. Dva studenti, kteří byli Cagem ovlivněni, byli Robert Rauschenberg a Jasper Johns. Johns maloval vlajky, čísla a terče, takže kritici byli zmateni, zda před sebou vůbec mají umění. Robert Rauschenberg vytvářel kombinovanou malbu – tahy štětce doplňoval nalezeným haraburdím. V březnu roku 1958, byli Rauschenberg a Kaprow zahrnuti v článku *Newsweek*, nazvaném *Trend to the 'Anti-Art'*. *Newsweek* nazval Kaprowa nebezpečným radikálem, který ohrožuje a převrací tradiční umělecké hodnoty.

Jedním z raných akčních umělců Pop Artu byl George Brecht také ovlivněný Johnem Cagem. Jeho akce kombinující hudbu a všední obrázky začaly na počátku padesátých let a prostě se konaly - bez předchozího udání místa a času - kdekoliv a kdykoliv, v jakoukoliv denní či noční dobu. Tyto happeningy mohou být nejlépe popsány jako inscenované sekvence událostí, ve kterých má každý prvek, každý detail stejnou váhu, a proto i stejný význam. Všední realita viděná jako umělecká událost také charakterizuje happeningy Jima Dinea (*The Natural History of Dream, Car Crash*).

Během této doby se kromě happeningů objevily i další formy vizuálních událostí mezi něž patřily divadelní představení Reda Grooma a Cleas Oldenburga - *Ray Gun* projekty, stojany v obchodech, představení a auto portréty v namalovaných či vykonstruovaných prostředích jako například *The Street* (Ulice) - Oldenburgův obraz rozbrázděný, děsivý, podivný a inspirovaný hromadou odpadků.

Zkušenosti s použitím médií a nových výstavních technik vedoucích k rozšíření umění do procesů, které, ve smyslu obsahu i zcela doslovně, bořily tradiční hodnoty, byly důležitým krokem ve vývoji Pop Artu a individuálních stylů jeho představitelů. V této souvislosti stojí za zmínku síťotiskové šablony reklamních krabic Andyho Warhola *Box Show* prezentovaných ve *Stable Gallery*, a také galerii Paula Bianchiniho, kde byly grafické práce vystaveny podobně jako v supermarketu. Obě výstavy se konaly v roce 1964. Také Robert Rauschenberg dělal divadelní představení v šedesátých letech, například multimediální *Pelican*, ve kterém společně s Alexem Hayem jezdili na

kolečkových bruslích s padáky do rytmu stepu. Později Robert Morris a Oyvind Fahlstrom obsadili své kolegy malíře do svých představení a pouličních akcí. V jejich představení s názvem *Site* v roce 1964 nosil Morris masku Jaspere Johnse a v *Kisses Sweeter Than Wine* (Polibky sladší než víno, 1966), které trvalo devět večerů, připravil Robert Rauschenberg vystoupení "idiot učelec".

Bylo zřejmé, že veselé a bezstarostné metody prezentací, které happeningy preferovaly, měly vliv na obrazy těchto umělců a umělci vskutku začali včleňovat smetí a organický odpad do svých koláží a montáží (obzvláště Rauschenberg v šedesátých letech). Výstava *Art of Assemble* (Umění asambláže) na podzim 1961 v *Museum of Modern Art* (Muzeum moderního umění) v New Yorku, byla také významnou událostí a týkala se práce abstraktních expresionistů, montáže tzv. "kulturu odpadu" a prostředí a byli zde prezentováni jak američtí tak evropští umělci: Raymond Hains, Arman, Pierre de la Villegle, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Niki de Saint-Phalle, Christo, Jean Tinguely, ital Enrico Baj a Mimmo Rotella, a američtí umělci, jejichž práce byly v té době jen okrajově spjaty s Pop Artem, jako například: George Brecht, Edward Kienholz, Marisol, Robert Watts či Lucas Samaras.

1.6 Pop Art v Británii

Britský Pop Art vyvstal z nového pochopení současného života, který byl v povaze plánovitý a intelektuální. V raných padesátých letech si začali být umělci a intelektuálové vědomi, že jejich kultura je čím dál více předurčována masmédií, novými technologiemi a společenskými změnami, které měly za následek zvýšení amerikanizace Evropy.

Cílem *Independent Group* (Nezávislá skupina), která se sešla roku 1952, bylo pořádání nejrůznějších kulturních akcí a neformálních diskusí na půdě *Institut of Contemporary Arts (ICA)* v Londýně. Mezi základající členy patřili Richard Hamilton, který vyučoval průmyslový design, fotograf Nigel Henderson, Edouardo Paolozzi, který přednášel na designu oděvu, sochař William Turnbull, architekti Theo Crosby, Peter a Alison Smithson, sochař Colin John Wilson, designer nábytku Nigel Walters a umělecký kritik a organizační duše skupiny Reyner Banham. Roku 1953 byli tito umělci spojeni lídrem skupiny Frankem Cordellem a jeho ženou, malířkou Magdou Cordellovou, grafickým designérem Johnem McHalem a uměleckým

kritikem Lawrenceem Allowayem. Skupina nebyla velká a ani se nescházela příliš často. Navzdory kulturním a profesionálním rozdílům našli členové společný zájem. Mezi témata, která probírali na setkáních, patřily: *expanze uměleckých technik za tradiční formy reprezentace, akční malba, design helikoptér, design karosérií, nukleární biologie, kybernetika jako nový vědní obor, lidová kultura, masmédiá a městská kultura, průmyslový design, reklama, kino, komiks, science-fiction, podřadná literatura, pop music a teorie Marshalla McLuhana*. Probírali témata, která byla dost vzdálená předsudkům kulturní organizace té doby a která jim přinášela alternativní pohledy na současné kulturní problémy.

Dva členové, Richard Hamilton a Edouardo Paolozzi, byli považováni za otce londýnského Pop Artu. Počátečním signálem byla přednáška, která se konala na prvním setkání *Independent Group* v roce 1952. Přednáška nazvaná *Bunk*, představená Edouardem Paolozzim, byla jakýmsi druhem plánované koláže, na kterou Paolozzi použil výstřižky z amerických časopisů (*Life*, *Look*, *Esquire*), komiksů a literatury science-fiction. Stručně řečeno to byla jakási směsice obrázků z médií a reklamy. Projekce na plátno měla navíc mnohem intenzivnější efekt. Edouard Paolozzi byl vlastně jediným Britem, který začal již roku 1947 vytvářet koláže z komiksových příběhů, časopisových výstřižků a dalších podkladů. V tomto roce, kdy vznikla slavná koláž *Fur Kathe* němce Kurta Schwitterse (v Británii v exilu), vytvořil Paolozzi koláž *I was a Rich Man's Plaything* (Byl jsem hračkou bohatého muže, obr. 5), která byla roku 1972 znovu otištěna v litografické edici *Bunk series*. Koláže ukazují jejich bezvýznamný obsah a charakteristické rysy, které můžeme od té doby spojovat s Pop Artem: Coca-Cola, půvabné dívky, militaristické prvky a převzaté typografické komponenty. Originální název *Highworth a Rich Man's Plaything* (Vysoce ceněné hračky bohatého muže, série *Bunk*), byl ironickým výkladem zbohatlé smetánky, parodií absolutní dostupnosti výrobků a obrazů a byl také hrou hranou se skutečností, nebo tím, co sdělovací prostředky považovaly za skutečnost. Náměty obsahovaly textové a obrazové prvky vztahující se k soukromému životu, blahobytu, k politické situaci a amerikanismu a odrážely vývoj mediálního věku po druhé světové válce.

Koláže *Bunk* a *Scrapbook* (Obrazové album), jak je Paolozzi nazval, byly na počátku padesátých let prvním popartovým dílem. Jeho přednáška byla prvním

podrobením bezvýznamného světa mediálních obrazů teoretické analýze a diskuzi. *Independent Group* se nepokoušela předstírat, že jejich rozhodující bitva šla ruku v ruce se souhlasným postojem ke kliše každodenního života. Jejich vlastní poznání masmediální společnosti byla jednou z hlavních charakteristik Pop Artu. Hlavní teorie vyvolala diskuse, které se uskutečňovaly v ICA, k nalezení jejich umělecké interpretace.

Roku 1953 Paolozzi, fotograf Nigel Henderson, architekti Alison a Peter Smithson a inženýr Ronald Jenkins, zorganizovali výstavu *Parallel of Life and Art* (Paralela života a umění, obr. 7). Tato výstava měla být přehledkou fotografií z časopisů jako *Life*, *American Vogue*, *Art News* či *Contemporary Future*, z encyklopedií a vědecké literatury, a zahrnovala novinové fotografie, rentgeny, fotografie rozvalin a také historické ukázky fotografie francouze Etienne Jules Mareye a američana Edwarda Muybridge. Byly tam také dětské kresby a graffiti, příklady klasického umění a náhrobní skulptury Jeana Dubuffeta a Jacksona Pollocka. Obrazy nebyly představeny v originálech a byly zavěšeny na zdech a také ze stropu. Návštěvníci byli nuceni vytvořit si svůj vlastní způsob skrze matoucí kompozici a udělat vlastní rozhodnutí, kde stát, jak vypadat a co si myslet. Exponáty nebyly roztříděné do kategorií, ale v čem vypadala tato výstava jako obchodní dům, byl katalog výstavy s rubrikami: Anatomie, Architektura, Umění, Kaligrafie, Pohyb, Příroda, Primitivismus, Stres, Fotbal, Science-Fiction, Medicína, Geologie a Materiál.

Hlavními tématy Pop Artu byly subkultura, lidová kultura, mediální obrazotvornost, nové technologie, design, spotřební zboží a strojný průmysl, mezilidské vztahy mezi tímto fenoménem a jeho dopadu na člověka. Roku 1955 naplánoval a navrhl Richard Hamilton významnou výstavu *Man, Machine and Motion* na ICA. Jejím obsahem bylo připomenutí práce Lászlo Moholy-Nagyho *Vision in Motion*, vytvořené v Chicagu v roce 1947, a také připomenutí knihy *Painting, Photography and Film*, publikované Bauhausem roku 1927. Námětem výstavy byl vzájemný vztah mezi člověkem a strojem, a realita fotografie jako náhrada za lidskou představitost. Tématický komplex spojující technologii, masmédiu a moderní masovou kulturu, byl v podstatě výstavou nového postoje jednotlivce v masové společnosti, a jako taková vyjadřovala potřebu pojetí umění, potřebu vyjasněnou již dřívější výstavou *Parallel of Life and Art*. Toto nové multimediální pojetí umění je

také vyjádřeno v Hamiltonově koláži *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (obr. 6) Navrhl i plakát výstavy *This is Tomorrow* (Tohle je zítřek, obr. 8), jejímž tématem bylo multimediální umění, komunikace, reálné domácí prostředí, design a technologie. Tuto výstavu uspořádala *Independent Group* v roce 1956 ve *Whitechapel Gallery* v Londýně a název Hamiltonovy koláže se stal reklamním sloganem. Paolozziho a Hamiltonova spoluúčast byla velmi významná. Prostorové zkreslení a neobvyklé formáty daly výstavě charakter výstaviště.

Až na Reynera Banhama, člena *Independent Group*, byl Lawrence Alloway jedním z prvních kritiků, kteří psali o Pop kultuře. Ve stejné době psal Alloway také kritické analýzy hollywoodských filmů. Byl to právě on, kdo používal termíny „pop kultura“ a „pop art“ již od roku 1958. V té době poukazoval spíše na „kulturu masové produkce“ než na práce umělců. Termín Pop Art byl poté stále více používaný k popisu nových prací a stal se synonymem kulturního hnutí daného období.

„Nícméně dnes neznamena to, co jsem tím myslel tehdy. Používal jsem ten pojem – ale také výraz ‚pop kultura‘ – k označení produktů masmédií, nikoli pro umělecká díla vycházející z lidové kultury. V každém případě se tato fráze někdy mezi zimou 1954-55 a rokem 1957 začala běžně používat...“

(Lawrence Alloway / Honnef, K. Pop-Art. srt. 6)

Minulost, současnost, budoucnost, pfiizpůsobení se skutečnosti, problémy s vnímáním a se vztahem mezi masovou produkcí a individuální obrazotvorností, to byla koordinace nové kultury, kterou se umění vydalo na sebejistou cestu objevení svých vlastních idejí a forem. V dopise Smithsonianým Hamilton uvedl přívlastky, které spojoval s Pop Artem: *populární, pomíjivý, určený ke spotřebování, úsporný, masově vytvářený, mladý, zábavný, sexy, nápaditý, okouzlující a velký byznys.*

Roku 1958 publikoval Lawrence Alloway svou esej *The Arts and the Mass Media* (Umění a masmédia), ve které se zaměřil na současné období, práce obsahovala shrnutí všech vývojových trendů, která vytvářely všechny formy lidských aktivit, objekt estetického posudku.

Richard Hamilton vyučoval desing na *Royal College of Art* v Londýně, kde studovali mladí umělci jako Peter Blake a Richard Smith. Blake a Smith patřili do *druhé generace* britského Pop Artu. Blakeova práce směřovala jasně k figurativnímu

realismu, zatímco Smith se ubíral vysloveně k abstrakci. Na výstavě *The Young Contemporaries* (Mladí současníci, 1959), představil Smith svůj obraz *Blue Yonder* (Modrý tam v dálce), stále ještě abstraktní a expresionistický, jež byl ovlivněn *první vlnou amerického Pop Artu*. Blakeova práce odrážela místo jednotlivce v masové společnosti. Smith na druhou stranu, reagoval na změny ve struktuře vizuálního vnímání způsobené masmédií: drzý vizuální efekt, zjednodušený vztah mezi barvou a formou. dynamický obrazový rytmus, kompozice a barevná dynamika připomínající neonovou reklamu a barevnou televizi, nebo banální layout designu cigaretové krabičky.

Zatímco *první fáze* britského Pop Artu byla zaměřená na přetváření mediálních obrazů, impulzy *druhé fáze* pocházely z mnohem bezprostřednějšího porozumění změn ve společnosti a jejich vlivu na osobnost. Během tohoto období pracoval Blake na kolážích, asamblážích a malbách, které kombinovaly masově produkovanou obrazotvornost s abstraktními prvky a dekorativním polem barev. Vliv Pop Artu se rychle šířil jak v zeměpisných podmínkách, tak mezi mladší generací. V roce 1958 přišel do Londýna na stipendijní studijní pobyt R. B. Kitaj a již zde zůstal. Na jeho tvorbu měl velký vliv fakt, že britský Pop Art reagoval s velkou intenzitou na americkou obrazotvornost a ranou fázi amerického Pop Artu.

Třetí fáze byla v podstatě odstartována roku 1960 na výstavě *Young Contemporaries*. Tato výstava byla první výstavou, která připravila obecný přehled nového uměleckého hnutí. Byl to opět Lawrence Alloway, který pracoval pro *Tate Gallery* od roku 1950, a napsal text katalogu výstavy. Udělal tak, aniž by pro tyto mladé umělce použil termín „Pop Art“ – studenty Royal College of Art (od roku 1959/60): Barrie Bats (používal pseudonym Billy Apple), Derek Boshier, Patrick Couldfield, David Hockney, Allen Jones, R. B. Kitaj, Peter Phillips a Norman Toynton. Tato generace byla velmi osobitá, kriticky prozkoumávající široký rozsah figurativních témat, forem a kompozice v malbě, kresbě a grafických technikách. Pár těchto umělců se ve skutečnosti od termínu „Pop Art“ distancovalo.

Kitajovy obrazy (malby, koláže a ostře definované grafické elementy) a kresby byly zaměřené na osobní vztahy a lidskou činnost v interiéru i exteriéru. Jsou zde hravé tendence, záliba pro kombinování protichůdných technik a figurativních detailů. Energie obrazů pramení z jejich narativní tendence

a kompozice: vytvářel jakýsi chaos s narativním vedením oka do různých směrů, s rozmanitými středy a vrcholy. Viděl barvy jako samostatnou, nezávislou energii, využil neomalenosti reprodukcce, zatímco se současně snažil být malířem. Nesouvisející znaky a abstraktní tvary buď zdůrazňoval nebo potlačoval. Kitaj spojoval osobní prvky se stereotypními a různorodými úrovněmi, kombinující a odrážející sériové provedení zapůjčené z masmédií nebo historie týkající se figurativního realismu a úrovní abstrakce. Navrhnul figury a prostor na ploše tak, že malba má vzezření doplňkového balení s dynamikou, narážkou a drážděním. Kitaj není jediným umělcem, který používá obrazy jako plátno pro projekci.

David Hockney maloval velmi osobité obrazy soukromého života. Jsou odhalením touhy a naděje. Naznačovaly romantické cítění, pokus o osvobození se od okolního klišé. Zatímco jeho rané práce (1960–62) jsou agresivní, nespoutané, neklidné a dynamické, jeho práce pozdních šedesátých let jasně vyzařují klid a harmonii.

1.7 Prvky Pop Artu v Evropě

Pop Art nabýval v průběhu šedesátých let nebývalé pozornosti a tak se jím začali zabývat i umělci v dalších státech Evropy. Během šedesátých let se určité jevy anglo-amerického hnutí Pop Artu staly stále více mezinárodními, a začala se objevovat obdobná hnutí i na evropském kontinentu.

V Anglii i Americe byl Pop Art vyslovován s ohromnou vitalitou celou generací, výtvarné umění, hudba, literatura a populární masová kultura se proplétaly. Elvis Presley, Rolling Stones a Beatles, hippís a beatníci započali kulturní revoluci. V roce 1962 koncertovali Beatles na svém prvním velkém koncertu v hamburském Star Clubu a angličtí Pop umělci byli pozváni na *College of Fine Arts* v Hamburku (jako hostující profesori): Eduardo Paolozzi 1960-1962; Allen Jones 1968-69; Peter Phillips 1968-69 a Joe Tilson 1971-72. Tendence amerikanizmu získaly základ v reklamě a prodejní strategii, v masmédiích a modernizaci marketingu a společenských věd. V šedesátých letech byla činnost evropských Pop umělců tvořena hlavně uvnitř mladé kultury, byla to stálá reakce na americké vzory. Tento Pop Art byl méně radikální, originální, aktuální a nesl známky nové generace.

Evropský Pop Art měl sklon být různorodou a neovladatelnou událostí. Různá hlediska evropského Pop Artu lze zahrnout pod jisté kategorie: ikonografie amerikanizmu,

vyjimečné umělecké osobnosti, kritika událostí a společnosti obecně a vzájemné vztahy mezi americkými, britskými a evropskými umělci díky cestování, vzájemným výstavám a vyučování přátel.

Motiv Marilyn Monroe je typickým příkladem evropského amerikanizmu a může být nalezen na všem - od plakátů až po umělecká díla. Přemalovaná dekoláž vytvořená Wolfem Vostellem v roce 1963 odcizuje její tvář opakováním v řadách. V roce 1961 udělal Vostell také dekoláže Beatles a obchodní značky Coca-Cola. Dalším příkladem je kombinace plechovky Coca-Coly a láhve v Armanově *Krabici objektů* z roku 1961. Přední představitel nového realismu Arman také naplnil torzo z polyesteru dolarovými bankovkami. Ital Mimmo Rotella vytvořil dekoláž plakátu *Democrazia Cristiana*, který využíval obrazy Johna F. Kennedyho a americké vlajky. Nový realismus spojil dohromady umělce ze zcela odlišných prostředí a směrů. Teoretické základy tohoto hnutí byly formulovány francouzem Pierre Restanym, který také zahájil první skupinovou výstavu v Miláně v roce 1962 a další aktivity soustředil do Paříže.

Během výstavy *New Realists* (Noví realisté) v roce 1962 v New Yorku byli seskupeni evropští i američtí umělci dohromady, zahrnující nejdůležitější americké umělce spolu s italy Enrico Bajem a Gianfranco Baruchelloem, švédem Oyvind Fahlstromem a anglickými umělci Blakem a Phillipsem. Nový realismus může být viděn jako paralelní vývoj Pop Artu zahrnující populární kulturu, technologie, svět reklamy a spotřebního zboží.

Neodadaista Yves Klein zemřel v roce 1962, kdy toto hnutí bylo stále na vrcholu. Neúnavný šoumen a provokatér Yves Klein je považován za jednoho z nejdůležitějších poválečných umělců. Byl hlavním členem evropské neodadaistické skupiny. Síla jeho maleb spočívá ve schopnosti ovlivnit divákovy city a zprostředkovat silné meditativní vlivy. Většina jeho obrazů je modrá, která pro něj byla neuvěřitelně důležitou barvou a zprostředkovávala pocit duchovna a svobody. Co se týče jeho modré, Klein je mimo jiné také držitelem mezinárodního patentu na modrou barvu v odstínu IKB79 (International Klein Blue). Byl proti tradiční malbě olejem, což ho proslavilo hlavně v sérii *Anthropométries*. Jeho *Action Art* byl velmi podobný americkým happeningům řízeným Claesem Oldenburgem, Jimem Dinem, Robertem Rauschenbergem a Oyvind Fahlstromem.

Dílo francouze Armana, vlastním jménem Armanda Fernandeze, následuje

dadaistický princip povýšení objektů a aspektů každodenního použití na objekty uměleckého zájmu. Ve svých uměleckých asemblážích Arman používá rozličné druhy materiálů - víčka od lahví, skleněné oči, injekční jehly a stříkačky, nedopalky cigaret či malířské štětce. Objevuje krásu ve shlukování vysokého počtu předmětů, ničí je a znovu spojuje. Jeho asambláže poskytují odraz naší konzumní společnosti a zobrazují to, jak žijeme.

Švédský malíř Oyvind Fahlstrom je všeobecně považován za nejdůležitějšího Pop umělce mimo ameriku a británii. Do New Yorku přišel v roce 1961 přes Paříž a byl brzy pevně přijat do newyorské Pop scény. Účastnil se i akcí a různých představení Roberta Rauschenberga.

2 ROY LICHTENSTEIN

Roku 1962 Lichtenstein sám sebe ustanovil lídrem amerického uměleckého světa. Rok předtím objevil nejen styl malby, který vyhovoval jeho smyslu pro humor, ale byl také přijat do prestižní *New York Gallery* Lea Castelliho. Brzy na to přestává učit, aby mohl všechen svůj čas věnovat jen malování. V tomto roce mu bylo již téměř čtyřicet let, dosáhl polovičního úspěchu a byla za ním zatím nenápadná kariéra.

2.1 Začátky

Roy Fox Lichtenstein se narodil 27. října 1923 v New Yorku na Manhattanu do rodiny střední sociální třídy. Otec Milton byl realitní makléř se specializací na garáže a parkovací místa a matka Beatrice se starala o domácnost. Jestliže byly v rodině nějaké umělecké vlohy, Lichtenstein se o tom nikdy nezmínil. Do dvanácti let navštěvoval veřejnou školu a pak se zapsal na soukromou akademii. Přestože tam nebyly žádné umělecké třídy, začal se zajímat o kresbu. Kresbu a malbu měl nejprve jako domácí koníček. Během této doby se stal i jazzovým fanouškem a začal navštěvovat koncerty v divadle Apollo v Harlemu a v jazzových klubech na padesáté druhé ulici v New Yorku. Vytvářel portréty muzikantů a často je maloval hrající na jejich hudební nástroje. Jako mladý muž proslídil celé město a hledal vzrušující inspiraci, kterou New York nabízel. Během posledního roku na akademii se Lichtenstein zapsal do letní umělecké třídy na *Arts Students League* v New Yorku pod vedením Reginalda Marshe. Lichtenstein řekl, že Marsh nikdy nebyl po ruce, aby se podíval na práce studentů, takže mezi nimi nikdy nemohl vzniknout opravdový vztah.

Lichtenstein byl přitahován k masám, jejichž stránky zachytil v pomíjivých tazích štětce. Městské výjevy plné barev a tempa, zábavní park a pláž, Coney Island nebo podzemní dráhy, mu poskytly veškeré náměty, po kterých kdy toužil. Když byl Lichtenstein na *Art Students League*, skicoval také události newyorského života, karnevalové scény, zápasy boxu a plážové výjevy. Lichtenstein velmi obdivoval Picassa, jehož práce znal z reprodukcí a jehož modré a růžové období mělo vliv na jeho rané práce. Pro mladého Lichtensteina tak bylo zklamáním, že jeho učitel evropské vývojové trendy odmítal. Avšak Marshovo zjevně americké umění obsahovalo náměty přímo související s oslavováním banálních a obyčejných věcí pop

umělců. Hlavní rozdíl byl v názoru, s kterým pop umělci přistupovali ke svým námětům.

Po dokončení střední školy roku 1940, si byl Lichtenstein jist, že se chce stát umělcem. Rodiče ho v tomto rozhodnutí podporovali, i když se obávali o jeho živobytí. A tak ho povzbuzovali v získání pedagogického vzdělání na běžné umělecké akademii, aby se tak mohl uchýlit k reálné profesi, bude-li potřeba. Lichtenstein byl ochotný opustit velké město kvůli *Ohio State University*. Ačkoli tento krok mohl vypadat neobvykle, New York v té době nebyl uměleckou metropolí a Lichtenstein neviděl přesvědčivý důvod, aby zůstal na *Art Students League*. Ohio State nabízela ateliérové kurzy a vzdělání ve výtvarném umění. I když jeho studium bylo přerušeno tříletou službou v armádě, vysokoškolské studium dokončil. Jeden z jeho učitelů, Hoyt L. Sherman, měl na Lichtensteina velký vliv. Sherman učil své studenty všem druhům volného umění a rozvinul mimořádnou techniku zvyšující jejich vnímání. Používal tzv. *flash room* – tmavou místnost, kde byly obrazy krátce problesknuty na stěnu. Studenti pak měli kreslit to, co viděli. Promítané obrázky byly nejdříve jednoduché, ale jak semestr pokračoval, vybíral Sherman složitější. Nakonec byly skutečné předměty zavěšeny ze stropu a nasvíceny reflektorem. Sherman využil tři projekčních pláten tak, že projektované obrazy měly různou hloubku. Jak to popsal sám Lichtenstein: „*Dostaneš velmi silný vjem, naprostá imprese... Byla to směsice vědy a estetiky a stalo se středem toho, co mě zajímalo. Vždy jsem chtěl znát rozdíl mezi tím co bylo umění a co nebylo.*”

(Handrickson, J. Roy Lichtenstein, str. 10)

Sherman učil, že klíč ke všemu leží v tom, co nazýval vjemovou jednotou. Shermanova metoda zanechala ve studentech hluboký dojem. Lichtenstein se od Shermana naučil překládat vize do obrazu zaměřeného na kompozici. Ve své knize *Drawing by Seeing* Sherman trvil, že studenti musí rozvinout schopnost chápání nejznámějších předmětů každodenní potřeby jako výhradně optického zážitku, jako vyprázdnění myšlení. Lichtenstein našel v napětí jednu z hlavních sil jeho děl.

Získání akademického titulu nebylo pro umělce tak běžné a pro Lichtensteinovu kariéru to bylo podstatné. Lichtenstein se přihlásil do absolventského studia na Ohio State a byl změstnán jako profesor – tuto práci dělal s přestávkami deset let.

2.2 Průřez Lichtensteinovým uměním

Přestože Lichtenstein chtěl, aby jeho práce vypadaly co nejvíce strojově, hluboko v srdci zůstal malířem. Narozdíl od Andyho Warhola, téměř nikdy nepoužíval fotografie jako základ své práce. Zdrojem inspirace jeho nejslavnějších děl byly komiksy. Malé komerční malby nepoutaly zvláštní pozornost ani neměly velkou hodnotu u umělecké veřejnosti. Lichtenstein použil tyto kresby jako předlohu pro svá velká plátna. Napětí vytvořil mezi vzhledem anonymního stylu a vědomím, že jej umělec vlastně přetvořil na komerční dílo.

Jeho práce jsou ve výběru námětu velmi různorodé. Lichtenstein si vybírá, cokoli se mu zlíbí – spotřební zboží, romantický či akční komiks; čerpá z reklamních letáků a zásilkových katalogů a později maluje i krajinu a zátiší. Některé obrazy jsou tak anonymní, že bylo téměř nemožné identifikovat, co vlastně zobrazují, jako například *Golf Ball* (Golfový míček, 1962). Lichtenstein svým způsobem vždy přemýšlel o všem, co maloval, o tom jaké umění je a o umělcích a jejich dílech. Posedlost uměleckými díly je vůdčím motivem, který prochází skrze Lichtensteinovu práci od jeho kubistických začátků.

Allan Kaprow s rodinou jednou navštívili Lichtensteina doma. Zatímco manželky s dětmi odjely obstarat občerstvení, oba muži mluvili o jejich práci.

".. Roy a já jsme začali mluvit o učení - jak učit studenty nauku o barvě. Roy byl v té době velmi ovlivněn Cézannem. Auto se vrátilo, a děti měly žvýkačky, druh který měl komiks tištěný na obalu. Vytáhnul jsem jeden z těch otevřených obalů, a říkám Royovi: 'Nemůžeš učit barvu ze Cézanna, ale z něčeho takového.' Díval se na mě s nejzábnějším úšklebkem ve tváři. 'Pojď se mnou', řekl. Následoval jsem ho nahoru do jeho ateliéru, který byl ve druhém patře domu. Ukázal mi plátno s kačerem Donaldem. Byl jsem zmatený. Za dvě vteřiny následoval výbuch smíchu. Bylo to, jakoby potvrdil to, co jsem právě říkal."

(Allan Kaprow / Hendrickson, J. Roy Lichtenstein, str. 51)

Lichtenstein byl schopný, narozdíl od Kaprowa, mluvit a přemýšlet o hodnotách Cézanna i obalu žvýkaček, jako o zdrojích moderního umění. Znal umělce jako Cézanne a Picasso hlavně skrze reprodukce. Ti byli po počátečním pobouření a odmítnutí chápání jako průkopníci abstrakce. Moderní umění bylo spjato s jejich jmény, stejně jako s Mondrianem, Matissem a Légerem, z jejichž prací Lichtenstein čerpal později. Umělecká

historická velikost těchto umělců udělala Lichtensteinovo ironické přivlastňování ještě účinnějším. Nezaměřuje se ani tak na specifické obrazy jako na styl, ve kterém byly vytvořeny. Lichtenstein je ke kubismu a Picassovi přitahován pro jeho tahy a ploché figury. Začátkem šedesátých let, se jméno Picasso stalo všeobecně známým pojmem. Jak Lichtenstein říkal:

"Člověk měl dojem, že Picassova reprodukce by měla být v každém domově..."

(Roy Lichtenstein / Hendrickson, J. Roy Lichtenstein, str. 59)

Různé formy abstraktního expressionismu vládly umělecké scéně New Yorku od počátku padesátých let. Pro představitele a zastánce abstraktního expressionismu bylo docela šokující, že po roce 1960 se přízeň tak rychle vytratila. Pop, který se zdál poměrně anonyrní a strojový, byl odvážnějším a současnějším směrem.

Art Decem se Lichtenstein inspiroval hlavně mezi lety 1966 a 1970. Art Deco byl dekorativní styl, který ještě nebojoval proti masové produkci předmětů a obrazů. Architektura Art Deco, zejména detaily jako vchody, okenní frontony (štíty) nebo mříže, ale také nábytek a šperky, inspirovaly Lichtensteinovy obrazy i sochy. Jelikož je New York plný architektury tohoto období, nacházel Lichtenstein inspiraci při procházkách městem, jindy nahlédl do časopisů či knih. Obzvláště obdivoval francouzské Art Deco. Lichtenstein se identifikoval s Art Decem tak moc, že jej dokonce kombinoval s komiksem.

Impresionismus, styl jež byl na konci devatenáctého století vulgární, se stal úctyhodným uměleckým směrem. Jeho tahy a hra se světlem, vypadající na první pohled jako ledabylá malba, nyní působí uvolněně a harmonicky. V tomto případě se Lichtenstein odkazoval přímo na konkrétní práce, konkrétního umělce - Claude Monetův stoh sena a obrazy katedrály.

Lichtenstein v průběhu své tvorby reagoval na téměř všechny novodobá hnutí, jakoby se potuloval nákupním tržištěm stylů. Nepodřizoval se chronologickému pořadí, ale hrál si s nimi podle svého. Lichtensteinův pohled na svět je zřetelně vyjádřený v jeho malbách obrazů. Jeho skutečná práce byla jako od sabotéra, který boří tak tajuplnou věc, jakou se umění stalo. Všichni Pop umělci toužili po autentičnosti, kterou měly jejich práci dát především předměty každodenní potřeby. Stále pro ně bylo obtížné překročit umělecký

svět. Možná, že od chvíle, kdy přestal Lichtenstein zkoušet najít cestu ven z tohoto bludného kruhu, byl nejchytřejším ze všech těchto umělců.

„Nemyslím si, že by se mé dílo ocitlo ve vztahu k dada, ačkoli dada ovlivnilo tvorbu patrně každého. Ale hlavní vliv na mé dílo měl, myslím, kubismus. A má ji i nadále.“

(Roy Lichtenstein, 1965. Sylvestr, D. Pět rozhovorů. str. 48)

2.2.1 Padesátá léta

Až do roku 1950 Lichtenstein maloval hlavně poloabstraktní obrazy, které byly ovlivněny pozdním obdobím Picassa, Braquea a Kleea. Na jaře roku 1951, měl svou první samostatnou výstavu v *Carlebach Gallery* na Manhattanu, na které představil malby zobrazující rytíře ve zbroji a středověké hrady uvnitř abstraktního rámce (obr. 1, 2). Roku 1951 začalo ubývat studentů na univerzitách a Lichtenstein nebyl znovu najat jako učitel na *Ohio State University*. Protože jeho žena měla práci v Cleavlandu, přestěhovali se a zůstali tam dalších šest let. Lichtenstein byl zaměstnaný v různých profesích. Pracoval jako projektant, designer tabulového plechu či aranžoval výlohy. Práce střídal malbami. To, co se Lichtenstein rozhodl malovat, se na první pohled zdálo přinejmenším zvláštní.

Lichtensteina nezajímala práce s živým modelem, panorama města či klidné životní motivy. Ani nebyl sveden čistou abstrakcí. Začal si podmaňovat jedinečné americké umělecké práce jako například malby Federica Remingtona nebo Charlese Willsona Peale, nebo se nechal inspirovat kubismem. Byla to zvláštní konfrontace mezi americkými náměty a evropským stylem malby. U těchto maleb působil Lichtensteinův malířský styl dost uvolněně, v tom samém duchu vytvářel i asambláže z dřevěných a kovových objektů. Během těchto raných let Lichtenstein horlivě experimentoval. Jeho litografie *Ten Dollar Bill* (Desetidollarová bankovka, 1956) je zbrusu novou bankovkou a ne obrazem jedné z nich. Má pouze podobné proporce. Jak Lichtenstein řekl:

„To bylo, když jsem poprvé dostal nápad dělat opravdu jednoduché obrazy, které by mohly vypadat nemotorně a jaksi hloupě, nesmyslně a barva by mohla vypadat jakoby nebyla uměním.“

(Roy Lichtenstein / Hendrickson, J. Roy Lichtenstein, str. 15)

Přestože Lichtenstein představoval svou práci v New Yorku během padesátých let pravidelně, nevydělával dost, aby rodinu, ve které byli roku 1956 už dva synové, uživil. V roce 1957 se rozhodl vrátit k učení, na malé univerzitě v Oswegu, v severní části státu New York, kde učil další tři roky. Právě v těchto letech došlo k prvnímu průlomů v jeho pohledu na umění. Opustil své historické náměty a přijal jiný styl malby, díky kterému se stal známým - *abstraktní expresionismus* (obr. 3).

Dlouho poté, co se Pop Art stal historií, Andy Warhol charakterizoval abstraktní expresionisty způsobem, který mezi nimi odhalil typický Pop rozpor: *„Svět abstraktního expresionisty byl velmi mužný. Malíři, kteří byli zvyklí potloukat se kolem Cedar baru na Univerzitním náměstí a všichni se špatně ovládali, typy ranařů, kteří napadali každého a říkali věci jako ‚Praštím tě do zubů‘ a ‚Ukradnu ti dívku‘. Určitým způsobem, Jackson Pollock zemřel způsobem jakým zemřel, při autonehodě, a stejně Barnett Newman, který byl tak elegantní, vždy v obleku a s monoklem, se nicméně dostal do politiky, když vytvářel jakousi symbolickou kandidaturu pro starostu New Yorku ve třicátých letech. Tato svéhlavost byla částí tradice, která přišla s jejich zoufalým, úzkostným uměním. Byly vždy výbušní a byli připraveni na rvačku kvůli jejich práci a milostnému životu. Umělecký svět byl jistě v těchto dnech odlišný. Zkoušel jsem si představit sám sebe na baru, říkám, Royi Lichtensteinovi a žádám ho, aby šel ven, protože jsem ho slyšel, jak urazil moje polévkové plechovky. Myslím, že je to optřepané. Byl jsem rád, že tyto vyřizovací postupy ustoupily – nebyl to můj styl, nevšímat si mé způsobilosti.“*

(Roy Lichtenstein / Hendrickson, J. Roy Lichtenstein, str. 16)

Abstraktní expresionismus byl horizontem pro nový vývoj, který začal právě roku 1957, když došlo v Lichtensteinově stylu k prvním změnám. Jak se zdá, Lichtenstein se zkoušel připojit k hlavnímu proudu uměleckého trhu. V New Yorku roku 1959 představil novou práci, která však nebyla nijak význačně přijata. Ještě když se Lichtenstein cítil úplně v souladu s abstraktním expresionismem, vkládal komiksové znaky do jiných rovin abstraktního expresionismu.

Lichtensteinovy úplně první malby využívající komiksobých postav nebyly nikdy představeny veřejnosti a byly všechny zničeny nebo zamalovány. Jen pár kreseb z tohoto období zůstalo zachováno. Přechodný skok na Disneyho postavy nebyl vůbec stranou od Lichtensteinových předcházejících obrazů. Byl vždy zaujat

prostými americkými mytologickými náměty a také rád vtipně přetvářel existující obrazy do jeho vlastních prací. Nové vlivy se začaly uplatňovat v roce 1960, poté co začal učit na *Rutgers University* v New Jersey. V té době měla univerzita mnoho mladých inovativních umělců, díky nimž Lichtenstein zachytil dění v New Yorku. Jeho kolega, umělec a historik Allan Kaprow, se distancoval od tradičního uměleckého objektu vytvořením *environmentů* a organizováním *happeningů*. Během jejich setkání na univerzitě, Lichtenstein poznal Kaprowovu práci a navštívil několik happeningů. Od té doby říkal, že happeningy, tak zábavné, provokativní efektní události, měly jeden z největších vlivů na jeho práci. Byla to tato nová atmosféra, která dala vzniknout Lichtensteinovým provokativním komiksům.

2.2.2 Benday Dots

Když poprvé viděl Andy Warhol Lichtensteinovy komiksy, napadlo ho, proč právě on nebyl tím, kdo udělal něco takového jako první. Co ale obdivoval nejvíce na Lichtensteinových komiksech, byly tečky. Krom černých obrysů figur a předmětů a omezení průmyslových barev, jsou právě *Benday dots* na Lichtensteinových obrazech to nejzajímavější. Tyto tečky se staly synonymem jeho umění i přesto, že se neobjevovaly ve všech jeho, převážně raných, dílech a také přesto, že jejich stvořitelem nebyl on sám.

Američan *Benjamin Day* (1838 – 1916) byl ilustrátorem a tiskařem, synem *Benamina Henryho Daye*, který byl zakladatelem newyorských novin *The Sun*, což mělo i vliv na jeho budoucí povolání. Ilustrace byly tehdy kreslené úhlem a tužkou na dřevo a následně ryté. Koncem roku 1870 přešel proces rytiny v reprodukci perokreseb. Ben Day byl jedním z prvních komerčních ilustrátorů, který se díky využití této techniky stal známým. Koncem roku 1878 vymyslel metodu barevné kresby, později známou jako *Ben Day Rapid Shading Medium* (Ben Dayův rychlý tónovací prostředek). Podstatou tohoto vynálezu je transparentní film, který je z jedné strany hladký a na druhé straně má tečky, linky nebo jinou strukturu. Tato reliéfní obarvená strana je položena na kresbu, nakreslenou na kovu, kameni či kartonu. Tlakem gumového válce, je vzor filmu přenášen na požadované místo kresby. Různé části obrazu byly koncipované jako obrysy, které byly vyplňovány drobnými pravidelnými geometrickými tvary. Nicméně ani Ben Day nedošel k tomuto objevu

sám. Základem mu byly optické zákony, rozvinuté během devatenáctého století teoretiky barvy jako Jean Mile, John Ruskin a Michel-Eugene Chevreul. Ogden N. Rood (newyorský vrstevník Daye) roku 1879 napsal knihu *Moderní nauka o barvách*, v které popisoval několik způsobů optického míchání barev, včetně Mileova systému bodů z roku 1839. Roodova kniha se dostala i do Francie, kde ovlivnila neoimpresionisty Georgea Seurata a Paula Signaca, což vysvětluje, proč se mnoho uměleckých historiků a kritiků domnívalo, že Lichtenstein se inspiroval právě Seuratovou prací.

Lichtensteinova technika ovšem nebyla od začátku tak mechanicky precizní jako Dayova. Jeho prvními nástroji, se kterými se roku 1961 pokoušel o napodobení Dayovy techniky a o svoje první tečky, byl psí kartáč a hliníkový plech s vyvrtanými dírami, který umístil přes obrysovou kresbu a otřel přes něj kartáč namočený do barvy. Touto metodou však nedosáhl dostatečně pravidelného vzoru a tak přešel k technice frotáže, kdy umístil papír přes kovovou síť (používaná ve dveřích a oknech proti hmyzu) a třel přes ní tužku. Obrátil tak Dayův systém a dosáhl tmavých tónů na světlém pozadí. Přesto se mu, tímto ručním postupem tření, opět nepodařilo dosáhnout pravidelného vzoru, a tak během roku 1963 experimentoval dál s různými druhy drátěného síta a perforovanými povrchy. Dostal se tak až k pletivu, které využil jako šablonu, kdy do jeho děr vlačoval litografickou křidu. Touto šablonovou technikou dosáhl Lichtenstein mechanické pravidelnosti, kterou tak dlouho hledal.

Lichtenstein používá různou velikost teček, v pozitivní či negativní formě, a také intenzivnější nebo barevně zajímavé efekty, kterých dosahuje zdvojením nebo mírným posunutím šablony. Od tohoto roku navíc Lichtenstein používá projektor, ke snadnějšímu přenesení kresby na plátno a také využívá asistenta, aby obrysová pole vyplňoval tečkami.

Když si Lichtenstein skicoval budoucí obrazy, využíval k vyplňování obrysové kresby pruhy a to hlavně proto, že to byl rychlejší způsob črtání. A tak se v Lichtensteinových dílech začínají od roku 1969, krom teček, objevovat i pruhy. *Diagonální pruhy* používané samostatně, vytvářejí rozmanitější plochu, a v některých větších obrazech kombinuje Lichtenstein obojí. Pruhů využívá také proto, že v sochách lze používat pouze negativní síť teček.

O něco později navíc Lichtenstein ve svých obrazech pracuje s odlišnou velikostí teček, postupně odstupňovaných, což způsobuje ještě rozmanitější pojetí ploch.

2.2.3 Šedesátá léta

Lichtensteinovi synové byli velmi malí, když začal vytvářet kresby obalů žvýkaček na konci padesátých let, možná jejich radost ze zobrazování, pomohla Lichtensteinovi pochopit, jak se kreslené postavy stanou důležitými pro americkou kulturu. Malého Mickey Mouse maloval pro své děti.

„Byl jsem tak nějak ponořen do abstraktního expresionismu – byl to takový abstraktní expresionismus s komiksy v rámci expresionistického obrazu. Myslím, že je těžké si to představit, a samotné obrazy neměly příliš úspěch. Většiny z nich jsem se zbavil, vlastně všech. Pracoval jsem na nich přibližně šest měsíců. Dělal jsem abstraktní malby z proužků, tvořených tahy štětce, a do těchto pruhů jsem vkládal tak trochu načmárané obrazy kačera Donalda, Mickey Mouse a králíčka Bunnyho. Při práci na těchto obrazech jsem se přirozeně řídil původními komiksovými seriály, a tak mne napadlo, že bych mohl udělat nějaký takový obraz bez toho zjevného střídání. Nejprve jsem o tom diskutoval s přáteli, nějakou chvíli to promýšlel, a pak jsem jeden takový obraz zkusil tak trochu polovážně udělat, abych viděl, jak to bude vypadat. A když jsem ten obraz maloval, začalo mne zajímat jeho uspořádání jakožto kresby a zachtělo se mi tu malbu dovést k nějakému závěru, který by měl formu estetické výpovědi, o níž jsem ovšem původně vůbec neusiloval. A potom jsem se skutečně vrátil k tomu druhému způsobu malby, jenž byl značně abstraktní. Lépe řečeno, pokusil jsem se k němu vrátit. Jenže v ateliéru jsem měl tuhle komiksovou malbu, která byla celkem působivá, a vlastně mi zabránila malovat jakýmkoli jiným způsobem. V té chvíli jsem dospěl k rozhodnutí, že jde o vážnou věc. Vlastně jsem si to myslel už tehdy, když jsem na díle pracoval, ale tehdy mi ta změna připadala příliš silná. Já jsem víceméně vystudoval jako abstraktní expresionista, takže pro mne bylo psychologicky obtížné dělat cokoli jiného.“

(Roy Lichtenstein, 1965. Sylvestr, D. Pět rozhovorů. str. 32)

Prvotní kresby postaviček byly nepochybně provedeny umělcovou rukou a v roce 1961 se Lichtenstein rozhodl skoncovat s expresivním způsobem

vyjadřování. Lichtenstein si uvědomil, že cena současné průmyslové tiskové techniky a zahrnutí textové bubliny, posílí obraz a dají mu novou kvalitu. *Look Mickey* (Dívej Mickey, 1961; obr. 4) je první větší olejovou malbou, která používá silné tmavé tahy, průmyslovou barevnost a tečkovaný rastr (Benday dots). Ukazuje kačera Donalda, který si chytil na háček vlastní šos a vzrušeně čeká na velkou rybu, která bude nepochybně jedinou, která unikne. Mickey, vždy hezčí a krásnější než Donald, se snaží nevyprsknout smíchy. Těžko říct, proč Lichtenstein vybral tak zvláštní komickou situaci. Donaldovy velké výrazné vykulené oči, čekají až uvidí rybu, zatímco Mickeymu je jasné, že se nic takového nestane.

„Myslím, že nejvíce mne přitahovala překvapivá kvalita vizuální zkratky – skutečnost, že oko se nevyhnutelně kreslí určitým způsobem a že člověk se naučí, jak to oko kreslit bez ohledu na možné důsledky, to bylo přímo v protikladu k mé tehdejší představě o tom, jak by se mělo umění dělat. A začalo mne to opravdu zajímat. Kliše zůstává kliše, pokud nic jiného neznáte, ovšem pokud jej dokážete mírně pozměnit, dosáhnout toho, aby v rámci malby mělo nějakou jinou funkci, podrží si při pohledu z venčí svou kvalitu. V malbě to podle mne platí mnohem víc, než v jiných uměních, protože člověk si řekne: vypadá to jako komiks, a tak to taky bude jen komiks. Oproti tomu v hudbě, když jen nepatrně změníte populární melodii, tato změna se stane okamžitě vnímatelnou a vypadá jako umělecký záměr. V malbě můžete změnit z celého štočku obraz oka nebo nosu, stín nebo cokoli jiného a nikdo nepochopí, že šlo o umělecký záměr...“

(Roy Lichtenstein, 1965. Sylvestr, D. Pět rozhovorů. str. 33)

Lichtensteinův styl vzešel z tištěného komiksu. Tyto roky byly výjimečně plodné. Lichtenstein začal pracovat s nejrůznějšími náměty – akční komiks, romantický komiks, nádherné ženy, ale i předměty každodenní potřeby. Lichtenstein reagoval na vývoj šedesátých let, kdy bylo možné každý důvěrně známý předmět přetvořit a zlepšit. Reklama prezentovala nezajímavé produkty v dramatickém světle a tyto produkty se staly symbolem ideálního způsobu života. Obrazy jako *Roto Broil* (Otočný Gril, obr. 5), *Washing Machine* (Pračka), *The Couch* (Sedačka) z let 1961, nebo *Chop* (Sekáček), *Refrigerator* (Lednička) a *Sock* (Ponožka) z roku 1962, byly malbami spotřebního zboží, na které byli denně lákáni lidé. Právě tyto práce byly zřejmě převzaté ze zásilkových katalogů, letáků či novin a krom občasné obchodní

značky v nich není žádný doprovodný text a ani neobsahují žádné nevyslovené sdělení. Lichtenstein nekritizuje spotřební společnost, ale ukazuje jen to, čím tyto produkty jsou. A právě v podobnosti kresby s komiksem je jejich síla a působivost. Dalším prvenstvím v jeho práci je vytvoření první malby kruhového formátu, *Laughing Cat* (Smějící se kočka). Takové byly obrazy, které představil Lichtenstein Leo Castellimu na podzim 1961, a který je okamžitě přijal do své galerie. O několik týdnů později ukázal Castellimu svoje komiksové obrazy Andy Warhol. Lichtenstein i Warhol vytvořili malby stejného námětu, ale různých stylů, nezávisle na sobě. Warholovy malby měly ještě mnoho expresionistických prvků. Castelli odmítl Warholovu práci proto, že Lichtensteinovy malby byly mnohem provokativnější.

„Povídal jsem Henrymu (Geldzahlerovi), že přestanu malovat komiksy, on však byl toho názoru, že bych to neměl dělat. Ivan (Karp) mi právě ukázal Lichtensteinův obraz Ben Day Dots a já jsem si pomyslel: Proč mě to jen také nenapadlo? Okamžitě jsem se rozhodl s komiksy přestat, protože je Roy dělá tak dobře, a pustit se do práce jiným směrem, kde bych byl první...“

(Andy Warhol, Hendrickson, J. Pop Art, str. 22)

Lichtenstein vskutku našel to, co tolik hledal – zajímavý námět, protože komiks je dobrodružstvím téměř pro každého člověka, a jeho první samostatná výstava u Castelliho v únoru 1962, byla rozprodána sběratelům ještě před zahájením. V malbě *Masterpiece* (Mistrovské dílo), ukazuje ironický pohled na tento úspěch. Lichtenstein jednou v rozhovoru s Gene Swensonem řekl, že když začal dělat své pop obrazy, téměř cokoli bylo přijato jako umění.

Lichtenstein se od této chvíle začal živit jen svým uměním a mohl přestat učit.

Dvoudílný obraz *Step-on Can with Leg* (1961, obr. 10) je zřejmě převzatý z příbalového letáku s instrukcí, jak produkt používat. Zleva do obrazu vstupuje drobná ženská noha. Kostkovaná sukně zlehka skrývá koleno, zatímco elegantní červená bota s vysokým podpatkem sešlapuje pedál odpadkového koše. Příběh pokračuje na druhém panelu, kde se plechový koš otvírá. Tohoto tématu, ženy používající předměty pro domácnost, se dotýkal už v roce 1956 angličan Richard

Hamilton ve své koláži *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (Co je to, co dělá dnešní domovy tak rozdílné, tak přitažlivé?)

Během let 1962 až 1965, vznikly jedny z jeho nejslavnějších obrazů založené na válečných komiksech - jako *Blam, Takka Takka, Brattata, Whaam* (obr. 11), *As I Opened Fire, Tex* a série *Live Ammo*; obrazy s romantickým námětem – jako *Kiss II, Forget It! Forget Me!* nebo *Thinking of Him*. Dalším velmi častým námětem je žena v malbách jako *Blonde Waiting, Girl in Mirror*, nebo *M-Mayby*.

Obraz *Takka Takka* vypovídá o hrůzách války. Děsivá hlaveň kulometu nad tmavě zelenou džunglí, zdůrazněná ozvěnou v krvavě rudých písmenech, doplňuje text „Vyčerpaní vojáci, kteří nespali pět šest dní za sebou, nepřestávali toužit po slušném jídle a trpěli tropickými houbovými infekcemi, ale bojovali dál!“ Není vidět ani střelec, ani oběť. Divák vnímá důsledky brutálního násilí díky síle média.

V malbě *M-Mayby* k nám směřuje pohled modrooké blondýny, přesto se zdá, zřejmě zaujatá vlastními myšlenkami, jako by se dívala mimo nás. Žena v melancholické pozici s levou rukou na tváři, zřejmě na někoho čeká a přemýšlí: „M-možná onemocněl a nemůže opustit ateliér!“ Přítel nepřišel na schůzku.

Dalším velmi známým obrazem je *Yellow and Green Brushstrokes*, který patří do série *Brushstrokes* (Tahy štětcem). V tomto obraze Lichtenstein zvětšil a zjednodušil tah štětce a reprodukoval jej v jazyce tištěných kreslených seriálů. Tah štětcem, jež tolik vypovídá o individualitě umělce, přetvořil do cílevědomé mechanizované procedury.

„A taky je to otázka velikosti. Takové tahy štětcem by byly příliš velké pro obraz kohokoli. Jsou přehnané a zvětšené dokonce i v porovnání s podobnými malbami, které byly v okamžiku dokončení velmi velké. Nebyl jsem schopen udělat nic, co by vypadalo jako tah štětcem, všechny totiž vypadaly jako něco jiného, a trvalo mi nějakou chvíli, než se mi podařilo dospět k symbolismu, který by lidem dostatečnou měrou připomínal tahy štětcem a zároveň by byl tvarem, který bych mohl použít na svých malbách. Chci tím říct, že tah štětcem ve skutečnosti vůbec takhle nevypadá: kolem sytých barev máte černé linie a opravdovému tahu štětcem se podobá asi tak jako nakreslená hlava v komiksu hlavě reálné. Anebo fotografii hlavy. Byla to otázka jak objevit nějaké klišé nebo nějakou archetypální podobu tahu štětcem, jež by byla

přesvědčivá jako tah štětcem, a zároveň by byla v souladu s prvky, které rád používám a které věrně znám ze své práce.“

(Roy Lichtenstein, Sylvestr, D. Pět rozhovorů. str. 46)

V roce 1967 začíná Lichtenstein pracovat na plátnech inspirovaných úchvatným obdobím Art Deca. Vznikají obrazy jako *Aspen Winter Jazz Poster* (obr. 13) nebo *Modern Tapestry Cartoon*.

Na konci šedesátých let vzniká série inspirovaná dílem impresionistického malíře Clauda Moneta *Rouen Cathedral* (Rouenova katedrála, ve třech různých denních dobách). Ačkoli Lichtenstein udržel Monetův záměr v názvu, nepokoušel se přesně splnit námět. Lichtenstein opomenul jeho typické černé obrysové tahy, aby se tak nedostal příliš daleko od originálního stylu Monetových obrazů. Čisté a přesahující vrstvy teček mechanicky osvěží impresionistické tahy štětcem a během jejich prohlížení se mísí a mění. Lichtenstein využil *Op Art* efektu, který nastane když se divák pokusí oddělit vrstvy teček, jednu od druhé.

2.2.4 Sedmdesátá léta

Lichtenstein se často uchyluje k práci v tématických seskupeních. A právě během sedmdesátých let vzniká několik sérií, které jsou inspirovány Art Decem a kubismem (*Mirrors, Entablures, Modular Panting with Four Panels, Peace Through Chemistry, Artist's Studio, Still Life, Still Life – kubistické, Still Life – s kancelářskými potřebami a surrealistická série z konce sedmdesátých let*). *Mirrors* (Zrcadla) a *Entablures* (Kladí) jsou mnohem chladnější, daleko více zaujaté designem plochy plátna a hrou světla a směřují k úplnému zbavení se obrazného předmětu. Tyto série se zdají být méně ironické než dosavadní Lichtensteinova díla. Úroveň abstrakce je v sérii *Mirrors* (obr. 14) tak extrémní, že kdyby byly bez názvu, divák by zřejmě nepoznal, o co jde. Na těchto plátnech se objevují jasné, dominantní barvy, neopakující se design spojuje kompozice, které jsou často složené z více pláten, které jsou, stejně jako skutečná zrcadla, různých formátů – kulaté, oválné, pravoúhlé. Odlesky a stíny jsou naznačeny tečkami v různých částech, směrech a v různé hustotě i odstupňované velikosti. Na sérii *Entablures* začíná pracovat na začátku roku 1971. Je ještě více dekorativnější, zpočátku černobílé, později přidává barvu a dokonce mísí barvy s pískem, aby zdůraznil strukturu povrchu. Shodným

prvkem této série je ležatý formát. Lichtenstein ve svých dílech již několikrát využil architektonických prvků jako chrámu, stodoly či katedrály. Avšak série *Entablures* má bezpochyby jiný význam – zabývá se detailem a jednoznačně klade důraz na mechanické opakování elementů.

V sedmdesátých, ale i osmdesátých letech, začal Lichtenstein přetvářet a rozvíjet to, co do této chvíle udělal. Někdy používal prvky ze svých vlastních obrazů, jindy kombinoval díla jiných umělců a různé styly dohromady. Během let, kdy vznikly série *Mirrors* a *Entablures*, pokračoval v tématicky podobných obrazech, jako dělal doposud. Jakoby chtěl těmito rozdílnými sériemi uspokojit odlišné strany jeho osobnosti. Začal také pracovat na tradičnějším tématu zátiší. *Artist's Studio*, *Look Mickey* (Umělcův ateliér, Dívej Mickey; 1973; obr. 16) obsahuje nejen mnoho prvků z jeho obrazů, jako například ovoce, telefon, nástěnný vlys, zrcadlo, ale i celý existující obraz - první komiksový obraz *Look Mickey*. Obraz nade dveřmi s rackem a písečnými dunami, se staly skutečnou malbou jen o rok později, zatímco obraz bubliny s textem nikdy nebyl zrealizován. A jak uvádí Janis Handrickson v biografii o Lichtensteinovi, tento obraz obsahuje i odkazy na práci Matisse (telefonní stolek, džbán, rostlina) a Braqua (balustr vpravo). Série *Artist's Studio* a *Still Life* z poloviny sedmdesátých let, jsou prvními pracemi, které nečerpají z letáků a reklamy. Lichtenstein se zajímá o zobrazení neodmyslytelně abstraktních tvarů předmětů každodenní potřeby. V sérii *Still Life*, s kancelářskými potřebami, se objevují diagonální pruhy místo teček.

Roku 1977 vytvořil Lichtenstein fascinující design karoserie BMW Art Car: 320i. (obr. 15) *"Design ukazuje scénérii, kterou auto projíždí. Můžete to nazývat vším co auto zažívá – jediný rozdíl je v tom, že toto auto odráží všechny tyto věci ještě před cestou."*

(Roy Lichtenstein / www.bmwworld.com/artcars/art_lichtenstein.htm)

Koncem sedmdesátých let se Lichtenstein ve svých plátnech poprvé inspiroval surrealismem a použil další stylové přepisy pro své náměty. Dle vzoru surrealistů, pro které byly velkým zdrojem sny, používal ve svých obrazech i Lichtenstein jednotlivé lidské orgány jako oči nebo rty. Stopy jeho staré práce se objevují v nových tvarech a jsou nápaditější. V malbě *Pow Wow* (1979, obr. 17) se objevují jak surrealistické

prvky, tak indiánské motivy, jako v jeho raných dílech z padesátých let. Nahnuté oko a rty jsou spojeny s teepee, indiánskými vzory a pruhy.

2.2.5 Osmdesátá a devadesátá léta

V osmdesátých a devadesátých letech dochází k propojení snad všech prvků a stylů, které se do této chvíle objevovaly v Lichtensteinově tvorbě. Vzniká například kubistická série *Expressionist Head* nebo geometrické série *Perfect Painting* (Dokonalé malby) a *Imperfect painting* (Nedokonalé malby), v kterých se objevují pouze ostré plochy, vyplněné barvou, tečkami či pruhy. Linka oddělující pole barvy má být chápána jako linka plynulého pohybu. Začíná kdesi na plátně a pokračuje, jakoby se kulečnicková koule odrazila mimo strany kulečnickového stolu. V *Imperfect Painting* obrazech přesahuje okraj, zatímco v *Perfect Painting* zůstává linka uvnitř tradičních čtyřhranných prostorů malby.

Nejčastěji ale dochází k propojení abstraktního expresionismu s prvky série *Brushstroke* z šedesátých let, jako například v sérii *Woman*, nebo *Painting* a v mnoha dalších samostatných obrazech. Obraz *Forest Scene* (Lesní scéna, 1980) připomíná práce expresionistického malíře Franze Marca a objevují se v něm tečky se stupňováním velikosti a ve vlnitých tvarech. Koncem osmdesátých let vzniká série *Plus and Minus* a série *Reflections*, ve které přetváří původní práce z předcházejících let a kombinuje je s tečkami, pruhy a rastrem dřeva a pokračuje v ní i začátkem devadesátých let.

V devadesátých letech maluje sérii *Interiors*, která v roce 1993 vrcholí obrazem *Large Interior with Tree Reflection*. Tato nástěnná malba je poprvé představena v říjnu téhož roku, v retrospektivní výstavě obrazů a soch, v Guggenheimově muzeu.

Rok před smrtí se opět vrací k obrazům, kombinujícím abstraktní expresionismus a prvky série *Brushstroke*, nazvané *Brushstroke with Still Life*.

Roy Fox Lichtenstein umírá náhle na zápal plic dne 29. 9. 1997 v New York University Medical Center na Manhattanu.

2.2.6 Nástěnné malby a skulptury

Během svého života vytvořil Roy Lichtenstein nejen mnoho skvělých pláten, ale i řadu nástěnných maleb a soch, které fascinovaly laickou i uměleckou veřejnost.

Nástěnné malby

Girl at Window, 1964.

Brushstrokes, 1970

Greene Street Mural, 1983

Jednou z nejznámějších nástěnných maleb je *Mural with Blue Brushstroke* (Nástěnná malba s modrým tahem štětce, 1986; obr. 19) vznikla pro Equitable Tower v New Yorku. V této nástěnné malbě se odráží mnoho prvků jak Lichtensteinových obrazů, tak i jiných umělců jako Jaspera Johnse, Franka Stelly, Mattise nebo Art Deca. Dveře, část zrcadla a kladí již byly použity v *Artist's Studio*, *Look Mickey*. Tato nástěnná malba se však více přibližuje abstrakci sestavováním jednotlivých obrazů, jako by byly části stavebnice, které se pohybují mezi významem a formou. Plážový míč z roku 1961 již není v rukou krásné dívky, ale Legerova postava ho vyhazuje do vzduchu a jeho horní žlutý šrpek se stává vycházejícím sluncem. Tekoucí modrý vodopád, tekoucí z jednoho rohu malby do druhého, jako by ho chtěl očistit. Lichtenstein dostal příležitost využít tento prostor k tomu, aby zasáhl obyvatele New Yorku a nabízí jim požitkářský pohled na pozemskou bezvýznamnost.

Tel Aviv Mural, 1989

Large Interior with Three Reflections (Velký interiér se třemi reflexemi, 1993) je vůbec prvním dílem, kde Lichtenstein zobrazuje ženský akt, který se objevuje i malbách v následujících posledních letech Lichtensteinova života.

Times Square Mural, 1994

Skulptury

Standing Exploze, 1965

Modern Sculpture with Apertures, 1967

Modern Head, 1974/1989

Lamp, 1978

Mermaid, 1979

Brushstrokes in Flight, 1984

Salute to Painting, 1986

Coup de Pinceau, 1988

Brushstroke Group, 1988

Barcelona Head, 1992

Mermaid, 1994

Tokyo Brushstroke I and II, 1994

Coup de Chapeau II, 1996 and *Galatea*, 1990

Brushstroke, 1996 5x

Singapore Brushstrokes, 1997

House I, 1998

House II, 1997

Brushstroke Group, 1996 (Fabricated 2005)

2.3 Chronologie

1923 – 1938 / *Roy Lichtenstein* se narodil v New Yorku do rodiny střední společenské třídy. Otec pracuje jako obchodník s nemovitostmi a matka je v domácnosti. Má jednu sestru a v podstatě šťastné dětství. Navštěvuje soukromou střední školu v New Yorku, kde není umění zahrnuto do výuky. Kresbu a malbu má jako koníček. Začíná se zajímat o jazz a chodí na koncerty do *Apollo Theatre* v Harlemu a do různých jazzových klubů na padesáté druhé ulici a maluje portréty hudebníků s jejich hudebními nástroji. Inspiruje se Picassem.

1924 / Publikace André Bretona *Le Manifeste du Surrealisme* (manifest surrealismu) v Paříži, oficiálního začátek surrealistického hnutí.

1928 / 6. srpna se narodil Andrew Warhola v Pittsburghu, Pensylvánii (příjmení Warhol začně používat v roce 1949.)

1931 / První důležitá výstava surrealistické práce představená v U.S. - Salvador Dali, Giorgio de Chirico, Max Ernst, André Masson, Miro, Picasso, a jiní.

1933 / Němec Hans Hofmann otvírá jeho *School of Fine Arts* v New Yorku.

1937 / V MoMa se koná skvělá výstava dadaismu a surrealismu. Picasso vytváří dva satirické lepty *Dream and Lie of Franco*, každý rozdělil do devíti panelů, a představuje jeho nástěnnou malbu *Guernica*.

1939 / Navštěvuje letní uměleckou školu na *Art Students League* pod vedením Reginalda Marshe. Kreslí hlavně scény a památky New Yorku jako Coney Island, karnevaly, boxerské zápasy.

1940 – 42 / Absolvuje střední školu s cílem dál studovat, aby se mohl stát umělcem. Nemá potřebu zůstat v New Yorku a zapisuje se na *School of Fine Art, Ohio State University*, která jako jedna z mála umožňuje ateliérové kurzy a vzdělání v umění. Byl zde silně ovlivněn profesorem H. L. Shermanem.

Volné expresionistické práce modelu a zátiší.

1943 – 45 / Povolán do armády. Slouží v Anglii, Francii, Belgii, Německu. Kreslí krajinu úhlem, tužkou a pastelem. Po válce studuje krátce v Paříži francouzštinu a kulturu na *Cité Universitaire*.

1946 – 48 / Vrací se zpět na Ohio State University a dokončuje studium roku 1946. Začíná postgraduální studium a je přijat jako profesor. Jeho práce jsou převážně ve stylu geometrické abstrakce, následované poloabstrakcí inspirovanou kubismem.

1949 – 50 / Absolvuje roku 1949 a zůstává až do roku 1951. Roku 1949 se žení s Isabel Wilson (rozvádí se roku 1965). Vystavuje v *Chinese Gallery* v New Yorku. Má první samostatnou výstavu v *Ten-Thirty Gallery*, Cleveland, Ohio a první samostatnou výstavu v New Yorku v *Carlebach Gallery*. Jeho práce odkazuje na amerikanismus, Frederica Remingtona a Charlese W. Pealea a kubismus, jsou volnější, více expresionistické.

1951 / Vytváří asambláže z nalezených a vyřezaných dřevěných předmětů představující koně, rytíře ve zbroji a indiány. Náměty jsou podobné a kolísají mezi expresionismem a kubismem.

1951 – 1957 / Stěhuje se do Clevelandu, kde pracuje jako grafik a projektant, aranžér výloh. Tři samostatné výstavy v *John Heller Gallery* v New Yorku. Narodili se mu dva synové – David Hoyt Lichtenstein a Mitchell Wilson Lichtenstein.

Jmenovaný odborným asistentem umění, *New York University*, Oswego.

1952 – 55 / Soustředí se na malby s americkým námětem. Zkoumá využití expresionismu, abstrakce.

1956 / Vytváří vtipné litografie desetidolarové bankovky – Pre Pop.

1957 – 60 / Maluje abstraktně-expresionistické obrazy. Příležitostně kresby komiksových obrazů (Mickey Mouse, kačer Donald, další Disney postavy).

1958 / Samostatná výstava v *Condon Riley Gallery* v New Yorku. Abstraktně expresionistické malby.

1960 / Jmenován odborným asistentem *Douglass College, Rutgers University* v New Jersey a setkává se s Allanem Kaprowem, který také učí na Rutgers University a díky němu objevuje happeningy a environment. Navštěvuje je jako divák a setkává s Robertem Wattsem, Claes Oldenburgem, Jimem Dinem, Robertem Whitmanem, Lucasem Samarasem a Georgem Segalem. A díky těmto umělcům se začne velmi zajímat o Pre-Pop.

1961 / Vznikají první Pop obrazy: kreslené obrazy a technika vycházející z objevu komerčního tisku. Pozměněné komiksové kresby kreslí tužkou na plátno a maluje olejovými barvami. Začíná používat reklamní obrazy podporující konzumerismus a domácnost. Viděl práci Andyho Warhola, který také vytváří komiksové obrazy.

1962 – 1964 / Vytváří díla založená na akčním či romantickém komiksu. Práce vycházející z Picassa a Mondriana.

1963 / Účastní se výstavy *Six Painters and Object* (Šest malířů a objekt) v Solomon R. Guggenheim Muzeu v New Yorku. Samostatná výstava v Leo Castelli Gallery, Illeana Sonnabend Gallery, v Paříži, Fetus Gallery v Los Angeles, Ill Punto Gallery

v Turíně. Se ženou Isabel žijí odděleně. Ona se stěhuje s dětmi do Princetonu a Lichtenstein se stěhuje z New Jersey na Manhattan, New Yorku.

1964 – 1968 / Věnuje se malování a má mnoho samostatných výstav, včetně retrospektivní (1961 – 1967) v Pasadena Art Museu. Retrospektivní výstava putuje do Minneapolis, Amsterdamu, London, Berne a Hanoveru. Žení se s Dorothy Herzkou.

1964 – 1965 / Malby a keramické skulptury dívčích hlav, vycházejí z komiksů. Krajiny.

1964 – 1969 / Malby monumentální architektury.

1965 – 1966 / Brushstroke série. Exploze.

1966 – 1970 / Moderní malby vycházející z třicátých let.

1969 / Strávil dva týdny v Universal Film Studiu v Los Angeles jako umělecký poradce filmu pro výstavu *Art and Exhibition* v County Museu of Art v Los Angeles. Pracuje v New Yorku s Joelem Freedmanem, experimentují s filmem. Retrospektivní výstava (1961 – 1969) v Solomon R. Guggenheim Museu, která putuje do Kansas City, Seattlu, Columbusu a Chicaga. Účastní se výstavy *New York Painting and Sculpture: 1945 – 1970* v Metropolitan Museu of Art.

1970 / Stěhuje se do Southamptonu. Maluje čtyři velké nástěnné malby *Brushstroke* pro College of Medicine na Dusseldorf University. Zvolený do American Academy of Arts and Sciences. Dva z jeho filmů se objevují na Expo'70 v Osace v Japonsku.

1970 – 1980 / Mnoho samostatných výstav. Práce odrážející iluzi (*Mirrors, Entablatures, Tromp l'Oeil*). Vznikají další díla inspirované surrealismem, futurismem, expresionismem.

1977 / Maluje série inspirované surrealismem, navrhuje velkou exteriérovou skulpturu *Lamp* pro Gilman Paper Company in St. Mary's, v Georgii. Navrhuje úchvatnou karoserii pro BMW - *BMW Art Car: 320i*

1979 / Vzniká poslední práce inspirovaná surrealismem a pracuje na malbách inspirovaných německým expresionismem (Erich Heckel, Franz Marc, Karl Schmidt-Rottluff). První socha *Mermaid (Mořská panna)* z oceli a betonu pro Theatre of the Performing Arts v Miami Beach na Floridě. Zvolen členem Americké akademie a Institutu umění a písemnictví.

1981 / Maluje čtyři malby s ženami inspirované de Kooningovými *Woman series*.

1982 / Pronajímá si podkrovní atelier v Manhattanu

1984 / Výstava obrazů, James Goodman Gallery v New Yorku.

1987 / Retrospektivní výstava v Muzeu moderního umění v New Yorku.

1990 / Účastní se *High and Low: Modern Art and Popular Culture* v Muzeu moderního umění v New Yorku.

1993 – 94 / Rozsáhlá retrospektivní výstava v Solomon R. Guggenheim Muzeu v New Yorku, později prezentovaná také v Los Angeles, Montrealu, Mnichově, Hamburku a Bruselu.

1997 / *Roy Lichtenstein dne 29. 9. v New Yorku University Medical Center na Manhattanu.*

II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 VIZUÁLNÍ STYL BUTIKU

Praktická část mé magisterské práce spočívala v navržení vizuálního stylu butiku a zpracování design manuálu.

3.1 EXOT výjimečně zvláštní butik



Název butiku i logo samotné vystihovuje celé pojetí. Záměrem bylo vytvořit zajímavý styl, bez zbytečných pravidel, který by jimi nebyl svázán. Styl, který by bylo možné jakkoli variovat a obměňovat, měnit a hrát si s jeho prvky.

Bubliny, či tečkovaný rastr je důsledkem inspirace Royem Lichtensteinem a zároveň prostředkem, který říká právě to, že chce něco sdělit: jsem v srdci exot, svobodomyšlná bytost; extrémně extravagantní exemplář...

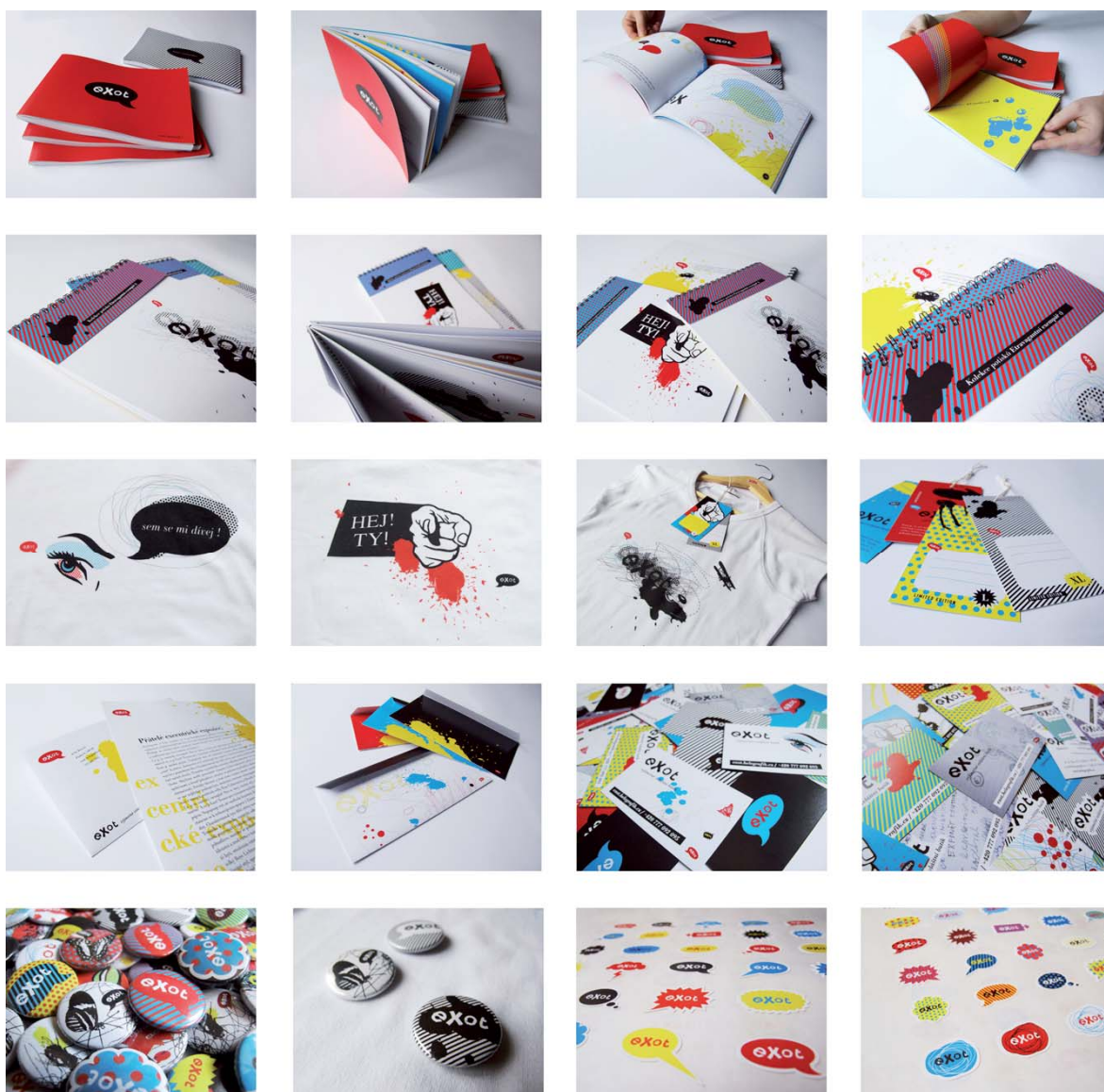
Manuál obsahuje logotyp, jeho varianty a pravidla použití a merkantilní tiskoviny či návrh webových stránek e-shopu. Součástí butiku jsou i kolekce potisků na trička na téma Exot a Roy Lichtenstein, návrhy dezénů a další aplikace jako visačky, placky či nálepky.

Exotova (životní) filozofie

Exot je, ve své nejhlubší podstatě bytí, stvořením extrémně extravagantním. Odmítá pravidla a požívá své prožitky, které přeměňuje ve své vidění světa. Jelikož má často zkratová jednání, myslí si, že vše je dovoleno. Když použijeme přívlastek „exot“ k umění, dostaneme se k uchvacujícímu spojení :). Exotova kultura a životní styl úzce souvisí s posledními dny. Charakterizuje tyto dílčí otřesy nové epochy, která zasahuje každou část našich životů. Tématika a prostředky *exostylu* odhalují podstatné rysy exotova způsobu

života. Abychom mohli porozumět významu těchto kulturních změn a impulsů, v umění, společnosti a životě jednotlivce, musíme se podívat na jednotlivé okolnosti, které tyto změny naznačovaly. Počátky šilenství a zrod exota v exotově excentrickém manuálu. Velkou inspirací byl exotovi v samých počátcích velký Roy Lichtenstein.

Ukázka:



Manuál / kolekce / trička / visáčky / merkantilní tiskoviny / placky / nálepky

ZÁVĚR

Pop Art byl, dle mého názoru, fascinujícím vyústěním kulturních změn, impulsů a uměleckých směrů jež mu předcházeli. Toto období, jež zamořilo všechna odvětví lidského života, završilo proces změny, která znamenala zcela nové chápání umění.

Hollywoodské idoly se často objevovaly na dílech umělců, kteří se v průběhu času sami stali obdivovanými – ne jen obdivovanými umělci určitého období, ale doslova idoly, jako tehdejší hollywoodské hvězdy. Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein a další, inspirovali mnoho mladých začínajících umělců a následující umělecké směry a inspirují nás i nadále.

Roy Lichtenstein pro mne jednoznačně vyniká volbou námětu. Nezabýval se kolážemi, nepoužíval ve svých dílech fotografie, jeho zájmem nebyly známé osobnosti, ale něco zcela odlišného - komiksy. Našel si mezi mnoha talentovanými umělci cestu, která ho vynesla mezi nejuznávanější umělce Pop Artu. Jeho slavné užití komiksu se stalo pro Pop Art typickým. Lichtenstein totiž otevřeně používal prvky masové kultury, industriálního prostředí i směsici ironie a parodie. Svým uměním se přitom nesnažil komentovat či kritizovat tehdejší společnost, chtěl ukázat nové pojetí estetiky USA šedesátých let.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A OSTATNÍCH ZDROJŮ

- [1] OSTERWOLD, T. Pop Art. Bonn: Taschen, 2003. 240 s. anglicky
ISBN 3-8228-2070-9
- [2] HONNEF, K. Pop Art. Bonn: Slovart / Taschen, 2004. 96 s.
ISBN 80-7209-662-1
- [3] HANDRICKSON, J. Roy Lichtenstein. Bonn: Taschen, 1993. 96 s.
anglicky. ISBN-13: 978-3-8228-5860-8, ISBN-10: 3-8228-5860-9
- [4] HONNEF, K. Andy Warhol – Umění jako byznys. Praha: Slovart, 2000.
96 s. ISBN 3-8228-6696-2
- [5] SYLVESTR, D. 5 rozhovorů. 1. vydání. Praha: Arbor vitae, 2003. 112 s. ISBN
80-86300-36-6
- [6] PIJOAN, J. Dějiny umění 10. 3. vydání. Praha: Odeon, 1991. 305 s. ISBN 80-
207-0133-8
- [7] www.lichtensteinfoundation.org
- [8] www.wikipedia.org
- [9] www.artmuseum.cz

SEZNAM PŘÍLOH

Pop Art /

- obr. 1. / **Wolf Vostell**, *Coca Cola*, 1961
- obr. 2. / **Andy Warhol**, *Close Cover before Striking*, 1962
- obr. 3. / **Andy Warhol**, *Brilo, Del Monte and Heinz boxes piled on top of one another*, 1964
- obr. 4. / **Robert Indiana**, *Love Rising*, 1968
- obr. 5. / **Eduardo Paolozzi**, *I was a Rich Man's Plaything*, 1947
- obr. 6. / **Richard Hamilton**, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956
- obr. 7. / **Výstava**, *Parallel of Life and Art*, 1953 / ICA , Londýn
- obr. 8. / **Richard Hamilton**, *This is Tomorrow*, 1956

Roy Lichtenstein /

- obr. 1. / **Cowboy on Horseback**, 1951
- obr. 2. / **The Cattle Rustler**, 1953
- obr. 3. / **Untitled**, 1960
- obr. 4. / **Look Mickey**, 1961
- obr. 5. / **Roto Broil**, 1961
- obr. 6. / **Spray**, 1962
- obr. 7. / **Standing Rib**, 1962
- obr. 8. / **Swiss Cheese**, 1962
- obr. 9. / **Peanut Butter Cup**, 1962
- obr. 10. / **Step-on Can with Leg**, 1961
- obr. 11. / **Whaam**, 1962 + Předloha
- obr. 12. / **Von Karp**, 1963 + Předloha
- obr. 13. / **Aspen Winter Jazz poster**, 1963
- obr. 14. / **Mirror 3**, 1970
- obr. 15. / **BMW Art Car 320i**, 1977
- obr. 16. / **Artist's Studio, Look Mickey**, 1973
- obr. 17. / **Pow Wow**, 1979
- obr. 18. / **Sunrise**, 1984
- obr. 19. / **Mural with Blue Brushstroke**, 1986

PŘÍLOHY



1 / **Wolf Vostell**, *Coca Cola*, 1961

2 / **Andy Warhol**, *Close Cover before Striking*, 1962



3 / Andy Warhol, *Brillo, Del Monte and Heinz boxes piled on top of one another*, 1964



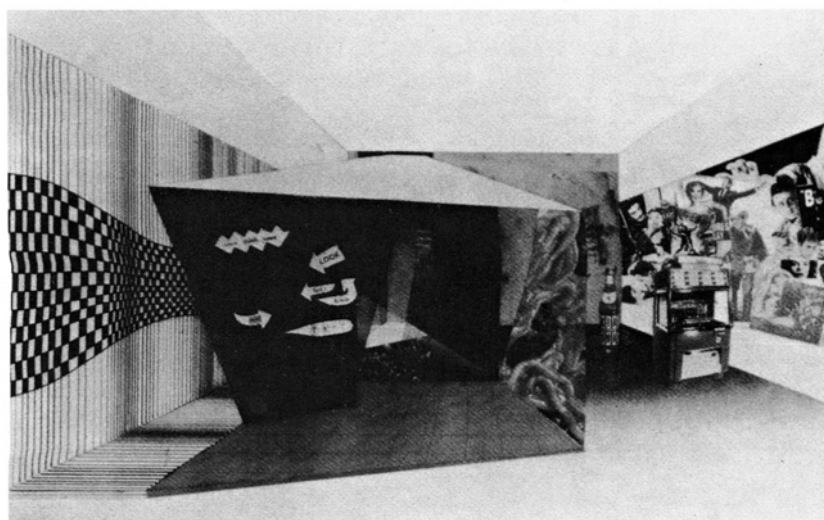
4 / Robert Indiana, *Love Rising*, 1968



5 / Eduardo Paolozzi, *I was a Rich Man's Plaything*, 1947



6 / **Richard Hamilton**, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956



7 / **Výstava**, *Parallel of Life and Art*, 1953 / ICA , Londýn

8 / **Richard Hamilton**, *This is Tomorrow*, 1956



1 / **Cowboy on Horseback**, 1951

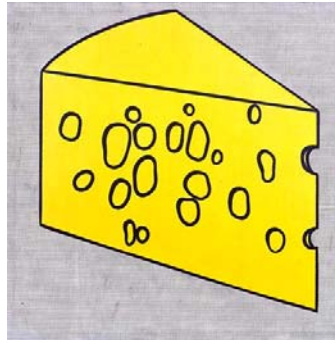
2 / **The Cattle Rustler**, 1953



3 / **Untitled**, 1960



4 / Look Mickey, 1961



5 / **Roto Broil**, 1961

6 / **Spray**, 1962

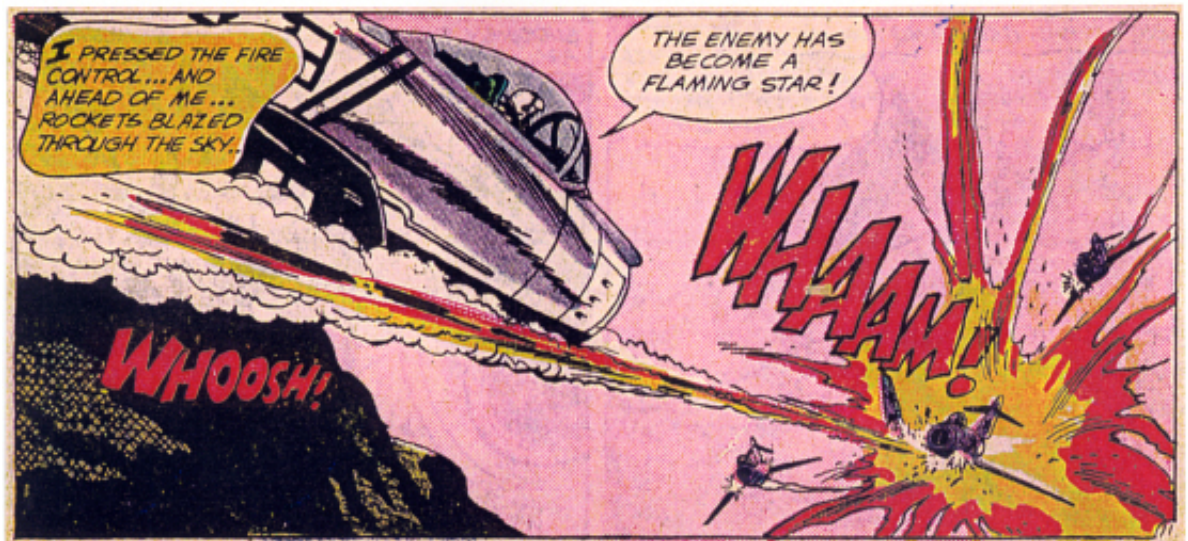
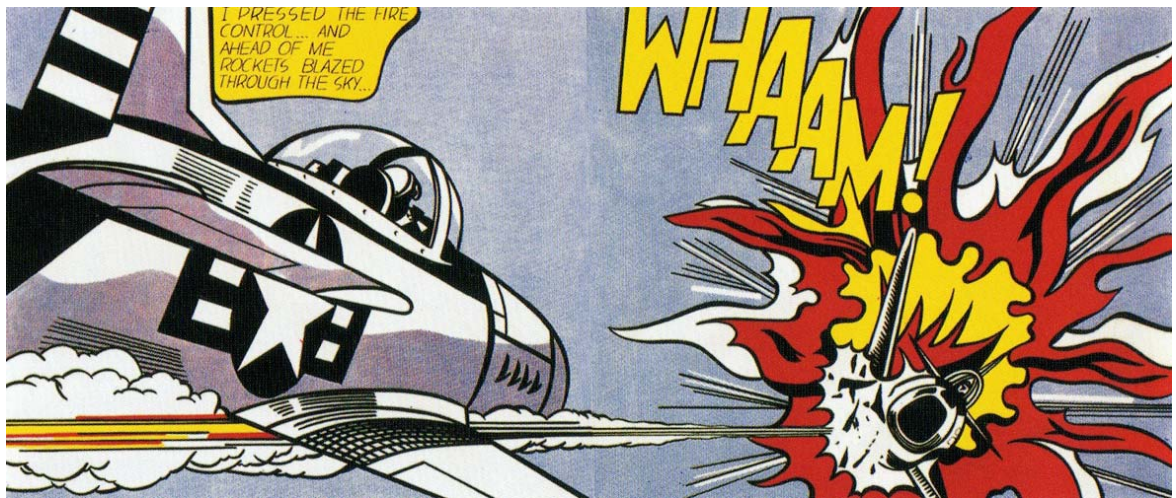
7 / **Standing Rib**, 1962

8 / **Swiss Cheese**, 1962

9 / **Peanut Butter Cup**, 1962

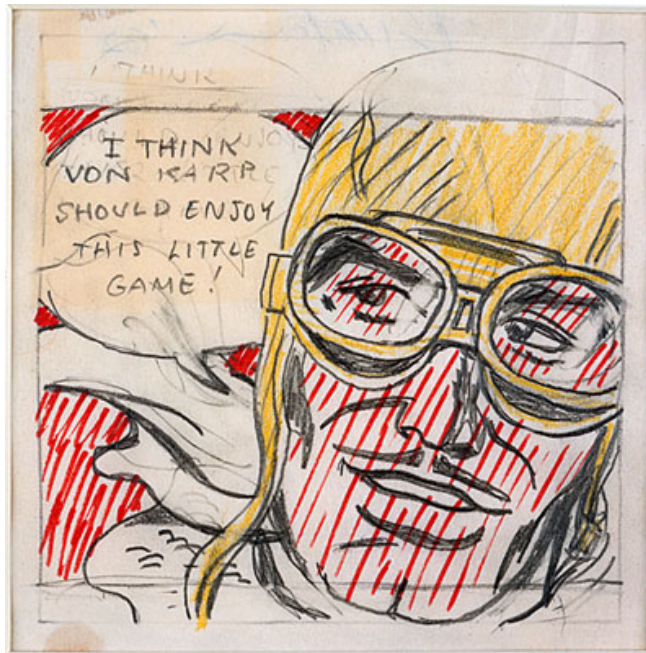


10 / Step-on Can with Leg, 1961



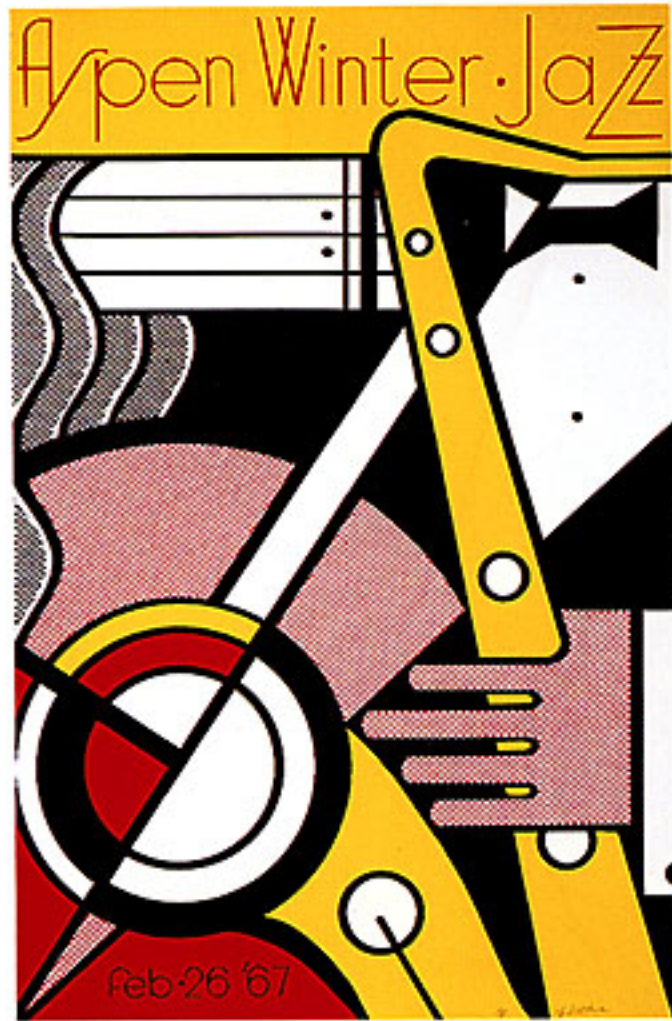
11 / Whaam, 1962

Předloha

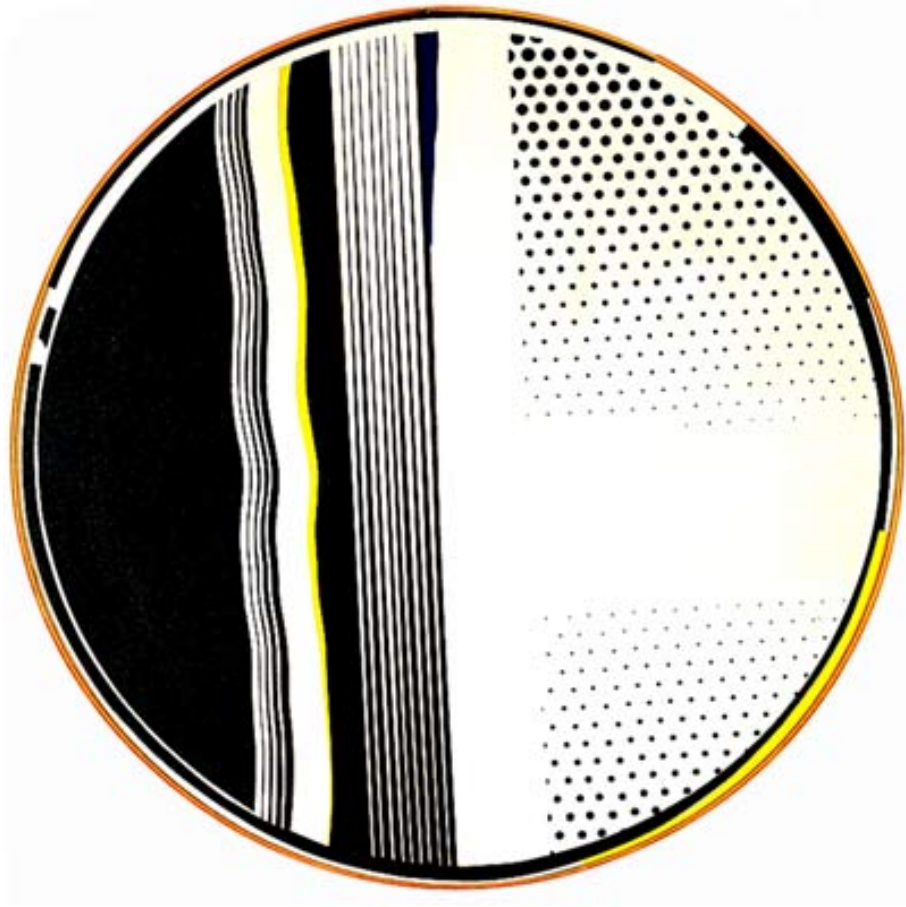


12 / Von Karp, 1963

Předloha



13 / Aspen Winter Jazz poster, 1963



14 / **Mirror 3**, 1970



15 / BMW Art Car 320i, 1977

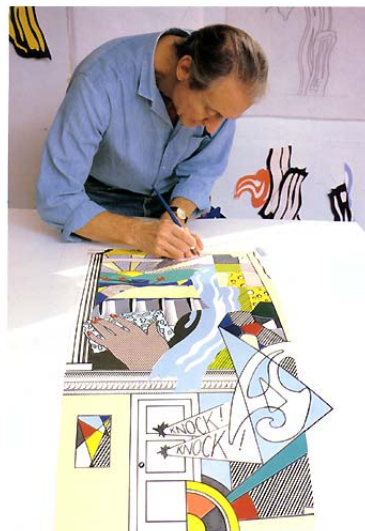


16 / Artist's Studio, Look Mickey, 1973

17 / Pow Wow, 1979



18 / **Sunrise**, 1984



19 / Mural with Blue Brushstroke, 1986