

JOZEF CSERES

ROBERT RAUSCHENBERG IN RETROSPECT

Author in his contribution, titled *Robert Rauschenberg in Retrospect*, surveys the retrospective show of Robert Rauschenberg at Tate Modern, London (December 2016 – April 2017) focusing in his review on the experiments with painting and intermedia in the lifelong work of the genuine American artist. Following the curators' division of the exhibition into eleven sections, he explains the historical background as well as the driving impulses behind the crucial crossovers and inventions that mark Rauschenberg's shift from static media (drawing, painting, print) to the temporal and processual ways of representation (performance, stage design, installation). He considers Rauschenberg for one of the most inventive intermedia artist of the 1960s, whose versatile work was often overshadowed by the works of other experimentalists with whom he collaborated (John Cage, Merce Cunningham, David Tudor, etc.). The contribution aims to balance this asymmetry in common reflection.

Jozef Cseres (b. 1961) lectures on aesthetics and the philosophy of music, visual arts and intermedia at the Masaryk University in Brno (Czech Republic). The problems of symbolism, the structural relations between music and myth, the problem of representation in arts, the intermedia and multimedia, and the experimental and improvised music stand at the centre of his research and theoretical interest. He is the author of several books and many studies, essays, articles, reviews and translations. Aside his scientific and pedagogic carrier, Cseres is active also as a curator and publisher. Under his artistic nickname HEyeRMEaRS he balances on the borders between the discursive and non-discursive modes of expression and between art and games in performances, installations, audio-visual collages and various intermedia. He has realized and presented his works and projects at the conferences, exhibitions, festivals and symposia in many European and Asian countries and USA. He lives in Brno, Czech Republic. hermear@hotmail.com



JOZEF CSERES

ROBERT RAUSCHENBERG RETROSPEKTÍVNE

Znie to takmer neuveriteľne, ale až tento rok sa dočkal ucelenejšej prezentácie odkaz takého významného a slávneho umelca, akým bol Robert Rauschenberg (1925 – 2008). Vďačíme za to londýnskej Tate Modern (TM) a newyorskému Múzeu moderného umenia (MOMA), ktoré v koprodukcii a kurátorskej spolupráci usporiadali jedinečnú prehliadku jeho rozsiahleho a mnohovrstevného diela: v Londýne (1. 12. 2016 – 2. 4. 2017) ju lakonicky nazvali *Robert Rauschenberg*, v rozšírenej verzii v New Yorku (21. 5. – 17. 9. 2017) ju pod názvom *Robert Rauschenberg: Among Friends* doplnili o práce a memorábie umelcových blízkych kolegov, priateľov či spolupracovníkov (John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Yvonne Rainerová, David Tudor, Cy Twombly, Susan Weilová atď.). Kurátori Achim Borchardt-Hume (TM), Leah Dickermanová (MOMA) a Catherine Woodová (TM) rozdelili Rauschenbergovu tvorbu do jedenástich sekcií a vytvorili tak prítiažlivú prehliadku, rešpektujúcu v chronologickom slede umelcov prirodzený vývoj od maľby k inštaláciám a scénickým intermédiám i jeho opakované návraty k maľbe.

Robert Rauschenberg: Bez názvu (Rozostretie), 1983, rozpúšťadlo a akryl na drevenej doske, dáždniky, 188,6 x 245,7 x 88,9 cm. © Robert Rauschenberg Foundation, New York, celok a detail

Experimentovanie s médiom i identitou

Rauschenberg, rodák z Texasu, vstúpil do sveta výtvarného umenia na začiatku päťdesiatych rokov, keď v ňom dominoval abstraktný expresionizmus. Od samého začiatku svojej kariéry testoval hranice maliarskeho média a skúmal povrch plátna tak, že ho otvoril divákovi – nielen jeho zraku, ale aj ďalším zmyslom, a najmä mysli. Stalo sa to na Black Mountain College (BMC) v Severnej Karolíne, kam sa v roku 1948, po krátkom štúdiu na Kansas City Art Institute a parížskej Académie Julian, zapísal spolu s priateľkou (neskôr manželkou a matkou jediného syna) Susan Weilovou, s ktorou sa zoznámil v Paríži. Na legendárnej škole, preslávenej liberalizmom, síce ako študenti zotrvali iba rok, ale mali veľké šťastie, pretože práve vtedy tam učili či hosťovali Josef Albers, Buckminster Fuller, John Cage, Merce Cunningham, Willem de Kooning a ďalšie vplyvné osobnosti. Rauschenberg študoval kresbu a maľbu u Albersa, textilné výtvarníctvo u Anni Albersovej a Trude Guermonprezovej, hudobnú analýzu u Erwina Brodskyho a chodil aj na hodiny moderného tanca k Elizabeth Jennerjahnovej a na hodiny zborového spevu k Charlotte Schlesingerovej. Títo všetci formovali polymúzickú orientáciu mladého umelca, hľadajúceho vhodné a aktuálne spôsoby, ako presvedčivo reprezentovať pohyb a gestá v statickom vizuálnom médiu. Po následnom dvojročnom pobyte v New Yorku, kde s Weilovou vytvorili sériu spoločných modrotlačí, spriatelil sa s maliarom Cy Twomblym a usporiadal svoju prvú sólovú výstavu v Betty Parsons Gallery, sa Rauschenberg vrátil na BMC, aby tam pokračoval v štúdiu maľby, tentoraz u Roberta Motherwella, a ďalej s ňou experimentoval. Bol to protiklad toho, čo ho predtým učil Albers, extrémne zredukoval farebnú škálu, až dospel k základným farbám (biela a čierna) a legendárnej *Bielej maľbe* (1951), ktorá tak veľmi oslovila Johna Cagea. Zaujímali ho nielen reprezentačné, ale predovšetkým materiálové vlastnosti farby; maľoval napríklad dechtom, asfaltom či farbou na steny, namiesto štetca používal valček a veľkú dôležitosť začal pripisovať formátu plátna.

Výstava v TM začínala monotypiou *Bez názvu (dvojnásobný Rauschenberg)*, ktorú Rauschenberg a Weilová spoločne vytvorili okolo roku 1950, práve počas prvého newyorského pobytu. Akoby kurátori jej výsostným umiestnením chceli symbolizovať zrod nového autorského i osobnostného subjektu „Rauschenberg“, vymaňujúceho sa z Weilovej umeleckého vplyvu (práve ona v ňom podnietila záujem o fotografiu a nekonvenčné tlačiarenské techniky a iniciovala ich spoločný pobyt na BMC) i partnerského zväzku s ňou (zoznámenie s Twomblym pre neho znamenalo okrem poetického súznenia aj prehodnotenie vlastnej sexuálnej inklinácie)¹, a radikálne rozhodnutie vybrať sa v živote i umení vlastnou, neprebádanou cestou bez kompromisných riešení.

Rauschenbergov odhodlaný radikalizmus najadekvátnejšie vyjadruje ikonoklastické gesto vymazania, akého sa dopustil v diele *Vygumovaná de Kooningova kresba* (1953). Zatiaľ čo v o dva roky staršej *Bielej maľbe* obnažil maliarske médium v stave iniciačného zrodu a provokujúcej ničoty a pohrával sa s reprezentačným nihilizmom, šmuhy na (staro)novom diele sú vlastne stopy po tvorivom akte, ktoré je adekvátne ťahom ceruzky a uhlíka na privlastnenej kresbe. Hodnotu

Robert Rauschenberg, Susan Weilová: *Bez názvu (Dvojnásobný Rauschenberg)*, cca 1950, eponovaný modrotlačový papier, 209,6 x 92,1 cm. CY Twombly Foundation © Robert Rauschenberg Foundation, New York





Robert Rauschenberg v performancii *Pelikán* (1963) v bývalom televíznom štúdiu CBS v New Yorku počas 1. newyorského divadelného zrazu v máji 1965. © The Robert Rauschenberg Foundation, New York. Foto: Peter Moore © © Barbara Moore / Licencia VAGA, NY. S láskavým povolením Paula Cooper Gallery, New York.

heretického aktu zvyšuje fakt, že umelec o svojom zámere de Kooninga vopred informoval, a ten mu kresbu poskytol aj napriek tomu, že k nej mal vrúcny vzťah. Duchampovské referencie (*L.H.O.O.Q.*, rembrandtovský *readymade*) sú v tejto súvislosti pochopiteľne namieste, no dielo je nutné vnímať historicky aj v kontexte maliarovho koketovania s abstraktným expresionizmom a subverzných stratégií nastupujúcej neo-avantgardy. *Vygumovaná de Kooningova kresba* nebola žiadna negácia, ako sa Rauschenberg sám neskôr vyjadril, ale oslava jednoduchého nápadu, ktorý vonkoncom nebolo také ľahké zrealizovať, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať.² Z roku 1953 pochádza aj ďalší mílnik výtvarnej dekonštrukcie – vyše sedem metrov dlhá nekonvenčná maľba-tlač, nazvaná autoreferenčne *Odtlačok automobilovej pneumatiky*. Aj tu použil gumu, tentoraz s pomocou Johna Cagea, ktorého vyzval, aby svojím Fordom s pneumatikou potretou farbou prešiel cez pás zlepených listov kancelárskeho papiera, čím zanechal na bielom podklade rovnú súvislú stopu.³ Bola to teda aj akási performance. Obidve dôležité diela, zapožičané na výstavu zo SFMOMA, už vznikli v New Yorku, kde si Rauschenberg zriadil ateliér po tom, čo sa vrátil z druhého pobytu na BMC a zo spoločného študijného výjazdu s Twomblym do Španielska, Talianska a Maroka (1952 – 1953). Stredomorský plenér ho, paradoxne, nemotivoval k maliarskym experimentom so svetlom a farbou; z druhej cesty do Európy vyťažil série krabicových asambláží (*scatole personali*) a závesných „osobných fetišov“ (*feticci*

personali). Utvrdil sa nimi v polysémickej účinnosti *readymadovej* reprezentácie a zároveň overil správnosť nastúpenej cesty ku gestickému chápaniu matérie. Rovnováha a napätie medzi obidvomi vibrujúcimi polaritami – medzi významom konceptu a výrazom materiálu – zohrali dôležitú úlohu v Rauschenbergovej poetike a estetike bez ohľadu na zvolené médiá a žánre. Všetky rané diela, väčšinou mimoriadne vydarené a účinné experimenty, boli na výstave sústredené v prvej miestnosti, nazvanej príznačne *Experimentovanie*.

Intermédiá

Bez experimentovania, ktorým bol Rauschenberg doslova posadnutý, by v šesťdesiatych rokoch nevznikla ani jeho intermédiálna tvorba. Je to najmenej reflektovaná Rauschenbergova poloha, ktorá ho zaraďuje k významným priekopníkom intermédiálneho umenia, hoci jeho prínos je dodnes neprávom zatienený niektorými jeho spolupracovníkmi (Cage, Cunningham, Tudor). Pritom to bol práve Rauschenberg, kto v legendárnom Cageovom „proto-happeningu“ (*Theater Piece No. 1*) na BMC v lete 1952 účinkoval ako DJ – prehrával staré platne na ešte staršom gramofóne, zatiaľ čo Cage čítal svoje prednášky, Tudor hral na klavíri, Cunningham tancoval a Richards a Olson recitovali svoju poéziu. Nad multimedialnou akciou, rozptýlenou do celého priestoru obdĺžnikovej sály, sa mysticky vznášali Rauschenbergove biele plátna, neprehliadnuteľný mílnik ontologického realizmu. Londýnsko-newyorská výstava sa túto historickú asymetriu snažila napraviť, keď predstavila jeho maľbu v rovnováhe s akčnými a audiovizuálnymi dielami. Kurátori sústredili inštalácie a projekcie v sekciách *Live* a *Technológia*.

Rauschenberg dospel k intermédiám paralelne dvomi cestami, ktoré sa v šesťdesiatych rokoch stretli v sérii performancií a inštalácií. Jednu dláždila vôľa preniknúť dovnútra maľby a zároveň ju otvoriť do priestoročasu a interakcií so svetlom. Na druhú ho naviedli Cage s Cunninghamom, keď ho po tom, čo už pre nich navrhol nejaké scénografie a kostýmy, prehovorili, aby v ich tanečnom súbore nahradil odchádzajúceho svetelného technika. Napriek tomu, že o svetelnom dizajne nemal ani poňatia, odvážny výtvarník ponuku prijal a čoskoro pochopil, že osvetlenie je pre scénickú produkciu rovnako dôležité ako choreografia, hudba, kulisy a kostýmy. V tom istom čase začal Rauschenberg spolupracovať s tanečníkmi a choreografmi (Steve Paxton, Fred Herko, Trisha Brownová, Yvonne Reinerová, Elaine Summersová a i.), ktorí neskôr prijali názov Judson Dance Theater podľa rovnomenného kostola v Greenwich Village, kde skúšali a vystupovali. Popri práci pre tanečníkov naďalej posúval maľbu k objektovosti a procesuálnosti, až mu obidve oblasti akosi prirodzene splynuli v autorských scénických intermédiách.

Prvým bol *Pelican* (1963), kde sa spolu s ďalšími umelcami (Per Olof Ultvedt, Alex Hay, Carolyn Brownová) pohybovali na kolieskových korčuliach s vlajúcimi padákmi, ktoré ovplyvňovali rýchlosť ich pohybov a zároveň slúžili ako dynamické scénografické rekvizity. Aj v ďalších choreografovaných performanciách (*Spring Training*, 1965; *Map Room II*, 1965; *Linoleum*, 1966) integroval do tanca fyzické pohyby (civilné, pracovné, športové), využívajúc pri tom rôzne technologické výdobytky (svetelné efekty, filmové projekcie atď.). Tieto i niektoré



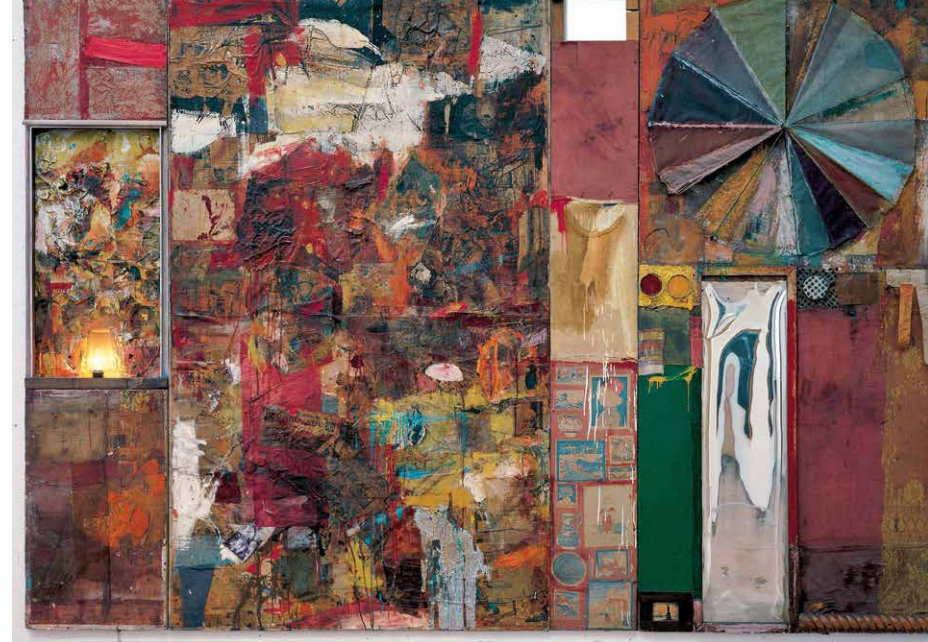
ďalšie boli na výstave prezentované vo forme filmových projekcií a nechýbali ani slávne inštalácie *Oracle* (1962 – 1965, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paríž) a najmä interaktívna *Mud Muse* (1968 – 1971, Moderna Museet, Štokholm), kde Rauschenberg tiež pracoval s procesmi a zvukmi.

Rauschenbergova snaha začleniť do umeleckých foriem mimoumeleckú realitu a moderné technológie vyvrcholila v roku 1966 platformou E.A.T. (Experiments in Art and Technology). Inicioval ju spolu s Robertom Whitmanom a elektroinžiniermi Billym Klüverom a Fredom Waldhauerom z Bellových telefonických laboratórií. Výstupom ich snaženia bol známy cyklus akcií *9 Evenings: Theatre & Engineering* v historickej budove bývalej zbrojnice na Manhattane (69th Regiment Armory). Na ambicióznom projekte spolupracovalo desať umelcov (okrem Rauschenberga a Whitmana to boli John Cage, David Tudor, Steve Paxton, Lucinda Childsová, Alex Hay, Deborah Hayová, Yvonne Rainerová a Öyvind Fahlström) a tridsať inžinierov a vzišlo z neho desať filmových dokumentov. Od projektu sa podľa všetkého očakávala dlhodobá systémová medziodborová spolupráca, ale mal skôr charakter novodobého alchymického laboratória s jednorazovými výsledkami. Rauschenberg z neho vyťažil interaktívnu performanciu *Open Score*, v ktorej sa výtvarník Frank Stella, amatérsky tenista, stretol v zápase s profesionálnou hráčkou Mimi Kanarekovou. Inžinieri vmontovali do rukoväti ich rakiet FM kryštálky a kontaktné mikrofóny a okolo hláv rakiet obtočili antény. Vibrácie výpletu, spôsobované údermi loptičky, sa takto prenášali do rozhlasového prijímača, zosilňovali a následne vysielali cez sústavu reproduktorov. Zosilnené zvuky úderov postupne vypínali svetlá, až sa celá hala zbrojnice ponorila do úplnej tmy a zápas sa zdanlivo skončil. Na improvizovaný dvorec však zrazu vtrhnú stovky ľudí, zvuky úderov sa naďalej ozývajú a jednotlivci v dave sa postupne nahlas predstavujú, zviditeľnení vďaka infračervenej projekcii. Z tmy sa vynorí skrčená postava dievčaťa (Simone Fortiová) a celá zahalená do bielej plachty spieva toskánsku ľudovú pieseň. Nakoniec sa objaví i sám autor a prenáša ju v náručí na rôzne miesta zbrojnice, až kým dievčina neprestane spievať. Medzi zvukom a tichom, svetlom a tmou, viditeľným a neviditeľným rozohral Rauschenberg improvizované pohybové akcie a stvoril dynamické intermédiu, manifestujúce všetky aspekty rodiacej sa transžánrovej kreativity – performativitu, participáciu, interaktivitu a interdisciplinaritu. Naznačil tiež filozofické zákernosti autoreferencie a antiesencializmu ako princípov ohlasujúcich éru novej, zatiaľ ešte nedigitálnej reprezentácie.

Predmetná realita medzi malbou a sochou



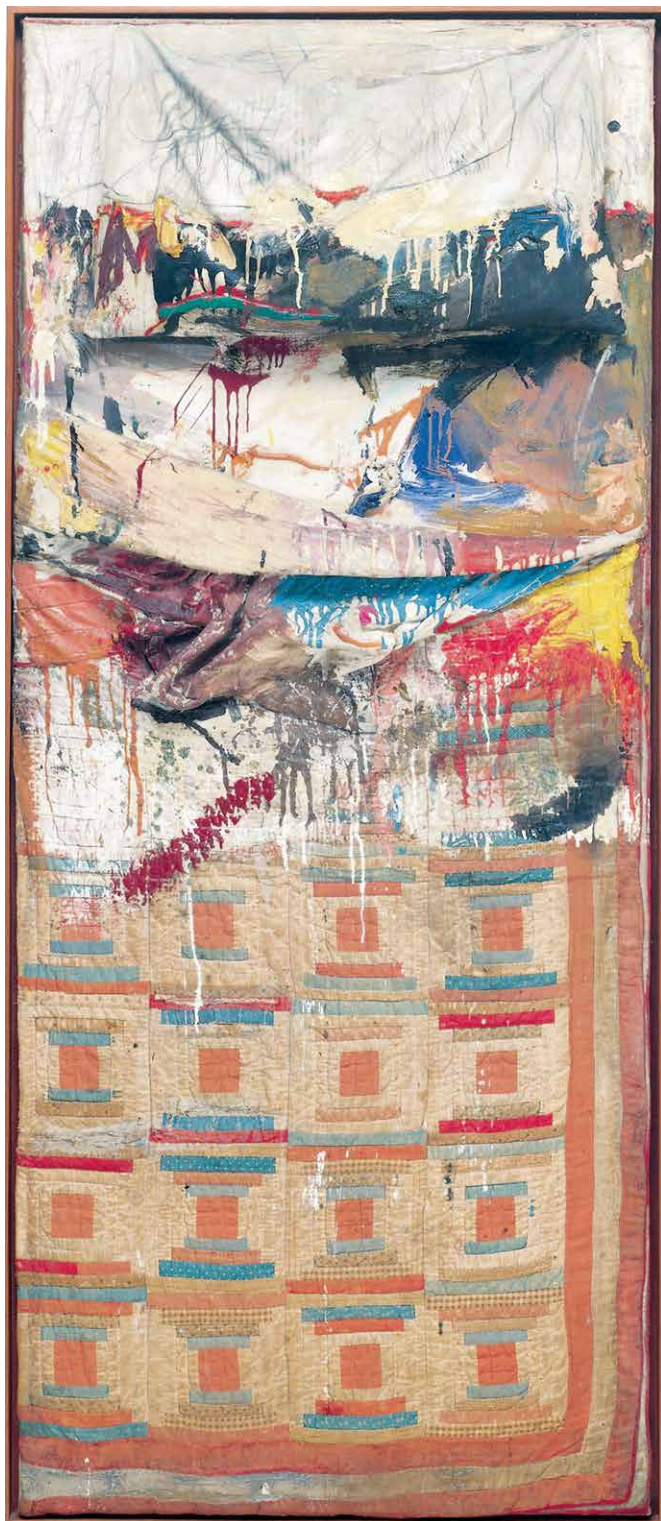
Na výstave bola aj kombinovaná malba *Broadcast* (1959, Ryobi Foundation), dôležitý medzník predznamenávajúci opísanú integráciu obrazu a zvuku, pretože umelec do nej okrem tlačovín a plastového objektu začlenil aj tri fungujúce rádiá. Túžba prepojiť umelecké médium s mimoumeleckou realitou významne poznačila Rauschenbergov spôsob maľovania. Po radikálnych experimentoch s imanentnými aspektmi obrazu – podkladom, farbou a rámom – ho začalo zaujímať, ako sa „nevinná“ farebná plocha plátna „vysporiada“ s brutálnymi inter-



Robert Rauschenberg: *Charlene*, 1954, kombinovaná malba: olej, uhlík, papier, tkanina, noviny, drevo, plast, zrkadlo a kov na štyroch paneloch, montované na drevo s elektrickým svetlom, 226,1 × 284,5 × 8,9 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. © Robert Rauschenberg Foundation, New York, celok a detail.

venciami z vonkajšieho sveta civilizácie a masovej kultúry. Už ho zaujímal nielen rám, ale aj rámeč. Výsledkom boli slávne *combines* – kombinované maľby, ktoré splodila vášnivá fúzia maľby, skulptúry a privlastnených objektov a ktoré najviac preslávili jeho umenie. Predchádzala im séria takzvaných červených malieb (1953 – 1954), kde využil výrazovú silu pastóznej červene, nahrubo aplikovanej cez vzorovanú textíliu alebo novinový papier tak, aby vynikla štruktúrna rozmanitosť nanesených a asamblovaných vrstiev, čím vytvoril akési asémantické palimpsesty bez minulosti. Spontánne sa tak vyrovnával s intelektuálnymi podnetmi abstraktného expresionizmu, ktorý ho silno zasiahol. Rauschenberg začleňoval do posledných diel svojho „červeného“ obdobia rozličné nájsené predmety, respektíve fragmenty (zrkadielka, žiarovky a pod.), takže predstavujú plynulý prechod ku *combines*. A keďže na prvých kombinovaných maľbách z roku 1954 dominovala červená, rozdiel medzi dvomi polohami či obdobiami je prakticky nebadateľný. Skvelými príkladmi sú *Charlene* (1954, Stedelijk Museum, Amsterdam) a *Minutiae* (1954, súkromná zbierka); spolu so slávnymi kombinovanými maľbami *Postel* (1955, MOMA, New York) a *Monogram* (1955 – 1959, Moderna Museet, Štokholm) patrili k najatraktívnejším exponátom v sekcii *Combines*.

Podobne ako Cage, ktorý vpustil do ríše tónov tie najobyčajnejšie zvuky, aj Rauschenbergovi stál akýkoľvek bežný predmet či materiál za to, aby z neho urobil experimentálny alebo referenčný nástroj diela komunikujúceho súčasne s imanentným médium i vonkajšou skutočnosťou, umeleckou i mimoumeleckou. Skúsenosť získanú z asamblovania *combines* využil aj v scénografii (spolupracoval vtedy s tanečným súborom Mercea Cunninghama), a tak sa jeho „obrazosochy“



postupne menili na inštalácie, stávali sa priestorovejšie, pretože si mohol dovoliť vkladať do nich väčšie objekty či prístroje (dáždniky, rádiá, budíky, ventilátory), i efemérnejšie, keď niektoré vytváral *in situ* na jedno „použitie“ alebo z nájdenných predmetov priamo na scéne. Materiálovú objektovosť maľby spojil s procesuálnosťou, konkrétnosť formy sa rozplynula v abstraktnej časopriestorovej predstave. Je to zrejme aj z neskorších polôh, keď v sedemdesiatych rokoch, po desaťročí experimentov s novými médiami, redukoval východiskový materiál pre svoje asambláže na recyklovaný kartón či textíliu (sekcia výstavy *Materiálová abstrakcia*), a keď v osemdesiatych rokoch, po tom, čo sa vrátil k scénografii (spolupráca s Trishou Brownovou), začal používať ako podklad pre projekcie fotografie a sieťotlačové kovové plochy, experimentujúc už aj s chemickými vlastnosťami náterov a galvanizačných techník (sekcia výstavy *Kov*).

Maľba medzi sieťotlačou a fotografiou

Výstava, samozrejme, predstavila aj známe Rauschenbergove obrazy zo šesťdesiatych rokov minulého storočia, kde spojil olejomaľbu s komerčnou sieťotlačou a aplikoval estetické stratégie dobového popartu (sekcia výstavy *Sieťotlač*). Jeden z najznámejších – *Retroactive II* (1964, Museum of Contemporary Art, Chicago), s dominantným recyklovaným masmediálnym portrétom prezidenta Kennedyho, sa stal emblémom PR výstavy; objavil sa na plagáte, obálke katalógu a na úvodnej strane webovej stránky. Zrejme preto, že práve invenčné využitie sieťotlače v maľbe v prvej polovici šesťdesiatych rokov katapultovalo Rauschenberga na medzinárodnú scénu vizuálneho umenia; po nesmierne úspešnej samostatnej výstave v londýnskej Whitechapel Gallery na jar 1964 získal ešte v tom istom roku, ako prvý Američan vôbec, hlavnú cenu za maľbu na benátskom bienále. Tak trochu v tieni slávnych sieťotlačí sa ocitol pozoruhodný cyklus kresieb – ilustrácií k 34 spevom Danteho *Pekla* z rokov 1958 – 1960 (sekcia výstavy *Transferové kresby*). Bolo to azda najväčšie prekvapenie výstavy; z hľadiska žánru i intímnosti, s akou umelec pristúpil k archetypálnej téme. I tu sa prejavil ako veľký experimentátor; do vlastných akvarelových kresieb totiž vmontoval prevzaté výjavy z aktuálnej kultúry, športu a politiky, ktoré preniesol z populárnych časopisov pomocou chemického procesu. Opäť sa raz v jeho tvorbe dostali symbolika a médium do vzájomne ambivalentného vzťahu vzhľadom na výslednú podobu diela.

Na sklonku života sa Rauschenberg venoval najmä fotografii, skúmajúc jej poetické možnosti vo veku digitálnych technológií. S tímom spolupracovníkov vytvoril niekoľko cyklov veľkoformátových tlačí a, ako mnohokrát predtým, i v nich mieša nájdenné technické obrazy každodennej skutočnosti s osobnejšími zábermi z vlastného života a diela. Pozoruhodné sú najmä série *Anagramov* (1995 – 2002), kde autor podrobil digitálny prenos vlastných fotografických snímok ručnej manipulácii, vďaka čomu dosiahol jedinečnú auru vlastnú aj jeho maľbám.

Robert Rauschenberg: *Postel*, 1955, kombinovaná maľba: olej, ceruza, zubná pasta a červený lak na nechty na vankúši, prikrývke (predtým patrila umelkyni Dorothee Rockburnovej) a postelnej plachte, pripevnených na drevenom podklade, 191,1 x 80 x 20,3 cm. The Museum of Modern Art, New York, Dar Lea Castellioho na počesť Alfreda H. Barra, Jr. © Robert Rauschenberg Foundation, New York. Reprodukcia: The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florencia, celok a detail.



Robert Rauschenberg: Triathlon (Scenár), 2005, farebná atramentová tlač na polylamináte, 217,2 x 306,1 cm.
© Robert Rauschenberg Foundation, New York

Výstava celoživotného diela Roberta Rauschenberga, teda aspoň jej londýnska inštalácia, nemala chybu. Priblížila príbeh nekompromisného tvorca a neúnávného experimentátora s časovým odstupom, ktorý preveril autentickejšť a historickú aktuálnosť výpovede skvelého umelca. Spreádzala ju obsiahla, prehľadne koncipovaná a veľkoryso ilustrovaná monografia s podnetnými štúdiami z pera kurátorov i ďalších expertov. Rozhodne to bol jeden z najatraktívnejších a najhodnotnejších výstavných projektov roka. O to viac, že sa uskutočnil práve v roku benátskeho bienále a kasselskej výstavy documenta 14.

Poznámky

- 1 Mimochodom, v čase Rauschenbergovej výstavy v Londýne prebiehala v parížskom Centre Pompidou retrospektíva Cy Twomblyho (30. 11. 2016 – 24. 4. 2017).
- 2 Rauschenberg uvádza, že de Kooning pre jeho projekt zámerne vybral takú kresbu, o ktorej si myslel, že ju bude veľmi ťažké vygumovať, čo sa aj potvrdilo; Rauschenberg ju gumoval celý mesiac, kým bol spokojný s výsledkom.
- 3 Cage riadil to isté auto, v ktorom predtým Rauschenberga priviezol na Black Mountain College, kde ho ten odfoťil za jeho volantom. Slávna snímka bola tiež zaradená na londýnsko-newyorskú výstavu.

Jozef Cseres (1961) prednáša estetiku, filozofiu hudby, výtvarného umenia a intermédií na Masarykovej univerzite v Brne. V centre jeho výskumu a teoretického záujmu sú problémy symbolizmu, štrukturálne vzťahy medzi hudbou a mýtom, problém reprezentácie v umení, intermédií a multimédií a experimentálna a improvizovaná hudba. Je autorom niekoľkých kníh a mnohých štúdií, esejí, článkov, recenzií a prekladov. Popri vedeckom a pedagogickom pôsobení je tiež kurátorom a vydavateľom. Pod pseudonymom HeyeRMEarS balansuje na hranici medzi diskurzívnymi a nediskurzívnymi spôsobmi vyjadrovania, medzi umením a performanciami, inštaláciami, audiovizuálnymi kolážami a rôznymi intermédiami. Svoje diela a projekty realizoval a prezentoval na konferenciách, výstavách, festivaloch a sympóziách v mnohých európskych a ázijských krajinách a v USA. Žije v Brne v Českej republike. hermear@hotmail.com

Robert Rauschenberg: Retroaktívny II, 1964, olej a sieťotlač na plátne, 213,4 x 152,4 cm.
Museum of Contemporary Art Chicago. Čiastočne dar Stefana T. Edlisa a H. Gael Neesonovej. © Robert Rauschenberg Foundation, New York. Foto: Nathan Keay © MCA



Robert Rauschenberg: Monogram, 1955 – 1959, kombinovaná malba: olej, papier, látka, tlačené reprodukcie, kov, drevo, guma, shoe-heel a tenisová loptička na dvoch spojených plátnach, olejom pomalovaná vypreparovaná angorská koza s mosadznou plaketou a gumenou pneumatikou na drevenom podstavci so štyrmi kolieskami, 106,7 x 135,2 x 163,8 cm. Moderna Museet, Stockholm. Zakúpené s príspevkom od Moderna Museets Vänner/Priatelía Moderna Museet. © Robert Rauschenberg Foundation, New York