

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Adéla Štěpánová

Tvorba v oceli u vybraných českých a britských umělců od roku 1990
do současnosti

Steelworking by selected Czech and British artists from 1990 to the
present

Praha 2022

vedoucí práce: prof. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Ráda bych poděkovala prof. PhDr. Marii Klimešové, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce, za cenné připomínky a doporučení. Také bych chtěla poděkovat Ladislavu Vlnovi, který ochotně zodpověděl mé otázky.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. dubna 2022

podpis

Anotace

Čisté lesklé povrchy, které ocel umožňuje, mohou být využívány k vytváření umění. Nemusí se jednat nutně o samostatné sochy, ale například i o experimentální metalurgickou malbu ohněm na ocelové plochy. Bakalářská práce seznamuje s nerezovými objekty předních britských sochařů, kterými jsou Anthony Caro, Tony Cragg nebo Anish Kapoor. Ani u nás v České republice není práce s touto slitinou opomíjena. Práce se zaměřuje na rozměrné sochy Aleše Veselého, ocel v kombinaci se sklem v tvorbě Mariana Karla a nerezové sochy Michala Gabriela. Řeč se poté obrací ke kovovým obrazům Ladislava Vlno, které vytváří ohříváním ocelových desek. Zajímá mě vztah mezi českými a zahraničními umělci pracujícími s touto slitinou. Kladu si otázku, zda je možné tvořit kvalitní umění z tohoto kovu, který je nejčastěji využíván při průmyslové výrobě.

The clean shiny surfaces that steel allows can be used to create art. These are not necessarily separate sculptures, but also experimental metallurgical fire painting on steel surfaces. Bachelor thesis introduces stainless steel objects of leading British sculptors, Anthony Caro, Tony Cragg or Anish Kapoor. Even in the Czech Republic, work with this alloy is not neglected. The work focuses on large sculptures of Aleš Veselý, steel combined with glass in the creation of Marian Karel and stainless steel sculptures of Michal Gabriel. The speech then turns to metal paintings by Ladislav Vlna, which he creates by heating steel plates. I am interested in the relationship between Czech and foreign artists working with this alloy. I ask if it is possible to create quality art from this metal, which is most often used in industrial production.

Klíčová slova

ocel, nerez, plastiky, sochy, metalurgická malba, Anthony Caro, Anish Kapoor, Tony Cragg, Michal Gabriel, Marian Karel, Aleš Veselý, Ladislav Vlna

Keywords

steel, stainless steel, sculptures, metallurgical painting, Anthony Caro, Anish Kapoor, Tony Cragg, Michal Gabriel, Marian Karel, Aleš Veselý, Ladislav Vlna

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Technologie.....	8
2.1. Metalurgie	8
2.2. Ocel	8
3. Anthony Caro (1924-2013)	11
3.1. Vybraná díla	14
4. Tony Cragg (1949).....	17
4.1. Vybraná díla	19
5. Anish Kapoor (1954).....	22
5.1. Vybraná díla	25
6. Michal Gabriel (1960)	28
6.1. Vybraná díla	30
7. Marian Karel (1944).....	32
7.1. Vybraná díla	33
8. Aleš Veselý (1935-2015).....	35
8.1. Vybraná díla	39
9. Ladislav Vlna (1976).....	42
9.1. Vybraná díla	43
10. Realizace Cragga, Kapoora a Veselého v Tokiu	44
11. Konfrontace	48
12. Závěr.....	54
13. Seznam literatury.....	55

1. Úvod

Když se řekne ocel mnohým z nás se vybaví především různé nosné konstrukce průmyslových hal nebo mostů. Není se čemu divit, ocel je slitina železa a uhlíku primárně využívána právě k tomuto účelu. Díky své nízké hmotnosti a pevnosti se skvěle hodí k přemostění velkých roklí a k vyřešení jiných architektonicky obtížných problémů.

Bakalářská práce se však snaží poodhalit estetičtější využití tohoto materiálu. Rozhodla jsem se blíže prozkoumat tvorbu tří britských umělců – Anthonyho Cara, Tonyho Cragga, Anishe Kapoora – a čtyř českých umělců – Michala Gabriela, Mariana Karla, Aleše Veselého, Ladislava Vlasy – pro které mělo použití oceli dlouhodobě zásadní význam. První část bakalářské práce představuje tvorbu každého zmíněného autora podrobněji, v druhé části se pokusím jejich tvůrčí postupy a umělecké záměry podrobit jisté konfrontaci. Vybraná díla jsou zvolena pouze jako reprezentativní zlomek, na kterém se pokusím předvést různé nebo naopak totožné možnosti zpracování oceli, nebudu se však zabývat veškerými ocelovými pracemi vybraných umělců. Snaha byla předvést díla výlučně z oceli, avšak u některých prací se konfrontaci s jinými materiály nelze vyhnout. V kontextu tvorby autorů jsou určitě důležité první zkušenosti s ocelí, ale hlavním těžištěm jsou práce po roce 1990. Každý umělec, kterým se zabírám, má svůj vlastní osobitý způsob práce.

Anthony Caro vytvářel dynamické expresionisticky pojaté objekty bez soklu, propojené s architekturou nebo architekturou napodobující, vystavené přímému kontaktu s divákem. Tony Cragg se zabývá plastikami se strukturami inspirovanými přírodou, mimo jiné umělcovými oblíbenými fosiliemi. Vedle toho i čistými ocelovými sochami, které vystavuje přírodním scénériím vytvářejícím měnící se „strukturu“ svým odrazem na povrchu objektu. Podobný efekt na svých dílech využívá a dále rozvíjí i Anish Kapoor. Zajímá se o jejich reflexní vlastnost tvořící různé klamy a deformace skutečnosti. Kapoorovy práce jsou díky odrazu svého okolí skryté v prostoru, také se tím umělec snaží otevírat nové nekonečné dimenze. Zpracováním oceli se ve své tvorbě zabývají i čeští umělci. Pro tvorbu Michala Gabriela jsou typické struktury vytvářené otisky nebo aplikacemi pecek a ořechových skořápek na povrchu objektů. Vytvořil však také veřejné zakázky z nerezové oceli nebo sochy poskládané z ocelových lamel. Marian Karel je hlavně sklářský sochař, avšak i v jeho práci se sklo často vyskytuje v symbióze s ocelí. Pomocí nakloněných ploch a konstrukcí vytváří přísně geometrické minimalisticky pojaté objekty. Podobně jako výše zmíněný Anish Kapoor se navozením pocitu neukončenosti a neuchopitelnosti v posledních letech svého života zabýval i Aleš Veselý. Vedle známé ocelové sochy *Kaddish* z roku 1968 vytvářel později objekty ze stejného materiálu, avšak

s důrazem na onu zmiňovanou schopnost odrážet své okolí, oblohu i diváka prohlížejícího si plastiku. Nakonec zmíním práci umělce Ladislava Vlnoy, který za pomoci ohně zpracovává ocelové desky, na kterých se díky dopadu světla a úhlu pohledu diváka vytváří prostorově působící duhou naplněné figurální malby. Právě díla posledního uvedeného autora byla mým prvotním zdrojem nadšení k napsání práce zaměřující se na ocel. Jedná se o inovativní přístup k malbě, zvláště Vlnovy rané hyperrealistické portréty ve mne vyvolaly pocit zvláštní nejistoty, když jsem při shlédnutí obrazu očekávala plastický reliéf, ale při bližším přistoupení se ukázala jen plochá ocelová deska s malbou na povrchu, ovšem efektivně viditelnou jen z čelního pohledu.

Věřím, že při vystavení způsobu tvorby všech zmíněných umělců vzájemné konfrontaci vyvstanou společné myšlenky a impulzy k výběru oceli jako materiálu hodného využití i v umělecké sféře. Samozřejmě se objeví i mírné odlišnosti nebo dokonce naprosté protiklady, jak v typu vybrané oceli, tak v tvůrčí motivaci autorů.

2. Technologie

2.1. Metalurgie

Metalurgie je věda zabývající se získáváním a zpracováváním kovů a slitin. Českým ekvivalentem tohoto pojmu je hutnictví. Slovo metalurgie je odvozené z řeckého pojmu metallourgos, který spojuje slova metallon, znamenající kov a egon, značící práci. Doslovný překlad tedy můžeme chápat jako práci nebo pracovníka s kovem. Metalurgické děje při výrobě kovů jsou velmi složité a specifické a je nutné rozumět jim ve fyzikálním i chemickém oboru.

2.2. Ocel

Ocel je slitina železa, uhlíku a dalších legujících prvků, například manganu, hliníku nebo křemíku. Vlastnosti těchto prvků jsou tzv. legováním zlepšovány přidáním příměsí dalších látek. Ocel se vyrábí ze surového železa vytvářeného ve vysokých pecích a železného odpadu oxidací. Tím se odstraňuje přebytečné množství uhlíku a dalších nevhodných prvků jako je fosfor a síra. Velké množství fosforu způsobuje lámavost oceli za studena a síra má stejný účinek ve velkém žáru.¹ Množství uhlíku při výrobě oceli je kontrolováno a obvykle se snižuje pod 1,5%.² To platí hlavně u tzv. nelegovaných ocelí, u nízkolegovaných ocelí se podíl uhlíku nachází kolem 5% a díky jeho většímu zastoupení jsou tyto kovy pevnější. Vytvořená „měkká“ ocel se snadno dále zpracovává, například kováním nebo ohýbáním, její vlastnosti se dají tepelně upravovat kalením nebo popouštěním.³ Při kalení se ocel zahřívá a poté prudce zchladí vodou nebo minerálním olejem a tím získává lepší mechanické a fyzikální vlastnosti, jako je vyšší tvrdost a odolnost proti opotřebení. Naopak nevýhodou procesu kalení oceli je nižší houževnatost a zvětšení objemu, které způsobují praskání a velké vnitřní pnutí.⁴ Velká křehkost oceli je způsobena zakalením na příliš velkou tvrdost. Napravením tohoto defektu lze dosáhnout znovu překováním a zakalením na nižší úroveň tvrdosti. Tento proces, znovu navrácení oceli do původního stavu, se nazývá žihání. Při popouštění se ocel zahřívá na 200 až 500 a více stupňů a poté se velmi pomalu chladí. Tím se odstraňuje vnitřní pnutí po předchozím kalení, snižuje se tedy tvrdost kovu, ale zvyšuje se jeho houževnatost. Dalším obohacením vlastností oceli je legováním, přidáním jiných kovů, jako je nikl, chrom, mangan, wolfram nebo kobalt. Po odstranění přebytečného uhlíku a přijmutí těchto obohacujících kovů je ocel odlévána do kovových forem, kde tuhne na tzv. ingoty a poté se dále zpracovává válcováním

¹ Karel RYSKA: Nástrojová ocel a její kalení. Praha 1918, 9.

² Norman N. GREENWOOD / Alan EARNshaw: Chemie prvků II.. Praha 1993, 132.

³ RYSKA 1918, 38.

⁴ Otakar MORÁVEK / Vladislav BABOROVSKÝ: Základy tepelného zpracování oceli. Praha 1961, 99.

nebo kování. V hutním provozu, nazývaném ocelárny, tak vznikají dráty, plechy, nosníky, trubky, kolejnice a jiné součásti nutné v průmyslové výrobě.

Rozdělení ocelí do různých tříd je mnoho – porovnávají se jejich vlastnosti, jakost a podobně. Podle chemického složení je dělena na nelegované, nízkolegované a vysoce legované oceli, posledním zmiňovaným jsou příměsemi upravovány jejich vlastnosti. Jistým fenoménem je povětrnostně a korozi odolná ocel neboli Corten. Jedná se o nízkolegovanou ocel, obsahující jen malý obsah uhlíku s příměsí mědi a fosforu.⁵ Oproti jiným nízkolegovaným druhům je Corten odolnější, na svém povrchu si oxidací vytváří ochrannou korozní patinu a tato kamuflážní slupka velmi zpomaluje tvorbu korozi v samotném jádru ocelového předmětu. Vrstva vzniká přirozeným působením atmosférických procesů a postupem času mění svou barevnost. Největší a nejrychleji patrné jsou tyto změny od prvních měsíců do dvou let. Zbarvení se ze světle béžové, přes teple oranžovou, a červenohnědou dostane až k temně hnědému zemitému odstínu. Díky této patině nepotřebuje cortenová instalace žádnou povrchovou úpravu ani pozdější údržbu. Tato vrstva se utváří pouze za pomoci větru a dešťových srážek, a proto se ve vnitřních prostorech téměř nepoužívá, nebo se do interiéru instaluje až po zestárnutí materiálu venku. Corten se těší velké oblibě jak u umělců, tak i u architektů, díky svému barevnému procesu, absence nutné údržby a také maximální možnosti recyklace.

Další rozdělení oceli může být podle oblasti, ve které se využívají. Mimo jiné například konstrukční nebo betonářské oceli, které jsou z nelegovaných ocelí. Z vysoce legovaných druhů jsou pak vytvářeny korozivzdorné a žáruvzdorné oceli využívány při výrobě nádobí, nebo nástrojové oceli s vyšším obsahem uhlíku, z kterých se vyrábí různé nástroje, zejména nože nebo formy. U ocelí je také důležitý index povětrnostní odolnosti, jehož hodnota je dalším možným měřítkem k rozdělení ocelí, tedy podle tzv. ASTM specifikací.⁶

Nejvíce ceněnými vlastnostmi oceli jsou její pevnost, ohebnost a nízká hmotnost. Proto se využívá hlavně při konstrukcích staveb průmyslových hal, mostů a lávek nebo jiných komplikovaných staveb. Ocel byla jako nový materiál používána velmi často při stavbách mostů v sedmdesátých a osmdesátých letech 19. století v Americe. Obraceli se na ni i díky větším kusům, ve kterých byla dodávána.⁷ Mimo to je hojně využívána ve strojírenství k výrobě

⁵ Roman VINECKÝ: COR-TEN: materiál budoucnosti. In: INTRO, červenec 2005.

⁶ Martin ANDERSON / Charles J. CARTER: Are you properly specifying materials? In: Modern steel construction, únor 2012.

⁷ Michael BAXANDALL: Intelligence obrazu a jazyk dějin umění. Praha 2019, 134.

různých součástí strojů. Její malá hmotnost je velmi žádaná při výrobě dopravních prostředků. Výrobky z oceli jsou recyklovatelné, po roztavení se z velké části dají znovu použít pro výrobu nových nástrojů. Díky vzhledu, odolnosti a snadné tvárnosti si tento kov oblíbili i umělci. Spoj mezi svařovanými částmi lze jednoduše zahladit a objekty pak působí jako z jedné hmoty. Různě upravená ocel nabízí primárně dva přístupy, jak využít jejích vlastností. S odolností proti povětrnostním podmínkám a ubíhajícímu času sochaři pracují při tvorbě pomníků nebo jiných plastik na veřejných prostranstvích. Tyto objekty většinou hrají oranžovohnědými odstíny způsobenými vrstvou rezavé patiny. Druhým častým motivem ocelových soch je odraz a jeho deformace na leštěném nerezovém povrchu.

3. Anthony Caro (1924-2013)

Britský abstraktní sochař Anthony Caro v začátcích své tvorby ocel nepoužíval, avšak později povýšil tento průmyslový stavební materiál na oceňovanou uměleckou komoditu. Na konci padesátých let mu americký kritik umění Clement Greenberg řekl větu, která umělcovo směřování posunula právě k užívání tohoto materiálu.

„Jestli chceš změnit své umění, změň své zvyky.“⁸

Tato slova měl sochař stále v paměti, když se v roce 1959 vrátil z návštěvy Ameriky zpět do Velké Británie. Po příjezdu si objednal náklad ocelového šrotu, materiálu, o kterém nevěděl nic⁹ – jak ho používat, jak se při práci chová nebo jaké má vlastnosti. V ateliéru začal náhodně svařovat nebo sešroubovávat různé tyče, trubky, trámy a plechy z vrakovišť a doků do dynamických horizontálních konstrukcí. Přestože používal těžký kov dokázal ho za pomoci otevřených lineárně pojatých soch odhmotnit a dal tak oceli možnost získat uznání i na poli umění. Použití jasné živé barvy nebo dokonalé vyleštění povrchů dodalo dílům beztížnost, a naopak ponechaná rez je svou surovostí propojila s každodenním moderním světem. Vedle materiálu získaného z doků a skládek Caro v roce 1965 odkoupil ocelový šrot z pozůstalosti zemřelého přítele sochaře Davida Smithe.¹⁰ Ocel se stala umělcovým preferovaným materiálem, se kterým vytvářel revoluční abstraktně pojaté elegantní sochy, které zbavil podstavce a tím je efektivně přiblížil životu diváků. Změnil tak dosavadní vnímání sochařských děl a uznávaných estetických norem. Snažil se vytvářet sochy neodkazující na dřívější uměleckou produkci, a díky zdánlivě nahodilým kompozicím a užitím oceli, primárně figurující ve stavebním průmyslu, dát vznešenost něčemu, co na první pohled postrádá umělecké hodnoty.

Sir Anthony Caro se narodil do židovské rodiny z Norwich. V letech 1942-1944 studoval inženýrství na vysoké škole v Cambridge. V létě navštěvoval farnhamskou uměleckou školu a pracoval v ateliéru sochaře Charlese Wheelera. Na začátku druhé poloviny čtyřicátých let působil dva roky v královském námořnictvu, které roku 1946 opustil a začal studovat sochařství na Polytechnice v Londýně. Poté v letech 1947-1952 pokračoval na Královské akademii, kde ho v průběhu studia zajímalo řecké, etruské i gotické sochařství. Po studiích a svatbě s malířkou Sheilou Girlingovou působil jako asistent na částečný úvazek v ateliéru Henryho Moora, který ho seznámil s modernismem a dával mu cenné sochařské rady. Vedle práce v ateliéru vyučoval od roku 1953 na umělecké škole Sv. Martina v Londýně. Za jeho působení, do roku 1981, zde

⁸ Anthony CARO: Anthony Caro. Londýn 2014, 24.

⁹ Karen WILKIN: Caro up close. In: The New Criterion, prosinec 2012. New York 2012

¹⁰ Ibid.

vznikla svařovna a jeho revoluční přístup k volné soše ovlivnil mnoho mladých studentů, z nichž někteří se také přiklonili k práci s ocelí. V padesátých letech se v Londýně seznámil s teoretikem a kritikem umění Clementem Greenbergem, který se zasadil o rozšíření abstraktního expresionismu, a jejich společné rozhovory ovlivnily sochařovo další umělecké směřování. Na konci padesátých let se na své cestě do Ameriky spřátelil s abstraktními malíři Kennethem Nolandem a Julesem Olitskim a sochařem Davidem Smithem, na jehož popud opustil figurální tvorbu a začal vytvářet abstraktně pojaté objekty svařováním nalezených kovových kusů.¹¹ V letech 1960-1961 tak vytvořil svou první abstraktní svařovanou ocelovou sochu *Twenty Four Hours* (Dvacet čtyři hodin) [1]. Patnáct monumentálních abstraktních ocelových soch stojících přímo na podlaze vystavil v roce 1963 na samostatné výstavě v galerii Whitechapel v Londýně a tímto novým radikálním odklonem od způsobu, jakým se do té doby sochařství vyznačovalo, upoutal pozornost na svou osobu a tvorbu. Sochy jsou bez tradičního soklu umístěné v přímém spojení s divákem, který může kolem plastik volně procházet a vnímat je ze všech stran. V letech 1963-1965 vyučoval na Bennington College ve Vermontu. Od roku 1966 vytváří Caro malá ocelová tzv. stolní díla [2]¹², která jakoby přepadávala přes hranu stolu. V sedmdesátých letech experimentoval s měkkou a trubkovou ocelí a také využíval zrezivělou ocel, kde vlastně materiál navracel zpět přírodě a pouze ho lakoval a voskoval. Dále rozvíjel svá stolní díla, ale ve větším měřítku a bez omezení stolní deskou.¹³ Určitý čas pracoval v ocelárnách v italském Veduggio con Colzano a americkém Torontu, kde mu asistovali sochaři James Wolf, Willard Boepple a Anré Fauteux. K vytváření velkých sérií skládaných konstrukcí z masivních plátů materiálu využívali mobilní jeřáby. V roce 1978 vytváří první tzv. psací díla [3], kdy k ocelovým částem přidává různé pracovní nástroje a náčiní. K figuře se částečně vrátil v osmdesátých letech po návštěvě Řecka, kdy začal čerpat inspiraci z klasického antického sochařství. V těchto figurativních sochách hraje velkou roli politický obsah a reakce na válečná tažení té doby, například v sériích *Barbaři* a *Trojská válka*. V roce 1991 vytváří dvě ocelové sochy spojené s architekturou *Sea Music* a *Tower of Discovery*. Po celý svůj život hodně cestoval a vystavoval všude po světě. V roce 1987 byl povýšen do šlechtického titulu a v roce 2000 získal Řád za zásluhy. Byl oceněn mnohými poctami, roku 1992 obdržel Praemium Imperiale v Tokiu a o pět let později cenu za celoživotní dílo. Roku 2013 zemřel na infarkt.

Caro své skládané objekty vytvářel v garáži, která se mu stala uměleckou dílnou. Malá místnost tyto rané plastiky limitovala, avšak při vynesení na volné prostranství získávaly zcela nový

¹¹ William RUBIN: Anthony Caro. New York 1975, 30.

¹² Anthony CARO: Anthony Caro. Londýn 2014, 158.

¹³ Ibid, 222.

rozměr.¹⁴ Původně konstrukce natíral jednou výraznou barvou, která zcelovala jejich zdánlivě chaotický vzhled a zdůrazňovala jejich jasnost a beztížnost.¹⁵ Později nechával oceli její přirozený zrezlý charakter. Často pracoval s ocelí, ale mimo to i například s bronzem, stříbrem, kameninou, dřevem nebo papírem. Umělec se o oceli zmiňuje v rozhovoru následovně: „Ocel je velmi dobrý materiál. Může se hýbat. Je to strašně jednoduché, prostě to přilepíte nebo odříznete a bang! Jsi tam [tak jak si přeješ ocel mít]: je to tak přímé. Myslím, že Manet byl velmi přímý, nepřipravoval si plátna jako Courbet, on prostě rovnou pokládal barvy a s ocelí je to velmi podobné.“

Dále pak rozvádí hlavní myšlenku svých prací:

„Kousek dřeva, kousek oceli, stará auta, mosty, vypadají jako sochy, ale jejich záměr není být sochou, nemají žádný hlubší filozofický účel...“

Jak Caro dodává v rozhovoru pro BBC z roku 1985, jeho objekty mají primárně působit na city.¹⁶ I přes tento umělcův výrok je jeho práce často kritiky označována za nedostatečně emoční a chladnou.

Jeho hlavním přínosem do vývoje sochařství je vzdání se podstavce sochy a chápání objektů jako volně stojícího díla, přímo vystaveného kontaktu s divákem. Po navázání přátelství s abstraktními expresionisty v padesátých a šedesátých letech se i Caro přiklonil k tomuto uměleckému proudu. Vytvářel dynamické expresivní plastiky na principu asambláží. Nezhotoval si přípravné kresby nebo makety, ty paradoxně tvořil většinou až dodatečně po dokončení samotného díla, ale své objekty realizoval většinou intuitivně a přímo.¹⁷ V tvorbě se také zamýšlel nad vztahem sochy a architektury. Spojení těchto dvou oborů je pro něj velmi důležité, jak je patrné například z některých jeho architektonických věží. Takováto díla naznačují, nebo přímo mají, i praktický účel vedle toho estetického a uměleckého. V roce 2000 se podílel na navrhování Millenium Bridge v Londýně s architektem Normanem Fosterem a v roce 2008 přispěl k rekonstrukci kostela Sv. Jana Křtitele ve francouzském Bourbourg, který byl poškozen za 2. světové války. Caro vytvořil tzv. Sbor světla, v chóru kostela umístil dvě vysoké dubové věže s balkony pro hudebníky, dále vybudoval betonovou křtitelnicí a sochy z oceli, terakoty a dřeva situoval do gotických oblouků v interiéru kostela. Sochař rád pracoval přímo, vyhnul se tak jistým rozdílnostem při převádění malého modelu do velké realizace. Při

¹⁴ Ibid, 70.

¹⁵ RUBIN 1975, 53.

¹⁶ <https://www.bbc.com/culture/article/20130529-anthony-caro-man-of-steel>, vyhledáno 4. 3. 2022.

¹⁷ RUBIN 1975, 48.

práci na chóru, byl ale omezen prostorem, do kterého svá díla musel umístit, a tak vytvořil hned několik dřevěných přípravných modelů.¹⁸

3.1. Vybraná díla

Tower of Discovery (1991) (Věž objevování/objevů) [4]

Tato třinácti metrová plastika byla vytvořena z lakované oceli původně pro umělcovu výstavu v Tate Gallery v roce 1991. Demonstruje umělcův zájem o vzájemný vztah sochy s architekturou. Skládá se ze základních geometrických tvarů a vytváří spleť prostorů, které, jak víceméně říká samotné pojmenování sochy, nabádají diváka k objevování (anglicky discovery) zákoutí a přímému kontaktu s hmotou. Sochař také řešil spojení vnitřních a vnějších prostor samotného objektu a také vztah k okolní krajině. Takovéto architektonické sochy vytvářel Caro už na konci sedmdesátých let, a v roce 1984 vytvořil věž z dubového dřeva *Child's Tower Room* (Dětský věžový pokoj) [5], u které také hrál hlavní roli vnitřní prostor a divákův vstup do objektu. Podobnost s prolézačkami z dětského hřiště, patrná na dřevěné realizaci, se projevuje i na *Tower of Discovery*. Obě věže jsou tvořeny sestavou schodišť, plošin a průzorů ve stěnách. Možnost jimi volně procházet, poznávat stavby i jejich civilní vzhled je přibližuje reálnému lidskému životu. Obyčejné citlivé vzezření navíc na pozdější realizaci podporuje neutrální hnědý odstín lakované oceli.

Sea Music (1991) (Mořská hudba) [6]

Po úspěchu s *Tower of Discovery* získal Caro zakázku na sochařské dílo spojené s architekturou. Tato lineárně pojatá jedenáct metrů vysoká plastika se nachází na nábřeží ve městě Poole a byla vytvořena přímo pro toto místo. Součástí objektu jsou vyhlídkové plošiny, které mimo rozhled po okolí umožňují i přímý kontakt se samotným objektem. Jako u předešlé plastiky, a ostatně i u mnohých dalších umělcových prací, se primárním motivem stává interakce se samotnou sochou a divákovo procházení kolem ní. Modře natřená abstraktní socha má znázorňovat ladný a čistý vítr, stejně jako mořské vlny a jejich zvuk. Další interpretací názvu plastiky může být i volnost, se kterou sochař pracoval s barvou a tvary, podobná spontánnosti při komponování klasické hudby. Pro zhotovení této „umělecké rozhledny“ se zasadila městská umělecká rada, nejvíce pak její tehdejší předseda architekt Tom Roberts. Velké britské firmy dodaly potřebnou ocel a nainstalovaly schodiště a vyhlídkové plošiny.

¹⁸ CARO 2014, 390-391.

Nutno podotknout, že kvůli blízkosti moře a častým deštům v této lokalitě, konstrukce zkorodovala a barva sochy se odloupala. V roce 2017 město získalo částku k potřebnému zrestaurování. Oceli zde byla částečně navracena její primární konstrukční funkce, avšak hlavním prvkem rozhledny je abstraktní sochařská skladba.

Goodwood Steps (1996) (Goodwoodské schody) [7]

Schodiště jsou jedny z umělcových nejmonumentálnějších prací. Nacházejí se v Sainsbury Center Sculpture parku v Norwich. Dosahují do výšky tří metrů a délky přes třicet pět metrů. Jedná se o sedm stupňovitých objektů připomínajících zikkuraty spojenými zvlněnými horizontálními plochami. Sochař zde pracoval, jako i v jiných svých pracích, s přirozeným stárnutím materiálu a objekt má tak nádech rzi. Zikkuraty jsou v kampusu univerzity a tvoří zajímavé spojení s moderními budovami kolem. Tyto stavby od architekta Denyse Lasduna také pracují s podobou zikkuratů, a tak zde vedle sebe stojí dva možné přístupy pojetí tohoto motivu. Nejedná se o funkční schodiště, ale jak je u Cara zvykem, přímá komunikace s divákem je důležitou součástí celkové estetiky díla. Je možné procházet se pod pyramidami nebo vyšplhat na jednotlivé schody a pociťovat tak bezprostředně jejich monumentalitu. Téma dialogu mezi sochou a architekturou prostřednictvím stupňovitých útvarů se sochař zabýval několikrát znovu v dalších verzích.

Upright sculptures (2008-10) (Vzpřímené sochy)

V závěru svého života Caro vytvořil sérii čítající čtyřicet tři děl. V abstraktně pojatých plastikách můžeme hledat epilog tvůrčího procesu, umělec zde zahrnuje téměř všechny techniky, materiály a podoby, které využíval v průběhu celé své umělecké kariéry. Pracuje se zrezlou i barevně natřenou a nalakovanou ocelí, dřevem, železem nebo kamenem a vytváří abstrahované sochy, ovšem s lehkým náznakem postavy, architektury nebo stroje. Jednotlivé části objektů jsou k sobě seskládány a svařeny nebo sešroubovány – od ocelových plátů a nosníků po součástky strojů, ozubených kol nebo kyblíků a dalších nalezených předmětů. Působí mohutně a těžce, každá ze soch váží minimálně dvě tuny, ale zároveň i hrdě a vznešně, jak ostatně napovídá název série, v českém překladu *Vzpřímené sochy*. A opravdu, většina prací může působit jako stojící totemy ne-li rovnou idoly. Ukázkou takového předmětu hodného uctívání je *Goddness* (Bohyně) [8], zrezivělá ocelová soška nesoucí jasně figurativní rysy jako například dotvořené vlasy z ocelových pružin. Příkladem více strojního vzhledu jsou plastiky *Upper Field* (Horní pole) [9] a *Up Avon* (Vzhůru Avon) [10]. Minimalističtější pojeté jsou pak například socha *Turn Up* (Zesílit nebo Zvýšit) [11] poskládaná ze zrezivělého ocelového nosníku a trubek z části přetřených šedou barvou, nebo *Up landscape* (Po krajině) [12] ze

svařených kusů přetřené a nalakované oceli. Jediné, co z dřívější umělcovy tvorby nemůžeme v sérii najít je zářivá a jasná barevnost jeho raných prací. Částečné natření svých plastik použil v sérii ocelových pozinkovaných *Passage* (Průchodů, například *South Passage* (2005) [13]) z let 2005-2007. Zajímavé na této sérii je fakt, že přestože vypadají jako pasáže, nelze jimi projít. Zásahu na ztrátě pestré barevnosti u pozdějšího cyklu může mít zakázka Sboru světla v kostele Sv. Jana Křtitele v Bourbourg, kterou dokončil před započítím tohoto cyklu. V kostele pracoval dlouhých deset let, a je tak velmi pravděpodobné, že nábožensky motivované, prosvětlené, a navíc zde gotickými výklenky limitované sochy, sochaře na uměleckém a kreativním poli svázaly. Proto si v závěrečné sérii *Caro* dovolil vytvořit volná, ničím neomezená vzpřímená stvoření, přiznávající jednotlivé stárnoucí materiály. Díky této patině vypadají více osobní a přístupné divákovi.

4. Tony Cragg (1949)

Podobné začátky jako Anthony Caro měl i britský sochař Tony Cragg. V sedmdesátých a osmdesátých letech sbíral náhodné vyhozené plastové předměty a skládal je do abstraktních nebo figurálních kompozic na stěny nebo na podlahu. Postupně chtěl zkoumat různé materiály, objevovat, jaké mohou mít účinky na diváka, jaké emoce a myšlenky pozorovatele napadnou při vzájemné konfrontaci. Volil předměty, které zbavoval jejich primární funkce, čímž chtěl zdůraznit odpoutání jedince od vlastní civilizace a kultury.¹⁹ Vedle pocitu neurčitosti ve společnosti podporoval i pocit celkové nestability a rozostřenosti za pomoci aplikací na povrchu svých soch, které narušovaly jejich kontury. Podobného pohybu a jisté pomíjivosti dosáhl i při využití oceli. S ocelí pracuje jako by se snažil zachytit její kapalné stádium, v procesu proměny nebo změny tvaru. Takto vytvářené plastiky jsou sice z těžkého kovu, oceli nebo bronzu, ale působí lehce. Umělec navíc stále pracuje s konceptem hromadění, a tak například jeho ocelové sloupy vypadají jako by v jediném okamžiku zachycovaly moment, kdy se při lití tekutiny jednotlivé vrstvy hromadí na sebe. Je zajímavé vystavovat se chvění a zmatení smyslů, které Cragg vyvolává díky rozostření obrysů svých pevných a neměnných objektů.

Sir Anthony Douglas Cragg se narodil v Liverpoolu. Své studium začal přírodními vědami a prací v laboratoři gumárenské společnosti.²⁰ Od roku 1968 studoval dva roky na umělecké vysoké škole Gloucestershire v Cheltenhamu. Poté studoval malbu na Wimbledonské umělecké škole v Londýně, na kterou v roce 1973 navázal studiem sochy na londýnské Královské vysoké škole umění. O letních prázdninách pracoval ve slévárně, kde si osvojil práci s průmyslovými materiály. V roce 1976 přednášel na umělecké akademii v Metách ve Francii. Po absolvování studia v Londýně v roce 1977 se přestěhoval do Wuppertalu v Německu. O rok později začal vyučovat na umělecké Akademii v Düsseldorfu. V letech 1999-2009 pak přednášel na Národní vysoké škole krásných umění v Paříži a současně v letech 2001-2006 na univerzitě v Berlíně. Z Paříže se vrátil zpět na Akademii v Düsseldorfu, kde do roku 2013 působil jako rektor. V roce 1988 získal Turnerovu cenu, později i Shakespearovu cenu, Piepenbrockovu cenu za sochu a od japonské umělecké asociace cenu Praemium Imperiale. Čestnou medaili obdržel i v Rusku a Řád za zásluhy 1. třídy ve Spolkové republice Německo. V roce 2002 byl jmenován velitelem Řádu britského impéria a v roce 2016 získal titul rytíř bakalář. Ve Wuppertalu Cragg v roce 2008 otevřel park soch, do přírody sem nechal zasadit svá vlastní díla, ale i díla dalších sochařů.

¹⁹ Tony CRAGG (ed.): *Sochy. Katalog výstavy Valdštejnské jízdárny v Praze, 20. 6. – 23. 7. 1995 a Domu umění města Brna, 26. 6. – 13. 8. 1995. Praha a Brno 1995*

²⁰ *Ibid.*

Své místo zde našla i socha od jednoho z umělcových vzorů Henryho Moora. Právě tvorba této starší generace sochařů, jako byl Moore, Hepworthová, Armitage nebo i Anthony Caro, měla na Cragga v dospívání zásadní vliv.

Od konce sedmdesátých let Cragg vytvářel instalace z nalezených předmětů primárně využívaných v každodenním životě. V jeho zaujetí pro kombinaci různých průmyslových materiálů můžeme sledovat podobnost s umělci ruské avantgardy,²¹ například s Tatlinem a jeho kontrareliéfy a konstrukcemi, nebo s italským hnutím arte povera, jejíž umělci ve svých dílech využívali tzv. chudé materiály.²² Cragg spojoval kusy nábytku, plastové hračky a nástroje do promyšlených kompozic připevněných na stěně nebo na podlaze. V průběhu 80. let se od reliéfně pojatých instalací postupně přesunul k samostatným objektům, kde začal experimentovat s mnohými materiály. Z bronzu, kamene a dalších hmot pak pomocí deformace známých předmětů, jako jsou například nádoby a vázy, vytváří zcela nové a neobvyklé plastiky. Sérii, kterou vlastně formuje napříč celou svojí tvorbou až do dnes, pojmenoval *Early Forms* (Prvotní formy). Podobně v sérii *Rational Beings* (Racionální bytosti) přetváří lidskou figuru v organickou abstrakci. Vedle oceli využívá velkou škálu materiálů, kterým dává určitou vznešenost. Jeho výběr materiálu záleží na podobě, kterou má výsledný objekt mít. Materiál u umělce vytváří myšlenku a tato myšlenka pak určuje vnější formu sochy. Tvoření soch má pro Cragga smysl určitého studia materiálu a formy a jejich vliv na představy a emoce diváka. Při tvorbě začíná kresebnými skicami, které postupně přesně promýšlí a zdokonaluje až k finálnímu návrhu. Až po dlouhém vývoji na papíře je návrh realizován. V rozhovoru pro Tate Gallery v dubnu roku 2018 zmiňuje, že skvělým základem pro jeho díla je práce na ostatních objektech. V té době mohl mít, podle vlastních slov, v ateliéru přes tři desítky rozpracovaných soch, některé z nich v dílně zůstávaly jen pár týdnů jiné i několik let.²³ V objektech se propisují vnitřní struktury věcí, které mají působit na emoce a pocity diváka, stejně jako pohled na přírodu, kde umělec hledá veškerou svou inspiraci. Už od mládí je fascinován fosiliemi, které i sbírá. Obdivuje jejich struktury na povrchu, které pak přenáší i do většiny svých plastik. Na některých zdánlivě čistých plochách jejich povrchu je tak při bližším pohledu patrná vrstva aplikací nebo naopak série dutinek. Zkoumá a propojuje přírodní svět s moderním zobrazením. Své monumentální sochy zamýšlí umístit právě venku v konfrontaci s volným prostorem a

²¹ Dimitri OZERKOV: Tony Cragg Sculptures and drawings. Katalog výstavy Státní muzeum Ermitáž v Petrohradě, 1. 3. – 6. 5. 2016. Petrohrad 2016.

²² CRAGG 1995.

²³ <https://www.tate.org.uk/art/artists/tony-cragg-953/tony-cragg-be-there-see-it-respond-it>, vyhledáno 25. 3. 2022.

krajinou kolem. V exteriéru není jeho práce limitovaná architekturou, nezáleží, jak velké objekty vytvoří, stromy, pole i mraky budou vedle nich stále větší.²⁴

V roce 1985 Cragg zmínil svůj prvotní impuls k tvorbě:

„Můj záměr bylo a stále je vytváření objektů, které neexistují v přirozeném funkčním světě, které mohou odrážet a předávat informace a pocity o světě a mé vlastní existenci.“²⁵

Dále pak dodává:

„Být poražen banalitou znamená být zmaten nevědomostí a to je problém nás všech.“²⁶

4.1. Vybraná díla

Minster (1990) (Minstr) [14]

V tomto díle Cragg nepracuje pouze s ocelí, ale spojuje ji s dalšími kovy a gumou ze strojího průmyslu. Ukázka slouží k demonstraci jeho raného principu hromadění předmětů, který se postupně přetváří do čtyř samostatných věží poskládaných z více částí. Název *Minstr*, nebo-li velechrám, odkazuje na siluetu katedrál, kterou věže evokují. Cragg ale tyto monumenty z minulého tisíciletí zobrazil soudobými materiály, díky kterým získaly věže industriální ráz a katedrály se tak vedle nich zdají být až příliš zastaralé a neaktuální. Zároveň na *Minstru* můžeme vidět práci se rzi a přirozeným stárnutím hmot, které tyto moderní pilíře přibližuje zpět k přírodě.

Terris Novalis (1992, instalace 1996) (Nová země) [15]

Cragg vytvořil tento pomník ocelářů na místě bývalé největší evropské ocelárny, která byla v roce 1980 uzavřena, u britského městečka Consett v hrabství Durham. Jedná se o dvě veřejné ocelové sochy zobrazující měřicí nástroje teodolit a vodováhu, dosahujících do výšky téměř šesti metrů. V devadesátých letech se umělec začal zabývat metaforikou technických přístrojů, které nefungují, ale mají svou funkci zobrazovat.²⁷ Zde je tato myšlenka doslovná, v dalších pracích Cragg hromadí různé lahve nebo přetváří nábytek, čímž je zbavuje jejich prvotní funkce. Předměty památníku odkazující na práci zeměměřičů jsou mnohonásobně zvětšeny, což

²⁴ Alice PRIMROSE: Tony Cragg: Sculpture is a vital sign. In: Royal Academy of Art, 4. 3. 2017.

²⁵ OZERKOV 2016, 20.

²⁶ Ibid.

²⁷ CRAGG 1995.

má zdůrazňovat velikost původních oceláren. Nástroje stojí na zvířecích nohách inspirovaných zvířaty z místních štítů a erbů. Zastoupeny jsou končetiny lva, krokodýla, krávy, koně, dravého ptáka a ruka primáta. Původní vytvořené návrhy jsou asi dva metry vysoké, z měkké oceli, výsledný pomník je z oceli nerezové. Zvolená nerezová ocel je zde na místě, reprezentuje historii místa, kde se sto padesát let vytvářelo železo a ocel, a po kterém nezbylo vůbec nic. Možná i tato absence jakéhokoli dokladu existence továrny dala pomníku název „nově vytvořená země“. Ocel je ponechána ve svém přirozeném vzhledu, solidním pevným vzhledem vzdává úctu zaniklé významné továrně.

I'm Alive (2004) (Jsem na živu) [16]

Socha umístěná v roce 2005 v německém Wuppertalu působí jako živý organismus, plný pohybu, i díky lesklému povrchu leštěné oceli, který odráží denní světlo. O tom, co socha představuje si každý myslí své, mnozí přirovnávají elegantní stvoření k hadovi nebo delfinovi. Díky zvolenému názvu bych inspiraci hledala u nedospělého stadia obojživelníků pulců nebo dokonce u samotných nositelů života spermii. Jméno sochy podtrhuje vitalitu a touhu po žití zobrazenou ladnou křivkou objektu. Plastika demonstruje autorův um zobrazit pevným materiálem svěží pohyb navíc podpořený reflexemi na naleštěném ocelovém povrchu.

Elliptical Column (2012) (Eliptický sloup) [17]

Téměř šest metrů vysoký sloup z nerezové oceli, by se dal principem skládání srovnat s dřívějším *Minstrem*. Starší věže jsou vytvořeny nashromážděním více materiálů k sobě, zatímco *Eliptický sloup* tvoří jeden pevný kus. Přesto si zachovává iluzi skladů díky horizontálnímu vlnění, které narušuje linii sloupu. Průmyslové materiály jsou zde nahrazeny leštěnou ocelí, která v kombinaci s narušením přímé linie vrstvami působí jako zvlněná vodní hladina. Povrch kolem prohnuté centrální osy odráží a deformuje okolní prostor, čímž vzniká jisté propojení s prostředím, kde je plastika zasazena. Díky vrstvám sochy se země, rostliny, nebe i lidé odráží různě a mnohokrát. I přesto, že je plastika pevná a její obrys je snadno znatelný, působí prchavě a chvějivě. Podobné vlnění můžeme vidět u mnohých umělcových soch z různých materiálů nesoucích název *Points of view* (Úhly pohledu). U těchto plastik linii sloupů narušují lidské profily, jak je patrné na soše vystavené v roce 2014 v Baku [18]. Jak říká sám název, u vnímání těchto soch záleží na úhlu pohledu diváku. Z jednoho směru se plastiky zdají být naprosto abstraktní, ale z jiného pohledu se ze zvlněné linie vynoří ženský nebo mužský profil. S motivem eliptického sloupu umělec pracuje i později a také v různých

materiálech, ocelový *Eliptický sloup* z roku 2019, měřící na výšku dva metry a patnáct centimetrů, působí lehčeji než sloup z roku 2012. Cragg toho docílil ztenčením hlavní linie, ze které horizontální vlny s lidskými rysy ostřeji vystupují [19]. Sloup vypadá jako by se roztékal do stran a tím se snažil propojit se vzduchem kolem sebe. Linie sochy je tak tenká, že divák očekává její zlomení, ale této destrukci brání zvolený pevný materiál.

5. Anish Kapoor (1954)

Klíčovou rolí v práci Anishe Kapoora zaujímá téma přechodného prostoru, hranic a také nekonečnost a dezorientace. Umělec navázal na pravost a věrnost materiálu v tvorbě sochaře Henryho Moora a Barbary Hepworthové²⁸, ale touto pevnou formou se snažil zobrazit věci na pomezí dvou realit, věci, které zdánlivě nejsou přítomny. Díky reflexím dokonale vyleštěných ocelových povrchů vytváří monumentální plastiky skrývající se ve svém okolí. Vzniká nová realita, ve které tyto objekty hmotně jsou, ale jen těžce zaznamatelné. Zářným příkladem toho je *Cloud Gate* v americkém Chicagu. Kapoor zvolil materiál, který objektu dovoluje splýnout s okolím, a i přes svůj velký rozměr nepůsobit v městské zástavbě nepatříčně. Kapoorova fascinace zrcadly a odrazy, kterých dosahuje za pomoci leštěné oceli, je svým způsobem znepokojující a výsledné realizace jsou matoucí a vyvolávají pocit nejistoty. V konfrontaci s jeho díly se z pozorovatelů stávají účastníci podporující a spoludotvářející jejich mystičnost. Kapoovi sochy jsou schopné ve stejném okamžiku budit hrůzu i krásu.

Anish Kapoor se narodil v Bombaji v Indii. Spolu se svým bratrem se roku 1971 přestěhoval do Izraele, kde začal studovat elektrotechniku, kterou nedokončil. V roce 1973 se přestěhoval do Velké Británie, kde studoval na uměleckých školách v Londýně. Velký vliv na jeho tvorbu měl rumunský umělec žijící ve Velké Británii Paul Neagu. Ten mu ukázal krásu performance a podnítil jeho budoucí způsob vnímání a zpracování soch. Vedle styku s ním se Kapoor také zabýval tvorbou Marcela Duchampa a v reakci na něj vytvářel své první kresby křídou na zem.²⁹ Po malé umělecké krizi se vrátil zpět do Indie, kde znovuobjevil vztah ke své rodné zemi a plně pociťoval místní rituály a zvyky. Cesta do Indie se odráží v jeho rané tvorbě. Jeho děl si všiml londýnský galerista Nicholas Logsdail, který spojil různé britské sochaře a uvedl je do povědomí společnosti jako volnou skupinu New British Sculptors. Mladí umělci spolu vystavovali od počátku osmdesátých let, a přestože měl každý svůj vlastní osobitý styl, spojoval je jistý revival tradičních materiálů a technik reagujících na rozkvět minimalismu a konceptuálního umění v uplynulých letech. Vedle Kapoora a mnohých dalších se ke skupině hlásil i Tony Cragg a jiní držitelé Turnerovy ceny Richard Deacon nebo Grenville Davey. Mimo mnohá různá ocenění získal Kapoor v roce 1991 Turnerovu cenu, v roce 2011 japonské ocenění Praemium Imperiale za sochařství, v roce 2013 titul rytíř bakalář za zásluhy ve výtvarném

²⁸ David ANFAM: Anish Kapoor. Londýn 2009, 92.

²⁹ Greg HILTY / Andrea ROSE: Anish Kapoor. Katalog výstavy Národní galerie moderního umění v Novém Dillí, 28. 11. 2010 – 16. 1. 2011. Nové Dillí 2010.

umění při britském narozeninovém vyznamenání a o čtyři roky později cenu Gensis udělovanou kariéře úspěšným Židům.

Ve své tvorbě kombinuje východní kulturu své domoviny se západními styly a modernitou. Červená barva, která se často vyskytuje na umělcových objektech, odkazuje k indické kultuře. Indové tuto barvu spatřují jako velmi mocnou, je spojována s matriarchátem, a proto ji oblékají hlavně nevěsty na svatbách. Motiv matky, luna a narození bývá u Kapoora často znázorňován. Závažná témata a hlubší smysl svých plastik zobrazuje abstraktně a minimalisticky, ale monumentálně a s důrazem na mystičnost. Při studiích v sedmdesátých letech se seznámil s tvorbou Anthonyho Cara a formalistickým přístupem k sochařství, pracujícím se vztahy barev, linií a texturou. Tento směr, spojovaný hlavně s abstraktním expresionismem a umělci kolem kritika Clementa Greenberga, byl v té době již ukončenou tvůrčí etapou. Přesto se Carův, formalismus a vnímání pravdivosti materiálů na Kapoorově tvorbě odrazil, mladý umělec ale viděl větší přízněnost s konceptualismem Josepha Beuyse nebo Paula Theka. Fascinovala ho poetičnost a myšlenka zpochybňující stav objektů v jejich tvorbě. V rozhovoru s Nicholasem Baumem v roce 2008 uvádí:

„Umělci nevytvářejí předměty, umělci tvoří mytologie a my čteme předměty prostřednictvím těchto mytologií.“³⁰

V rozhovoru pak dodává, že ho zajímají negativní, vnitřní formy. Často je spojován se sochaři Craggem nebo Deaconem, s kterými vystavoval v rámci New British Sculptors, on se ale podle vlastních slov nezajímá o objektivitu a prezentaci předmětu jako samostatně fungujícího díla. Hledá stav, který je nezatížený tvorbou, okamžik, kdy se z myšlenky stává forma.³¹ Z počátku používal k utváření plastik sádku, mramor, žulu nebo vápenec a vytvářel jednoduché geometrické nebo biomorfni sochy pokryté výrazně barevným práškovým pigmentem [20]. Poté se zabýval tématy deformování prostoru, prázdnotou a spojením různých zdánlivě protikladných motivů jako pevnost a nestálost, viditelnost a neviditelnost nebo tělo a mysl. Prázdnotu Kapoor spatřuje spíše jako potenciální prostor než ne-prostor.³² Říká, že i vesmír je fyzická látka a práce sochaře je prostor hmotně zobrazit.³³

Od roku 1995 začal umělec pracovat s leštěnou nerezovou ocelí, zajímá se o její reflexní povrch a klamy způsobené zrcadlením bezprostředního okolí. Zrcadlením se snaží docílit maskování

³⁰ Nicholas BAUME (ed.): Past, Present, Future. Cambridge 2008.

³¹ Marcello DANTAS: Ascension. Katalog výstav. Rio de Janeiro / Brazília / San Paulo 2006-2007.

³² William FURLONG: Interview with Anish Kapoor. In: Audio Arts Magazine 10/4 1990.

³³ ANFAM 2009, 404

předmětů, které pak působí jako díra ve vesmíru, jako něco naprosto nehmotného. Dvojakost protikladů se propisuje i zde, zrcadlení lze totiž také chápat jako otevření nového prostoru vycházejícího z odrazu. Bez diváka, by podle Kapoora, jeho sochy vůbec nefungovaly, a tak je pro ně důležité i vnímání a přemýšlení o nich, čímž je pozorovatel vlastně spoludotváří. Divák je pak, podle slov umělce, vmanipulovaný do prostoru a času, který socha obsahuje.³⁴ Díla autor úmyslně vytváří bez předem daného námětu. V rozhoru s Johnem Tusou v roce 2003 uvedl, že kruh doplňuje pouze divák, bez jeho přičinění neexistuje žádný příběh [objektu].³⁵ Tyto „nepředmětné objekty“, jak svá díla rád nazývá, spatřuje jako moderně vznešené díky jejich lesklosti a odrazům.³⁶ Zajímavý je sochařův postřeh o vnímání rozdílnosti konvexních a konkávních reflexních ploch.

„Když je leštěný povrch opravdu dostatečně dokonalý, něco se stane. Doslova přestane být fyzický, levituje, dělá něco jiného, zvláště na konkávním povrchu. Brâncuși vyrobil řadu leštěných předmětů, jako jsou hlavy, které mají konvexní povrchy. Jeff Koons také použil leštěné konvexní povrchy. Ale to, co se děje s konkávními povrchy, je z mého pohledu naprosto okouzující. Přestávají být fyzické, a právě o to mi jde.“³⁷

„Zrcadlové předměty jsou jako chameleoni, zdá se, že se maskují ve svém okolí. Konkávně zrcadlené objekty komplikují tuto rovnici tím, že zaměňují naše představy o prostoru a obracejí svět vzhůru nohama. Stejně jako čočky se jejich ohnisko vznáší v určité vzdálenosti od nich. Když divák dosáhne tohoto bodu, vyvolá se fyzický pocit závratě.“³⁸

Objekty jsou sice jasně definované, ale svět se v nich přetváří a deformuje. Vystavením na veřejném místě navíc rozšiřuje jejich potenciál o měnící se motivy kolem sebe, jak přírodní prostředí, tak i lidské odrazy. Na druhou stranu začal umělec v roce 2014 používat nově vyvinutý nejčernější odstín černé Vantablack [21]. Tato barva neodráží viditelné světlo, ale vstřebává ho a díky tomu ji tedy vidíme jako absolutní černou. Kapoor na tento odstín získal veškerá práva v umělecké sféře, kvůli kterým se na něj snesla vlna kritiky, převážně od ostatních umělců.

³⁴ Heidi REITMAIER: Conversation with Anish Kapoor, červenec 2007. In: Katalog výstavy Královské akademie umění v Londýně, 26. 9. – 11. 12. 2009. Londýn 2009.

³⁵ John TUSA: Anish Kapoor. In: Royal Academy of Art, 2003.

³⁶ REITMAIER 2009.

³⁷ BAUME 2008.

³⁸ Homi K. BHABHA: Anish Kapoor. Katalog výstavy Královské akademie umění v Londýně, 26. 9. – 11. 12. 2009. Londýn 2009.

5.1. Vybraná díla

Sky Mirror (2001) (Nebeské zrcadlo) [22]

Jedná se o deseti tunové zrcadlo z nerezové oceli s průměrem šest metrů vystavené před divadlem v Nottinghamu v Anglii. Efektivně odráží své bezprostřední okolí, stejně tak jako oblohu nad sebou. Tuto skutečnost kolem sebe obrací vzhůru nohama, hraje si s perspektivou a vytváří tak podněty k přemýšlení o realitě a díky samotnému odrazu diváka také podněcuje k pozorovatelově sebereflexi. Od září do října roku 2006 byla před Rockefellerovým centrem v New Yorku vystavena větší verze *Sky Mirror* [23]. Disk vážil dvacet tři tun a jeho průměr byl jedenáct metrů. Různé verze zrcadla pak byla instalována před kasinem v Monaku, v muzeích v Petrohradě a nizozemském Tilburgu nebo před fotbalovým stadionem v Arlingtonu, stát Texas. Zrcadlo, za pomoci odrazů a převrácení skutečnosti, vytváří nové dimenze v galerijních prostorech i na veřejných venkovních prostranstvích. *Sky Mirror* bylo vystaveno na londýnské výstavě *Turning the world upside down* v Kensington Gardens v roce 2010. Název výstavy odkazuje ke Kapoorově stejnojmenné nerezové soše. Autor zde představil svá nejvýznamnější díla té doby z nerezové oceli, jako právě *Sky Mirror*, dále *Sky Mirror Red* (Červené nebeské zrcadlo) [24] zasazené v rybníce, *Non-Object (Spire)* (Ne-objekt (Špičatá věž)) [25] nebo *C-Curve* (C-křivka) [26]. Všechna leštěná díla jsou mystickými portály, které diváka vedou do jiných dimenzí nebo do světa uvnitř každého z nás. Pohled na ně, a díky jejich odrazům vlastně i na zmnoženou realitu kolem, je hypnotický a jen těžko se od objektů zrak odvrací.

S-Curve a C-Curve (2006) (S-křivka a C-křivka) [27, 28]

Zrcadla mající tvar elegantního písmene S a C, jak ostatně říkají i jejich názvy. Sochy z nerezové oceli se zdají být nehmotné, odráží krajinu kolem sebe, a tak vlastně vytváří nekonečný prostor. Odraz je, podobně jako u *Sky Mirror*, pokroucený a otočený vzhůru nohama. Diváka nutí přemýšlet o okolním prostoru, perspektivě a o svém samotném bytí v něm. To, co vidí, se neustále mění, podobně jako na ostatních Kapoorových leštěných objektech. Objekty C i S jsou složeny ze dvou prohnutých desek spojených dohromady neviditelným svárem, který tak nenarušuje dokonalou plochu. U *C-Curve* vnější strana vytváří vyboulený odraz skutečnosti, zatímco strana vnitřní obrací svět vzhůru nohama. Stejně dvě skutečnosti nabízí i *S-Curve*. Vedle hlubšího filozofického významu můžou být zrcadla chápána také jako hra, podobně fungují zábavná zrcadlová bludiště a podobné atrakce deformující lidskou figuru.

Cloud Gate (2006) (Mračná/oblačná brána) [29]

Monumentální socha z nerezové oceli, někdy příhodně nazývána Fazole, stojí v Millennium Parku v Chicagu. Váží sto deset tun, měří 10x20x13 metrů a má představovat kapku rtuti. Je svařená ze sto šedesáti osmi desek jejichž povrch je vyleštěný do dokonalosti, takže není patrný žádný spoj. Tato forma byla navržena za pomoci počítačového programu. Pod naleštěnou slupkou se skrývají dvě nerezové ocelové obruče a křížující nosníky, které jsou uzpůsobeny k nezávislému pohybu, podle změny okolní teploty a následném smršťování a rozšiřování celého objektu. Průchod pod sochou je téměř čtyři metry vysoký a umožňuje tak divákům volně se pohybovat přímo pod Fazolí. Na spodní straně je tzv. omphalos [30], z řeckého slova pupek, hluboké konkávní prohnutí, které deformuje a nekonečně znásobuje okolí pod sebou. Pupek, Kapoorův častý motiv, má demonstrovat cyklus těhotenství, zrození a následného mateřství. Název odkazuje k nebi, s kterým divák tato brána propojuje, ostatně celé tři čtvrtiny povrchu sochy odráží právě oblohu. Kapoor zde rozvádí téma zrcadlení a zkresleného prostoru, které započal už u své sochy *Sky Mirror* v roce 2001, navíc posunutě od plochého konkávního zrcadla k trojrozměrné monumentální plastice.

Tall Tree And The Eye (2009) (Vysoký strom a oko) [31]

Tento objekt vystavený na nádvoří Královské akademie umění v Londýně, později zasazený i před Guggenheimovo muzeum ve španělském Bilbao a umělecké muzeum Leeum v Soulu v Jižní Koreji, dosahující patnácti metrů, je krásným příkladem protikladných motivů v Kapoorově tvorbě. Sedmdesát šest lesklých nerezových koulí spojených ocelovou konstrukcí demonstrující hmotnost a pevnost materiálu, zároveň ale působí velmi nestále a hravě. Opírají se o sebe a člověk by mohl prohlásit, že drží jen silou vůle. Balancují jedna na druhé a levitují jako nafukovací balonky až do monumentální výšky. Ve všech koulích se pak mnohonásobně odrážejí palladiánské budovy akademie, stejně jako nebe, mraky a davy procházející kolem Stromu. Dílo má být jakýmsi okem, jak nás upozorňuje i název objektu, které donekonečna odráží okolní obrazy.

Turning the world upside down (2010) (Obracení světa vzhůru nohama) [32]

Objekt z leštěné nerezové oceli se nachází na náměstí před Izraelským muzeem v Jeruzalémě. Dosahuje do výšky pěti metrů a symbolizuje přesýpací hodiny. Efektivně obrací a odráží své okolí i oblohu, což má odkazovat na pozemskou a nebeskou neboli světskou a svatou, polohu města Jeruzaléma. Při přiblížení se k soše tak pozorovateli vlastně nebe leží u nohou. Město pověřilo Kapoora díky jeho umění zobrazit duchovní a nehmotné aspekty, které se podle

městské rady výborně hodily k vyjádření úcty dlouholetému zesnulému starostovi Jeruzaléma Teddymu Kollekovi, jemuž je dílo věnováno. V rozhovoru pro indický Telegraph, zveřejněném v červenci 2010, Kapoor řekl, že v Jeruzalémě jde o velmi zvláštní vztah mezi zemí a nebem a jeho *Obracení světa vzhůru nohama* se tento vztah snaží propojit.³⁹ Přestože to může působit, že motiv odrážejících přesýpacích hodin Kapoor vymyslel přesně na míru Jeruzalému, v podstatě totožný objekt, jen menších rozměrů, vytvořil v roce 2008 a o rok později ho spolu s dalšími tzv. *Non-object* (Ne-objekty) vystavil v Královské akademii umění v Londýně [33].

Nerezových zrcadlicích děl se v Kapoorově tvorbě objevuje velké množství, různě mění jejich tvary a zkoumá působení a fungování odrazů na jejich konvexních a konkávních plochách. Všechny takovéto sochy jsou téměř neviditelné jako jednotlivé kapky vody. Dokladem jejich existence je na dotek pevný materiál a převrácená nebo deformovaná skutečnost.

³⁹ <https://www.telegraphindia.com/india/israeli-sky-in-anish-s-steel-india-born-artist-sculpts-landmark-symbol-for-museum/cid/499559>, vyhledáno 19. 3. 2022.

6. Michal Gabriel (1960)

U Gabriela se v dílech z oceli propisují dva způsoby tvorby. V prvním nechává umělec promlouvat jako základní motiv tvořící tyto práce skořápky ořechů, pecky nebo jejich otisky na povrchu plastiky. Druhým proudem jeho tvorby jsou sériově vyráběné sochy z ocelových lamel. Oba tyto principy demonstrují Gabrielův důraz na trvalou existenci soch. Otisky nebo aplikace přírodnin mají dokládat otisk života a neměnný doklad právě ubíhající doby, stejně jako formálně čisté a neměnné nerezové objekty. Strukturovaný povrch nemá pouze dekorativní účel, ale utváří tvar a smysl sochy samotné, a právě díky svým prvkům také způsobuje propojení v celek s jinými samostatnými a stejně strukturovanými sochami. Je zajímavé sledovat efekt, který skořápky zasazené v bronzu nebo laminátu vytváří. Pevný materiál pod touto chvějivou mozaikou téměř mizí, a stejně tak je to i u prvních Gabrielových prací s ocelovými lamelami. Takto seskládané plastiky se z frontálního pohledu ztrácí a jediná patrná stopa po nich je série rovnoběžných čar. Lamely umělec postupně přibližoval k sobě až nakonec jednotlivé vrstvy spojil a tím vytváří pevné ucelené, avšak duté objekty. I jejich povrch je rozostřený díky různým stupňům tvořícím podobu plastik.

Michal Gabriel se narodil 25. února 1960 v Praze. V letech 1978-1982 studoval na Střední uměleckoprůmyslové škole v Praze a poté pokračoval studiem v oboru sochařství na pražské Akademii výtvarných umění. Od roku 1998 působil jako vedoucí ateliéru figurativního sochařství na Fakultě výtvarného umění na Vysokém učení technickém v Brně, kde byl také v letech 2007-2011 zvolen děkanem. V roce 2007 byl habilitován docentem na UMPRUM v Praze. První samostatnou výstavu měl v roce 1988 v Brně. Nicméně svou sochařskou tvorbu poprvé prezentoval už v roce 1984 na druhé ze série neoficiálních konfrontačních výstav nejmladší, postmoderní generace umělců, na Konfrontaci II ve Vršovicích v Praze a poté další rok na třetí Konfrontaci v Kladně. Roku 1986 se zúčastnil Konfrontace IV na Smíchově v Praze a ve stejném roce i Konfrontace V ve Svárově u Kladna. Stal se zakládajícím členem nově vzniklé skupiny Tvrdohlavých, která tak v roce 1987 byla první utvořená umělecká skupina od roku 1970, kdy režim podobné spolčování zakázal. Po třech velkých společných výstavách se umělci ze skupiny, kterými byli například František Skála, Jiří David, Stanislav Diviš nebo Jaroslav Róna, rozešli. V roce 1995 získal Gabriel cenu Jindřicha Chalupického pro mladé výtvarné umělce.

Ještě za studií a bezprostředně po nich se umělec zabýval motivy ze starověkých kultur. Častým inspiračním zdrojem mu byly hlavně Egypt a Řecko. Velký vliv v Gabrielových začátcích měl Kurt Gebauer a jeho práce s materiálem jako nositelem myšlenky sochy a celkově

volné zacházení s figurou. Inspirací mu byla i práce s lidskou postavou v dílech Henryho Moora. Samotná figura je Gabrielovým stěžejním motivem až do dnes. Podle umělcových slov jeho práce ani nemohla začít jinde než vyrovnáním se s tímto tématem.⁴⁰ V letech 1988-1989 se v jeho tvorbě odrážela témata znakovosti a archetypálnosti, podobně jako u dalších sochařů před revolucí.⁴¹ V dílech umělců byly patrné humorné a odlehčující prvky spojované s vlnou tzv. české grotesky, v kombinaci s osobním cítěním a uměleckým a kreativním talentem jedinců. Gabrielovi zprvu expresionistické fantaskní figury poté získaly na vážnosti sdělení a celkovém zklidnění. Po revoluci se jeho tvorba mění, vytváří abstrahované, z figury vycházející, dřevěné sochy a později experimentální elektronické pohyblivé plastiky. Intenzivněji se začal zajímat o působení svých soch v prostoru, ať už v galeriích, na veřejných místech nebo v krajině. Plastiky seskupoval a řešil jejich celkovou kompozici i počet objektů. Vedle dřeva pracoval s bronzem nebo plexisklem, které propojoval s neupravenými přírodninami.⁴² Na sochách se začaly objevovat pro něj typické přírodní struktury a vizuální hra s měřítky. Struktury, z aplikovaných nebo otisknutých skořápek ořechů a pecek, se pak objevují jak na jeho nábytku, tak na jeho abstrahovaných postavách nebo zvířatech. Přírodniny, oživující sochy, nejsou jen zdobným prvkem, mají vyjadřovat otisk světa propisujícího se na rostliny, zvířata i lidi, stejným dílem.⁴³ Gabriel se v celé své tvorbě zajímá o trvalé působení soch. Vnímá je jako neměnné, fungující i bez lidského přičinění a odrážející obraz okamžiku jisté doby, ale s přesahem do budoucnosti. Sochy jsou pro sochaře trvalou zprávou v čase.⁴⁴ Dále se u svých plastik zajímá o barvu a její proměny ve světle. Rád nechává sochy stárnout, proto mu nevádí jejich poničení. Barva není jen na povrchu, ale je jí probarven celý objekt, a tak různé rýhy dál tvoří estetiku soch a umělec sám do těchto destruktivních změn nezasahuje.⁴⁵ V posledních letech vytváří plastiky za pomoci počítačových programů. To mu umožňuje sériově množit a poté i různě deformovat jeho 3D modely. Ostatně, jeho přednáška v únoru roku 2020 k příležitosti výstavy ve Zlíně nesla název Od dláta k digitálnímu dlátu.

⁴⁰ Michal GABRIEL: Michal Gabriel. Praha 2005.

⁴¹ Michal GABRIEL / Martin DOSTÁL: Michal Gabriel. Praha 2009, 20.

⁴² Michal GABRIEL: The sculpture as a story. Brno 2013, 144.

⁴³ Jiří OLÍČ: Struktura a přírodniny: Dva experimenty i příběhy. In: Michal Gabriel. Praha 2005.

⁴⁴ GABRIEL / DOSTÁL 2009, 42.

⁴⁵ Ibid, 58.

6.1. Vybraná díla

Vrata Veletržního paláce v Praze (1994) [34]

Této realizaci se Gabriel věnoval už od roku 1990, kdy byly vystaveny soutěžní návrhy v paláci Kinských. V lednu následujícího roku byl vyhlášen vítězem soutěže na zpracování projektu. Jednalo se o jeho první práci s ocelí. V rozhovoru v roce 2018 uvedl, že po dokončení vrat se rozhodl s kovy už nepracovat.⁴⁶ Zúčastnil se ale symposia, kde mu byla zdarma poskytnuta litá nerezová ocel a umělec si tak vyzkoušel práci s ní na sochách *Čepel a Agáve* [35]. Slabinou tohoto materiálu a techniky spatřuje v nemožnosti sochy volně modelovat a více dotvářet. Pět metrů vysoká a devět metrů široká vrata z nerezové oceli jsou zasazena v průčelí Veletržního paláce budovy Národní galerie v Praze. V nízkém reliéfu jsou zobrazeny dva zrcadlově obrácené mužské profily hledící od sebe. Jednotlivá křídla dveří se skládají z polí devět na pět obdélníků a tvoří pravidelnou síť pro zmíněné profily. Hlavní myšlenka těchto dvou obřích hlídačů vychází z klasického řešení vstupu s plastickými sochami strážců.⁴⁷ Gabriel ale musel reagovat na monumentalitu celé brány a tyto ochránce pojal minimalističtěji a dal tak vyniknout samotné hmotě obou křídel. Nejsou leštěná, a proto divák vnímá jen samotnou bránu zasazenou do reprezentační budovy, a ne odlesky veřejné dopravy, které by v tomto případě působily spíše rušivě.

Kašna na Masarykově náměstí v Hradci Králové (2001) [36]

Kašna se nachází v cípu trojúhelného Masarykova náměstí, původně projektovaném, stejně jako budova Anglobanky a sjednocené fasády tohoto náměstí, Josefem Gočárem na začátku dvacátých let minulého století. Na realizaci Gabriel spolupracoval s inženýrem architektem Olegem Hamanem. Stěna fontány, odlita z jednoho kusu leštěné chromniklové oceli, dosahuje výšky sto deseti centimetrů a v průměru má kašna rovné tři metry. Odlitek objektu není dutý, ale plný a váží úctyhodných osm tun. Přes tuto tíhu ale umělec dosáhl, díky vyleštění materiálu jakéhosi odhmotnění. Nedokonalost je zde zachována v podobě bublinek a nepravidelností, jako je lehké zakřivení stěny, způsobených při lití válce. Tím Gabriel i do takto zdánlivě dokonalého objektu vložil práci se strukturami a detaily, pro něj typické u tvorby zvířat nebo figur. Leštěný válec fontány je poměrně vysoký, a tak k celkovému působení také neodmyslitelně patří i odrazy kolemjdoucích lidí a zvířat. Nejde o něco okázalého, strhujícího pozornost na sebe, ale vlastně jen o odraz okolních historizujících budov. Přes tento

⁴⁶ <https://protisedi.cz/nerez-v-umeni-michal-gabriel/>, vyhledáno 30. 3. 2022.

⁴⁷ Jiří OLIČ: Socha jako věc veřejná. In: Michal Gabriel. Praha 2005.

nekonfliktní ráz se na kašnu snesla mírná kritika, hlavně ze strany místních obyvatel, kteří ji titulovali kád' na kapry, hrnec nebo popelník. Rok po své instalaci objekt získal Grand Prix za výtvarné dílo v architektuře, což podtrhuje citlivé spojení s okolní zástavbou. Sokl fontány je navíc obohacen o pruh se třemi neony v dolní části stěny, který ve tmě svítí.

Asteroid (2020) [37]

Tento doslova kus kamene z nerezové oceli byl vystaven při příležitosti oslavy umělcových šedesátých narozenin před olomouckou galerií Mona Lisa v červenci roku 2020. Poté byla plastika 4. září téhož roku umístěna na Vítězném náměstí v Praze při výročí sta let od založení městské části Prahy 6. V květnu roku 2021 byla k vidění v Brně a její o půl metru vyšší kopie v zámeckém parku v Hluboké nad Vltavou [38]. I přesto, že je socha dutá a složená ze soustavy ocelových lamel váží šest tun. Tyto pláty oceli vytváří plastické vrstevnice, na kterých se různě odráží denní světlo a vytváří tak jakousi chvějivou měnící se auru kolem sochy. Čisté dokonalé plochy nerezových soch „jen“ odráží své okolí, zatímco takto rastrované objekty se transformují s proměnou světla, a přitom také reflektují barvy kolem. Podobný princip skládání lamel využil umělec už v roce 2016 při tvorbě *Ptáku* [39]. Avšak jejich pláty od sebe byly mírně vzdáleny, a tak se objekt při čelním pohledu změnil na sérii rovnoběžných linií. Na rozdíl od lité nerezové oceli mu tato metoda, vytvořená nejprve v počítačovém programu a zhmotněna 3D tiskem, umožňuje více strukturovat sochy a pracovat s jejich měnícím se povrchem.

Vedle výše zmíněných plastik vytvořil Gabriel i řadu zvířat a figur z oceli, například *Žraloka* [40], *Koně* nebo *Jezdce na koni*. Takovéto motivy vytváří sériově také z dalších materiálů – laminátu, bronzu nebo dřeva. Vytvořené sochy pak umělec skenuje a v počítačových programech rozdělí na stovky řezů. Pláty se podle 3D plánu vytvoří v ocelárně a následně podle očíslování poskládají do zamýšlené podoby.

7. Marian Karel (1944)

Marian Karel ve svých dílech efektivně znázorňuje pnutí a střet mezi křehkým sklem s těžkou ocelí nebo kamenem a vytváří minimalisticky pojaté geometrické kompozice. Díky těmto odlišným materiálům podporuje pádnost a tíhu sochy nebo naopak iluzí vyzdvihuje ztrátu gravitační vazby. Tvorba plná průníků a protikladů v divákovi narušuje způsob vidění reálných předmětů a nutí ho ke změně naučených stanovisek o těchto materiálech.

Karel se narodil v Pardubicích jako syn malíře a učitele výtvarné výchovy. Od roku 1959 do roku 1963 studoval na uměleckoprůmyslové škole v Jablonci nad Nisou, kde pracoval hlavně s kovem. Poté v letech 1965-1972 navázal studiem na pražské UMPRUM v sochařském ateliéru Stanislava Libenského, který přispěl k vnímání skla jako plnohodnotného materiálu vhodného k využití nejen při výrobě dekorativních předmětů, ale i ve volné umělecké tvorbě. Karel se nadchl pro práci se sklem, které spatřoval jako ideální materiál se čtvrtým rozměrem – je transparentní, vidíme skrze něj, odráží a láme světlo a vytváří barevné spektrum. Sám Karel se v roce 1992 stal vedoucím ateliéru Sklo v architektuře na UMPRUM a o sedm let později získal pozici vedoucího katedry volného umění. V roce 2009 začal vyučovat na pražské ČVUT na Ústavu průmyslového designu, kde roku 2014 převzal post vedoucího. Také stojí v čele ateliéru Karel. Mimo působení na české půdě přednášel i na školách v USA, Velké Británii, Japonsku nebo Finsku.

Původně vytvářel plastické krychle, postupně se dostal k pouhým deskám různých materiálů, na kterých vytváří efekt třetího rozměru v ploše. Důležitým aspektem jeho prací je přesná geometrie, hlavní roli má přímka, a vzájemné působení jeho objektů, světel, stínů a prostoru. Svá díla pojmenovává velmi lapidárně – čtverec, pyramida, průniky. Zajímá se o prostor, své plastiky vytváří specificky pro daná místa, se kterými pak objekty komunikují a koexistují spolu. Karel si různě pohrává s vrstvením nebo nakláněním skleněných ploch a jejich schopností odrážet, lámat nebo pohlcovat světlo. Skleněné části pak kombinuje s pevnějším a trvalejším materiálem jako je kámen nebo kovy, na kterých sleduje stejné efekty. Vedle samostatných objektů také vytvářel architektonické projekty nebo projekty doplňující stavby. V roce 1992 vytvořil monumentální prostorovou instalaci do Českého pavilonu na EXPO 92 v Seville [41]. I zde spojil své oblíbené sklo s ocelovou konstrukcí. V letech 2000 a 2001 se spolupodílel na rekonstrukci staré budovy Sovových mlýnů na Malé Straně v Praze. Obnovený objekt, dnešní Muzeum Kampa, se stal prostorem pro umístění výtvarné sbírky mecenášky umění Čechoameričanky Medy Mládkové. Karel zde nechal na původní stavbu nasadit prosklenou ocelovou nakloněnou kostku zakončující schodišťovou věž [42]. Ta mírně

převyšovala výšku samotné budovy, její vznik kvůli tomu provázal spor s Klubem za Starou Prahu, který nesouhlasil s narušením panoramatu a údajnému omezení pohledu na Pražský hrad.

7.1. Vybraná díla

Pyramida (1991) [43]

Tento minimalistický objekt byl vystaven v Amsterdamu i v New Yorku v roce 1991. Jedná se o pravidelný čtyřboký jehlan z ocelové konstrukce. Jeho čtvercová základna měří metr a půl na metr a půl, stejnou míru má i výška objektu. Ve středu tohoto jehlanu je jako osa postavená čtvercová skleněná tabule stejných rozměrů jako základní čtverec plastiky. Umělcův zájem o přísnou geometrii je zde zřejmý. Využitá ocel u tohoto objektu je jen druhořadá, ale je zajímavé vnímat tento objekt v konfrontaci s dalšími hmotnými Karlovými pyramidami. Nabízí se také spojení s Kapoorovým pojmem objekty ne-objekty, ty se v prostoru ztrácejí díky naleštěné nerezové oceli, zatímco *Pyramida* od Karla v prostoru vlastně ani nezabírá žádný prostor a stává se tak jakýmsi obrysem naznačeným ne-objektem.

Pyramida 04 (2004) [44]

Plastika předkládá hmotový vývoj tématu pyramidy u Mariana Karla. Socha vytvořená na libereckém sympoziu byla v roce 2006 zapůjčena Praze. Město ji umístilo před Kongresové centrum a stala se tak jakousi další pražskou věží. Strana základního čtverce má dva a půl metru, sokl se pak ve spirále točí vzhůru, čímž objekt získává hravou dynamiku. Na tomto ocelovém soklu stojí čtyřstranný převýšený jehlan ze zrcadlového skla. Celková výška tohoto monumentu je pět set osmdesát centimetrů. Jde zde o zajímavou souhru těžkého zrezlého bloku a ladného jehlanu odrážejícího nebe a oblaka. Podobné spojení použil Karel už v roce 1995, kdy u Míčovny Pražského hradu vystavil *Letící hranol* [45] a *Střetnutí* [46]. U obou prací umělec spojil lehce narezlé ocelové desky se sklem. První zmíněný je ocelový hranol levitující nad zemí. Důležitá je zde průhlednost skla, díky kterému masivní geometrické těleso působí nehmotně. Zasazený těžký předmět na transparentním skle může být chápán jako protiklad k *Pyramidě 04*, kde je materiálová sestava opačná. Druhá práce z královské zahrady se skládá ze dvou na zemi postavených ocelových desek, které jsou mírně nakloněné a spojené deskami skleněnými. Zde už si Karel hraje s lomy světla, vzájemnými odrazy desek i s reflexí budovy Míčovny.

Brána času (2010) [47]

Tento pomník je součástí pěší zóny v ulici Svobody končící na náměstí Jiřího z Poděbrad v Chebu. Brána byla dokončena až v roce 2010 i přesto, že soutěž na architektonickou úpravu zóny byla schválena již v září roku 2000, ale kvůli nepřiznaným dotacím se od rekonstrukce zprvu opustilo. Finance na skromnější úpravu byly přiznány až v roce 2008. Samotná Brána dosahuje do výšky devíti metrů, stejně vysoký byl i dům, který na tomto místě stál, ale v polovině 19. století byl zbořen, aby zde mohla vzniknout spojovací ulice mezi náměstím a nově vzniklým nádražím. Deska znázorňující dveře se během dne pomalu otáčí, za dvacet čtyři hodin zdolá sto osmdesát stupňů. O půlnoci je z pohledu z ulice Svobody k náměstí v poloze zavřeno, je tedy vidět celá její dva metry široká plocha. Symbolizuje tak zavřené dveře původního domu nebo městská vrata zajišťující jistou ochranu hlavního chebského náměstí. V poledne je naopak v poloze otevřeno, deska je vidět z boku, jen jako úzký sloup. Ten navazuje na linii, která protíná celou ulici a tvoří chebskou časovou osu. U paty tohoto sloupu je na straně Brány i na zemi uveden stejný rok 1061, s popisem vysvětlujícím, že tohoto roku byl Cheb poprvé písemně zmíněn. Od tohoto letopočtu se pak na ose celou pěší zónou připomínají nejvýznamnější data spojena s městem, obohacena českým, německým a anglickým nápisem objasňujícím tyto roky. Vše směřuje až k nadcházejícímu roku 2011, kdy Cheb oslavil devět set padesát let své existence. Ve stejném roce tento monument získal cenu Grand Prix architektů. Blok Brány i horizontální časová osa na zemi, fungující vlastně jako kryt odvodňovacího žlabu, jsou z cortenu, druhu oceli, který si postupem času a díky vlivu povětrnostních podmínek vytváří vlastní ochrannou korozní patinu. Toto stárnutí tak skvěle souzní s myšlenkou časové osy, ukazující stárnutí města Chebu. Převýšená Brána také navádí osoby jdoucí pěší zónou k náměstí, které je pod terénním zlomem a divák tak může postupně sledovat rostoucí Bránu až do okamžiku, kdy se před ním zjeví samotné náměstí.⁴⁸

⁴⁸ Zbyněk ČERNÝ / Karel HALLA / Hana KNETLOVÁ: Que procedit. Historie pěší zóny v Chebu. Cheb 2010

8. Aleš Veselý (1935-2015)

Počátky Veselého tvorby mohou díky surovému vzhledu plastik působit agresivně. Umělec sbíral kovový šrot, jehož prvky zbavoval jejich prvotní funkce a dával je do nových skutečností a nečekaných konfrontací. Tyto osobní výpovědi se, v souvislosti s příklonem k novému materiálu – leštěné oceli, proměňovaly do podoby monumentálních, ale zároveň i intimních a vysoce estetických objektů. V rámci Smetanovy Litomyšle v roce 2009 Veselý v průběhu roku vystavil sedmnáct děl ve veřejném prostoru města.⁴⁹ Objekty jsou tvořené kombinací oceli a kamene, dvou protikladných materiálů, co se jejich struktury týče. Obě tyto komodity se vyznačují svou tíhou, avšak oceli se díky odrazům na povrchu dostává efektu odhmotnění. Umělec na těchto dílech řešil téma dimenzí, přechodů mezi nimi a působení odrazů a lomů na zrcadlových plochách. Tyto motivy pak ve své následující tvorbě dále rozšiřoval a doplňoval o zdání nekonečnosti a nezměřitelnosti. Břemena, brány nebo kombinace obojího, navíc doplněny o odrazy skutečnosti na leštěném povrchu, podporují nejistotu a způsobují váhání u každého, kdo je s těmito realizacemi konfrontován.

Aleš Veselý se narodil v Čáslavi do smíšené židovské rodiny. Jeho otec a sestra byli za druhé světové války deportováni do Terezína, z kterého se před koncem války vrátili domů. Veselý studoval na gymnáziu v Ústí nad Labem a poté na Střední výtvarné škole v Praze. Po dvou letech na pražské střední umělecké škole na výzvu profesorů zažádal o udělení výjimky k přestupu na Akademii výtvarných umění. Díky tomu šel na vysokou školu již v sedmnácti letech a bez složené maturity.⁵⁰ V té době se zajímal o malbu i kresbu a komisi u přijímacího řízení zaujaly především Veselého kresby. I přes to, že se původně hlásil na malbu, nastoupil do grafického ateliéru profesora Silovského, kde zůstal šest let do roku 1958. Po absolvování Akademie podal přihlášku do Svazu výtvarných umělců, kam byl automaticky přijat jako kandidát. Získal nárok na různá stipendia, vlastní ateliér nebo se mohl ucházet o veřejné zakázky. Tato podpora, ale po třech letech ustala. Jeho práce byla označena jako nevhodná a příliš existencionální, měla vyjadřovat autorovy negativní životní pocity, což bylo v rozporu s ideologií XIV. sjezdu KSČ. Na konci padesátých let se Veselý zabýval materiálovou abstrakcí, vytvářel asambláže z přírodnin a nalezených kovových předmětů spojených syntetickou pryskyřicí a zpracovaných plamenem. Tímto uměleckým přístupem se na přelomu

⁴⁹ Aleš VESELÝ / Alena BARTKOVÁ: Projdu-li, už se nevrátím zpátky. Katalog výstavy Galerie města Pardubic, 8. 9. – 30. 10. 2016. Pardubice 2016, 5.

⁵⁰ Aleš VESELÝ/ Michal SCHONBERG: Projdi tou branou! Praha 2006, 42.

desetiletí připojil k nově vznikajícímu proudu tzv. českému informelu.⁵¹ Umělecká vlna abstraktních projevů reagovala na společenskou atmosféru, proti oficiálně podporovanému socialistickému realismu a svým odkazem k středověkému mysticismu a expresivitou navazovala na starší tradici českého umění od gotiky, přes baroko až po surrealismus. Vystavoval své práce spolu s dalšími podobně smýšlejícími nezávislymi umělci, jako Jan Koblasa, Jiří Valenta nebo Vladimír Boudník, na prvních neoficiálních výstavách v ateliérech, zvaných Konfrontace. Druhá z těchto soukromých výstav se uskutečnila roku 1960 ve Veselého ateliéru na Žižkově. Umělci neměli vyhraněný styl, ale i přes to je spojovala jistá míra abstrakce, a tedy odklon od figurálního zobrazování. Následovalo několik dalších výstav, mimo jiné například společná výstava s polskými umělci ve Varšavě v roce 1962 nebo o rok později Veselého samostatná výstava v pražské Alšově síni. Roku 1967 se Veselý zúčastnil prvního Symposia prostorových forem v Ostravě. V místě oceláren se umělci dostalo neomezeného množství pracovního materiálu a měl tak možnost realizovat sedm soch. Jednou z nich byla jeho první monumentální socha ze svařených dílů nerezové oceli, sedmimetrový *Kaddish* [48]. Už před touto zkušeností absolvoval přátelské zaučení ve svářečské dílně, a tak i ve svých dalších dílech začal sám svářet.⁵² Na ostravské Sympozium odjel těsně po smrti svého otce. V judaismu má syn po úmrtí otce povinnost modlit se následující rok každý den kaddish, při instalování sochy uplynul právě rok od smrti otce, a tak se socha a její výroba stala pro umělce jakýmsi kaddishem. Autor poukazuje na skutečnost, že se jedná o velmi osobní sochu, která ale promlouvá ke všem lidem.⁵³ Při realizaci všech ostravských soch objevil dokonalý prostředek sebevyjádření. Nezaobíral se zbytečnými detaily, které by v takto monumentálním měřítku stejně nebyly patrné, ale vyjádřil se velmi svobodně. Jeho pobyt v Ostravě skončil 21. srpna 1968 invazí vojsk Varšavské smlouvy do Československa. V sedmdesátých letech byl Veselý zařazen mezi umělce, které režim začal perzekuovat, ztratil možnost vystavovat nebo se ucházet o veřejné zakázky. Izoloval se ve svém ateliéru ve Středoklukách, kde vytvářel mnoho objektů, do nichž zapojoval starý nábytek nebo vyřazené káry a mechanismy. Mimo tyto objekty vypracovával monumentální sochy kružidel, silových polí a jiných složitých mechanismů. V roce 1977 navštívil Německo, kde pak v Bochumu v roce 1979 vytvořil své první velké sochy do veřejného prostoru. *Kaddish* byl po ostravském Sympoziu umístěn v umělcově ateliéru, kde zůstal. Po pádu komunistického režimu měl v roce 1990 po dvaceti sedmi letech svou oficiální

⁵¹ Aleš VESELÝ: Aleš Veselý v prostorách Josefa Pleskota. Katalog k výstavě v Litomyšli, 12. 6. 2009 – 30. 8. 2009. Litomyšl 2009, 6.

⁵² Ibid., 35.

⁵³ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267558128-vytvarnicke-konfese/211563231150007-ales-vesely>, vyhledáno 10. 3. 2021

samostatnou výstavu v Nové síni v Praze. Ve stejném roce také začíná vyučovat sochu na pražské Akademii výtvarných umění, kde působil do roku 2006. V roce 1994 jel poprvé do Izraele, kde právě studovala jeho dcera. Zde začal vytvářet tzv. pouštní projekty, monumentální až utopické architektury v krajině. V letech 2012-2015 vyučoval na Univerzitě J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Zemřel roku 2015 v Praze.

Do roku 1959 umělec převážně maluje a tvoří grafiky krajin odrážející jeho životní zkušenosti a osobní mýty. Po roce 1959 začal do svých čistě abstraktních obrazů zapojovat přírodní materiály a kovy. V druhé polovině šedesátých let v díle Veselého posiluje imaginativnost, existencionální působení, a plastiky postupně ztrácí drobné prvky. Sám umělec říkal, že detailní propracovanost menších sochařských objektů skrývá nebezpečí, že převládne zdobnost a ztratí se síla výrazu.⁵⁴ Proto pro něj byla důležitá zkušenost ze Symposia prostorových forem v Ostravě a práce na monumentální soše *Kaddish*. Tam také poznal krásu svařované oceli. V osmdesátých letech vytvořil Aleš Veselý sérii velkoformátových studií formou „kreseb malbou“ na papíře, které považoval za svébytná dokončená díla, a v kterých se více než u jiných jeho prací propisovala expresivita a volnost.⁵⁵ V kresbách mnohdy projektoval obtížně realizovatelné, v zásadě utopické obří stavby a objekty. Objevuje se v nich princip obrovských mechanismů, které zprostředkovávají gravitační působení zavěšených břemen a kyvadel a vyrovnávají sílu pnutí masivních pružin pomocí táhel, pák a ramen vahadel. Na počátku devadesátých let nejprve v kresbách navrhl a později zčásti realizoval sérii bran a koridorů, v nichž průchod ohrožuje nebo mu brání zavěšené břemeno nebo hromada kamení. Osobní zkušenost s východní kulturou, načerpanou nejprve v korejském Soulu, kde byl roku 1988, a o šest let později v Japonsku, nebo cesta do Izraele a pobyt a výstava v Chicagu, znamenaly jistý posun v tvorbě Aleše Veselého k environmentálním projektům. V devadesátých letech začíná koncipovat fantastické návrhy jako monumentální zásahy do krajiny, které by bylo možno pozorovat pouze z vysokého nadhledu jako *Hora hor* (2000-2003) [49] nebo *Pouštní projekt* (2005). Sám Veselý v rozhovoru uvádí, že jeho tvorba se jen těžko rozděluje do fází.⁵⁶ Jeho práce se překrývají a hlavním středobodem není čas, ale určitý problém, který autor řeší. Může se tak stát, že se k vytvořeným náčrtům vrací i po dvaceti a více letech. Když ale nějaký problém nebo klíč vyřeší, s hledáním ideálu přestane a zaměří se na nějaký nový úkol. Snažil se tak vyvarovat opakování, které často umělcům hrozí. Při práci na svých objektech je pro Veselého nejdůležitější proces vzniku. Své přípravné kresby a vize promýšlí velmi pečlivě, ale nezaplňuje

⁵⁴ VESELÝ / SCHONBERG 2006, 78.

⁵⁵ Ibid., 158.

⁵⁶ Ibid., 10.

je přílišnými detaily, aby při tvoření výsledného díla nebyl ničím omezován a mohl se plně ponořit do procesu. V tvorbě Veselého se objevuje paradoxní spojení jemnosti s velkým rozměrem a hrubým materiálem. Kombinuje přírodní předměty, jako kmen stromu nebo kámen, které spojí s dokonale tvarovaným kovovým trámem nebo nalezenými starými předměty. V průběhu let přešel Veselý k trvalejším materiálům. Sám uvádí, že tyto nové věci jsou univerzálnější, vyjadřují totéž co starší práce, ale s větší zkušeností. Nalezený starý nábytek v sobě nese informace, svědectví času a destrukce. Kámen je věčný a ocel je plná časových stop a procesů, které ale nejsou dlouhodobé a nemají zásadní význam.⁵⁷ Kovy volil Veselý hlavně z technických důvodů, jsou tvárné a v době, kdy tvořil expresivní vnitřně nabitě objekty mu umožňovaly vyjádřit se tím správným způsobem. Záleželo mu například na povrchu a celkovém vzhledu těchto ušlechtilých materiálů, které podle umělce nenesou vlastní vnitřní hodnotu, žádné vnitřní informace, a umělec se jim tedy snaží vdechnout význam a spojit je s výpovědí stoletých přírodnin.⁵⁸ Kovy a jiné sériově vyráběné materiály jsou samy o sobě pouze prostředkem k uměleckému vyjádření. Je nutná další práce s nimi, aby emocionální hodnoty, které jim chybí, byly přidány autorovým zásahem. Při využívání přírodnin se Veselý snažil co nejméně je upravovat, nezasahovat tak do svědectví, která jsou v nich obsažena. Kmeny stromů zapojoval do svých objektů v té podobě, v jaké je našel, bez dalšího sekání nebo prořezávání. Stejně tak i kameny, které ale většinou musel provrtat, aby se daly upevnit na kovové konstrukce. Objekty podle umělce nesou prajádro, základní informaci, kterou si přináší z nitra země.⁵⁹ Specifické pro Veselého projekty je monumentální měřítko. Jejich smysl viděl v konfrontaci této naddimenzované reality s obyčejným člověkem, který vnímá tyto monumenty jako něco neobvyklého a neočekávaného.⁶⁰ Podle umělce jsou hotové objekty prostředkem komunikace mezi lidmi, nositelem významu a myšlenky, kterou představují, a také svých vlastních vnitřních vlastností.⁶¹ Nějak se rodí a tuto informaci, svůj prapočátek, nesou v sobě. Tento vývoj a informace ve věcech vznikají dotykem člověka. Ten tedy svou konfrontací zanechává na věci stopy, další vzpomínku.⁶² V posledních pracích se Veselý zabýval zrcadlením a deformováním reality v dokonale vyleštěných ocelových plochách, kterým vystavuje diváka, aby ho tak přinutil k uvažování nad světem a o své osobě figurující v něm.

⁵⁷ Ibid., 26.

⁵⁸ Ibid., 123.

⁵⁹ VESELÝ 2016, 4.

⁶⁰ VESELÝ / SCHONBERG 2006, 122.

⁶¹ Ibid., 207.

⁶² Ibid., 210.

8.1. Vybraná díla

Magen David (1995) [50]

Už v roce 1968 se Veselý zúčastnil soutěže na úpravu hřbitova a památníku v Terezíně, do které vytvořil malé modely pro třímetrové monumenty z nerezové oceli. Z celé soutěže nakonec téměř nic realizované nebylo, z vítězného návrhu jiného umělce byla použita jen úprava prostoru před krematoriem. Po revoluci v roce 1989 byl v Terezíně velmi necitlivě mezi židovskými hroby vztyčen kříž jako symbol křesťanství. V roce 1995 pražský rabín požádal Veselého, zda by tento nevkusný zásah vyřešil lépe. Po jednání s radou Památníků bylo rozhodnuto o přemístění kříže a vztyčení nového univerzálního symbolu – šesticípé Davidovy hvězdy neboli v hebrejském překladu Magen David. Při řešení otázky materiálu rabín navrhl koleje symbolizující transporty Židů.⁶³ Veselý se návrhu chytil a s kolejnicemi v projektech pracoval. Plně pak motiv válečných transportů Židů do koncentračních táborů vyjádřený kolejnicí využil v roce 2015 při tvorbě pomníku *Brána nenávratna* [51] pro Prahu Bubny. Původně zamýšlel vytvořit hvězdu v Terezíně dvojitou s plynovým vedením uvnitř, které by bylo zakončeno hořáky rozechvívajícími vzduch kolem monumentu. To si autor představoval jako boží přítomnost nebo hořící keř. Z finančních důvodů, ale tento plynový doplněk nerealizoval. Vytvořil tedy téměř šesti metrovou hvězdu z nerezové oceli a aplikovanými starými kolejnicemi, které poté pobronzoval a u paty sloup obskládal kameny symbolizující kamínky tradičně pokládané na židovské hroby. Nejedná se tedy o žádný abstraktně pojatý pomník, ale jak už jeho název prozrazuje, jen věcné zobrazení symbolu judaismu. Po realizaci pomníku odjel Veselý do Chicaga, kde rozvíjel téma dvou trojúhelníků, započaté u šesticípé hvězdy v Terezíně. U hvězdy se vlastně jedná o dva prolínající se trojúhelníky symbolizující sféru pozemskou a nebeskou. Také to má znamenat, že co je dole, je i nahoře. V Chicagu pak toto přepsal do projektu dvou jehlanů, kde jeden je vložený dovnitř skály a druhý trčí do prostoru. Při postavení na sebe pak v půdorysu tvořily šesticípou hvězdu. Zůstalo jen u návrhu, který Veselý zasazoval do izraelské pouště ve svých pouštních projektech.

Vstup do zákona (2009) [52]

Monumentální brána vystavena v roce 2011 v pražském Centru současného umění DOX, při příležitosti umělcovi výstavy *Trvání a setrvání*, se stala další z řady bran ve Veselého tvorbě. Od roku 2014 stojí před budovou Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře. V DOXU měla stát tato téměř šest a půl metru vysoká a sedm tun těžká socha na terase, kde by konkurovala

⁶³ Ibid., 199.

protějším budovám a průhledu na Prahu, ale kvůli malé nosnosti galerijní terasy byla postavena do dvorany. Jedná se o dvě mírně nakloněné železné desky zasazené do horizontální základny také ze železa. Na nich jsou z vnitřní strany připevněné pláty z leštěné nerezové oceli. V tomto koridoru je pak na tyči zavěšena otočná černá laminátová koule jejíž průměr je tři sta osmdesát centimetrů. Vnitřní ocelové desky jsou vyleštěny téměř do dokonalosti, takže splňují úlohu zrcadel. Odráží své okolní prostředí, oblohu i přistoupivší diváky a nutí tak pozorovatele zamýšlet se nad realitou kolem sebe. Stěny díky reflexím působí nepostihnutelně a míří nahoru k nebi, jehož odraz ještě více podtrhuje jejich nekonečnost. Vnější neobložené železné bloky jsou zestárlé rzi. Vytváří se tu, podle slov Veselého, hrana mezi dvěma různými zdánlivě protikladnými hmotami.⁶⁴ Na tomto mezním bodu existuje napětí, tyto dvě strany tlačí proti sobě, avšak umělci se toto pnutí na objektu podařilo zobrazit staticky a pevně. Ostatně jako hranici něčeho s něčím jiným, chápe Veselý i své brány. Ty jsou pro něj hranou, která nelze překročit, nebo naopak vstupem, který je součástí zamýšlené cesty. Pro pražské Židovské muzeum navrhl v roce 2004 *Tři brány* [53] zasazené do Pinkasovy uličky, reprezentující různé možnosti průchodů. První brána ze dřeva, podobná tradičním japonským branám Torii, má být připomínka minulosti, kterou zastupuje osudový velký kámen na pružině zavěšený nad hlavou procházejícího. Upomíná na násilné odchody Židů. Druhá brána je kus skály zasazený mezi dvě ocelové desky a její úzký průchod odkazuje na věčný průchod světem a dlouhé putování Židů. Poslední ocelová brána, vytvořená třemi sloupy, dává možnost vybrat si po vstupu do brány cestu doleva nebo doprava.⁶⁵

Vedle *Vstupu do zákona* byla v DOXu vystavena také *Úzká štěrbina* a *Ty a já a ti, kteří už nejsou*, započaté již roku 1992. U všech tří objektů je hlavní lom a odraz okolí díky leštěným ocelovým plátům. Společná je jim neuchopitelnost a směr vzhůru k obloze, která symbolizuje jejich neukončenost. Reflexní motivy pak nutí člověka obracet se do sebe sama a zároveň přemýšlet o realitě, které jsme dennodenně vystavováni. *Vstup do zákona* můžeme chápat jako jisté propojení motivů z dalších dvou vystavených prací.

Úzká štěrbina (2009) [54]

Jedná se o kovový horizontálně položený válec, nesoucí bílou kouli, která vyplňuje vnitřní prostor. Mezi koulí a vnitřní kovovou stěnou válce vzniká úzká světelná štěrbina, která dala

⁶⁴ <https://vltava.rozhlas.cz/nove-plastiky-alese-veseleho-v-centru-dox-5082210> , vyhledáno 2. 4. 2022.

⁶⁵ VESELÝ / SCHONBERG 2006, 310.

plastice pojmenování. Světelný kruh tady plní stejnou roli jako odrazy na leštěném povrchu, vytváří mystickou auru a navozuje pocit nehmotnosti.

Ty a Já a Ti, kteří už nejsou (1992-2009) [55]

Sousoší bylo poprvé vystaveno už v roce svého dokončení v Litomyšli na místě zbořené synagogy, jako připomínka něčeho, co už není. Jedná se o tři ocelové kužele, dva z nich reprezentující Ty a Já mají zrezlý železný povrch a byly vytvořeny už v roce 1992. Na přilehlých stranách mají oválný výklenek z leštěné oceli, který opět umožňuje konfrontaci s divákem. Třetí objekt sousoší je mladší, vyšší a celý z nerezové oceli, mířící stejně jako *Vstup do zákona* vzhůru k nebi a svým odrazem se s ním vlastně dokonale propojuje.

9. Ladislav Vlna (1976)

Iluze vytvořené Ladislavem Vlnou na ocelových deskách za pomoci ohně působí nehmotně, linie se rozplývají a navozují chvějivý dojem. Umělec posouvá způsob práce s ocelí o krůček dál, inovativně rozšiřuje možnosti pojmání ocelových soch o tepelnou malbou upravené pláty a kresebně komponované plastiky.

Vlna se narodil v Třebíči v roce 1976. Zastupuje tak mladší generaci umělců než výše zmínění, ale jeho inovativní práce s ocelí stojí za bližší pozornost. V mládí navštěvoval svého otce v zámečnické dílně a nadchl se pro práci s ocelí a ohněm. Studoval malbu na uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti a poté v letech 1999-2005 pokračoval na pražské Akademii výtvarných umění v ateliéru restaurování u profesora Karla Strettiho. Vedle metalurgické malby také kreslí, ilustruje knihy a vytváří sochy.

Ladislav Vlna si vyvinul vlastní techniku malby ohněm, kterou nazývá metalurgická malba. Po studiu začal experimentovat s různými technikami a technologiemi. Pracoval s ocelovými deskami, na které působil žářem a postupně se dopracoval až k současnému postupu. Ohněm „maluje“ na ocelové pláty a tím vydobývá barvy z jejich nitra, poté koriguje jejich odstíny žháním, rytím a následným leštěním, a tím vytváří specifické materiálové portréty. Duhových anomálií vznikajících při procesu svařování ocelových desek si všiml v otcově dílně. Důležité pro hru barev je nakonec i světlo a směr, z jakého na obraz dopadá. Celý proces je fyzicky i časově náročný a dá se tak přirovnávat spíše k práci sochařů než klasických malířů. Umělcovým hlavním tématem je lidská figura a portrét. Tento motiv zpracovává v různých technikách od kresby a sochy až právě k metalurgické malbě. V roce 2010 vytvořil svůj první cyklus *Hlava 23*, kde realisticky vyobrazil dvacet tři českých osobností, jejichž tvorba nebo výkony měly na umělce stěžejní vliv. Mezi zobrazenými je například herec a dramatik Arnošt Goldflam, architektka Eva Jiříčná nebo dobrodruh a publicista Rudolf Krautschneider [56]. Vedle věrně zpodobených osobností, zvířat nebo strojů se jeho pozdější práce dostávají k větší expresivitě a hravosti, je v nich patrná stále se rozvíjející nová technika. Podobně, ohněm a rytím, Vlna zpracovává i dřevěné desky. V minulém roce rozvíjel téma polarit, jako je lidské vědomí a nevědomí, aktivita a spánek nebo realita a sen. Tyto protiklady zobrazuje formou lidských figur v soše i malbě. Svými tajemnými alegoriemi, které intenzivně působí na diváka se Vlna přibližuje manýrismu. Stylizuje lidské postavy a propisuje do nich vlastní vnitřní představy. Výsledné osobité figury se díky svým protáhlým proporcím vzdalují ideální představě krásy. Podobně manýrismus ve své době zpochybňoval dosud platící zákonitosti tvorby.

9.1. Vybraná díla

Hlavy (2019) [57]

Devět let po první portrétní sérii a dalších experimentech s metalurgickou malbou se Vlnovy hlavy postupně přetváří a získávají drsnější rysy. Umělec pracuje se surovou linií vytvořenou menším nástavcem hořáku nebo vyrytou na ocelovou desku. Při správném působení světla se tak portréty stávají mystickými a jejich uhrančivé pohledy strhávají veškerou divákovu pozornost.

Triptych Figury s motivem motýlích křídel (2020) [58]

Na tomto monumentálním triptychu se Vlna dostal k volnému až munchovskému expresionismu. Postavy se staly pouhými přízraky, ale stále velmi účinně vyvolávajícími pocit objemovosti. Přes chvějivé pojetí figur se při správném osvětlení jejich paže, ramena a holé hlavy stávají plně plastickými a hmotnými. Podobné, ale ještě více vlnité pojednání zvolil umělec i na sérii tří desek *Naked individual* [59], tam postavy vypadají jakoby se téměř rozpouštěly. Sám Vlna přiznává podobnost s Munchem, ačkoli to nebyl jeho původní záměr. V průběhu práce se podobnost utvořila zcela spontánně a nenuceně.⁶⁶ Jistou ztrátou konkrétní rysů mají možnost promlouvat stavy skryté pod povrchem, vnitřní svět těchto rozplývajících se figur.

Synergie (2020) [60]

Série šesti stylizovaných hlav ze svařených nerezových ocelových tyčí vlastně jasně demonstruje Vlnovo opouštění od individuálních rysů lidských obličejů. Podobně jako u malovaných postav i zde nejsou žádné konkrétní detaily, na druhou stranu díky pevnému materiálu je tvar dobře zřetelný a nerozplývá se do neurčita. Jedná se pouze o tvary hlav, které jsou zaplněny krátkými ocelovými tyčemi. Sochař tak vlastně opustil sošnou metalurgickou malbu a vytváří plastickou svařovanou kresbu. Pracuje zde s novými nástroji a jinak upraveným materiálem, což dodává jeho způsobu práce novou svěžest.

⁶⁶ Ladislav VLNA [elektronická pošta]. Zpráva pro: step.adela@seznam.cz. 6. 4. 2022.

10. Realizace Cragga, Kapoora a Veselého v Tokiu

V říjnu roku 1994 vzniklo na místě bývalé americké vojenské základny nové předměstí Tokia Faret Tachikawa. Majitel galerie a umělecký ředitel projektu Fram Kitagawa měl smělou vizi, chtěl demonstrovat odlišnost a rozmanitost národů světa, avšak fungující pospolu jako jeden stejný živočišný druh, jedno lidstvo.⁶⁷ Na utváření této pospolitosti se nakonec podílelo devadesát dva umělců ze třiceti šesti zemí světa, kteří v nově vzniklé periferii hlavního japonského města vytvořili sto devět děl. Ta nebyla zamýšlena jako galerijní kousky vhodné jen na pověšení na zeď, ale jako součást žijícího a pulzujícího města. Šlo o spojení umění a veřejného každodenního života. Umělci zde vytvářeli, vedle dekorativních prací, hlavně funkční sloupy, lavičky, průchody nebo osvětlení, u kterých je jen velmi těžké poznat, zda jsou nebo nejsou uměleckými díly. Procházka touto zástavbou se stává dobrodružstvím a honem za objevováním překvapivých sochařských instalací. Od roku 2008 se toto rozmanité veřejné umění stalo živým výukovým materiálem místních škol.

Tento mimořádný projekt zde zmiňuji díky zastoupení hned tří umělců, jejichž tvorbu v této práci rozebírám. Českým zástupcem v Japonsku se stal Aleš Veselý, který ve svém objektu ocel částečně využil. Vedle něho zde mají svá díla Tony Cragg, také s ocelovými prvky, a Anish Kapoor, který ale pro realizaci své sochy zvolil litinu, tedy železo s vysokým obsahem uhlíku. Vzájemné ovlivnění těchto umělců je ale nepatrné, každý svá díla vyhotovil ve svém ateliéru a do Tokia poslal už kompletní. V kontextech jejich tvorby se mi tyto práce zdají být na pomyslném samostatném stupni, jako by umělci, okouzleni touto mezinárodní zakázkou, chtěli vytvořit něco co pokládali za více vhodné do japonského prostředí. Veselého práce byla po dokončení projektu prohlášena místními obyvateli za „nejjaponštější“ instalaci.⁶⁸

Při realizaci trojice nástěnných reliéfů *Cell Types*, *Organelle (Cell groups)*, *Organism* (Typ buňky, Organely (Skupiny buněk), Organismus) [61] se Cragg vrátil ke své rané tvorbě, kdy vytvářel na stěnách nebo na zemi promyšlené kompozice z nalezených předmětů průmyslové výroby, domácího náčiní, nábytku a hraček. V průběhu devadesátých let sice experimentoval s různými materiály, ale téma hromadění věcí bylo stále jeho častým tématem. V Tokiu vytvořil abstraktní skrumáže plastu vyztuženého skelnými vlákny a nerezovou ocelí. Podíl oceli je skryt

⁶⁷ <https://www.faretart.jp/>, vyhledáno 1. 3. 2021.

⁶⁸ Ibid., vyhledáno 1. 3. 2021.

pod barevným plastem. Zvolený materiál a celkové provedení působí velmi hrubě a neuspořádaně, i v porovnání s umělcovou ranou tvorbou. Tam existoval i přes princip hromadění různých věcí jasný řád a většinou i jistá symetrie. Dvě krajní práce mají výšku tři metry a osmdesát centimetrů a délku téměř dva a půl metru. Největší střední díl triptychu dosahuje do stejné výšky, ale jeho délka je dvakrát větší než u křídelních desek. Cragg vytvořil organicky pojaté reliéfy plné otvorů. I podle zvoleného pojmenování, a tedy i jasného inspiračního zdroje v biochemickém oboru, má tato práce demonstrovat energii šíření života.

Čtyři a půl metru dlouhý a bez patnácti centimetrů tři metry vysoký monument Anishe Kapoora *Mountain* (Hora) [62] představuje přesně to, co říká jeho název. Litinová hora je složena z lišt, které utváří vrstevnice skalního masivu. Plastika je dutá, takže i zde můžeme spatřovat Kapoorův zájem o ztělesnění prostorového vjemu. Místo je vyplněno hmotnou skálou, ale zároveň vlastně jen jejím tvarem bez pevného jádra. Masiv má reprezentovat asijskou starobylou kulturu a rozmanité duchovní založení tohoto kontinentu. Před realizací železně tokijské verze Kapoor vytvořil menší *Horu* z nabarveného sololitu [63]. V roce 1995 pak pro americké Toronto realizoval sice o patnáct centimetrů nižší, ale prostorově rozsáhlejší stejně koncipovanou *Horu* z hliníku [64].

Aleš Veselý se k práci pro Kitagawu dostal přes svou známost, Argentince žijícího v Japonsku Alejandra Carosse. Ten v roce 1990, spolu s dalšími vyslanci zastupujícími japonskou společnost hledající mladé střeoevropské umělce pro svou výstavu, navštívil pražskou Akademii, kde byl Veselý, jako jeden z mála, schopen se s nimi dorozumět. Carosse se nadchl pro umělcovi velké objekty a navštívil ho i v jeho ateliéru ve Středoklukách.⁶⁹ Po odjezdu japonské delegace si Veselý s Argentincem dál dopisovali a sochař pro něj vytvořil i několik nerealizovaných projektů. Později v roce 1994 od Carosse přišla Veselému nabídka s žádostí o vypracování sochy-lavičky pro Fram Kitagawu. Veselý nejprve projekt odmítl se slovy, že není designer, ale poté vypracoval návrh, který odeslal do Japonska.⁷⁰ Vnímal úkol jako něco nového, co by sám nikdy nezkoušel vytvořit, a proto se nakonec zadání rozhodl zpracovat. V původních podmínkách stálo, že lavička má být malá, jen sedmdesát centimetrů vysoká, aby nepřekážela ve výhledu na okolní fasády domů. Veselý nakreslil tři návrhy, první splňující podmínky, kde chtěl ukázat, jak špatně by socha vypadala. Další dva nákresy vytvořil podle sebe, bez omezení. Svůj dvě stě čtyřicet centimetrů vysoký projekt *Doublebench* [65] obhájil

⁶⁹ VESELÝ 2006, 189.

⁷⁰ Ibid., 191.

jeho „děravostí“, která by měla vyhovovat požadavku na výhled na budovy.⁷¹ Šířku pak umělec dodržel dle podmínek. Z Japonska mu odpověděli, že jeho představu akceptují a podmínky omezují jen na materiál, který má vydržet tisíc let. Toto omezení bylo opět v rozporu s Veselého představou. Původně chtěl využít vulkanické kameny, které ale Japonci označili za nedostatečně stálé, bez jejich zničení, nelze odhalit možné vady uvnitř horniny. Poté uvažoval o oblých morénových kamenech z ledovců, které hledal v Jeseníkách.⁷² Kameny nakonec vyrobil z dioritu z lomu, který byl trvalý a pro projekt tedy vyhovující. Horninu propojil s tvárnou nerezovou ocelí. Z finančních důvodů lavičku vytvářel v Čechách a do Japonska byla převezena, stejně jako většina děl ve Faret Tachikawa. Vznikla tak vlastně socha, i když zároveň splňující úkol funkční lavičky pro dva lidi, dosahující výšky dvě stě čtyřiceti centimetrů a šířky sedmdesáti centimetrů. Bezprostředním kontaktem s člověkem se podobá jiným Veselého objektům, které jsou určeny ke komunikaci, k průchodu nebo dotyku. Autor se snažil ukázat existenci větší síly spojením silných předmětů jako jsou právě kámen a masivní ocelové spirály a hrany. Lavičku důkladně promýšlel, stále ji kreslil a zdokonaloval až do definitivní podoby. Ocenění „nejjaponštější“ realizace si vysvětlují podobností lavice s tradičními japonskými branami Torii, navíc spojenou s motivem typických japonských lampiónů, které svým tvarem a „zavěšením“ připomínají opracované kameny.

Všechny tři realizace odkazují na místní starobylou kulturu. Zároveň umělci za pomoci moderních materiálů nebo technologií, v případě Kapoorových vodním paprskem řezaných lamel železa, demonstrují vývoj a růst tohoto národa a civilizace obecně. Na Veselého soše-lavici se podobnosti s místními tradičními prvky hledají nejnáze, Kapoor spojení vytváří filosofickou motivací svého díla a Cragg svou myšlenku růstu japonské společnosti dokázal názorně zobrazit uceleným cyklem jedné buňky, družící se s dalšími buňkami do skupiny, které tak tvoří základní jednotky všech živých organismů. Všechny realizace nesou znaky trvalosti a hmotové ukotvenosti k zemi nebo stěně. Působí masivním dojmem, ocel v těchto dílech nezaujímá pozici odlehčujícího reflexního materiálu, jak je typické v pozdějších plastikách všech tří umělců. S hlavní ideou děl více koresponduje druhá estetická poloha kovů, kterou je rez a přiznání stárnutí matérie. Tohoto efektu využil Kapoor, jeho *Hora* tak díky svému hnědo oranžovému povrchu kontrastuje s vedlejšími bílými moderními budovami. Tyčí se jako prastarý historický doklad mezi nezastavitelným pokrokem. Veselý ponechal ocel bez jakékoli

⁷¹ Ibid., 191.

⁷² Ibid., 195.

úpravy, ne zvolil ani přílišný lesk nerez, ani nepracoval s korozní vrstvou. Její zemitost a přirozený vzhled jí možná o to více spojuje s hrubým kamenem a s odkazem k průmyslové oceli využívané jako funkční konstrukční prvek staveb. I na lavici splňuje ocel hlavně konstrukční a podpůrnou úlohu. Stavební a zpevňující funkci má ocel i na triptychu Tonyho Cragga. Britští sochaři pojali své realizace jako zkrášlující umělecký doplněk tokijského předměstí. Pouze Veselý splnil hlavní ideu projektu a vytvořil sochařské dílo, které zároveň s uměleckým elementem pracuje i s funkčností a praktičností objektu.

11. Konfrontace

V následující kapitole se blíže podíváme na podobnosti jednotlivých umělců. Co se na první pohled nemusí zdát blízké, může se však setkávat ve stejné filozofii a myšlence, a tak se mezi ocelové sochy snadno přiřadí i odlišné ocelové malby. Zajímavé můžou být i podobně nebo stejně pojaté objekty, které se ale liší umělcovou interpretací a jeho úmyslem. K hlubšímu pochopení prací a myšlenek je nutné vzít v úvahu i neocelová díla nebo práce přesahující námi vymezený časový rámec. Pokusím se vzájemně konfrontovat vždy britského a českého sochaře, abych tak ukázala paralely ve způsobu práce a tvůrčím myšlení umělců. Zajímá mě možná podobnost britských sochařů, kteří bezprostředně reagují na propagátory moderního britského sochařství začátku 20. století – Jacoba Epsteina, Henryho Moora nebo Barbaru Hepworthovou – s českými umělci.

V devadesátých letech se v tvorbě Michala Gabriela i Tony Cragga začaly na povrchu jejich objektů objevovat struktury, které je významně spoludotvářejí. Mimo jiné mají tyto zásahy odrážet vnitřní uspořádání zobrazovaných věcí, mají zobrazovat jejich hlavní myšlenku a podstatu. Gabriel se svými otisky skořápek a pecek nebo jejich zasazením do materiálu, snaží demonstrovat trvalost a působení existujícího světa na živé organismy. Otisky odráží tento životní všudypřítomný tlak, přesto jsou ale výsledné sochy vnímány spíše jako dekorativní a esteticky zpracované objekty. Zároveň detaily otevírají nové cesty ke způsobu vnímání jeho soch a jejich koexistenci s výstavními prostory nebo krajinným prostředím. Přestože díky různorodému tvaru skořápek a ořechů získávají individuální rysy, strukturami bývají spojeny do větších ucelených skupin. Zásahy na povrchu dodávají Gabrielovým zvířatům na věrohodnosti, ale také podporují jistou dávku napětí a živosti. Plastiky působí dokonale i přes to, že jim bezmála jedna třetina hmoty byla odebrána. Pod přírodními aplikacemi nebo jejich otisky se materiál sochy téměř ztrácí. Podobného rozostření materiálu se snaží ve svých dílech docílit i Tony Cragg. Ten předměty zbavuje jejich prvotní funkce a pohlíží na ně s odstupem nebo z pohledu odlišných kultur, než je ta jeho. Objekty s moderními průmyslově vyráběnými háky mohou poukazovat na africké sošky tzv. fetiše. Tyto magické kultovní sochy, spojované s temnými šamanskými rituály, jsou posety přibítymi hřebíky, jejichž prostřednictvím mají vyvolání duchové chránit, léčit a jinak pomáhat domorodým kmenům. Principem Craggových strukturovaných soch je navození mystického efektu a spojení plného a prázdného prostoru, čehož dosahuje právě díky vzoru na jejich povrchu nebo vzájemnými prolínajícími se prvky, které odlehčují hmotu objektu. Hlavním inspiračním zdrojem je mu příroda, nechává promlouvat svou fascinaci fosiliemi, ačkoliv jeho struktury jsou často spíše uměle vytvořené

drobné předměty, jako například háčky nebo malé plastové dílky. Oba sochaři pracují s kontrastem přírody a technického světa, který v jejich pracích symbolizuje pevná moderní hmota, od plastů a laminátu až k oceli. Jejich sochy jsou spoludotvářeny materiálem a strukturou podporující efekt dokonalosti. Cragg ve svých takto koncipovaných dílech z 90. let volí pravidelný rastr dírek proražených skrz materiál nebo upevněnými průmyslovými předměty. Gabrielovy struktury vypadají, i přes nedokonalý tvar skořápek, také jednotné a přesné, což je dosaženo nespočetným opakováním aplikací do uceleného vzoru. Porovnání se nabízí, i díky zvolenému tématu, Craggovi *Two tigers* (Dva tygři) [66] z roku 1990 a Gabrielova pozdější *Smečka gepardů* [67]. Nicméně ani jedno ze zmíněných děl není z oceli. Cragg zvolil keramiku, kde je struktura řvoucích tygrů vytvořena zmíněnými dírami, vedle toho Gabriel své klidně kráčející bronzové šelmy pokryl otisky skořápek vlašských ořechů. Tvarem mohou skořápky připomínat zeměkouli nebo lidskou lebku, čímž Gabriel poukazuje na otisk světa a trvalou stopu této doby.⁷³ Stejnou myšlenku sleduje i Cragg, když se snaží vytvářet objekty, které mají předávat informaci o existujícím světě a umělcově pozici v něm.⁷⁴

V některých aspektech se Gabrielova tvorba setkává také s dílem Anishe Kapoora. Odrazy okolí na povrchu, které Kapoorově *Cloud Gate* [29] v Chicagu umožňují splynout se zástavbou, nabízí podobnou kamufláž i kašně [36] v Hradci Králové od Gabriela. Ta tak neruší ani nevyčnívá z celkového pojetí náměstí, ale jen nenásilně odráží budovy kolem sebe. Obě realizace, umístěné na frekventovaném veřejném místě, jsou konfrontovány s pozorovateli, kteří v objektech mohou sledovat reflektující se budovy na náměstí nebo sami sebe. Divákův odraz na rozměrné *Cloud Gate* se zdá být nepatrný, člověk nabývá pocit bezvýznamnosti a osamělosti. Odrazy na kašně k takovýmto existencionálním myšlenkám nepodněcují. Svým skromným měřítkem se objekt přímo propojuje s obyčejným městským životem. Ještě více než srovnání s *Cloud Gate* se nabízí Kapoorovy *S-Curve* [27] a *C-Curve* [26]. Pojetí soch je v podstatě totožné, u Gabriela ale významnou roli hraje i jistá nedokonalost a defekt plochy, zatímco Kapoor klade důraz na dokonalý, ničím nerušený lesklý povrch. Oba umělci dokázali minimalistickou formou, v případě *Cloud Gate* ovšem v monumentální měřítku, vytvořit citlivé objekty na veřejném prostranství, které i přes svá hanlivá přízviska, *Fazole* a *Popelník*, spoluutváří *genius loci*. Zajímavá je i podobnost plastik s motivem hornin u těchto dvou umělců. Kapoor na svých *Horách* [62-64] i Gabriel na *Asteroidech* [37, 38], zvolili imitaci vrstevnic, kterých docílili za pomoci úzkých plátů materiálu. Oba skládají tyto sériově

⁷³ GABRIEL 2005, 30.

⁷⁴ OZERKOV 2016, 20.

vytvořené lamely k sobě, do podoby dutého kamenného masivu. Kapoor jednotlivé stupně skládá horizontálně, zatímco Gabriel ve svých dílech volí vertikální směr. Zde se objekty nesnaží schovat za pomoci dokonalého odrazu. Ten se sice na jejich povrchu projevuje, ale pouze obarvuje sochu podle odstínů v okolí. Odhmotnění těchto masivů je u obou umělců docíleno díky ušlechtilé vznešenosti kovu, zpracovaného jemně kladenými úzkými lamelami.

Kapoorův minimalismus tvoří paralelu se stejným konceptem objektů Mariana Karla. Karlova plastika *Pyramida* [43] z roku 1991, složená pouze z ocelového jehlanu a skleněné desky, zaujímá určitý prostor, ale díky svému transparentnímu vzhledu je obsazené místo zdánlivě prázdné. Právě nehmotností a geometrickým minimalismem svých děl se Karel blíží ke způsobu vyjadřování Anishe Kapoora. Britský umělec charakterizuje své práce jako objekty ne-objekty, což demonstrují jeho reflexní ocelové povrchy, které umožňují sochám splynutí s okolím. Karel tuto neuchopitelnost objektů zobrazuje sklem a zrcadly. První uvedený materiál je průhledný, skleněné objekty jsou tak vlastně skryté v okolí i bez odrazu, který je pro kamufláž nutný u ocelových objektů. Zrcadla pak plní stejnou úlohu jako naleštěná ocel. Oba umělci vytváří věrohodné iluze, objekty jsou až agresivně přítomné, přes to ale jen těžce postřehnutelné. Tuto nejasnost pevné hmoty podporuje zmnožení skutečnosti kolem plastiky nebo transparentní vlastnosti skla. Protiklady typické pro Kapoorovu tvorbu jsou především symbolického rázu, zatímco Karel je demonstruje očividným střetem odlišných materiálů a jejich surovými průniky nebo vzájemnou podporou.

Podobnou iluzi odstranění gravitační síly, jaká je zřejmá na Karlově *Letícím hranolu* [45ab] zmiňoval ve své tvorbě i Anthony Caro. Britský sochař v začátcích svého zájmu o ocel potvrzuje, že těžký kov ho osvobodil z tlaku gravitace.⁷⁵ Svým objektům z oceli dokázal vtisknout stejný beztížný charakter jako vytváří Karel za pomoci skla. Caro i Karel pracují s linií, kterou utváří geometricky minimalistická díla. Caro své objekty komponuje do složitě vyhlížejících abstraktních konstrukcí, které zceluje jednou transparentní barvou. Naproti tomu Karel dbá na zobrazení přesných trojrozměrných těles bez výrazného zbarvení. Společnou tvarovou čistotou a jednoduchostí umělci dosahují jemného a citlivého efektu.

Carovy umělecké počátky jsou značně podobné tvorbě Aleše Veselého. V padesátých a šedesátých letech se Caro svou dynamickou abstraktní prací připojil k expresivnímu hnutí. Ve stejných letech podobně expresivně tvořil i Aleš Veselý. Oba pracovali formou asambláží a tvořili velmi spontánně. Avšak porovnáme-li skládaná díla obou umělců, je na první pohled

⁷⁵ WILKIN 2012.

patrná jejich odlišnost. Caro si ve svých objektech ponechává jistou eleganci a systematičnost. Pro ukázkou to dobře můžeme vidět na jeho tzv. stolních dílech [2, 68], nebo do jisté míry i na závěrečných *Vzpřímených sochách* [8-12]. Vedle toho Veselého raná práce, *Židle Usurpátor* [69] z roku 1964 nebo i pozdější *Kaddish* [48] jsou pojaté velmi agresivně a surově. Přestože se způsob tvorby liší, mají práce obou umělců působit hlavně na city diváka i když jsou skládány z průmyslových zdánlivě neestetických předmětů. U obou umělců jim změna jejich účelu dává vznešený charakter. Vznikaly mimoděk, náhodným spojením ocelových odřezků vylpynula jejich forma nesoucí v sobě osobní výpověď sochařů.

Později se vzhled Veselého plastik mění, ve svých sochách experimentuje s reflexními ocelovými plochami a jejich koexistencí s jinými materiály jako je kámen nebo železo. Zrcadlení a spojení zdánlivě nehmotné oceli s pevným kamenem navozuje pocit nekonečnosti, neohraničenosti a nezměřitelnosti. Fascinace stejnými prvky se objevuje i v tvorbě britského sochaře Anishe Kapoora. I on díky zrcadlení na povrchu svých plastik docíluje efektu prodloužení reálného světa a zároveň vytváří prostory nové. Vzniklými optickými klamy všechny tyto dimenze narušuje a deformuje. Úhel pohledu, ze kterého jsou ocelová díla obou umělců pozorována, umožňuje změny celkového vzhledu a působení objektů. Je důležité, co se od povrchu odrazí, kde je plastika instalována a jaká podívána se tak díky těmto faktorům divákovi naskytne. Zrcadla zde fungují jako jakési šifry, ocelové povrchy navozují povznášející odhmotněný pocit, ale zároveň je v nich skryto znepokojující chvění. Kapoor se zabývá motivem hranic, prostorů „mezi“ a přechodností, to zobrazuje pouze symbolicky za pomoci černých děr nebo právě nerezových ne-objektů. Veselý podobné prvky přenáší do svých bran, které se jako téma objevují v mnoha variantách. Zajímá se, stejně jako Kapoor, o přechodový prostor, možnost zvolení si cesty touto branou a průchod někdy poutníkovi znesnadní zavěšeným břemenem nebo podobnou překážkou. Důležitým faktorem, který dokončuje celkový vzhled děl obou sochařů, je divák. Našimi odrazy, úhly, ze kterých se na ocelové objekty díváme a v neposlední řadě i jak o nich přemýšlíme, spoludotváří jejich estetiku. Vlastní odraz, který pozorovatel vrhá na povrch, ho nutí zamýšlet se nad sebou samým a tím, zda a jak může ovlivnit dění kolem sebe. Vedle ponoru do vlastního nitra je divák konfrontován s pozměněnou deformovanou realitou a musí se zamýšlet i nad fungováním celého vesmíru, nad možnými jinými dimenzemi a nekonečným tokem času. Ačkoli by se mohlo zdát, že tvorba Ladislava Vlasy do spojitosti s ostatními probíranými umělci nezapadá, opak je pravdou. Hlavně na Vlnových pozdějších pracích hraje hlavní roli odosobnění, svět procesů a díky deformacím tváří a zastřením zraků i ponor do nevědomí postav. Tento psychologický atak na myšlení

diváka, navíc vyjádřen expresivně pojatou figurativní malbou, nese znaky neohraničenosti a přesahu odkazujícího k podobnému uměleckému myšlení Kapoora a Veselého. Odrazy okolí na materiálu, tak důležité právě u těchto dvou sochařů, u Vlhy nejsou stěžejním záměrem. V jeho metalurgických malbách záleží na odrazu světla a úhlu, z jakého se na malované desky divák dívá. To vytváří zdání plasticity a různě se měnící duhové efekty. Kapoorův a Veselého apel na imaginaci obecnstva vyvolaný díky vlastnímu odrazu na objektu zdůrazňuje Ladislav Vlha typizací figur. Každý jedinec se tak může nad jeho malbami i sochami ponořit do vlastního vnitřního světa, reflektovat sám sebe do fiktivních přízraků v nekonečném prostoru, stejně jako je tomu vystaven v chvějivých dimenzích ocelových nerezových soch. Důležitým aspektem tvorby zmiňovaných autorů je záměrná polarizace témat. Kapoor řeší spojení pevnosti a nestálosti nebo těla a mysli. Vytváří zdánlivě ploché, přes to ale do prostoru vystupující objekty, díky nejtmašímu odstínu černé Vantablack. Jeho černé díry mohou být jen tenkou deskou na zdi nebo na zemi, ale stejnou barvou umělec pokrývá i prostorové objekty, na kterých však není patrný žádný záhyb, hrana nebo prohlubeň. To výborně demonstuje Kapoorův výrok, že ho materiál vede k nehmotnému vyjádření, vnímá vesmír jako fyzickou hmotu.⁷⁶ Stejně přítomná jsou i jeho díla, ať už ta černočerná nebo nerezová, avšak evokují v divákovi nekonečný nezachytitelný svět nebo nespočet jiných paralelních dimenzí. Podobně Vlha na výstavě v roce 2021, pojmenované příhodně *Polarity*, demonstroval stejné zdánlivé protiklady jako vědomí a nevědomí nebo realitu a sen pomocí dvou párů soch *Nevědomí [70]* a *Pevnost [71]* – jedna z dvojice je černě zbarvená a druhá bíle. Tyto barvy u Vlhy také symbolizují střídání dne a noci, a to, vedle výše zmíněných protikladů, i lidskou činnost a odpočinek. V celkové tvorbě Vlhy se polarity můžou hledat v zobrazení na ploše a oproti tomu v prostoru. Nicméně protiklady jako kresbu a hmotně vytvořený objekt tento český umělec propojuje v plasticky působící metalurgické malbě.

Jak se ukazuje, u všech probíraných umělců lze spatřit důležitost kladenou na spoluúčast diváka. Tento zásah a dotváření může být zajištěn přímým vstupem osoby do objektu nebo jejím odrazem na povrchu plastiky. Oba přístupy pak vyvolávají v pozorovateli podněty k zamyšlení o realitě a vlastní identitě, ale i o možnosti paralelních a zdánlivě skrytých neznámých dimenzí. Myšlenky o fungování světa také podporují deformace prostoru a různé klamy a hry. To zajišťují především odrazy naleštěných povrchů, ale i průchody a průniky

⁷⁶ ANFAM 2009, 404.

zdánlivě těžších a lehčích materiálů. Světlo a jeho reflexe jsou dalším důležitým prvkem spoluutvářejícím práce zmíněných autorů. Každý z umělců do svých děl vnáší své vlastní emoce a naplňuje je jimi, aby vyvolávaly různorodé, kladné i záporné pocity v ostatních lidech. Přestože jsou díla hmotově ukotvená a pevná, často obměňují svůj vzhled, a tak i ideu, která vyvstane na mysli při prvním pohledu na objekt, může při dalších střetnutích vystřídat naprosto odlišná úvaha. Jedním z možných výkladů je snaha probouzet pocit nekonečnosti a neuchopitelnosti, jak ve vnímání prostoru, tak i v psychické vnitřní sféře jednotlivců.

12. Závěr

Bakalářská práce předkládá souhrn ocelových prací britských a českých současných umělců – Anthonyho Cara, Tonyho Cragga, Anishe Kapoora, Michala Gabriel, Mariana Karla, Aleše Veselého a Ladislava Vlasy. Jejich tvorba potvrzuje, že ocel je rovnocenným materiálem, jehož použitím lze vytvářet kvalitní monumentální i drobné výtvarné realizace. Ocel, primárně využívaná v průmyslové výrobě a při konstrukcích budov, se v umění využívá převážně ve dvou naprosto protikladných úpravách. První z nich můžeme dobře sledovat na pracích Anthonyho Cara nebo v tuzemské scéně u Mariana Karla a Aleše Veselého, kteří oceli nechávají její stárnoucí patinu rzi. Takto pojatá ocel demonstruje stáří a mimo jiné se výborně hodí při tvorbě veřejných pomníků. Působí hmotně, ale zároveň její oranžovo hnědé zbarvení může hrát vřelými a teplými tóny. Druhý způsob prezentace oceli je naprostým opakem prvního. Dokonale vyleštěná ocel odráží vše kolem sebe, od bezprostředního okolí, přes diváka stojícího poblíž až po krajinu v pozadí a oblohu s mraky. Objekty z nerezové oceli se díky svým odrazům stávají zdánlivě skrytými, tvoří svoji kamuflážní schránku. Zároveň také přetváří, deformují nebo obrací skutečnost kolem sebe, vystavují pozorovatele těmto paralelním realitám a nutí ho tak uvažovat o existujícím světě a samotné existenci člověka v něm. Tvoří zrcadlovité portály do nových světů za nimi. Přestože je jejich obrys viditelný a předměty jsou pevné, působí nehmotně, rozechvěle a takřka nekonečně. Je zajímavé je sledovat v různých denních dobách, za různého počasí nebo z různých úhlů. Vytváří se tak nespočet jiných tváří a podob těchto leštěných objektů. Těžko říct, který z těchto dvou možných pojetí ocelových děl je hodnotnější. Klady i zápory mohou mít oba – zrelé objekty se můžou zdát neestetické, mají však jistý přívětivější charakter, nerezové práce působí sterilně, ale oblékají na sebe mnoho zajímavých proměnlivých převleků jako chameleon snažící se splynout se svým okolím. Mezi těmito dvěma formami je možnost ponechat oceli neupravený vzhled. Takto matné plastiky demonstrují svou vlastní pevnost, neměnnost a trvalost.

13. Seznam literatury

- Martin ANDERSON / Charles J. CARTER: Are you properly specifying materials? In: Modern steel construction, únor 2012
- David ANFAM: Anish Kapoor. Londýn 2009
- Ian BARKER: Anthony Caro: Quest for the New Sculpture. Londýn 2004
- Alena BARTKOVÁ: Sochařské dílo A. V. v 60. a 70. letech (bakalářská práce na Filosofické fakultě Palackého univerzity v Olomouci). Olomouc 2012
- Nicholas BAUME (ed.): Past, Present, Future. Cambridge 2008
- Michael BAXANDALL: Inteligence obrazu a jazyk dějin umění. Praha 2019
- Homi K. BHABHA: Anish Kapoor. Katalog výstavy Královské akademie umění v Londýně, 26. 9. – 11. 12. 2009. Londýn 2009
- Robert BURSTOW: Anthony Caro. In: Sculpture Journal, říjen 2005
- Anthony CARO: *Teacher's Pack. Katalog výstavy Tate Britain v Londýně. Londýn 2005*
- Anthony CARO: Anthony Caro. Londýn 2014
- Tony CRAGG (ed.): *Sochy. Katalog výstavy Valdštejnské jízdárny v Praze, 20. 6. – 23. 7. 1995 a Domu umění města Brna, 26. 6. – 13. 8. 1995. Praha a Brno 1995*
- Tony CRAGG (ed.): *Familiae. Katalog výstavy Muzeum moderního a současného umění a designu v Norimberku, 22. 10. 2005 – 15. 1. 2006. Norimberk 2005*
- Zbyněk ČERNÝ / Karel HALLA / Hana KNETLOVÁ: Que procedit. Historie pěší zóny v Chebu. Cheb 2010
- Marcello DANTAS: Ascension. Katalog výstav. Rio de Janeiro / Brazília / San Paulo 2006-2007
- Vidal DENIS: The return of the Aura: Anish Kapoor: The studio and the world. In: Raminder KAUR (ed.): Arts and aesthetics in a globalizing world. Londýn 2014, 39
- William FURLONG: Interview with Anish Kapoor. In: Audio Arts Magazine 10/4 1990
- Michal GABRIEL: Michal Gabriel. Praha 2005
- Michal GABRIEL / Martin DOSTÁL: Michal Gabriel. Praha 2009

Michal GABRIEL: The sculpture as a story. Brno 2013

Michal GABRIEL: Michal Gabriel. Katalog k výstavě Galerie města Plzeň 2018, Plzeň 2018

Michal GABRIEL: Michal Gabriel: Červený koberec. Katalog výstavy Galerie umění Karlovy Vary, Karlovy Vary 2019

Norman N. GREENWOOD / Alan EARNSHAW: Chemie prvků II.. Praha 1993

Greg HILTY / Andrea ROSE: Anish Kapoor. Katalog výstavy Národní galerie moderního umění v Novém Dillí, 28. 11. 2010 – 16. 1. 2011. Nové Dillí 2010

Vojtěch JAREŠ: Ocel. Praha 1962

Marian KAREL: Průniky. Katalog k výstavě Museum Kampa v Praze, 1. 9. – 2. 10. 2011. Praha 2011

Julia KRISTEVA: Blood and light. Katalog výstavy ve Versailles 2015, 39–60

Cecilia Delgado MASSE / Catherine LAMPERT / Homi K. BHABHA: Anish Kapoor: Archaeology, biology. Katalog výstavy Muzeum současného umění v Mexico City, 28. 5. – 30. 12. 2016. Mexico City 2016

Otakar MORÁVEK / Vladislav BABOROVSKÝ: Základy tepelného zpracování oceli. Praha 1961

Dimitri OZERKOV: Tony Cragg Sculptures and drawings. Katalog výstavy Státní muzeum Ermitáž v Petrohradě, 1. 3. – 6. 5. 2016. Petrohrad 2016

Alice PRIMROSE: Tony Cragg: Sculpture is a vital sign. In: Royal Academy of Art, 4. 3. 2017

Otakar QUADRAT: Základy metalurgie kovů. Praha 1948

Heidi REITMAIER: Conversation with Anish Kapoor, červenec 2007. In: Katalog výstavy Královské akademie umění v Londýně, 26. 9. – 11. 12. 2009. Londýn 2009

William RUBIN: Anthony Caro. New York 1975

Karel RYSKA: Nástrojová ocel a její kalení. Praha 1918

Jolana SLABÁ: Expresivní materiálové antimalby Aleše Veselého (bakalářská práce na Masarykově univerzitě v Brně). Brno 2007

Vincenc STOROUHAL: Ocel a její vlastnosti galvanické a magnetické. Praha 1892

John TUSA: Anish Kapoor. In: Royal Academy of Art, 2003

Petr VAŇOUS: Ladislav Vlna: Polarity. Katalog výstavy Galerie Art Concept v Praze, 7. 12. 2021 – 14. 1. 2022, Praha 2021

Aleš VESELÝ: Uzurpátor. In: Výtvarné umění č. 5 1966, 226–231

Aleš VESELÝ/ Michal SCHONBERG: Projdi tou branou! Praha 2006

Aleš VESELÝ: Aleš Veselý v prostorách Josefa Pleskota. Katalog k výstavě v Litomyšli, 12. 6. 2009 – 30. 8. 2009. Litomyšl 2009

Aleš VESELÝ / Alena BARTKOVÁ: Projdu-li, už se nevrátím zpátky. Katalog výstavy Galerie města Pardubic, 8. 9. – 30. 10. 2016. Pardubice 2016

Roman VINECKÝ: COR-TEN: materiál budoucnosti. In: INTRO, červenec 2005

Tomáš VLČEK (ed.): České moderní a současné umění 1890–2010, 1.-2. díl, Praha 2010

Viktor WALLA: Praktická metalografie. Praha 1962

Viktor WALLA: Kaličství v kostce. Praha 1965

Karen WILKIN: Caro up close. In: The New Criterion, prosinec 2012. New York 2012

Karen WILKIN: Anthony Caro: Stainless Steel. Londýn 2019