Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Eva Riebová

Frank Stella/ Milan Grygar: Prostor v obraze a mimo něj

Frank Stella/ Milan Grygar: The Space Inside and Outside of the Picture

Praha 2010 PhDr. Marie Klimešová, Ph. D

Chtěla bych vyjádřit vřelé díky PhDr. Marii Klimešové za vedení práce, panu Milanu Grygarovi za ochotnou konzultaci a poskytnutí materiálů a také svému bratru Tomášovi za ozřejmění některých pro mě dříve nepochopitelných fyzikálních pojmů.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 19. května 2010 Eva Riebová

Anotace

Komparativní studie „**Frank Stella/Milan Grygar- prostor v obraze a mimo něj**“ se zabývá popisem a interpretací vybraných uměleckých fází v tvorbě Franka Stelly a Milana Grygara. Práce je zaměřena především na analýzu obrazového prostoru. V úvodní kapitole je stručně popsána raná tvorba obou umělců. Následně jsou konfrontovány obrazy ze sérií se shodným názvem Černé obrazy *(Black paintings)*. Srovnání vyzdvihuje rozdílnost obrazového prostoru ve Stellových *Black paintings* a Grygarových *Černých obrazech*. Navazující kapitola naopak poukazuje na podobnost prostorového řešení v obrazech ze Stellovy série *Exotic Birds* a v *Hmatových kresbách* Milana Grygara.

Klíčová slova: Srovnávací studie, Frank Stella, Milan Grygar, obrazový prostor

Annotation

The thesis **„Frank Stella/Milan Grygar – The Space Inside and Outside of the Picture”** is an comparative paper concerning different artistic phases in the work of Frank Stella and Milan Grygar. The thesis focuses on the analysis of the pictorial space. The opening chapter introduces a brief description of the early work of both artists. Then pictures from the series with the same title *Black paintings* (*Černé obrazy*) are confronted. The comparison stresses out the differences between pictorial space in Stella´s *Black paintings* and the one in Grygar´s *Černé obrazy.* On the contrary, the following chapter points out the similarities in the spatial solution of the paintings from the series *Exotic Birds* by Frank Stella and *Hmatové kresby (Tactile Drawing)* by Milan Grygar.

Key words: Comparative paper, Frank Stella, Milan Grygar, pictorial space

OBSAH

ÚVOD 6

1. **RANÁ TVORBA**
   - **1.1** Umělecké počátky Franka Stelly 8
   - **1.2** Milan Grygar – cesta k abstrakci 10

2. **ČERNÉ OBRAZY**
   - **2.1** Formální podobnosti a odlišnosti 14
   - **2.2** *What you see is what you see*/To, co vidíte, je to, co vidíte 17
   - **2.3** Předchůdci Černých obrazů 23
   - **2.4** Černý časoprostor 27

3. **EXPANZE REÁLNÉHO PROSTORU**
   - **3.1** 2,7D prostor 31
     - 3.1.1 Vrchol plošnosti 31
     - 3.1.2 Přiznání iluzivnosti 33
     - 3.1.3 Přechod ke třetímu rozměru 35
   - **3.2** Papírová opona 39
     - 3.2.1 Performativní fáze kresby 40
     - 3.2.2 Stav kresby po dokončení 40
     - 3.2.3 Vytvoření díla *Otevření prostoru* 41
   - **3.3** Stellův a Grygarův reálný prostor 43

ZÁVĚR 44

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 45

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ 53

SEZNAM VYOBRAZENÍ 56

ÚVOD

Jak píše Tomáš Pospiszyl v úvodu ke své knize *Srovnávací studie*, srovnávací metoda je jedním z nejrozšířenějších způsobů uměleckohistorické práce. Zároveň uznává, že pokoušet se nacházet analogie různých uměleckých děl na základě několika podobností může být zavádějící a „ošemetné".[1] Bylo by možná příjemné (jakkoliv méně zajímavé), kdyby se tvorba umělců, o kterých se rozhodneme psát, vzájemně prolínala a zapadala do sebe jako skládanka, ať už svojí formou nebo významem. Ale umění není naštěstí takové, jak se nám právě hodí. I srovnávání dosavadní tvorby Milana Grygara a Franka Stelly jako celku by vyznělo příliš nuceně. Tvorba obou umělců se vyvíjela sice ve stejné době, tedy ve druhé polovině dvacátého století, ale zato ve zcela odlišném uměleckohistorickém kontextu, který je pro interpretaci jejich děl zásadní. Nicméně tvrzení Tomáše Pospiszyla, že i přes možné nástrahy srovnávací metody je důležité se o ni pokoušet, protože otevírá nové možnosti interpretace, bylo inspirací a zároveň motivací k napsání této práce. Umělecká tvorba Franka Stelly byla mnohokrát interpretována a analyzována v četných teoretických textech a v uměleckých monografiích (můžeme vyzdvihnout texty Michaela Frieda a Williama Rubina)[2] a rovněž dílo Milana Grygara bylo, sice v menší míře, ale přesto uspokojivě, postihnuto v uměleckých publikacích (zmiňme například nedávno publikovanou Grygarovu monografii od Hany Larvové nebo texty Jiřího Zemánka)[3]. Snaha popsat tvorbu jednoho či druhého umělce by tudíž vyzněla do prázdna. Přesto se domnívám, že srovnání „podobností" (ať zdánlivých či objektivních) v umění Franka Stelly a Milana Grygara může přispět k lepšímu porozumění díla obou umělců.

K myšlence konfrontovat právě tvorbu Franka Stelly a Milana Grygara mě přivedlo zjištění, že oba umělce spojuje stejný zájem: obrazový prostor, jeho různé podoby a manipulace s ním. Uspokojivé vysvětlení pojmu „obrazový prostor," který v této práci často používám, by vydalo na obsáhlou fenomenologickou studii. Bylo by rovněž velmi zajímavé sledovat vývoj obrazového prostoru v různých umělecko-historických obdobích, ale takový přístup by značně přesáhl rozsah této práce. Nezbývá nám než se spokojit s jednoduchým vysvětlením tohoto pojmu.

[1] Tomáš POSPISZYL: Srovnávací studie, Praha 2005, Agite/Fra, 9-11.
[2] William RUBIN: Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970 a Michael FRIED: Shape as a Form: Frank Stella´s New Paintings, in: *Artforum* (Los Angeles), Nov. 1966, 18-27.
[3] Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, Gema Art a Jiří ZEMÁNEK/Milan GRYGAR: Milan Grygar. Obraz a Zvuk. Katalog výstavy Národní Galerie v Praze, 14.9. – 28.11. 1999, Praha 1999

Obrazový prostor, tak jak je chápán v této práci, je prostor znázorněný uměleckým dílem. Jako takový může být v uměleckém díle přímo zobrazen: nejklasičtějším příkladem takového typu je iluzivní trojrozměrný prostor. Zároveň se ale budu zabývat i schopností obrazů artikulovat prostor, který se nachází mimo ně, a který by sice existoval i bez přítomnosti uměleckého díla, nicméně bychom jej vnímali úplně jiným způsobem.

Pro Milana Grygara i pro Franka Stellu je pojetí obrazového prostoru jedním z nejdůležitějších témat jejich tvorby. Někdy je pro ně jeho řešení primárním úkolem, jindy jen vedlejším, ale nikdy se nevytrácí úplně. Tato práce si klade za cíl popsat prostorová řešení vybraných fází v tvorbě Franka Stelly a Milana Grygara a vzájemně je porovnat.

V úvodní kapitole se zmíním o uměleckých počátcích obou autorů, abych tak usnadnila další chápání jejich tvorby. Následně se budu zabývat již mnohokrát demonstrovaným faktem, že formálně podobná díla se mohou zásadně lišit svým významem. Tuto významovou rozdílnost ilustruji na příkladě dvou obrazových cyklů, jejichž formální podobnost je čitelná již z jejich shodného názvu Černé obrazy *(Black paintings)*. V kapitole *Expanze reálného prostoru* poukážu na moment, kdy Stella i Grygar dospěli k odhalení reálného fyzického prostoru, tedy prostoru *za* obrazem, přestože byl rozdílný jak jejich původní záměr, tak prostředky použité k jeho realizaci.

Většina literatury týkající se Franka Stelly nebyla nikdy publikována v českém jazyce, a proto téměř všechny citované pasáže uvádím ve vlastním překladu. Originální znění citovaného textu je doplněno v poznámkovém aparátu. V průběhu psaní této práce jsem měla možnost osobně hovořit s panem Milanem Grygarem, který mě upozornil na některá fakta a pomohl mi ke hlubšímu pochopení jeho díla. K našim rozhovorům odkazuji v této práci jako k informačnímu zdroji, který v poznámce uvádím jako *„Z rozhovoru s Milanem Grygarem.“*

1. RANÁ TVORBA

1.1 Umělecké počátky Franka Stelly

Frank Stella se narodil roku 1936 v Maldenu, na předměstí Bostonu, ve státě Massachusetts. Počátek jeho umělecké kariéry je spojen se studiem na Philips Academy v Andoveru, kde byli jeho spolužáky mimo jiné i Carl Andre a Hollis Frampton. Stella zde navštěvoval ateliér zaměřený na studium abstraktní kompozice. Jeho obrazy z tohoto období prokazují značný vliv konstruktivismu a neoplasticismu. Pravoúhlé, pečlivě organizované kompozice ne náhodou připomínají plátna Pieta Mondriana, která Stella pečlivě studoval. Fakt, že se s abstraktním malířstvím setkávali již během svých studijních let, bylo pro Stellu a umělce jeho generace určující. Stella je jedním z prvních významných malířů, kteří byli vyškoleni téměř výhradně praxí abstraktního umění, na rozdíl od jeho předchůdců z řad abstraktních expresionistů nebo evropských průkopníků abstrakce, kteří prošli tradiční figurativní a předmětnou malířskou školou.[4]

Významným mezníkem v uměleckém, ale i osobním vývoji mladého umělce, byl Stellův příchod na Princeton University. Během studií na Princetonu se u Stelly probudil zájem o abstraktní expresionistickou malbu, která v té době prožívala obrovský boom. Obrazy umělců jako byli Mark Rothko, Willem De Kooning, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler nebo Franz Kline se těšily velké pozornosti odborné i laické veřejnosti. Časté diskuze s profesory Williamem Seitzem a Stephenem Greenem, stejně tak jako Stellovo nadšení z obrazů, které měl možnost spatřit na výstavách v New Yorku, ho přivedli k přijetí některých inovativních formálních prvků abstraktního expresionismu. Jak Stella sám říká, abstraktní expresionismus ho fascinoval *„svými zjevnými fyzickými prvky, především velikostí obrazů a celistvostí gesta. Vždy jsem měl rád malování domovních zdí a nápad malovat velkým štětcem se mi moc líbil.“*[5]

Malba na velké formáty, zobrazování rozsáhlých barevných ploch, používání průmyslových barev a tlustých štětců na malování pokojů a především snaha o celistvost a jednotu díla – to jsou formální prvky, které Stella přímo přijímá z abstraktního expresionismu. Přestože později uvedl, že zdůrazňování souvislosti jeho malby s tímto uměleckým směrem často

[4]William RUBIN: Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970, 8.
[5] Ibidem, 9.

přeháněl, vždy v něm cítil své kořeny. Abstraktní expresionismus vnímá jako malbu, „s níž vyrůstal," a kterou byl formován. I proto je přirozené, že se Stella chtěl velmi záhy z vlivu abstraktního expresionismu vymanit, a že měl potřebu jej překonat. Rovněž pociťoval potřebu osvobodit abstraktní malbu od tradice evropské geometrické abstrakce. O této snaze se zmíníme podrobněji v kapitole *Černé obrazy*.

Role hlavního inspiračního zdroje během Stellových uměleckých počátků připadla umělci vymykajícímu se do té doby zavedeným malířským stylům, výrazné postavě malíře Jaspera Johnse. Tvorba Jaspera Johnse a její dopad na další vývoj ve výtvarném umění by vystačily na samostatnou práci. Pro náš účel nám postačí, pokud poukážeme na výrazné inovativní prvky, které ovlivnily Franka Stellu a jeho přemýšlení o médiu malby. Zásadním přínosem Jaspera Johnse byly jeho série vlajek (*Flags*) a terčů (*Targets*). V sérii *Flags* dospěl k důležitému momentu: identifikoval obrazový námět se samotnou plochou obrazu. Jinými slovy, přestože je Americká vlajka namalovaná, její tvar i rozměry jsou shodné s parametry reálné vlajky, takže máme pocit, že by obraz mohl být skutečnou vlajkou. Tento pocit umocňuje i absence obrazového rámu. V případě terčů je prvek identifikace obrazového námětu s plochou obrazu ještě patrnější: Johns v případě svých *Targets* opustil tradiční pravoúhlý formát obrazu a vytvaroval plátno do kruhu a dal tak obrazu terče realistický tvar. Tvarování obrazové plochy Stellu fascinovalo a sám se jím začal zabývat ve svých *Shaped paintings* (Tvarovaných obrazech). Jasper Johns započal proces vnímání obrazu jako fyzického objektu, který Stella postupně rozvíjel.

Když přišel Frank Stella po ukončení studií na Princetonu v roce 1958 do New Yorku, vlna abstraktního expresionismu již pomalu odeznívala. *„Spíše než s uměním původních představitelů nové americké malby se Stella setkával s tvorbou slabších umělců – malířů „Desáté Ulice" nebo „Druhé Generace" – kteří se svezli na vlně abstraktního expresionismu do centra umělecké scény poloviny padesátých let."*[6] Abstraktní expresionismus již dosáhl svého vrcholu a začínal se stávat manýrou. Podle Stellových vlastních slov byli *„…všichni unavení. Pole bylo jaksi otevřené. Vše, co bylo nutné udělat, bylo něco udělat."*

[6] „The art Stella saw around him was less that of the original pioneers of the new American painting than that of a group of weaker artists – the „Tenth Street" or „Second generation" painters – who had ridden the crest of Abstract Expressionism to the centre od the scene in the mid-fifties. Everybody was tired, the field was sort of open. All you had to do was do it", in: Ibidem, 7.

1.2 Milan Grygar – cesta k abstrakci

V porovnání se studiem Franka Stelly prošel Milan Grygar více tradiční školou malířství, nicméně i on se již od mládí setkával s uměním průkopníků abstrakce a konstruktivismu. Narodil se roku 1926 ve Zvolenu a své výtvarné nadání začal poprvé systematicky rozvíjet na Škole uměleckých řemesel v Brně v roce 1942. Zde se díky progresivním pedagogickým metodám, navazujících na tradici výmarského Bauhasu, a také díky svému profesorovi Františku Kalivodovi, seznámil s konstruktivistickým uměním, především s tvorbou Lászlo Moholy-Nagyho.[7] Střední školu nedokončil, protože byl po necelém roce studia totálně nasazen jako dělník ve fabrice na letecké motory v Brně-Líšni. Na začátku roku 1945 byl povolán k zákopovým pracím a teprve po skončení druhé světové války se mohl přihlásit na Vysokou školu umělecko-průmyslovou. Přestože neměl ukončené středoškolské vzdělání, byl přijat na základě zaslaných prací do ateliéru Josefa Nováka. Ateliér Josefa Nováka, který byl zaměřen především na tradiční realistickou malbu, k abstrakci tíhnoucímu Milanu Grygarovi nevyhovoval, a proto po třech letech přestoupil do ateliéru Emila Filly. Filla na mladého umělce zapůsobil především svým teoretickým uvažováním a obdivuhodným přehledem v oblasti výtvarného umění. V pravidelných přednáškách seznamoval Filla své studenty s nejnovějšími uměleckými směry a uměleckohistorickými problémy, ale také s vlastními výtvarnými teoriemi. V textu Jiřího Zemánka se dočteme, že: *„vedle Fillova kubismu bylo pro Grygara inspirativní zejména jeho zdůrazňování souvislostí mezi malbou a pohybovým uměním: divadlem a tancem.“*[8] Tvrzení, že pro Grygara byl inspirativní **především** tento pohled, více než něco jiného, je velmi zjednodušující. Podnětů, které si Grygar z Fillovy výuky odnesl, bylo rozhodně více. Sám nejčastěji vzpomíná na Fillovo přemýšlení o prostoru ve výtvarném umění, v divadle i v hudbě. Propojování a vzájemné splynutí jednotlivých uměleckých odvětví, zejména výtvarného umění a hudby, bude hrát v Grygarově tvorbě zásadní roli.

Ve svých nejranějších obrazech se Milan Grygar zabýval především barvou a kompozicí, stále se však pohyboval v rovině předmětného zobrazování a figurativní malby. Za jeden z nejdůležitějších obrazů z tohoto období označuje obraz *Cukrovar* **(obr.1)**, který je vlastně vzpomínkou na umělcovo dětství, protože zobrazuje budovu cukrovaru, která stála hned vedle

[7] Jiří ZEMÁNEK: Grygarův „zvučící rukopis“ a „absolutní kresba“, in: Jiří ZEMÁNEK/Milan GRYGAR (ed.): Milan Grygar. Obraz a Zvuk. Katalog výstavy Národní Galerie v Praze, 14.9. – 28.11. 1999, Praha 1999, nepag.

[8] Ibidem, nepag.

jeho základní školy.[9] Díky tomuto obrazu si poprvé uvědomil vlastnosti barev – jejich schopnost proměny v závislosti na intenzitě denního světla a na umělém osvětlení.

V roce 1958 získal Milan Grygar vlastní ateliér a začal soustředěně malovat. V následujících pěti letech vytvořil velké množství obrazů, ve kterých pomalu přecházel od předmětné malby k abstrakci.[10] Znal velmi dobře principy modernistické malby a přistupoval k obrazu jako k ploše pokryté barevnými formami.[11] Svoji pozornost zaměřil především na obrazovou skladbu. Obrazy jako jsou *Objekt* a *Kompozice* z roku 1962 vypovídají o jeho snaze o harmonické barevné a tvarové uspořádání obrazové plochy.

Milan Grygar často vytvářel barvené kompozice na černém podkladě, který na mnohých místech skrze barevnou vrstvu prosvítal a dodal tak obrazům jistou hloubku. V roce 1963 vytvořil *Černý obraz*, který s odstupem několika desetiletí působí jako symbolické uzavření jeho rané „neabstraktní" umělecké fáze. *Černý obraz* je namalován podobně jako všechny předešlé barevně na černém podkladě, jeho barvy jsou však znovu překryty vrstvou černé. Po *Černém obrazu* se začal Milan Grygar pomalu od malby odklánět, přestože ještě vytvořil několik působivých barevných obrazů. Ty již ovšem souvisejí s jeho snahou o dosažení akustické hodnoty ve výtvarném díle.

Poté, co se Milan Grygar vypořádal s předmětnou malbou, byl definitivně připraven vykročit novým, dosud neprobádaným směrem. V letech 1963-64 dochází k zásadní proměně stylu v tvorbě Milana Grygara. Podobnou proměnou v té době prošla díla některých jeho současníků, například Zdeňka Sýkory a Stanislava Kolíbala. Tato stylová proměna byla kontrastní vzhledem k tehdejším expresivním a velmi individualistickým projevům informelního umění, ve kterém byla postava umělce hlavním předmětem zkoumání. Výše zmínění umělci chtěli naopak subjekt ze svých děl vymýtit a tak místo na sebe zaměřili svoji pozornost na nadosobní řád geometrie a dospěli tak k větší objektivitě obrazu, která je velmi vzdálená expresivnímu zobrazování umělcovy duše.

Radikální zlom v Grygarově tvorbě mimo jiné způsobila jeho návštěva Benátského Bienále v roce 1964. Zde byla v americkém pavilonu vystavena díla Roberta Rauschenberga, Claese Oldenburga, Jaspera Johnse a Jima Dina. Milan Grygar se tak seznámil s novými tendencemi v americkém umění. Na Milana Grygara zapůsobila především odvaha a radikalita, se kterou tito umělci přistupovali k obrazu; například Robert Rauschenberg tehdy vystavil abstraktní

[9] Z rozhovoru s Milanem Grygarem
[10] Mojmír GRYGAR, in: Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, Gema Art, 41.
[11] ZEMÁNEK (pozn. 7) nepag.

obraz *Satellite* z r. 1955 **(obr. 2)**, na jehož rámu stála vycpaná slepice. Grygar si uvědomil, že nadále není možné pokračovat v modernistické tradici: „*Nabyl jsem dojmu, že evropská škola abstrakce je překonána, můžeme říci mrtvá, a že všechny možnosti prostorové analýzy forem, kubistické koláže a podobné věci byly již využity, i když všechny postupy ještě nebyly vyčerpány,"*[12]

Milan Grygar se v té době ocitl v podobném bodě jako jeho mladší americký kolega o pár let dříve po příchodu do New Yorku. Oba umělci si uvědomovali, že není možné pokračovat dál s do té doby objevenými malířskými postupy a že je nutné začít znovu a jinak. Největší změna nastala právě v jejich přístupu k obrazovému prostoru. Frank Stella měl potřebu vymezit se proti romantizujícímu abstraktnímu expresionismu a proti evropské tradici, pro kterou byl v amerických dějinách umění zaveden výraz *„relational abstraction*", což vyústilo ve vytváření maximálně plošných obrazů (*Black paintings*). Milan Grygar měl pocit, jako by se najednou ocitl v bodě nula. Začal tedy hledat zcela nové přístupy k malbě a ke kresbě, až jej napadlo pokusit se začlenit do obrazového prostoru zvuk.

Na závěr kapitoly **Raná tvorba**, jejímž cílem bylo přiblížit umělecké počátky obou autorů, je nutné zdůraznit, že její název je poněkud zavádějící. Označení „raná tvorba" totiž nevnímám jako tvůrčí fázi v životě umělce, která je určená jeho věkem. Podle mého názoru toto označení odkazuje k období, kdy umělec následuje různé inspirační zdroje a hledá autentické umělecké vyjádření. Ve chvíli, kdy začne invenčním a kreativním způsobem zpracovávat přijaté vlivy, anebo je úplně opustí, začne se raná fáze jeho tvorby pomalu uzavírat.

V případě Franka Stelly jsem označila jako ranou tu část umělecké tvorby, která bezprostředně předcházela sérii *Black paintings,* tedy jeho studentská léta a následný příchod do New Yorku. Nicméně je třeba si uvědomit, že Frank Stella, který dodnes aktivně tvoří, začal pracovat na *Black paintings* již těsně po ukončení studií a sérii uzavřel v roce 1960, kdy mu bylo pouhých 24 let. I přes mládí jejich tvůrce nevnímám tyto obrazy jako „rané", protože se vyznačují velkou mírou umělecké vyspělosti, formované radikálním vývojem poválečného amerického umění a vzděláním všetečného, intelektuálně založeného umělce.

[12] Jiří ZEMÁNEK: Grygarův „zvučící rukopis" a „absolutní kresba", in: listy S.V.U. Mánes, 4/1999, 8-12.

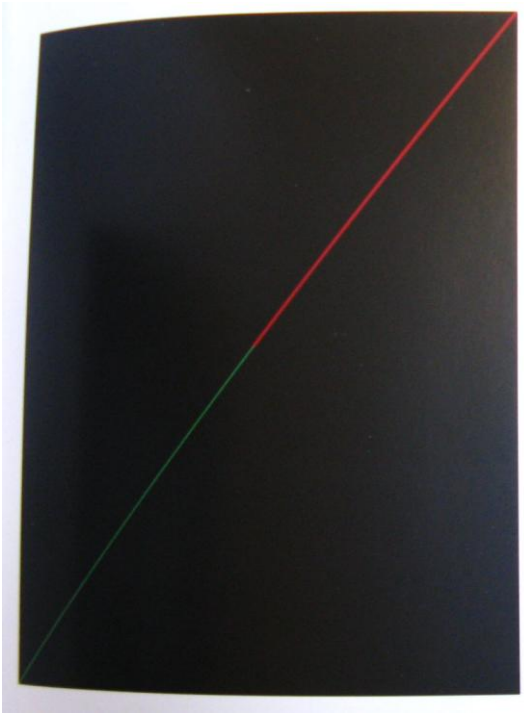
V biografických textech o Milanu Grygarovi bývá pod termín raná tvorba shrnováno celé dlouhé období až do šedesátých let, kdy mu bylo již téměř čtyřicet. I v této studii se Grygarovo čistě malířské období dostává do pozadí, aniž bych chtěla jakkoliv snížit jeho hodnotu. Důkladnější zkoumání rané tvůrčí fáze Milana Grygara by bylo jistě velmi přínosné, ale přesahuje rámec této práce. Milan Grygar sám, ač nezáměrně, symbolicky naznačil konec své rané tvorby, když přemaloval hotový obraz vrstvou černé barvy. S odstupem času svědčí toto gesto o velmi vyspělém úsudku jeho tvůrce, který si přesně uvědomoval svoji situaci. Inovativní a jedinečné umělecké vyjádření na sebe nenechalo dlouho čekat.

2. ČERNÉ OBRAZY

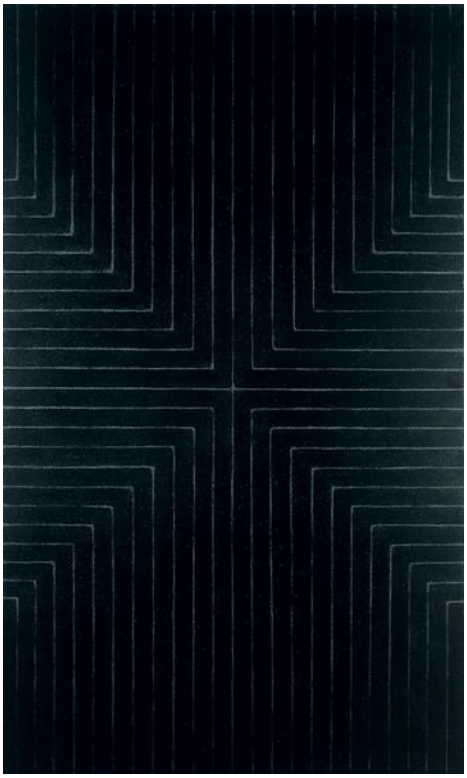
„The less there is to look at, the more important is to look at it closely and carefully"

„Čím méně je toho k vidění, tím důležitější je se na to podívat zblízka a pozorněji."

(Kirk Varnedoe)



[I] Milan Grygar: Černá obraz, 1987, 190x 145cm, Národní Galerie v Praze



[II] Frank Stella: Die Fahne Hoch, 1959, 308,6x 185,4cm, emailová barva na plátně, Whitney Museum of American Art

2.1 Formální podobnosti a odlišnosti

Tato kapitola srovnává obrazy ze sérií, které Stella a Grygar shodně nazvali *Černé obrazy (Black paintings)*. Pozornost je zaměřena na díla, která je možné spatřit na vlastní oči, protože jsou vystavena ve veřejných sbírkách. Jedná o dva Černé obrazy z let 1987 a 1990, které jsou součástí stálé expozice Národní Galerie v Praze a obraz *Die Fahne Hoch* umístěný ve Whitney Museum of American Art v New Yorku.

Když vedle sebe položíme reprodukce Grygarova *Černého obrazu* z r. 1987 **[I]** a obrazu *Die Fahne Hoch* Franka Stelly z roku 1959 **[II]** a přizpůsobíme jejich velikost tak, aby byly podobně veliké, můžeme snadno vypozorovat shodné formální znaky obou pláten. Pokud bychom prováděli stručný popis obou děl, pravděpodobně by se v mnohém nelišil: vertikálně orientovaná plátna jsou po celé ploše pokryta sytou černou barvou, jejíž jednolitost je narušena tenkými liniemi. Obě dvě díla jsou symetrická, hlavní linie procházejí středem obrazu. Při podrobnějším pohledu na obě díla však zjistíme, že mezi nimi nalezneme mnohem více formálních odlišností než podobností.

Kdybychom měli možnost vedle sebe umístit originální verze *Die Fahne Hoch* a *Černého obrazu* z r. 1987, vypozorovali bychom odlišnosti prvků, které se na první, reprodukcí zprostředkovaný pohled, zdály být podobné. Nejvíce zřetelný rozdíl mezi oběma obrazy je jejich odlišná velikost. *Die Fahne Hoch* je se svými 308,6x 185,4cm výrazně větší než Grygarův *Černý obraz* (190x 145cm) a v přímé konfrontaci by rozhodně působil dominantním dojmem.

Rozdílná je rovněž čerň obrazů. Milan Grygar použil klasickou černou akrylovou barvu, kterou velmi pracně a pečlivě aplikoval v četných vrstvách, a vytvořil tak velmi hladký, rovnoměrný povrch, na kterém nejsou patrné tahy štětce. Frank Stella pracoval s černým průmyslovým emailem a také s tónovací barvou, kterou používají malíři domovních zdí jako podkladovou vrstvu.[13] Tyto materiály dodávají Stellově černé barvě zcela jiný charakter, než je tomu u Milana Grygara. Stellova černá působí poněkud „drsně“: Kirk Varnedoe ji krásně popsal jako *„černotu beatnické generace, temnou jako kávová sedlina.“*[14] Stellova černá barva se navíc vsákla do plátěné podložky na některých místech více a na jiných méně, takže povrch obrazu získal proměnlivý charakter.

Dvě různé černé barvy vytvářejí různý prostorový účinek. Hrubá čerň Franka Stelly, nanesená širokým štětcem, jehož stopy nebyly nijak zamaskovány, umožňují divákovi uvědomit si povrch a plochu obrazu, zatímco Grygarova černá barva podle jeho vlastních slov „vtahuje“ do obrazového prostoru.

[13] V době, kdy Stella maloval Černé obrazy, se zároveň živil jako malíř pokojů, což vysvětluje, jak se seznámil s vlastnostmi tónovacích barev. K využívání průmyslového emailu vedly Stellu především ekonomické důvody – průmyslová barva byla mnohem levnější než klasická olejová. Stejný materiál předtím použil Jackson Pollock ve svých drip paintings, které Stella velmi dobře znal.

[14] „dark, espresso-ground, Beat-generation blackness“, Kirk VARNEDOE: Pictures of Nothing, Washington D.C. 2003, National Gallery of Art, 8.

Mnozí novináři popsali linie na Stellových černých obrazech jako úzké pruhy bílé barvy („*white pin-stripes*“), a to především pokud viděli obrazy pouze na reprodukcích. Stella se kvůli takovým popisům velmi rozhořčoval. Linie ve skutečnosti nejsou namalované, naopak, jsou to vynechaná místa mezi černými pruhy, tenké mezery, které odhalují povrch nepomalovaného plátna. Časopis *Newsweek* otiskl Stellovu pichlavou reakci na chybný popis jeho obrazů: *„Nikdy jsem nevytvářel úzké pruhy bílé barvy…je rozdíl mezi tím, co umělec DĚLÁ a mezi tím, co NEDĚLÁ; a jakkoliv se to může novinářům zdát méně atraktivní, zde je přesně ta mezní čára, bez které umělecké dílo nemůže existovat. S veškerým respektem ke své práci se mi případ jeví velmi jednoduše: evidentním faktem je, že jsem určitá místa pokryl barvou a jiná ne.“*[15]Stella si při malování černých pruhů nikdy nepomáhal žádnými šablonami ani pravítky, proto z obrazu můžeme snadno vyčíst jeho rukopis, jeho drobná „pochybení“, kdy trochu „přetáhl“ černou barvou do nepomalované mezery **(obr. 3)**. Vytvořil tak *„nádherný, křehký dýchající prostor linií, (...) neuchopitelný roztřepený okraj jednotlivých tahů v obraze…“*[16]

Barevné linie na černých obrazech Milana Grygara jsou velmi odlišné od Stellových vzdušných „negativních“ míst mezi temnými pruhy. Jsou velmi precizně namalované, provedené v jasně červené, modré nebo zelené barvě. Žádná pochybení nebo „přetáhnutí“ nejsou patrná. Linie jsou dokonale rovné a čisté. Vycházejí z jasně daného bodu a v jasně daném bodě také končí. V případě *Černého obrazu* z r. 1987 spojuje zelenočervená linie dva protilehlé rohy a vytváří tak v obdélníkovém formátu úhlopříčku. V některých obrazech Milan Grygar dokonce používá princip zlatého řezu, aby určil bod, ze kterého bude linie vycházet anebo kde změní směr či barvu. Ale ať už jsou obrazy a kresby sebevíc geometrické, přesto má pokaždé poslední slovo umělcův cit pro harmonickou kompozici.

Frank Stella naopak mnohdy ani nevěděl, kolik pruhů na obraze vlastně bude, jako právě v případě *Die Fahne Hoch*, kde se pruhy „spontánně“ odvíjejí od středu obrazu určeného protnutím hlavní vertikální a horizontální osy. Předěl mezi jednotlivými barvami na Grygarových obrazech je až chirurgicky přesný, nedochází k žádnému vzájemnému vpíjení

[15]“I have never seen a ´white pin-stripe painting´…there is distinction between what any artist DOES, and what he does NOT do; and however it may lack journalistic appeal, this boundary is precisely the necessary limit without which no work of art can exist. With respect to my painting the case seems particularly simple: it is an observable physical fact that I have laid down paint in certain spaces, and I have not done so in others.“ RUBIN (pozn. 4) 18.

[16] „the beautiful, delicate, breathing space in these stripes, the incredible feathered edge of the touch of the picture“ VARNEDOE (pozn. 14) 8.

barev nebo k jemným odstínovaným přechodům. Na rozdíl od Stellových „nepřesných“ pruhů tak Grygarovy linie působí jako pevně daný nevyvratitelný fakt.

Jak jsme ukázali, přestože se Černé obrazy Franka Stelly a Milana Grygara mohou zdát na první pohled velmi podobné, jednotlivé odlišnosti v detailech nám po pozornějším prohlédnutí zprostředkují zcela jiný vizuální zážitek. Doposud jsme se v rámci srovnávání pohybovali v čistě formální rovině. Více zajímavé je ale to, jaký způsobem umělci dospěli k vytvoření sérií Černých obrazů (*Black Paintings*) a jaké jim přikládali významy. Stella i Grygar dospěli v různých stádiích své umělecké tvorby k podobným formálním řešením, která však nesou velmi rozdílný obsah. Zatímco Stella se snažil ze svého obrazu jakýkoliv význam vymýtit, aby tak z malby vytvořil „pouhý“ fyzický objekt, Grygarovy obrazy mají hlubší intelektuální možná až metafyzický obsah. Abychom byli schopni porozumět těmto významovým protikladům, je potřeba se s jednotlivými díly lépe seznámit.

2.2 *What you see is what you see* / To, co vidíte, je to, co vidíte

Série tzv. *Black paintings* vznikla mezi léty 1958-1960. Stella ji začal malovat v pouhých dvaadvaceti letech těsně po příchodu do New Yorku. Na celé sérii je patrná Stellova reakce proti abstraktnímu expresionismu, respektive proti nekvalitním obrazům z konce 50. let, které v té době vytvářela druhá generace „akčních umělců“. Na posledně zmíněných obrazech se mu nelíbila především jejich komplikovanost, která ničila jednotný účinek obrazu. Říkal, že tito umělci „desáté ulice“ často začínali se spontánním energickým gestem, které ale ve výsledku neuměli pořádně převést na plátno a nutně vytvářeli ne příliš vydařené kompromisy.[17] Stella se postavil takovému romantickému přístupu k malbě svojí metodičností. *Black paintings* nevytvářel spontánně, ale měl je plně pod kontrolou.

Frank Stella v *Black paintings* usiloval především o okamžitý vizuální účinek obrazu. Chtěl, aby divák na první pohled viděl vše, co obraz obsahuje. To je spojené s jeho snahou o absolutní jednoduchost a **upřímnost** obrazu. Nechtěl vytvářet iluzivní prostor a už vůbec nestál o zobrazování něčeho, co by mohlo divákovi cokoli připomínat. Stella vysvětluje, že chtěl divákovi zabránit ve „čtení jeho obrazů“. Měl pocit, že by jeho obrazy neměly být pro

[17] Výpověď Franka Stelly v dokumentárním filmu Painters Painting, 1972, zdroj: http://www.youtube.com/watch?v=cN_rRCfRdmQ&feature=related

diváka „vyzváním“, ale spíše „prezentací“ („*not an invitation but presentation.“*).[18] Jinými slovy, když Stella vytvořil obraz, lidé se na něj mohli dívat, ale neměli se snažit vyčíst, jak a co přesně udělal.[19] Ve slavném rozhovoru z roku 1964, známým pod názvem Otázky pro Stellu a Judda (*Questions to Stella and Judd)*, Stella jasně vysvětluje, že „*Kdyby bylo malířství střízlivé, přesné a pravé, pak by bylo možné se na něj jen dívat. Chtěl bych, aby si to vzal každý z mých obrazů, a já si to z nich odnesl také: ideu můžete vidět celou, bez nejasnosti, bez zmatení.*“[20] Následně vše shrnul větou, která se záhy stala sloganem celé umělecké generace, totiž *„What you see is what you see“* („To, co vidíte, je to, co vidíte“).

Snaha o okamžitý intenzivní vizuální účinek a celistvost obrazu, pro kterou se v Americe zavedl výraz „*single-image structure*“ jsou, jak již bylo zmíněno v kapitole *Raná tvorba*, prvky vycházející z abstraktně expresionistické malby. Avšak první kritici Stellovy tvorby se nechali zmást zdánlivou přísnou geometrií *Black Paintings* a mylně je interpretovali jako potomky evropské geometrické abstrakce. Po účasti na skupinové výstavě *Sixteen Americans*, která proběhla v roce 1960 v Museum of Modern Art, vyšla v časopise *New Yorker* první tištěná kritika Stellových obrazů. Autorem byl Robert Coates, který si stěžoval, „*jak je smutné vidět třiadvacetiletého Franka Stellu přesně tam, kde se nacházel Mondrian o dvacet pět let dříve.*“[21] S odstupem času Stella vzpomíná, že by to pro něj byla velká čest, kdyby byl ve svých třiadvaceti letech tam, kde byl Piet Mondrian o čtvrt století dříve, jen kdyby tomu tak doopravdy bylo.[22]

Stella totiž právě naopak pociťoval potřebu vybočit z tradice evropské geometrické abstrakce, která bývá v americkém prostředí označována jako „*relational abstraction*“ („vztahová abstrakce“). „*Relational abstraction*“ je založená na principu vzájemného vyvažování jednotlivých obrazových prvků. Jako příklad můžeme uvést obraz Pieta Mondriana *Kompozice s Červenou, Modrou a Žlutou* z r. 1930 **(obr.4)**, na kterém je velká červená plocha v pravé horní části obrazu „vyvážena“ modrým čtvercem v levém spodním rohu. Abstraktní malba založená na kompozičních vztazích mezi obrazovými prvky nutí diváka k tradičnímu „čtení“ obrazu po jednotlivých částech (tedy zleva doprava nebo opačně). Stella ale chtěl přinutit diváka k úplně jinému způsobu vidění – takovému, který zachytí

[18] ibidem
[19] ibidem
[20] Bruce GLASER: Otázky Stellovi a Juddovi, in: Karel SRP (ed.): Minimal & Earth &Concept Art, Jazzpetit č. 11 (2.část), Praha 1982, 530-556.
[21] „How said it was to see 23-year-old Frank Stella, right back where Mondrian was twenty-five years ago.“, in: Frank STELLA: Working Space, Cambridge, Massachusetts 1986, Harvard University Press, 146.
[22] Ibidem 146.

jedním pohledem celé dílo najednou a okamžitě. Aby zabránil divákovi v postupném čtení obrazu, a vyhnul se vztahové abstrakci, využil Stella velmi jednoduchý, ale ve výsledku radikální prvek: symetrii. Bylo mu jasné, že když bude obraz po celé ploše stejný, nemůže dojít k žádnému vzájemnému balancování jednotlivých prvků.

Sérii *Black paintings* je možné rozdělit do dvou skupin: na obrazy, které vznikly v roce 1958 a během podzimu r. 1959 a ty, které byly vytvořeny v zimě na přelomu let 1959-1960. Liší se právě různým využitím symetrie: pruhy na dříve vzniklých obrazech se formují do pravoúhlých tvarů, takže obrazy jsou symetrické podle dvou os souměrnosti (například *Die Fahne Hoch*). Obrazy vytvořené o rok později jsou symetrické pouze podle jedné osy, čímž dochází k zrcadlovému efektu. Je nutné zdůraznit, že na žádném z obrazů není symetrie dokonalá a přesná, protože jak již bylo řečeno, Stella maloval pruhy „od ruky," bez použití speciálních nástrojů, pouze s přihlédnutím k předem vytvořeným skicám a návrhům.

Pro nás je zajímavý především dopad využití symetrie na obrazový prostor. Symetrie a pravidelně se opakující pruhy totiž redukují iluzivní prostor obrazu prakticky na minimum. Stella sám vysvětluje: *„Řešení, ke kterému jsem dospěl, (...) nepřetržitě vytlačuje iluzivní prostor z obrazu pomocí regulovaného vzoru."*[23] A opravdu: díváme-li se na obraz *Die Fahne Hoch,* naše oči sledují pohyb pruhů směrem ven z obrazu a ne dovnitř. Dovedeme si snadno představit, že by se pruhy mohly rozvíjet i dále, mimo obraz, po stěně galerie, takže nemůžeme obrazu upřít jistý expanzivní charakter. Nicméně pohyb pruhů se odehrává v ploše, zůstává rovnoběžný s obrazovou plochou a paralelní ke galerijní zdi.

Symetrie vytlačila náznaky trojrozměrného prostoru a Stellovi se tak v *Black paintings* podařilo dosáhnout maximální možné plošnosti.[24] Pravidelně se opakující symetrický vzor, jenž podle vlastních slov namaloval *„přes z krajiny odvozenou abstraktní malbu,"*[25] vylučuje schopnost, kterou mají mnohá abstraktní plátna, totiž „vtahovat" diváka dovnitř svého

[23] „The solution I arrived at- and there are probably quite a few , although I know of only one other, color density – forces illusionistic space out of the painting at a constant rate by using a regulated pattern."in: RUBIN (pozn.5) 22.

[24]Myšlenku rytmického opakování pruhů Stellovi vnukly právě obrazy vlajek Jaspera Johnse, o kterých se v té době horlivě mluvilo na newyorské výtvarné scéně (obr. JJ-vlajka). Johnsův vliv je patrný i v jiných aspektech Stellovy tvorby, nejvíce je zřetelný v jeho tzv.*„shaped paintings"* (tvarovaných obrazech), ve kterých přizpůsoboval tvar podložky vzoru, který je na ní namalován, podobně jako Johns přímo identifikoval obrazový námětu s tvarem plátna (viz podkapitola *Umělecké počátky Franka Stelly*).

[25]„… I painted over landscape-derived abstract painting with a rigid symmetrical pattern", in: STELLA (pozn. 21) 158.

obrazového prostoru. Když stojíme před monochromními modrými plátny Yvese Kleina nebo před obrazy Marka Rothka anebo, jak později ukážeme, právě před obrazy Milana Grygara, máme pocit, že se můžeme zcela ponořit do hlubokého meditativního prostoru a pomalu a klidně se jím „brouzdat" aniž bychom byli omezováni nějakým rámem, místností, galerií, atd. Pravidelná mříž na Stellových obrazech našemu vnímání takové „brouzdání" nedovolí, nemůžeme „za" ni opticky vstoupit do hlubšího prostoru obrazu, protože tam zkrátka žádný takový prostor není.

Vytvoření co možná nejvíce plošného obrazu, který by vylučoval jakoukoliv prostorovou iluzi, se pro Stellu stalo výzvou. Musel vynaložit velkou malířskou invenci, aby plošnost obrazu nebyla narušena, přestože se může namalovat plochý obraz na první pohled zdát jednoduché. Jen nepatrný prvek, třeba malá barevná skvrnka na plátně totiž může vytvořit iluzi prostoru. Výstižně to popisuje Clement Greenberg ve svém eseji *Modernistická malba*: *„První skvrna na plátně zničí faktickou a naprostou plošnost* [obrazu] *a výsledek těchto skvrn, vytvořených umělcem jako Mondrian, je stále iluze, která sugeruje jakýsi třetí rozměr. Jen nyní to je přísně obrazová, přísně optická třetí dimenze*."[26] Některé barvy mají tendenci z plátna opticky vystupovat a jiné naopak ustupovat do pozadí a tím právě vzniká mezi barvou a podkladem optický prostor. Mimo jiné i z tohoto důvodu Stella ve svých raných obrazech neexperimentuje s barvou a pracuje výhradně s černou a bílou (respektive se světlou barvou plátna). Tato minimalistická barevnost rovněž splňuje Stellovu představu o abstraktním obrazu, který by neměl vyvolávat představu ničeho konkrétního, jako třeba vodní plochy, oblohy, trávy apod. Černobílá „barevnost" ho ovšem neuspokojila na dlouho, protože měl pocit, že světlé pruhy na černých obrazech působí jako trhliny a vyvolávají představu prostoru. V následující sérii nazvané *Aluminum paintings* (Hliníkové obrazy) proto použil hliníkovou barvu, skrze niž je podle jeho vlastních slov velmi těžké proniknout pohledem.[27]

Jak jsme ukázali, symetrie (spojená s pravidelným opakováním pruhů), dvojdimenzionální prostor obrazu a minimalistická barevnost jsou nejdůležitějšími charakteristickými prvky Stellových *Black paintings*. Za těmito prostředky stojí jeden umělcův záměr: malovat absolutně abstraktní obrazy. Stella byl zarputilým zastáncem abstraktní malby a snažil se udělat vše proto, aby neztratila na své působivosti, jak se tomu dělo právě u některých malířů, se kterými se v té době setkával. Jak píše Philip Leider ve svém článku *„Literalism and Abstraction": „Stella chtěl ze všeho nejvíce udržet své obrazy ploché, protože jej ze všeho*

[26]Clement GREENBERG: Modernistická malba, 1960, in: POSPISZYL (ed.): Před Obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha 1998, OSVU, 40.
[27]Dokumentární film Painters painting (pozn. 18)

nejvíce zajímalo vytváření abstraktních obrazů, které by byly schopné přežít umění po Pollockovi. Byl ze všeho nejvíce zaujat tvorbou abstraktních obrazů, byl zaujat ***výhradně*** *tvorbou abstraktních obrazů, a nikdy se až do dnešních dnů nezajímal o nic jiného.“*[28] Stella sám tato slova potvrzuje ve své studii Working Space, vydané dvacet pět let po vytvoření série *Black paintings*, kde vysvětluje svoji hlavní motivaci: *„Měl jsem cíl: malovat abstraktní obrazy. Tím mám na mysli vytvářet obrazy, které by byly věrné vizuální kultuře minulosti, ale které by byly oproštěny od její závislosti na tradičních zobrazovacích modelech.“*[29]

Tato citace nás vrací zpět na začátek kapitoly, kde jsme se snažili popsat umělecko-historický kontext, ve kterém *Black paintings* vznikly. Pro Stellu a jeho současníky, jako byl Donald Judd nebo Carl Andre, bylo zásadní uvědomění si své pozice v historii umění a jejich reakce na modernismus, akční umění a abstraktní expresionismus. Minimalistické umění, do kterého můžeme zařadit i Stellovy *Black paintings*, zkoumá limity modernismu a posouvá jeho možnosti až na samou hranici. Minimalisté dospěli k maximálně formalistickému vyjádření a oprostili svá díla od všeho, co považovali za zbytečné, včetně symbolického či jiného obsahu. Jednoduše řečeno: „What you see is what you see.“

Přestože obrazy jsou „jen tím, co vidíme“, dodnes v nás vzbuzují silné emotivní reakce. Sebevětší snaha umělce o vytvoření čistě formálního díla totiž nedokáže spoutat naši představivost a v případě *Black paintings* už vůbec ne. Největší znalec Stellovy tvorby a autor dvou jeho obsáhlých monografií William Rubin sám přiznává, že na koci roku 1959 o *Black paintings* napsal, že byl *„téměř zhypnotizován jejich tajuplným, magickým vzezřením.“*[30] Za tímto pocitem si s odstupem času a se znalostí Stellova dalšího uměleckého vývoje nestojí, přesto jej považoval za dostatečně důležitý, aby se o něm zmínil ve Stellově monografii. Pocit tajuplnosti je podle něj vytvářen pozoruhodnou černou barvou, která se nerovnoměrně vpíjí do plátna a vytváří představu stínových skvrn na povrchu obrazu. „Magické vzezření“ je

[28] „Stella was crucially interested in keeping his pictures flat because he was crucially interested in making abstract pictures that could survive as post-Pollock art. He was crucially interested in making abstract pictures and *only* in making abstract pictures, and has never been interested in anything else to this day.“ Philip LEIDER: „Literalism and Abstraction“, in: Jason GAIGER/Paul WOOD (ed.): Art in the Twentieth Century. A Reader, London and New Haven 2003, Yale University Press, 171.

[29] „I had a goal: to paint abstract paintings. By that I meant to make paintings which were faithful to the visual culture of the past, but which were still free from their dependance on conventional representational models.“, in: STELLA (pozn. 21) 158.

[30] „almost mesmerized by their eerie, magical presence.“ in: RUBIN (pozn. 4) 42.

spojeno s emblematickým charakterem obrazů: *„Zdá se, jako by v nich bylo něco podobného jako v prehistorickém a primitivním umění.“*[31]

Když Stella hovoří o *Black paintings*, zmiňuje především jejich formální stránku a zdůrazňuje jejich literární bezobsažnost. Přesto samotné názvy obrazů bezobsažnost zdánlivě popírají. Mnozí autoři abstraktních obrazů se vyhýbají možným „předmětným“ asociacím jednoduše tím, že své obrazy označují čísly. Stella naopak přikládá výběru názvu velkou důležitost. Některé z názvů mají přímý asociační vztah k obrazu samotnému. Tak je tomu v případě obrazu *Die Fahne Hoch*, jehož název odkazuje k písni Horsta Wessela-Lieda, která se za Třetí Říše stala hymnou NSDAP, a zároveň druhou, neoficiální státní hymnou nacistického Německa. *„Ten název mi připadá takový, jak obraz vypadá, něco o něm vypovídá. Podle mě v sobě pocit z obrazu nese podobnou sílu jako název -„Vlajky vzhůru!“- nebo něco takového…V hlavě mi utkvěla představa nacistických filmových týdeníků – ty velké zavěšené svastiky – velké visící vlajky – mají téměř stejné proporce.“*[32]

Podobně i Stellovy další obrazy nesou názvy odkazující ke konkrétním věcem, osobám či událostem. Přísná a pochmurná atmosféra *Black paintings* jim vysloužila názvy asociující podobně pochmurná témata. Obrazy jako *Die Fahne Hoch* nebo *Tomlinson Court*, reflektují „depresivní politické události“, jiné zase odkazují k útrobám nechvalně proslulých nočních klubů (*Zambezi, Club Onyx*). Z této řady zdánlivě vystupuje obraz nazvaný dívčím jménem *Jill*, ovšem jen do té chvíle, než zjistíme, že dívka Jill byla spjata s výše zmíněnými nočními kluby. Nicméně je třeba si uvědomit, že Stella nejdříve obrazy namaloval a teprve poté je pojmenoval – podle toho, co mu připomínaly. Názvy představují umělcovy osobní asociace a podle Rubina by se Stella *„vyděsil při představě, že by divák mohl použít název obrazu jako klíč k jeho významu.“*[33]

Na závěr se vraťme k obrazovému prostoru, který, jak jsme ukázali, je v případě *Black paintings* plochý, bez jakéhokoliv náznaku třetího rozměru. Clement Greenberga ve svém slavném textu *Modernistická malba* z r. 1960 zdůrazňoval plošnost jako hlavní úkol

[31] „There seem to be something in them akin to prehistoric and primitive ritual art.“, in: ibidem, 44.

[32] „The title seems to me the way the painting looks, to say something about it. The feeling of the painting seems to me to have that kind of quality to it- Flags on high!-or something like that…The thing that stuck in my mind was the Nazi newsreels- that big draped swastika- the big hanging flag-has pretty much those proportions“ in: ibidem 44.

[33] „Stella would be horrified at the idea that a viewer might use them (titles) as a springboard to content“ in: ibidem, 45.

modernistické malby.[34] Z tohoto pohledu by *Black paintings* představovaly vrchol modernismu, protože v nich Stella dovedl zplošťování obrazu do extrému, v němž nebylo v podstatě možné dále pokračovat. Greenbergova teorie ovšem nenabízela řešení, co dál.[35] Frank Stella toto řešení ve svých černých obrazech naznačil a později rozvinul v sériích tvarovaných pláten *Aluminum paintings* a *Irregular Polygons*, které postupně vyústily v série trojdimenzionálních maleb nazvaných *Exotic Birds* a *Indian Birds*, jimiž se zabývá kapitola *Expanze reálného prostoru*.

2.3 Předchůdci Černých obrazů

„Vývoj umění osvobozuje"(Milan Grygar)

Na rozdíl od Franka Stelly, který své černé obrazy maloval v jinošských letech, dospěl Milan Grygar k sérii Černých obrazů jako již zkušený umělec, poté, co jeho tvorba prošla významným uměleckým vývojem. Série Černých obrazů bývá v monografiích popisována jako sumarizující fáze jeho dosavadních tvůrčích postupů.[36] Černé obrazy je proto třeba interpretovat na základě znalosti Grygarovy předešlé tvorby.

V roce 1963 namaloval Milan Grygar *Černý obraz*, kterým završil svou dosavadní uměleckou tvorbu. Po Černém obraze již nebylo možné jít zpět k realistické malbě. Jak jsme již uvedli, Milan Grygar se v první polovině 60. let ocitl v jakémsi nulovém bodě. Jiří Zemánek tuto situaci popisuje jako „*velkou výzvu prázdna*".[37] Na rozdíl od Stelly, který na začátku své umělecké kariéry vycházel z konkrétních inspiračních zdrojů (především z tvorby Jaspera Johnse a abstraktních expresionistů-viz výše), hledal Grygar novou, nikým dosud nenalezenou cestu. Odvrátil svoji pozornost od malby a upnul ji na kresbu.

Milan Grygar si uvědomoval, že od začátku dvacátého století prošel obraz velmi rychlým a radikálním vývojem. Jak již bylo uvedeno, Grygar dospěl k závěru, že všechny prostorové analýzy forem byly objeveny a prozkoumány. Ve chvíli, kdy kubisté vlepili na plátno

[34] Clement GREENBERG: Modernistická malba, in: POSPISZYL (ed.) (pozn. 26) 35-42.
[35] Tomáš POSPISZYL: Umění z druhé strany oceánu, in: ibidem, 22.
[36] ZEMÁNEK 1999 (pozn. 12) 8-12.
[37] Ibidem, 8-12.

novinové ústřižky, vnesli podle Grygarových slov do obrazu kus fyzického světa, reálného prostoru.

Grygar považoval za nezbytné přijít s něčím novým. Jak sám říká, uvědomil si, že obraz byl již obohacen o ledacos, ale doposud se nikomu nepodařilo vnést do něj zvuk. Začal se tedy zabývat úvahami o akustické hodnotě kresby: „*Chtěl jsem mít kresbu jako gramofonovou desku – když na ni postavíte jehlu, začne hrát.*“[38] Téměř v každém textu o Milanu Grygarovi se uvádí nepravdivá informace, že akustickou hodnotu kresby objevil náhodně, a to tak, že uslyšel zvuk, který vydávalo dřívko namočené v tuši pohybující se po papíře. Podle mnohých historiků umění a novinářů pak umělci k vytvoření akustických kreseb zbýval jen malý krůček: zaznamenat zvuk kresby na magnetofonový pásek. To je sice pravda, nicméně Milan Grygar zdůrazňuje, že tento malý krůček rozhodně neučinil náhodně a okamžitě. Potřeboval více než jeden rok intenzivního zkoumání vlastností kresby, aby se mu podařilo integrovat zvuk do výtvarného díla.[39]

V roce 1965 začal Milan Grygar poprvé zaznamenávat zvuk generovaný kresbou na magnetofonový pásek a vytvořil první tzv. *Akustické kresby* **(obr. 5).** Z jednoho uměleckého počinu mu tak vlastně vznikly dva „produkty“: kresba a její zvukový záznam. Jeho objev byl vskutku revoluční: jako jednomu z prvních umělců se mu podařilo dostat do výtvarného díla zvuk. Zvuk byl v kresbě odjakživa, všichni jej slyšeli, ale Grygar jej jako jediný zaznamenal.

Zvuk se ukázal být prvkem, který je schopen vyjádřit základní abstraktní hodnoty: prostor a čas. Jeden z Grygarových aforismů zní: „**Zvuk je prostorem času**.“ V Akustických kresbách jsou všechny tyto tři hodnoty (zvuk, prostor a čas) obsaženy a vzájemně se ovlivňují a podmiňují. Abychom byli schopni Grygarovu aforismu (a jeho kresbám) lépe porozumět, rozebereme jej postupně:

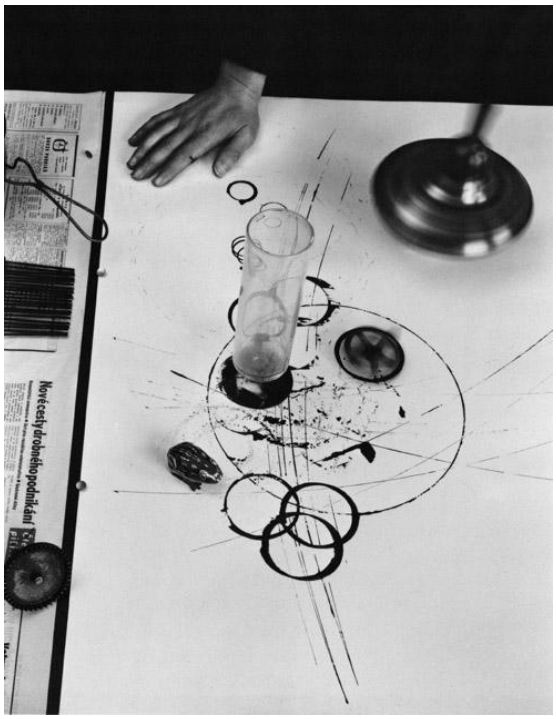
[38] Z rozhovoru s Milanem Grygarem

[39] Pro ilustraci mylných informací, které se objevují v odborné literatuře v souvislosti s Grygarovým objevením akustické události v kresbě, zde uvádím úryvek z knihy *Umění je abstrakce* od Zdenka Prima: „*Jeden a půl desetiletí pracoval Milan Grygar v tichu svého ateliéru. V roce 1965, když experimentálně zaměnil štětec za dřívko, si najednou uvědomil, že jeho práce byla doprovázena sice tichým, ale přesto jasně slyšitelným zvukem. Teprve použití ostré hrany dřívka, kterým roztíral tuž na papíře, zesílilo zvuk natolik, že si ho Grygar všimnul. Jakmile si kresebný proces vydávající zvuky nahrál na magnetofon, bylo mu jasné, že jeho práce mají utajenou dimenzi, které je nutno věnovat větší pozornost.*“ in: Zdenek PRIMUS: Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let, Praha 2003, Kant, 253.

Zvuk a prostor: Grygar často zdůrazňoval schopnost zvuku vyjadřovat prostor: „…*nějakou věc nevidíte, ale o její existenci jste přesvědčen, protože ji slyšíte*.“[40] Zvuk je vytvořen v určitém místě, totožném s místem, ve kterém vzniká kresba. Takže zvuk „vyjadřuje“ prostor, ve kterém je kresba uskutečněna.

Zvuk a čas: Zvuk je „svědectvím“ procesu vzniku kresby. Vypovídá o proměně kresby v čase při jejím průběhu kresebnou plochou.[41] Anebo nám také jen jednoduše říká, jak dlouho byla kresba vytvářena. Zvuk dodává kresbě časový rozměr.

Aforismus „**Zvuk je prostorem času**“ můžeme tedy vykládat takto: pustíme-li si záznam akustické kresby, vybavíme si průběh a délku jejího vzniku. Zvuk se stal nositelem času, a zároveň místem, kde se čas odehrává; je tedy jeho prostorem.



[III] Milan Grygar: Kresba mechanickými předměty, 1969

Stále intenzivnější zdůrazňování průběhu kresby se postupně vyvinulo až ve formu akčního umění a performance. Nejdříve Milan Grygar z performance sám sebe zcela vynechal; kresbu nyní neprováděl on sám, nýbrž různé předměty schopné setrvačného pohybu (ozubená kolečka, šrouby) a také mechanické hračky **[III]**. Mechanické předměty namočené v tuši

[40] Jean-Yves BOSSEUR: Milan Grygar, Obraz a zvuk, in: Jiří ZEMÁNEK/Milan GRYGAR (ed.) (pozn. 7) nepag.
[41] ZEMÁNEK (pozn. 7) nepag.

rozehrály na kresebné ploše pohybové divadlo, které bylo zdrojem zvuku a zároveň kresby. Tím, že použil více předmětů najednou, vytvořil polyfonii („zvukový prostor“),[42]a zároveň vrstvenou kresbu. Milan Grygar předměty občas znovu uváděl do pohybu a sám se postavil do role diváka-loutkovodiče. V pozdějších *Hmatových kresbách* Milan Grygar naopak sám fyzicky vstoupil do kresby - přestal být divákem a stal se hlavním aktérem. Kresby vytvářel pomocí rukou a nohou, které prostrčil skrze pruh papíru visící ze stropu. Po dokončení kresby zbyl po Grygarovi protržený papír, jehož otvory poodhalovaly prostor **za** kresbou. Grygar tak otevřel své dílo reálnému prostoru, což je téma, kterým se budeme podrobněji zabývat v kapitole *Expanze reálného prostoru*.

Současně s *Hmatovými kresbami* vznikly i další série kreseb, tzv. *Kresby-partitury*. Milan Grygar se v nich nezabývá procesem vzniku kresby, jako tomu bylo v předešlých sériích, ale spíše znovu rozpracovává téma vztahu mezi zvukem a kresbou. Vytváří tzv. *Půdorysné* a *Architektonické partitury,* kde se kresba stává zadáním (partiturou), podle kterého ji je možné instrumentálně interpretovat.

Z hlediska obrazového prostoru jsou nejzajímavější zmiňované *Architektonické partitury*. V nich je vysvětleno a graficky zachyceno Grygarovo prostorové vidění zvuku **(obr. 6)**. Zvukové články, protějšky klasických not, jsou znázorněny pravidelným osmiúhelníkem. Přívlastek „architektonická“ má své opodstatnění: partitura je doslova „vystavěna“ pomocí promyšlené konstrukce. Se zvukovými články-osmiúhelníky se zde pracuje podobně jako s architektonickými prvky; jsou na sebe vrstveny do sloupců, které se vzájemně prolínají. Zároveň se počet (hustota) článků v jednotlivých sloupcích mění. Partitura určuje výšku tónu, počet simultánně hrajících nástrojů a rytmus. K interpretaci takového grafického zvukového záznamu je nezbytná znalost klíče, podle něhož byl zpracován.

Kromě „zvukového prostoru“ se v architektonických kresbách setkáváme i s čistě vizuálním (optickým) prostorem: kresba, často provedená formou litografie, má mnoho vrstev; jednotlivé články se překrývají a vzniká tak iluze, že jeden článek je zasazen hlouběji do obrazového prostoru než druhý. Kresebný prostor není hluboký tak, jako tomu bude například v *Černých obrazech*. Jedná se prozatím o jakýsi náznak třetího rozměru.

V následující fázi začíná Milan Grygar částečně zhodnocovat výsledky své dřívější práce. *Zvukoplastické kresby* a *Lineární partitury*, které přímo navazují na partitury půdorysné a

[42] LARVOVÁ (pozn. 10)19.

architektonické, shrnují Grygarův zájem o časový rozměr kresby a také o grafické znázornění zvuku.

Zvukoplastické kresby a *lineární partitury* vznikaly od počátku sedmdesátých let. Grygar v nich rozpracovává téma struktury, v níž dochází k dílčím, často jen zcela minimálním změnám. Kresby jsou uzavřeny v pravidelném mřížkovitém anebo horizontálně lineárním rastru, ve kterém dochází v jednom místě k „vizuálnímu ději", nebo jednodušeji řečeno jakoby k „závadě", která narušuje plynulý tok linií. Tato „závada" se projevuje mírným posunutím nebo natočením rastru anebo také jeho přerušením – vytvořením mezery, jakési trhliny v pravidelném toku čar. Toto narušení může být vnímáno jako grafické znázornění akustické události. Může o všem také asociovat trhlinu v pravidelném řádu, skrze niž prosvítá hlubší prostor. O přítomnosti hlubšího prostoru v těchto kresbách byl přesvědčen i Jiří Zemánek, který píše: „*Důležitým aspektem těchto vizuálních dějů je to, že porušují homogenitu struktury, narušují a otevírají ji, pohybují se v ní a nakonec ji přeskupují. Mají tedy analogicky jako zvuk prostorotvorný charakter.*"[43] V *Lineárních partiturách* a *Zvukoplastických kresbách* se poprvé objevuje linie jako symbol jakési průběhovosti, jako „dráha v čase", kterou bude Milan Grygar dál rozvíjet v Černých obrazech.

Sumarizaci svých poznatků již Milan Grygar započal ve výše popsaných partiturách a kresbách. Jednalo se ale stále o využívání prvků, které objevil až po překročení „nultého bodu". Procesu „shrnování" chybělo jediné - obohacení tvorby o rané malířské zkušenosti.

2.4 Černý časoprostor

„Čím více si přeji, aby mé obrazy byly jen tím, čím jsou, tím více jsou vším." (Zdeněk Sýkora)

V *Černých obrazech* se Grygar po více než dvacetileté pauze navrací k malbě. Jako kdyby potřeboval tak dlouhý čas na zkoumání různých vlastností uměleckého díla, které pak zhodnotil a využil v médiu, s nímž začínal. Čas a prostor byly od začátku hodnoty, které měly své důležité místo v dílech Milana Grygara. Jsou to témata, která se vynořují a zase zanořují, avšak stále v tvorbě přetrvávají. Právě v černých obrazech se mu podařilo vytvořit splynutí času a prostoru v jeden celek - v časoprostor.

[43] ZEMÁNEK (pozn. 7) nepag.

Představme si znovu situaci, kdy stojíme před Grygarovým *Černým obrazem* z r. 1987 a *Die Fahne Hoch*. Díváme-li se na Stellův obraz, náš zrak je rozptýlen, oči těkají po **ploše obrazu,** sledují linie jednu po druhé, ale ne a ne se dostat za ně. Pravidelně se opakující pruhy, které směřují směrem ke krajům obrazu, přeci jen mají schopnost odvést divákův zrak mimo samotný obraz. Tato expanzivní tendence se však odehrává v ploše, pohyb pruhů je naznačen paralelně ke zdi, aniž by bylo porušeno pravidlo dvojdimenzionálního prostoru. Grygarův *Černý obraz* nás naopak zcela vtahuje do svého nitra. „Vtahující" čerň vytváří iluzi nekonečné hloubky. Není jasné, zda se jedná o všeobjímající nekonečnou hloubku vesmíru anebo o absolutní prázdno. Nicméně je to prostor, kterým můžeme být pohlceni, onen prostor vyzývající k „brouzdání,"o kterém jsme se zmínili v souvislosti s obrazy abstraktních expresionistů. Barevná linie hloubku ještě zdůrazňuje: optické schopnosti barev (například červené) vystupovat z obrazu vytvářejí plastický a prostorový účin, optickou iluzi prostoru.

Prvek zvuku z *Černého obrazu* zmizel. Obrazy jsou tiché. Zvuk byl nahrazen barvou. Respektive světlem, protože podle Grygara jedno vyjadřuje druhé: „*Barva je světlo*."[44] Zelenočervená linie prostupující obrazem představuje pohyb světla v čase a vytváří tak „optický čas kresby."[45] Znovu se zde setkáváme s časovým záznamem, podobně jako tomu bylo v akustických kresbách. Tentokrát však není zaznamenáván pohyb kreslící ruky, ale pohyb světla proudícího černým prostorem. Z obrazu lze vytušit směr pohybu barevné linie; červená barva je na černém pozadí výraznější než zelená, má větší váhu, působí „těžším" dojmem. Červená je gravitací přitahována dolů (slabší zelená nemá dost síly, aby těžkou červenou vynesla opačným směrem), proto vzniká dojem, že se linie táhne od pravého horního do levého dolního rohu obrazu. I na *Černém obraze* z r. 1990 s modrou a červenou linií je červená dominantní – modrá polovina trojúhelníku by mohla být stínem červené…

Jednoduchá definice časoprostoru říká, že je to trojrozměrný prostor rozšířený o prvek času. Pokud připustíme, že *Černý obraz* vytváří dojem hlubokého, tedy trojrozměrného prostoru, a že barevná linie naznačuje průběh světla v čase a obohacuje tak obraz o časový rozměr, mohli bychom obraz vykládat jako **abstraktní zobrazení čtyřrozměrného časoprostoru**.

Černé obrazy Milana Grygara vypovídají o jeho mnohaletém zkoumání vlastností uměleckého díla. Jejich obrazový prostor je hluboký a význam se pohybuje v rovině

[44] Milan GRYGAR: Aforismy, in: LARVOVÁ (pozn. 10) 10.
[45] ZEMÁNEK (pozn. 7) nepag.

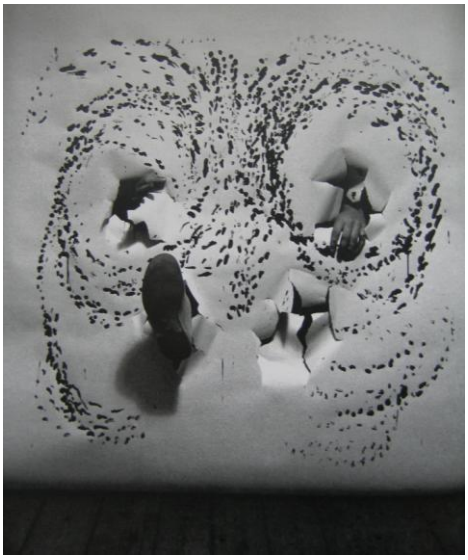
metafyzična. Není možné *Černé obrazy* správně a úplně vystihnout, ponechávají si velkou dávku tajemství. *Black paintings* Franka Stelly jsou naopak charakteristické svojí literární bezobsažností. Jejich plochý obrazový prostor je vlastně protikladem nekonečně hlubokého prostoru v *Černých obrazech* Milana Grygara.

Dospěli jsme tedy k závěru, že *Černé obrazy* a *Black paintings* se diametrálně liší svým významem, přestože je spojuje formální podobnost anebo alespoň jejich shodný název. Nyní bych ráda porovnala dvě další fáze v tvorbě obou umělců, ve kterých naopak dospěli k podobnému významu, respektive k podobnému vyjádření prostoru, přestože jejich cesta k tomuto výsledku byla velmi odlišná.

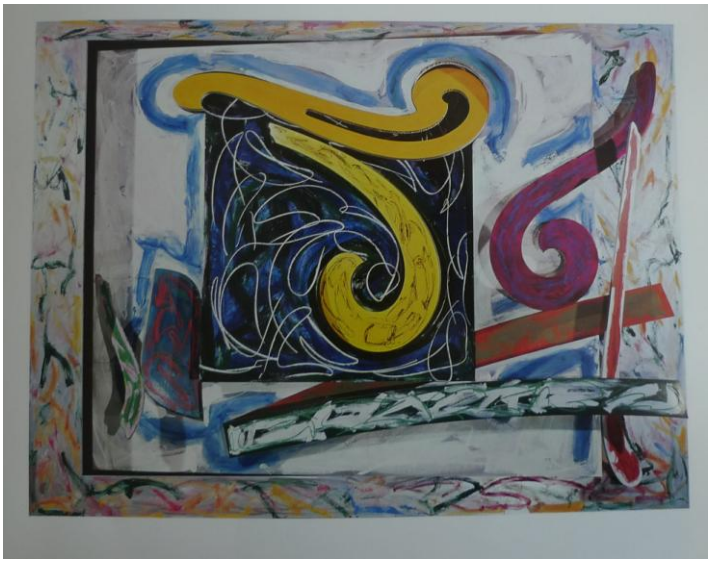
3. EXPANZE REÁLNÉHO PROSTORU

V roce 1969 Milan Grygar poprvé fyzicky vstoupil do svého obrazu. Do role papíru zavěšené u stropu protrhl čtyři otvory, kterými prostrčil končetiny, a holými prsty namočenými v tuši začal vytvářet *Hmatovou kresbu* **[IV]**. O šest let později, v roce 1975, začal Frank Stella pracovat na jednom ze svých prvních obrazů ze série *Exotic Birds* s názvem *Steller´s Albatros* **[V]**, jehož zakřivené tvary nechal vyčnívat z obrazové plochy směrem k divákovi. Obrazovou plochu navíc Stella částečně nařízl a vytočil ji tak, že mezi vyříznutou částí a rámem obrazu vznikla úzká mezera, skrze niž bylo možné nahlédnout **za** obraz.

Ve *Hmatových kresbách* stejně jako v sérii *Exotic Birds* se setkáváme s artikulací **reálného, fyzického prostoru.** Oba umělci k němu dospěli různými cestami; Milan Grygar tím dovršil svůj dlouhodobý zájem o časové a prostorové vlastnosti akustické kresby, zatímco Frank Stella se k reálnému prostoru dopracoval díky své neochvějné víře v abstraktní malířství a snaze upevnit jeho pozici v historii umění. Cílem této kapitoly je, podobně jako tomu bylo u *Černých obrazů*, popsat postupy, které oba umělce dovedly k podobnému prostorovému vyjádření.



[IV] Milan Grygar: Záznam realizace Hmatové kresby,1969, tuš, papír, 280x 150cm



[V] Frank Stella: Steller´s Albatros, 1977, barevna litografie, a serigrafie na papíře, 83,6x 104,1cm

3.1 2,7D prostor

Kdybychom neznali dílo Franka Stelly a viděli vedle sebe jeden z jeho raných *Black paintings* a některý z obrazů se série *Exotic Birds*, asi by nás jen stěží napadlo, že oba obrazy vytvořil stejný autor. *Exotic Birds* nejsou totiž jen jiné než *Black paintings*, jsou přímo protikladem kostry celé Stellovy předchozí práce. Tuto radikální stylovou proměnu lze vysvětlit na základě znalostí jednotlivých fází umělcova formálního vývoje. I přesto ale skok od přísných *Black paintings* až k energické smršti *Exotic Birds* nepřestává udivovat.

Frank Stella vytváří své obrazy, až na několik málo solitérů, v ucelených obrazových cyklech - sériích. Jednotlivé série na sebe většinou přímo navazují a jedna vychází z druhé, i když bychom samozřejmě našli několik výjimek. Jisté ale je, že v každé sérii řeší Stella jiný formální problém anebo alespoň přináší nové řešení problému, kterým se zabýval již dříve. S podrobnou analýzou jednotlivých sérií se setkáme ve Stellových monografiích a další obsáhlý popis by byl tudíž zbytečný. Z tohoto důvodu se tato kapitola zaměří pouze na série, které jsou v díle Franka Stelly podstatné z hlediska obrazového prostoru .

Na základě různých pojetí obrazového prostoru můžeme Stellův vývoj od *Black paintings* k *Exotic* a *Indian Birds* rozdělit do tří fází: 1. Vrchol plošnosti, 2. Přiznání iluzivnosti, 3. Přechod ke třetímu rozměru. Kvůli větší přehlednosti a usnadnění interpretace proměny obrazového prostoru popisuji tyto tři fáze v jednotlivých oddílech.

3.1.1 Vrchol plošnosti

Jak jsme ukázali v kapitole *Černé obrazy*, Stella vyřešil problém „vztahové abstrakce“ využitím symetrie, která měla za následek maximální zploštění obrazového prostoru. Tato symetrie ovšem v sérii *Black paintings* zatím nedosáhla úplně dokonalosti.

V malbách se středovým vzorem ve tvaru jednoduchého kosočtverce, ve kterých jsou pruhy řazeny paralelně s diagonálami pravoúhlé obrazové plochy, se objevuje „problém“ v rozích obrazu. Zatímco v případě *Die Fahne Hoch* působí okraje obrazové plochy jako pokračování motivu pruhů, u mladších obrazů, jako je například *Jill* **(obr.7)**, vytváří pravoúhlý formát v rozích obrazu „přebytečný“ trojúhelník, který narušuje symetrickou síť. Když si Stella jednoho dne postěžoval svému příteli Darbymu Bannardovi na přebytečné plochy v rozích

obrazu, Bannard mu navrhl, aby tato místa jednoduše vyřízl. Stellovi se tento nápad zalíbil a tak začal upravovat svá další plátna tak, že z nich odstranil místa, která se mu nehodila. Tak vznikla série s názvem *Aluminum paintings* (Hliníkové obrazy), ve které si Stella poprvé uvědomil nesmírné možnosti tvarování obrazové plochy.

Tvarované obrazy (*shaped paintings*) představují velmi významnou kapitolu v kontextu Stellovy umělecké tvorby. Vývojem tvaru Stellových obrazů se zabýval jeho blízký přítel Michael Fried v textu z r. 1966 nazvaném *Shape as a Form: Frank Stella´s New Paintings*[46] (Tvar jako Forma: Nové Obrazy Franka Stelly) a také ve své dnes již slavné knize *Art and Objecthood* (Umění a Objektovost).[47] Fried dochází k závěru, že v obrazech vznikajících od začátku šedesátých let je namalovaný vzor přímo odvozen od tvaru obrazové podložky a tudíž je mu podřízen. William Rubin se proti tomu ohrazuje argumentem, že kdyby byla malba opravdu odvozena od okraje plátna, četli bychom obraz směrem od kraje k jeho středu, zatímco ve skutečnosti je optický účinek opačný: pruhy a linie se rozbíhají od středu obrazu směrem ven a tím nadřazenost tvaru popírají. Podle Rubina se tvar podložky a malba ovlivňují recipročně, a tvrzení, že by jedno vycházelo z druhého, je podle něj tím pádem nesprávné.

Z hlediska obrazového prostoru nepřicházejí první série tvarovaných obrazů (*Aluminum paintings, Copper paintings*) s ničím novým - spíše zdokonalují principy, které byly využity v *Black paintings*. Pohyb pruhů se stále odvíjí v ploše a využívání hliníkové barvy zaručuje neproniknutelnost pohledu diváka skrze povrch obrazu a vznik iluze trojrozměrného prostoru. Zajímavou výjimku představuje obraz *Avicenna* **(obr. 8)**, který má jako jediný vyříznutý otvor přímo ve středu obrazu. Toto prázdné místo v podstatě umožňuje nahlédnout skrze obraz na zeď, na níž je zavěšen. A tak zatímco vynechaná místa v rozích ostatních obrazů ze série *Aluminum paintings* zdůrazňují pohyb pruhů v ploše, vyříznutý střed *Avicenny* vytváří, prozatím nezáměrně, třetí rozměr.

Navíc stěny vyříznutého středového obdélníku vrhají na prosvítající zeď stín, který trojrozměrnost ještě umocňuje. Stella ale v té době zatím o trojrozměrnost neusiloval a vznik stínu se mu jevil jako problém, který „napravil“ v následující sérii nazvané *Benjamin Moore* **(obr. 9)**, kde radikálně zvětšil velikost vyříznuté plochy: v těchto polygonálních obrazech se

[46] Michael FRIED, Shape as a Form: Frank Stella´s New Paintings, in: *Artforum* (Los Angeles), Nov. 1966, 18-27.
[47] Michael FRIED: Umění a Objektovost, 1967, in: POSPISZYL (ed.) (pozn. 26) 43-71.

prostor odstraněný zevnitř pole rovná jedné polovině pomalované plochy, která jej obklopuje, čímž je vržený stín minimalizován a plošnost obrazu vyniká více než kdy předtím.[48]

V sérii *Benjamin Moore* byla plošnost obrazu dovedena do naprosté dokonalosti a nebylo již co na ní vylepšovat. Stella se mohl začít soustředit na nové cíle: jedním z nich byla barevnost.

3.1.2 Přiznání iluzivnosti

V letech 1960-1961 vytvořil Stella sérii obrazů nazvanou *Copper paintings* (Měděné obrazy). K jejich realizaci použil průmyslové metalické barvy, které jsou typické tím, že na plátně vytvářejí lesklý povrch, jenž odráží světlo. Na obraze *Pagosa Springs* z Hirshorn Museum ve Washingtonu D.C. **(obr. 10a)** vidíme, že ve středové části vzniká šestiúhelník, který opticky vystupuje z obrazu, zatímco zbylé části obrazu ustupují do pozadí. Tuto optickou iluzi vytváří náhlá změna dopadu světla způsobená změnou směru pruhů: tam, kde vertikální pruh přechází v horizontální, dochází k viditelnému barevnému zlomu. Ten je ve skutečnosti pouhým optickým klamem, protože jak se můžeme přesvědčit na detailním pohledu **(obr. 10b)**, barva je nanesena rovnoměrně po celé délce pruhu.

Stella si začal připouštět, že malba je přeci jen do určité míry uměním iluze a uvědomil si, že je možné využívat její nejednoznačnosti ku prospěchu obrazu. *„Ne že by se ze Stelly kdy stal abstraktní iluzionista. Nikdy se neuchýlil k modelaci nebo k perspektivním výdobytkům – lineárním nebo atmosférickým. Ale zdá se, že Stella v jistých aspektech, a v Irregular Polygons z r. 1966 především, odhalil své povědomí o možnostech - a také o problémech- prostorové iluze, které využívá ve svůj prospěch.“*[49]

S náznakem iluzivního prostoru se setkáme v sérii obrazů z roku 1966 nazvané *Irregular Polygons* (Nepravidelné Polygony), která představuje významný obrat v díle Franka Stelly: v *Irregular Polygons* opouští formální prvky, které pro něj byly do té doby zásadní.

[48] RUBIN (pozn. 4) 82.

[49] „Not that Stella would ever become an Abstract Illusionnist. He has never restored to modeling or perspective devices-linear or atmospheric. But in certain aspects of the Irregular Polygon sof 1966 in particular, Stella seems to have shown an awareness of the possibilities- as well as the problems- of spatial suggestion and has made them work for him“ in: RUBIN (pozn. 4) 107.

Jak je patrné již z jejich názvu, obrazy ze série *Irregular Polygons* již nejsou symetrické – jsou tvořeny různými geometrickými tvary, které se vzájemně prolínají. Kromě symetrie zmizely z těchto obrazů také pruhy – do té doby nejvýznačnější prvky všech obrazů. Obrazy složené z několika geometrických tvarů jsou nyní vnímány jako plochy pokryté barevnými poli, jejichž odstín je zvolen spontánně. Jak poznamenal Fried, největší rozdíl mezi *Irregular Polygons* a předchozími tvarovanými obrazy je ten, že jejich vzor na povrchu již není totožný s tvarem plátna.

Dalším novým významným aspektem, objevujícím se v *Irregular Polygons*, je právě vznik iluzivního prostoru, který umožňuje divákovi číst jednotlivé prvky obrazu, jako by se vznášely v prostoru, šikmo k obrazové ploše. Iluze prostoru je odlišná od té, se kterou jsme se setkali v prvních barevných *Copper paintings* (viz výše). *Irregular Polygons* jsou totiž malovány klasickými akrylovými barvami, které zmatňují povrch obrazu, takže dopad světla na jeho plochu nevytváří žádný prostorový účinek. Iluze prostoru vzniká díky ambivalenci zobrazených tvarů. Například v obraze *Wolfeboro I* **(obr. 11)** je možné tvar ve spodní části obrazu číst dvojím způsobem: jako rovnoramenný lichoběžník, ale také jako obdélník zobrazený v perspektivní zkratce. Podobné perspektivní čtení je společné všem obrazů série. Robert Rosenblum zdůrazňuje možnost iluzivního čtení *Irregular Polygons* ve svém textu *Stella`sThird Dimension*: „*střídání ostrých a tupých úhlů vyvolává v plochých barvených polích zvláštní perspektivní efekty, jako zkosené zkracování tvarů a konkávně-konvexní ambivalenci, které úzce souvisejí s novým objevováním fiktivní hloubky na rovném povrchu.*“[50]

Přestože si Stella iluzivnost *Irregular Polygons* uvědomoval, jeho záměr v této sérii byl jiný. Primárně se v nich zabýval barevností obrazové plochy a juxtapozicí různých geometrických prvků, která měla za následek neobvyklý tvar plátna. Iluzivní prostor představoval krok zpět a Stella se snaží tuto iluzi z obrazů vypudit ve prospěch reálného prostoru. *Irregular Polygons* i pravidelná struktura starších obrazů již vyčerpaly své možnosti a nestačily k udržení pozice v rámci post-Pollockovské abstraktní malby. V období na konci 60. a na začátku 70. let procházelo americké malířství krizí. Tuto krizi signalizovaly jak tendence minimalistických

[50] „ the variety of acute and obtuse angels wrenches out of the flat color planes strange perspective effects of oblique foreshortenings, of concave-convex ambiguities, all closely related to that new investigation of fictive depth on a plane surface“ in: Robert ROSENBLUM: Stella´s Third Dimension, in: Vanity Fair (New York), Nov.1983, 80-92

umělců nadřazovat sochařství nad malířství, tak i velký rozkvět konceptuálního umění. Michael Fried komentuje situaci malby v roce 1967: „*Malba je považována za umění na pokraji vyčerpání, za umění, ve kterém je počet možných řešení základního problému – jak zorganizovat povrch obrazu – vážně omezen. Použití ploch podkladu tvarovaných jinak než jako pravoúhelník může z hlediska literalistického umění agonii pouze prodloužit. Logickou odpovědí je vzdát se práce na jedné ploše ve prospěch trojrozměrnosti. To nás kromě toho automaticky ‚zbavuje problému iluzionismu a konvenčního obrazového prostoru, prostoru okolo znaků a barev – čímž se zbavujeme jednoho z nejcharakterističtějších a nejproblematičtějších přežitků evropského umění. Jednotlivá omezení malby již neexistují. Dílo může být tak účinné, jak si jen lze pomyslet. Reálný prostor je vnitřně účinnější a specifičtější než malba na plochém povrchu.* ‘ “[51]

Fried tímto textem přesně vystihl Stellovu hlavní motivaci, která jej přiměla opustit dvojdimenzionální obrazy a přejít k reliéfním malbám.

3.1.3 Přechod ke třetímu rozměru

Změny, které můžeme pozorovat ve vývoji Stellova formálního projevu od *Aluminum paintings* k *Irregular Polygons*, jsou nepatrné v porovnání se zlomem, který vedl přes série *Polish Village (Polosh Village paintings)* až k metalickým reliéfům *Exotic Birds*.

Obrazy ze série *Polish Village* (Polské vesnice), které jsou pojmenovány podle polských synagog zničených nacisty během války, vznikaly mezi lety 1971-1973 a představují jakýsi přechod mezi první plošnou a druhou reliéfní fází Stellovy umělecké tvorby. V roce 1970 uspořádala MoMA tehdy pouze čtyřiatřicetiletému Stellovi velkou retrospektivu, která mu umožnila podívat se na jeho dosavadní dílo s odstupem a potvrdila mu již delší dobu se formující pochybnosti o jeho dosavadním výtvarném projevu. Stella vzpomíná: “*Cítil jsem, že jsem došel k jakémusi konci ve své tvorbě. Opravdu jsem chtěl změnu, chtěl jsem dělat věci, které by překonaly metody a systém, které jsem využíval ve své malbě až doposud*.“ Dále až téměř nostalgicky dodává: „*Když jste s něčím hotovi, nemůžete se už dál klamat…*“[52]

[51] FRIED 1967 (pozn. 47) 48-49.
[52] “I felt it was coming to the end of something in my work. I really did want a change, and wanted to do things that went beyond the methods and system that underlay my painting until then.” “When you are done with something, you can´t fool yourself” in: William RUBIN: Frank Stella 1970-1987, New York 1987, The Museum of Modern Art, 14.

Stella měl pocit, že již splatil svůj dluh historii umění a byl připraven vykročit do nové éry umělecké tvorby. Až doposud vytvářel všechny obrazy jako celistvou plochu pokrytou malbou. V *Irregular Polygons* sice dochází k prolínání různých geometrických tvarů, ale tyto tvary jsou „pouze" namalované na souvisle tvarovaném plátně. *Polish Village paintings* jsou složeny z velmi podobných tvarů jako *Irregular Polygons*, ale na rozdíl od nich jsou konstruovány jako koláž jednotlivých forem z pevných materiálů. Každá forma je pomalována zvlášť a teprve pak je začleněna do koláže.

Než se Stella pustil do realizace finální verze obrazů ze série *Polish Village*, vypracoval si několik přípravných skic a modelů, na kterých je zřetelný postupný přechod od plošnosti až k trojrozměrnému prostoru. První přípravné skicy byly vytvořeny jako papírové koláže na plochém podkladě a jako takové si stále udržovaly svoji dvojrozměrnost. Další verze již byla vytvořena ze silnějších materiálů, jako je překližka a lepenka. Síla těchto materiálů dodávala kompozici reliéfní charakter, stále se ovšem jednalo jen o jakýsi náznak třetího rozměru, protože kompozice zůstala paralelní k obrazové ploše. Tyto náznaky přecházejí v úplnou artikulaci trojrozměrného prostoru ve třetím přípravném modelu, kde je kompozice z pevných materiálů připevněná nikoliv na rovné podložce, ale na trojstěnné konkávní desce **(obr. 12).** Konkávní podložka znemožňuje koláži „přilnout" k povrchu, čímž vzniká mezi koláží a podložkou prázdný prostor. Kompozice je, prozatím jen nepatrně, oproštěna od obrazové plochy a začíná předstupovat směrem ven z obrazu a vytváří dojem, jako by se vznášela v prostoru.

Princip mírně vystupujících geometrických tvarů odklánějících se od podložky, který byl započat v *Polish Village paintings* je posunut mnohem dále v sérii *Exotic Birds*, která již reprezentuje „druhou éru" Stellovy tvorby. V *Exotic Birds* Stella opouští přísné geometrické tvary ve prospěch volných křivek a linií. Obrazy jsou doslova „poskládány" ze zakřivených forem (Rubin je označuje jako „Nepravidelné křivky"), které jsou připevněny k rovné podložce. „Nepravidelné křivky" nevytvářel Stella sám: pracoval se šablonami, které využívají projektanti lodních konstrukcí v technických výkresech. V roce 1975 narazil v Kalifornii na velmi rozsáhlou a propracovanou sadu obsahující asi sto takových šablon, kterou si okamžitě zakoupil **(obr. 13)**, přestože v ní bylo mnohem více šablon, než kolik jich kdy mohl potřebovat. Velmi se mu zalíbily „opakující se vlastnosti a nekonečné variace" jednoho tvaru.[53]

[53] RUBIN 1987 (pozn. 52) 64.

Výsledným obrazům *Exotic Birds* rovněž předcházely přípravné nákresy a modely, podobně jako tomu bylo u *Polish Village paintings*. Stella nejdříve pracoval s originálními šablonami, které libovolně kladl vedle sebe a přes sebe, až vytvořil kompozici, se kterou byl spokojen. Tu pak jednoduše překreslil na grafický papír. Poté si vytvořil maketu z pevného materiálu, kde již začal zakřivené tvary natáčet pod různými úhly šikmo k podložce. V závěrečné fázi si nechal podle makety odborníky na zpracování kovů vyřezat (nejčastěji z hliníku) zvětšené verze zakřivených tvarů, které následně v ateliéru pomaloval pestrými expresivními barvami.

Pestrobarevné křivky *Exotic Birds* vystupují z obrazové plochy do prostoru mnohem výrazněji než v *Polish Village paintings*. Ale přesto jsou v jednom aspektu tradičnější: nepravidelné křivky jsou totiž připevněny k rovné pravoúhlé podložce (na rozdíl od trojstěnné konkávní plochy *Polish Village paintings*). Tato rovná pravoúhlá plocha má v obraze funkci hlavního kompozičního elementu, který drží celý obraz pohromadě. Vztah nepravidelných křivek a rovné podložky v *Exotic Birds* můžeme přirovnat ke vztahu figurativního výjevu a pozadí v realistickém figurativním obraze.

Přestože se Stella prozatím nedokázal zcela oprostit od potřeby pravoúhlého plochého „pozadí," snaží se alespoň zpochybnit jeho roli. Na obraze *Steller´s Albatros* **[V]** je možné tuto snahu vypozorovat: část pravoúhlé obrazové podložky je vyříznuta a vytočena tak, že levá strana této plochy ustupuje do prostoru za obrazem a poodhaluje galerijní zeď, zatímco pravá vystupuje ven směrem k divákovi. Tímto nakloněním přichází obrazová plocha o svoje tradiční, ke zdi paralelní umístění. K definitivnímu rozchodu s pravoúhlou obrazovou plochou dojde v následující sérii *Indian Birds*, ve které je podložka nahrazena drátěnou mříží. Skrze mříž zřetelně prosvítá zeď, na níž jsou obrazy zavěšeny **(obr. 17)**. Tím je „pozadí" potlačeno a představa „vznášejících se" tvarů je intenzivnější než kdy předtím.

Obrazy *Exotic Birds* vytvářejí zcela nový druh prostoru, který je velmi těžko definovatelný. „*V obrazovém prostoru jsou dvojrozměrné formy upraveny tak, aby vypadaly jako trojrozměrné, takže prostor, který ve skutečnosti vidíte, vychází jako ‚něco mezi'. A ‚něco mezi' není špatná analogie pro moji práci. Pracuji směrem ven z plochého povrchu, ale stále se nechci pohybovat v trojrozměrnosti: nechci být absolutně doslovný (literal)…více než dvě dimenze, ale méně než tři…jak se zdá, 2,7 je pro mě tak akorát,*"[54] vysvětluje Stella.

[54] „Pictorial space is one in which you have two-dimensional forms tricked out to give the appearance of three-dimensional ones, so that the space you actually perceive comes down somewhere in-between. And somewhere in-between isn´t a bad analogy for my work. I work away from the flat

Kromě této prostorové nejednoznačnosti obrazů, které balancují na hranici mezi malbou a reliéfem, je v *Exotic* a *Indian Birds* poprvé artikulován prostor, který Stella nazývá „*real space*“ (reálný prostor). Abychom lépe porozuměli tomuto Stellovu výrazu, je nutné udělat menší odbočku a zmínit jeho teoretické úvahy o prostoru v obrazech starých mistrů.

Stellův dlouhodobý zájem o prostor v obrazech z různých historických období, vyvrcholil cyklem přednášek na Harvardu v roce 1986, které byly publikovány pod názvem *Working Space*. V těchto přednáškách se zabýval převážně uměním starých mistrů a předních modernistických malířů první poloviny 20. Století. Ve Stellových prostorových analýzách ale také nalezneme mnohé analogie s jeho vlastní uměleckou tvorbou. Velkou část přednášek věnoval Caravaggiovi, kterého velmi obdivoval. Stella vyzdvihoval Caravaggia pro jeho schopnost vytvářet „*sférický prostor,*“ který zprostředkovává „*takovou prostorovou zkušenost malby, která zdánlivě nekončí obrazovým rámem a ani není sevřená v krabicovém uspořádání obrazové plochy.*“[55] Podle Stelly dokázal Caravaggio vytvořit iluzi „reálného prostoru“, kterou ilustruje na obraze *Růžencová madona* z r. 1607 **(obr. 14)**. Caravaggio zde do prvního plánu umístil postavy otočené zády k divákovi, které pomocí perspektivy a modelace namaloval tak, že vypadají, jako by vystupovali směrem ven z obrazu. Rubin popisuje, že tyto postavy vypadají „*jako by vytvářely iluzivní reliéf v přední části obrazu.*“[56] Postavy tak sugerují zdání, že obývají stejný „fyzický“ prostor jako divák, který výjev pozoruje. Takovým prostorovým pojetím podle Stelly překonal Caravaggio tradiční renesanční způsob organizace obrazového prostoru jako „perspektivní krabice“.

Spíše než jako nezpochybnitelnou umělecko-historickou analýzu Caravaggiova díla je třeba chápat Stellovy přednášky jako úvahy malíře snažícího se o maximální porozumění média, se kterým pracuje. V dílech svých předchůdců naráží na podobná výtvarná řešení, ke kterým se uchyluje ve své vlastní tvorbě. Když se s tímto vědomím podíváme na obrazy *Exotic Birds*, uvědomíme si, že Stella v podstatě „zhmotňuje“ to, co Caravaggio vytvořil pomocí malířské iluze. Stellovy zakřivené tvary skutečně fyzicky „vyskakují“ ven z obrazové plochy a

---

surface but I still don´t want to be three-dimensional; that is, totally literal…more than two dimensions but short of three so, for me, 2,7 is probably a very good place to be.“ in: RUBIN 1987 (pozn. 52) 77.

[55] „..spherical space which provides a spatial experience of a painting that does not seem to end at the framing edges or seem to be boxed in by the picture plane“, in: STELLA (pozn. 21) 82.

[56] “…almost as if they constituted a kind of illusioned relief added on to the front of the picture”, in: RUBIN 1987 (pozn. 52) 73.

dobývají reálný prostor místnosti. Předstupují blíže k divákovi a vytvářejí „*prostor, který můžeme cítit.*“[57]

Jak jsme ukázali, Frank Stella dospěl postupnými kroky od plošných pláten až k reliéfním obrazům, které ovšem nikdy nepřestává označovat jako malby. Přechod ke třetímu rozměru pro něj byl logickým a přirozeným krokem posouvající dál možnosti malířství. Neúnavné snažení posouvat hranice obrazu stále dál je typické také pro Milana Grygara. Ten ve svých *Hmatových kresbách* dosáhl odlišnými prostředky podobné invaze do reálného prostoru, jako Stella v *Exotic Birds*.

3.2 Papírová opona

Milan Grygar poprvé realizoval *Hmatové kresby* v r. 1969 a poté je v průběhu let ještě několikrát opakoval, naposledy v roce 2001 v Drawing Center v New Yorku. *Hmatové kresby* jsou vlastně přímými potomky akustických kreseb, které Grygar podroboval neustálému zkoumání a vytvořil je v mnoha různých variantách. V rámci svých pokusů si chtěl vyzkoušet vytvořit akustickou kresbu bez pomoci zraku. Proto si před sebe umístil roli papíru, která byla zachycená pouze u stropu, takže její spodní část byla mírně pohyblivá. Papír nejdříve částečně nařízl, aby jím pak mohl snáze prostrčit ruce a nohy. Usadil se za neprůhlednou papírovou oponu, aby neviděl ani nástroje, se kterými kreslil ani samotnou kresbu: byl odkázán pouze na svůj hmat a sluch. Nejdříve takto „naslepo“ vytvořil kresbu mechanickými předměty. Později se rozhodl předměty odstranit, stejně tak jako stůl, na kterém ležely, a začal malovat jen svými prsty. Bubnující prsty rozechvěly papírovou plochu a toto chvění vydávalo velmi jemný, rytmický zvuk – vznikla hudba o jednom tónu.

Předtím, než se Grygar pustil do realizace *Hmatové kresby*, pozval si do svého ateliéru fotografa Jaroslava Proška, aby mu celou akci zdokumentoval. *Hmatová kresba* byla od začátku zamýšlená jako performance, nejdříve pouze pro jednoho diváka a objektiv, a později

[57] Ibidem, 65.

pro širší publikum. Výsledným dílem není jen samotná kresba, ale také fotografická a později i filmová dokumentace jejího vzniku. *Hmatové kresby* je možné odstupňovat podle fáze vzniku a pojetí obrazového prostoru do tří částí: 1. Performativní fáze kresby **(obr. 15)**, 2. Stav kresby po dokončení **[VI]** a 3. Vytvoření díla *Otevření prostoru* **(obr. 16)**.

3.2.1 Performativní fáze kresby

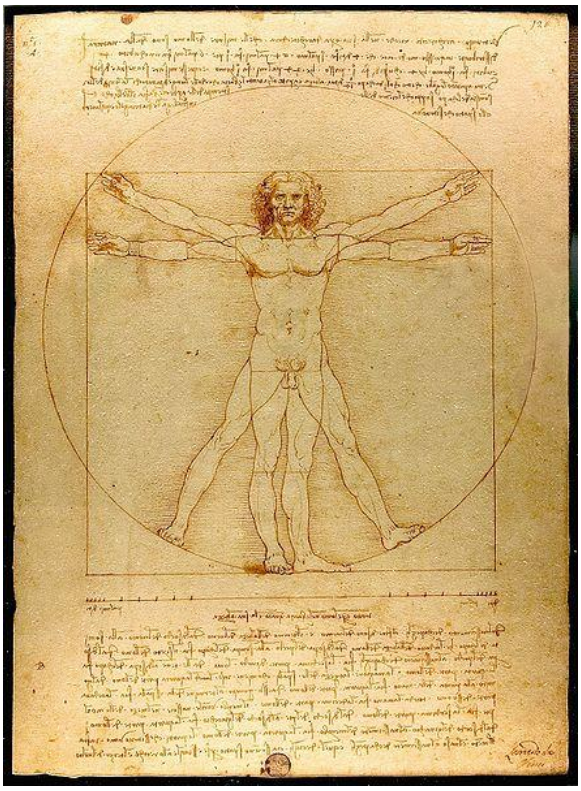
Za performativní část *Hmatové kresby* považuji dobu od prvního naříznutí papírové plochy, až do té chvíle, kdy z ní umělec vystoupí. Přestože se jedná o výtvarnou performanci, *Hmatová kresba* má velmi divadelní charakter. Souvislost Grygarovy performance s divadlem vystihuje jeho vlastní aforismus: „**Hmatová kresba je divadlem kreslení v ploše papíru, koordinovaná hmatem a sluchem. Papírová opona kresby spojuje hru kresby s divákem. Je pohybovým kreslením těla v oponě divadla kreslení.**“[58] Průběh *Hmatové kresby* připomíná pantomimu, představení němého herce, který vytváří hudbu používaje jen vlastní tělo a kus papíru.

Podle umělcova bratra Mojmíra Grygara je možné *Hmatové kresby* vnímat jako nový typ akční malby: „*Malba poslepu, směrem k tělu, k sobě, manifestuje zlom v dosavadním způsobu malby, kdy akce vždy směřovala od těla k podkladu na dosah ruky třímající štětec. V hmatových kresbách je malíř uvnitř malby, stává se její nedílnou součástí*.“[59]

3.2.2 Stav kresby po dokončení

Umělec zůstává součástí malby/kresby i po jejím dokončení, přestože ji fyzicky opustil. Výsledná kresba se stává svědectvím o někdejší přítomnosti člověka. Jak popisuje Mojmír Grygar, v kresbě je zachycena „*přesná stopa toho, co autor udělal od okamžiku instalace papíru až po hluk vyvolaný zacházením s nádobou s barvou. Kresba je pojata jako připomenutí původních gest člověka, který něco tvoří. Také může být míněna jako základní artikulace prázdnoty, jako vymezení přítomnosti a absence.*“[60]

[58] GRYGAR (pozn. 43) 10.
[59] Mojmír GRYGAR, in: LARVOVÁ (pozn. 10) 53.
[60] Jean-Yves BOSSEUR (Pozn. 40) nepag.



[VI] Milan Grygar: Záznam realizace Hmatové kresby, 1969, tuš, papír, 280x 150cm

[VII] Leonardo da Vinci: Vitruviánský člověk, c.1487, inkoust na papíře, 34,4x 25,5 cm

Kromě pomalované plochy po umělci zůstávají čtyři otvory v papíru, skrze něž je možné vidět „reálný“ trojrozměrný prostor za kresbou. Výsledný kresebný prostor ale není jednoznačný: přestože otvory umožňují průhled do trojrozměrného prostoru, samotná kresba naopak zvýrazňuje dvojrozměrnost papírového podkladu.

Kresba je totiž limitována fyzickými možnostmi lidského těla a jeho pohybu v ploše. Vzniká pouze tam, kam umělec dosáhne ze své pozice vsedě **[VI]**. Toto fyzické omezení způsobuje, že je kresba soustředěna do nepřesných kruhových forem. Kruhová kresba opsaná kolem otvorů protržených pažemi asociovala Grygarovi slavnou studii lidských proporcí Leonarda da Vinci, známou jako *Vitruviánský člověk* **[VII]**. S Leonardovými kresebnými studiemi se Grygar seznámil prostřednictvím knihy Erwina Panofského *Význam ve výtvarném umění*, kterou vydalo v roce 1981 nakladatelství ODEON, kde se jedna kapitola věnuje vztahu teorie lidských proporcí a dějin uměleckých slohů.[61]

[61] Erwin PANOFSKY: Význam ve výtvarném umění, Praha 1981, ODEON, 55-92.

3.2.3 Vytvoření díla *Otevření prostoru*

Dílo *Otevření prostoru* bylo vytvořeno více méně spontánně, jako přesah hmatové kresby, jako poslední zásah umělce do téměř dokončeného obrazu. Grygar protrhl kresbou naznačenou nepřesnou kružnici v papíru a tím ještě více zdůraznil možné fyzické rozpětí svého těla v ploše obrazu. Dosáhl tak ambivalence prázdna a plnosti. To, co bylo dříve plné (pomalovaná část papíru), bylo odstraněno a stalo se prázdným. Protože k odstranění nedošlo kvůli přebytečnosti kresby, ale kvůli akcentování fyzické přítomnosti člověka, jedná se spíše o jakýsi druh „plného prázdna."

Z původní papírové plochy zbyly jen úzké okraje rámující velký otvor. Divák hledící skrze něj, si zřetelně uvědomuje, že je součástí stejného fyzického („reálného") prostoru jako dílo samotné - může se o tom jednoduše přesvědčit, stačí, když prostrčí otvorem ruku. Zůstaneme-li u divadelní metafory, pak můžeme říct, že nám otvor v papírové oponě dovoluje nahlédnout do zákulisí. Zákulisí je odjakživa místem, které se zdá být tajuplné pro někoho, kdo do něj nemůže nahlédnout. Ale ve chvíli, kdy tak učiní, dojde k poznání, že zákulisí je pouze další místností, podobnou všem ostatním. Stejně tak obraz, do kterého otvorem pronikl reálný, fyzický prostor přestává být „oknem, skrze něž hledíme do jiného světa."[62] Přestává být uzavřenou entitou s vlastním prostorem, který je odlišný od toho našeho.

S divadelní metaforou pracuje i Michael Fried ve svém slavném eseji *Umění a objektovost* (Art and Objecthood), když popisuje hlavní přínos minimalistického umění: „*Senzibilita literalistického umění*[63] *je divadelní, protože se primárně zabývá aktuálními okolnostmi, ve kterých se pozorovatel setkává s tímto doslovným, literalistickým dílem. Morris to říká zcela jasně. Zatímco v dřívějším umění ‚to, co mělo dílo přinášet, bylo obsaženo výhradně v něm, zkušenost literalistického umění je zkušeností objektu v jisté situaci – v situaci, která fakticky zahrnuje i pozorovatele díla'.*"[64] Schopnost vytvořit takovou situaci je společná Grygarovým *Hmatových kresbám* a Stellovým obrazovým reliéfům.

---

[62] Rosalind KRAUSS: Stella´s New Work and the Problem of Series, Artforum (New York), prosinec 1971, 40-44

[63] Výraz „literalistický" nemá český ekvivalent a v překladu Tomáše Pospiszyla je ponechán v jeho anglickém tvaru. Můžeme si pod ním představit díla, která se obecně považují za minimalistická.

[64] FRIED (pozn. 47) 52.

3.3 Stellův a Grygarův reálný prostor

V dílech *Steller´s Albatros* a *Hmatová kresba,* respektive v její první performativní fázi, dosáhli oba umělci velmi podobného prostorového vyjádření: Frank Stella i Milan Grygar vycházejí z plochy obrazu, která i přes její zpochybnění zůstává hlavní komponentou díla. Umělci postupují z plochy směrem ven, do reálného prostoru, ve kterém se nachází divák.

I v bezprostředně navazujících dílech, tedy v Grygarově *Otevření prostoru* a Stellových obrazech ze série *Indian Birds,* dochází k podobnému prostorotvornému účinku. Protržený otvor v papírové oponě umožňuje pohled do místnosti za ní a podobně otvory v mřížce, sloužící jako podklad obrazu *Jungli Kowwa*, odhalují zeď, na které je obraz zavěšen. Prostor za obrazem proniká do uměleckého díla a stává se jeho neoddělitelnou součástí.

Je třeba zdůraznit, že zatímco Stella dosahuje této „expanze" reálného prostoru čistě formálním způsobem, tedy prostřednictvím zakřivených tvarů, dělá Grygar totéž pomocí vlastních končetin. Přestože se tedy obě díla shodují v artikulaci reálného prostoru, jejich význam je přesto odlišný, podobně jako tomu je v *Černých obrazech*. Na rozdíl od Stelly, který usiluje především o dokonalost formy, Grygarovy kresby nikdy nepostrádají osobní výpověď. V *Hmatových kresbách* je existenciální výpověď obsažena ve stopách, které po sobě umělec při tvorbě díla zanechal. Jeho přítomnost v díle jsme schopni vnímat, i když už ji dávno nevidíme.

ZÁVĚR

Ve své práci ***Frank Stella/Milan Grygar – Prostor v obraze a mimo něj*** jsem nastínila různá pojetí obrazového prostoru v jednotlivých tvůrčích fázích obou umělců. Konfrontací vybraných děl jsem ukázala, že i v odlišném kontextu je možné dojít k podobnému výtvarnému vyjádření, ať už se jedná čistě o formu nebo právě o zobrazení obrazového prostoru.

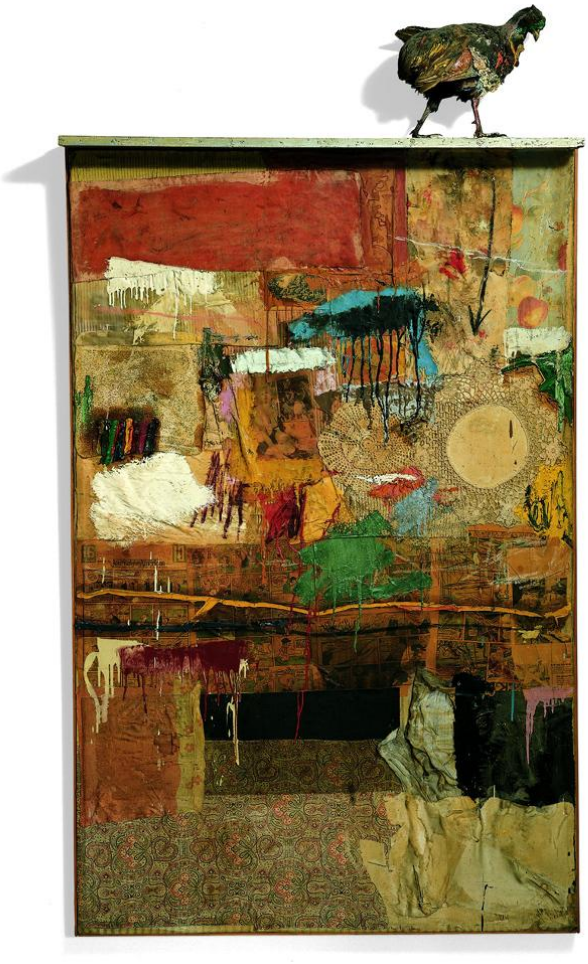
V první kapitole jsem porovnávala série obrazů, které autoři pojmenovali shodným názvem *Černé obrazy (Black paintings)*. Dospěla jsem k závěru, že na první pohled zřejmé formální podobnosti se při bližším pohledu mohou jevit jako zcela odlišné. Na základě zjištění, že Stellovy *Black paintings* jsou dovedeny do maximální plošnosti a Grygarovy *Černé obrazy* naopak zobrazují hluboký prostor, balancující na hranici čtvrtého rozměru, jsem ukázala, že na první pohled podobná díla mohou znázorňovat zcela protikladný obrazový prostor.

Následující kapitola *Expanze reálného prostoru* se zabývá popisem obrazů ze série *Exotic Birds* Franka Stelly a *Hmatových kreseb* Milana Grygara, které na první pohled nespojuje žádná formální podobnost. Přesto jsem pomocí popisu a interpretace jednotlivých děl nalezla v obou případech shodná prostorotvorná řešení. *Exotic Birds* i *Hmatové kresby* akcentují přítomnost reálného prostoru v uměleckém díle. Jejich součástí jsou jak místa, kde jsou vystavena, tak i divák, který je pozoruje.

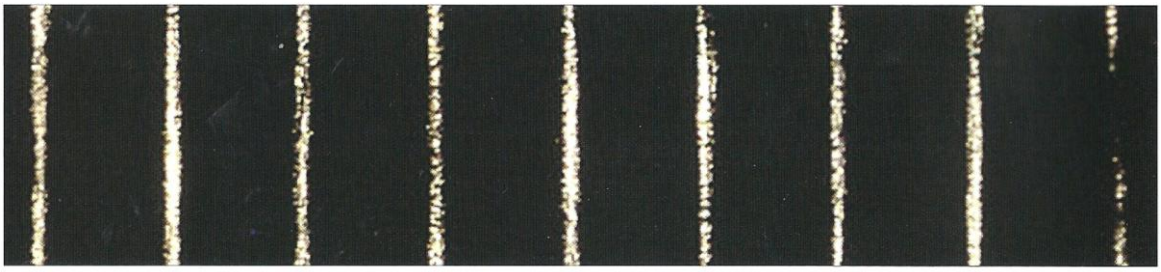
Na závěr bych ráda uvedla, že kromě popsaných podobností a odlišností v díle Franka Stelly a Milana Grygara jim je společný přístup k umělecké tvorbě jako takové. Oba umělci vnímají umělecké dílo jako živoucí organismus, který se neustále vyvíjí a kvůli kterému je třeba vynaložit velké úsilí, aby se stále posouval někam dál. Grygar i Stella pracují systematicky: řeší umělecké problémy a ve chvíli, kdy dojdou k uspokojivému výsledku, začnou pracovat na něčem zcela jiném. Jsou to především malíři, kteří na malbě neustále lpí, přestože se může někdy zdát, že ji opouštějí. Malíři, kteří přes svoji systematičnost nakonec vždy nechají poslední slovo uměleckému citu a instinktu.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

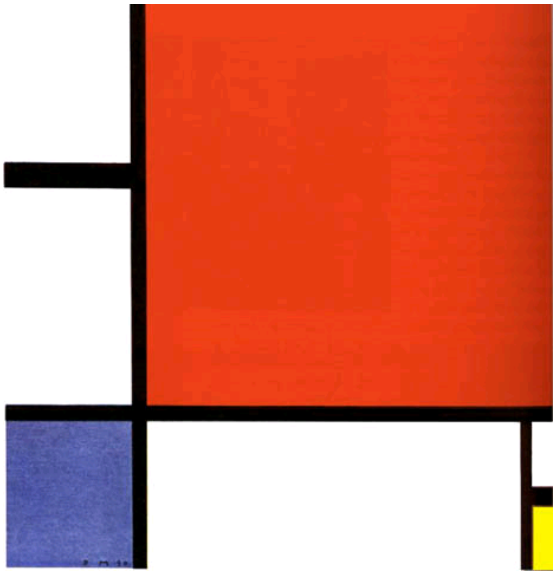
1. Milan Grygar: Cukrovar, 1946, olej, plátno, lepenka, 34,5x 49,5 cm



2. Robert Rauschenberg: Sattelite, 1955, kombinovaná technika, 201.6 x 109.9 x 14.3 cm

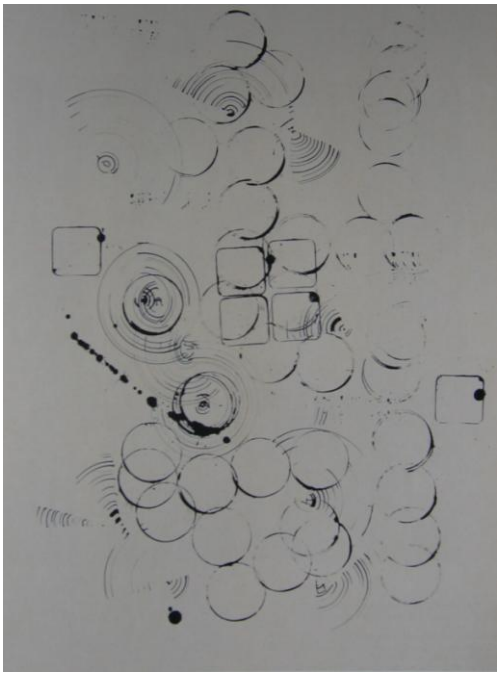


3. Frank Stella: Die Fahne Hoch, detail, 1959, 308, 6x 185,4 cm, emailová barva na plátně, Whitney Museum of American Art

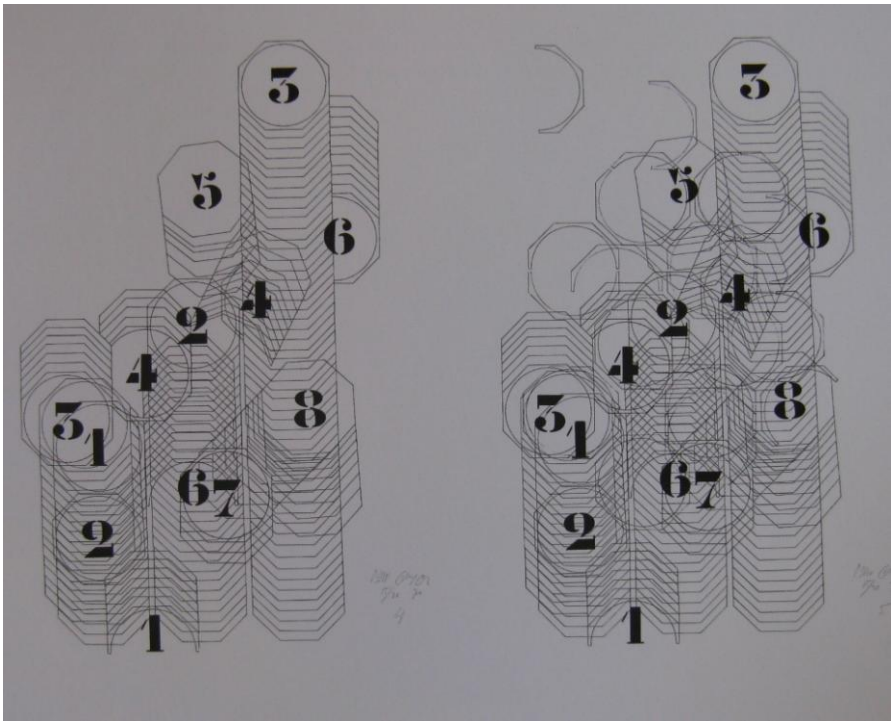


..

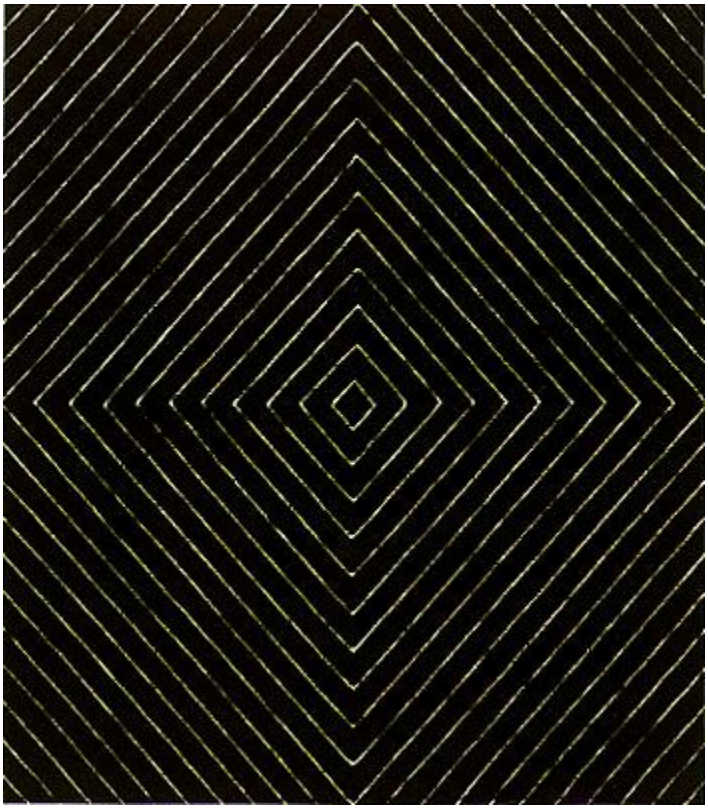
4. Piet Mondrian, *Kompozice s Červenou, Modrou a Žlutou*, 1930, olej na plátně, 50,8x 50,8cm, soukromá sbírka



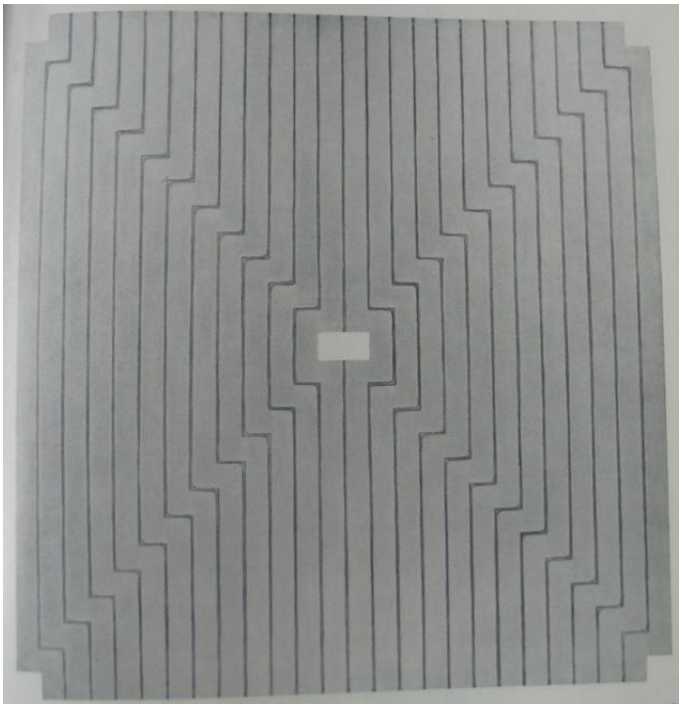
5. Milan Grygar: Akustická kresba, 1965, tuš, sklenička, papír, 88x 62,5 cm



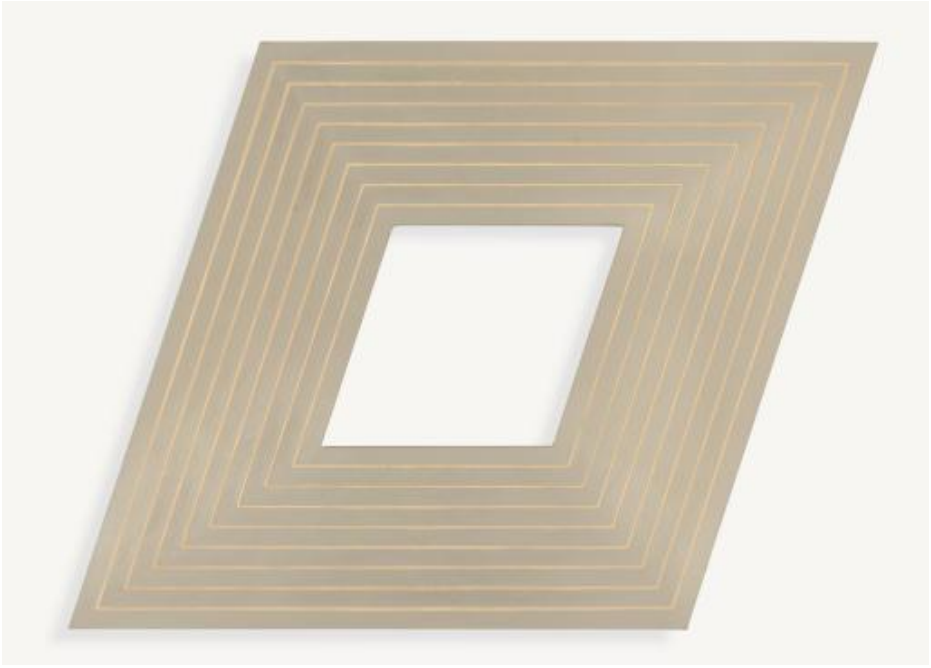
6. Milan Grygar: Architektonická partitura, 1970, litografie, 63x 45 cm



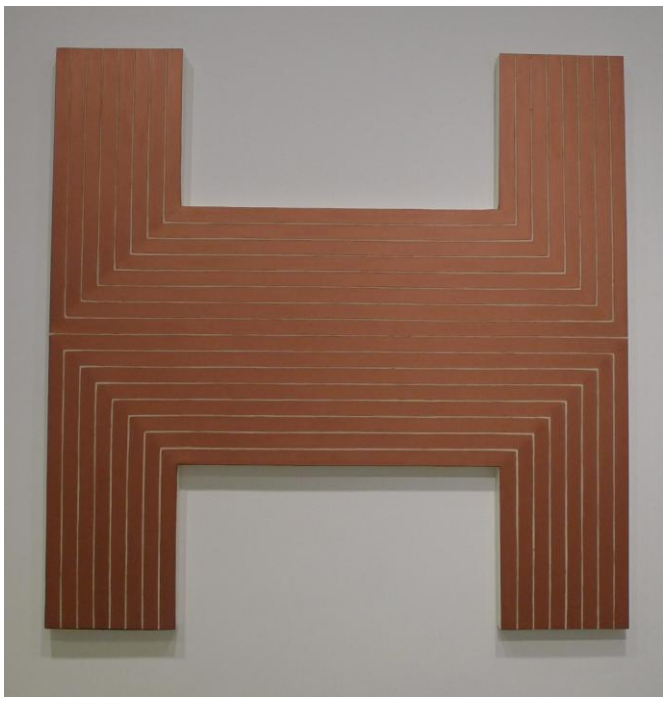
7. Frank Stella: Jill, 1959, emailová barva na plátně, 230,5x 198, 8 cm, Albright-Knox Gallery, Buffalo



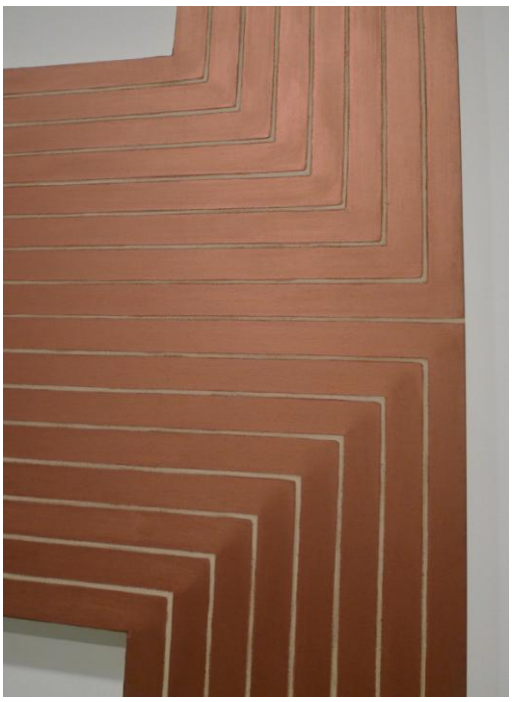
8. Frank Stella: Avicenna, 1960, hliníková barva na plátně, 40,64x 55,88 cm



9. Frank Stella: Carl Andre (ze série Benjamin Moore), 1963, metalická barva na plátně, 203,2x 284,5 cm

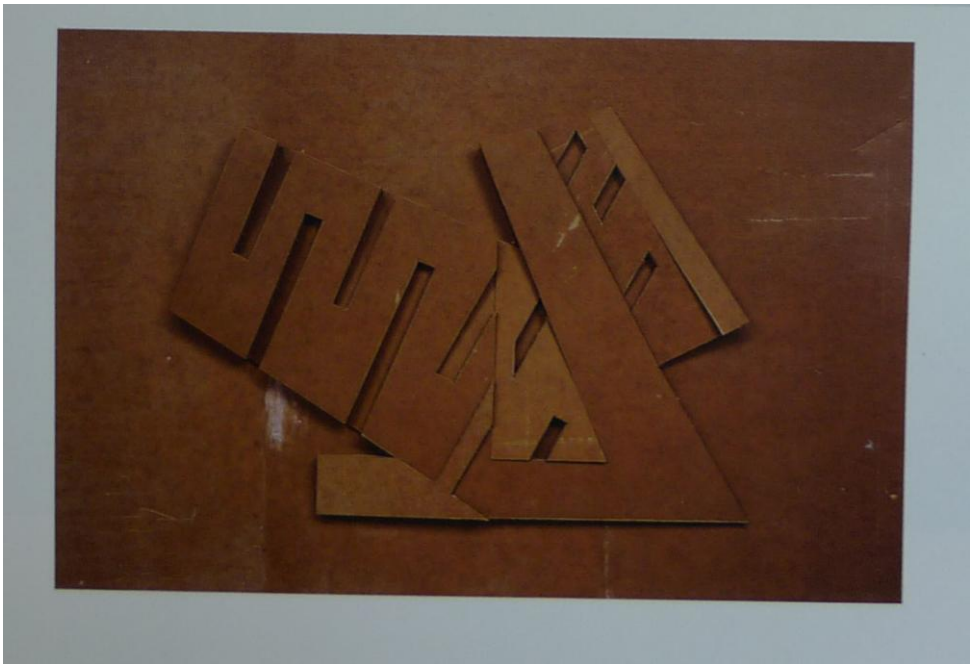


10.a Frank Stella**:** Pagosa Springs, 1960, měděná barva na plátně, 252,3 x 252,1 cm, Hirshorn Museum,Washington DC

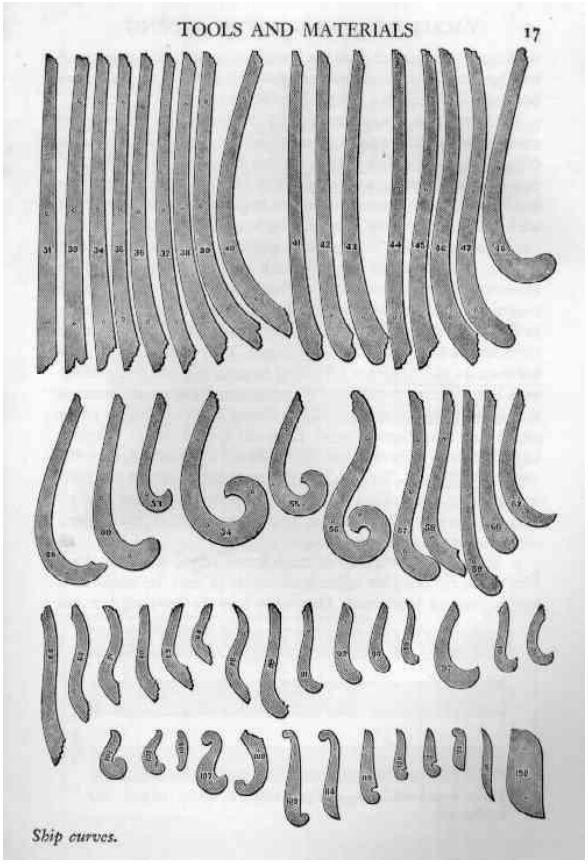


10.b Frank Stella**:** Pagosa Springs,detail

11. Frank Stella: Wolfeboro I, 1966, alkydová a epoxidová barva na plátně, 407,99x 253,37 cm, San Francisco Museum of Modern Art

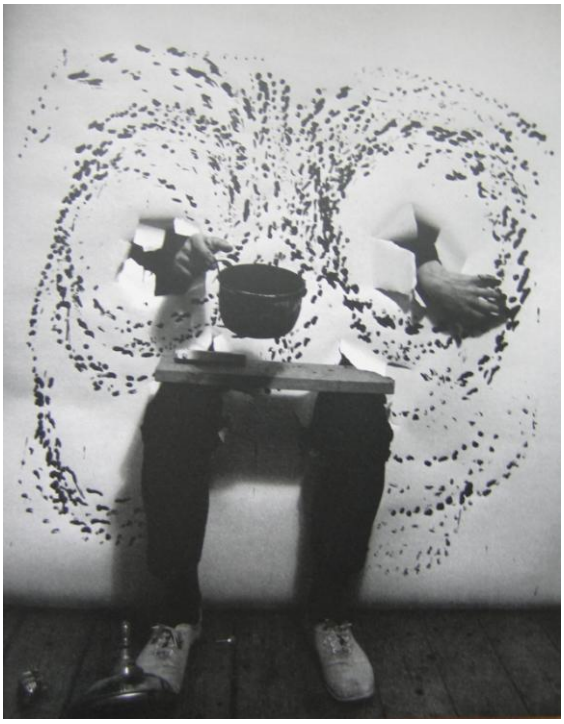


12. Frank Stella: Maketa pro *Mogielnica*, 1972, lepenka



13. Ilustrační obrázek: Ship curves (šablony pro nákres lodních konstrukcí)

14. Caravaggio: Růžencová Madona, 1607, olej na plátně, 364.5 cm × 249.5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň



15. Milan Grygar: Záznam realizace Hmatové kresby, 1969, tuš, papír, 280x 150cm

16. Milan Grygar, Otevření prostoru, 1985, tuš, papír, 280x 150 cm

17. Frank Stella: Jungli Kowwa, 1978, kombinovaná technika, hliník, kovové trubice, dráty, 210,5x 180,4 cm

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

BOSSEUR Jean-Yves, Milan Grygar a zvuk, in: ZEMÁNEK Jiří/ GRYGAR Milan (ed.): Milan Grygar. Obraz a Zvuk. Katalog výstavy Národní Galerie v Praze, 14.9. – 28.11. 1999, Praha 1999

BOSSEUR Jean-Yves: Milan Grygar, Obraz a barva, in: ZEMÁNEK Jiří/ GRYGAR Milan (ed.): Milan Grygar. Obraz a Zvuk. Katalog výstavy Národní Galerie v Praze, 14.9. – 28.11. 1999, Praha 1999

ELKINS James: Abstraction´s Sense of History. Frank Stella´s *Working Space* Revisited, in: American Art 7 no. 1, 1993, 28-39

FOSTER Hal/KRAUSS Rosalind/BOIS Yve-Alain/BUCHLOH Benjamin H.D.: Umění po roce 1900, Praha 2007, Slovart

FRIED Michael: Shape as a Form: Frank Stella´s New Paintings, in: Artforum (Los Angeles), Nov. 1966

FRIED Michael: Umění a Objektovost, 1967, in: POSPISZYL Tomáš (ed.): Před Obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha 1998, OSVU

GLASER Bruce: Otázky Stellovi a Juddovi, in: Karel SRP (ed.): Minimal & Earth &Concept Art,Jazzpetit č. 11 (2.část), Praha 1982

GOMBRICH Ernst: Umění a Iluze, Praha 1985, Odeon

GREENBERG Clement: Modernistická malba, 1960, in: POSPISZYL Tomáš (ed.): Před Obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha 1998, OSVU

HLAVÁČEK Josef: Milan Grygar. Obraz a Barva, Katalog výstavy Severočeské galerie výtvarného umění, Litoměřice 2001

KRAUSS Rosalind: Stella´s New Work and the Problem of Series, Artforum (New York), prosinec 1971, 40-44

LARVOVÁ Hana: Milan Grygar, Praha 2009, Gema Art

LEIDER Philip: „Literalism and Abstraction", in: Jason GAIGER/Paul WOOD (ed.): Art in the Twentieth Century. A Reader, London and New Haven 2003, Yale University Press

PANOFSKY Erwin: Význam ve Výtvarném Umění, Praha 1981, Odeon

POSPISZYL Tomáš: Srovnávací studie, Praha 2005, Agite/Fra

POSPISZYL Tomáš: Umění z druhé strany oceánu, in: POSPISZYL Tomáš (ed.): Před Obrazem, Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha 1998, OSVU

PRIMUS Zdenek: Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let, Praha 2003, Kant

ROSENBLUM Robert: Stella´s Third Dimension, in: Vanity Fair (New York), Nov.1983, 80-90

RUBIN William: Frank Stella, New York 1970, The Museum of Modern Art

RUBIN William: Frank Stella 1970-1987, New York 1987, The Museum of Modern Art

SRP Karel: Rozhovor s Milanem Grygarem, in: Jazz 8, 1979, č.4, 38-40

STELLA Frank: Working Space, Cambridge, Massachusetts 1986, Harvard University Press

ŠVÁCHA Rostislav/PLATOVSKÁ Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění [VI/2], 1958/2000, Praha 2007, Academia

VARNEDOE Kirk: Pictures of Nothing, Washington D.C. 2003, National Gallery of Art

ZEMÁNEK Jiří/ GRYGAR Milan (ed.): Milan Grygar. Obraz a Zvuk. Katalog výstavy Národní Galerie v Praze, 14.9. – 28.11. 1999, Praha 1999

ZEMÁNEK Jiří: Grygarův „zvučící rukopis“ a „absolutní kresba“, in: listy S.V.U. Mánes, 4/1999, 8-12

Dokumentární film: Painters Painting, 1972, zdroj: http://www.youtube.com/watch?v=cN_rRCfRdmQ&feature=related

SEZNAM VYOBRAZENÍ

[I] **Milan Grygar: Černá obraz, 1987, 190x 145cm, Národní Galerie v Praze, Reprodukce z knihy: Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, Gema Art**

[II] **Frank Stella: Die Fahne Hoch, 1959, 308,6x 185,4cm, emailová barva na plátně, Whitney Museum of American Art, Reprodukce z knihy: William RUBIN: Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970**

[III] **Milan Grygar: Kresba mechanickými předměty, 1969, Reprodukce z knihy: Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, Gema Art**

[IV] **Milan Grygar: Záznam realizace Hmatové kresby, 1969, tuš, papír, 280x 150cm, foto: Štěpán Grygar, Reprodukce z knihy: Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, Gema Art**

[V] **Frank Stella: Steller´s Albatros, 1977, barevna litografie a serigrafie na papíře, 83,6x 104,1cm, Reprodukce z knihy: William RUBIN: Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970**

[VI] **Milan Grygar: Záznam realizace Hmatové kresby, 1969, tuš, papír, 280x 150cm, foto: Štěpán Grygar, Reprodukce z knihy: Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, Gema Art**

[VII] **Leonrado da Vinci: Vitruviánský člověk, c.1487, inkoust na papíře, 34,4x 25,5 cm, Reprodukce z internetu: http://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian_Man, vyhledáno 19.5. 2010**

1. Milan Grygar: Cukrovar, 1946, olej, plátno, lepenka, 34,5x 49,5 cm, Reprodukce z knihy: Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, Gema Art

2. Robert Rauschenberg: Sattelite, 1955, kombinovaná technika, 201.6 x 109.9 x 14.3 cm

3. Frank Stella: Die Fahne Hoch, detail, 1959, 308, 6x 185,4 cm, emailová barva na plátně, Whitney Museum of American Art, Reprodukce z knihy: William RUBIN: Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970

4. Piet Mondrian, *Kompozice s Červenou, Modrou a Žlutou*, 1930, olej na plátně, 50,8x 50,8cm, soukromá sbírka

5. Milan Grygar: Akustická kresba, 1965, tuš, sklenička, papír, 88x 62,5 cm, Reprodukce z knihy: Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, Gema Art

6. Milan Grygar: Architektonická partitura, 1970, litografie, 63x 45 cm, Reprodukce z knihy: Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, Gema Art

7. Frank Stella: Jill, 1959, emailová barva na plátně, 230,5x 198, 8 cm, Albright-Knox Gallery, Buffalo, Reprodukce z knihy: William RUBIN: Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970

8. Frank Stella: Avicenna, 1960, hliníková barva na plátně, 40,64x 55,88 cm, Reprodukce z knihy: William RUBIN: Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970

9. Frank Stella: Carl Andre (ze série Benjamin Moore), 1963, metalická barva na plátně, 203,2x 284,5 cm, Reprodukce z knihy: William RUBIN: Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970

10. Frank Stella**:** Pagosa Springs, 1960, měděná barva na plátně, 252,3x 252,1 cm, Hirshorn Museum,Washington DC, foto: autorka

11. Frank Stella: Wolfeboro I, 1966, alkydová a epoxidová barva na plátně, 407,99x 253,37 cm, San Francisco Museum of Modern Art, Reprodukce z knihy: William RUBIN: Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970

12. Frank Stella: Maketa pro *Mogielnica*, 1972, lepenka, Reprodukce z knihy: William RUBIN: Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970

13. Ilustrační obrázek: Ship curves (šablony pro nákres lodních konstrukcí), Reprodukce z internetu: http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.macnaughtongroup.com/Ships_Curves.jpg&imgrefurl=http://www.macnaughtongroup.com/copenhagen_ships_curves.htm&h=738&w=500&sz=40&tbnid=Mj5oandRvn-SeM:&tbnh=141&tbnw=96&prev=/images%3Fq%3Dship%2Bcurves&usg=__2G7gKT2vYjW5v0ZUhvca-sGX5FQ=&ei=2Gz5S6rIK5CCOMvn-ZQM&sa=X&oi=image_result&resnum=6&ct=image&ved=0CCwQ9QEwBQ

14. Caravaggio: Růžencová Madona, 1607, olej na plátně, 364,5x 249,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Víděň, Reprodukce z internetu: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_066.jpg

15. Milan Grygar: Záznam realizace Hmatové kresby, 1969, tuš, papír, 280x 150cm, Reprodukce z knihy: Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, Gema Art

16. Milan Grygar, Otevření prostoru, 1985, tuš, papír, 280x 150 cm, Reprodukce z knihy: Hana LARVOVÁ: Milan Grygar, Praha 2009, Gema Art

17. Frank Stella: Jungli Kowwa, 1978, kombinovaná technika, hliník, kovové trubice, dráty, 210,5x 180,4 cm, Reprodukce z knihy: William RUBIN: Frank Stella 1970-1987, The Museum of Modern Art, New York 1987