

Kultura a umění

Mezi architekturou, sochařstvím a designem

JAROSLAV SEDLÁR

Druhá polovina 20. století v oblasti výtvarného umění se nám dnes jeví jako chaotická, plná nejrůznějších ismů, směrů, experimentů a ztráty převládajícího stylu epochy. Jako by se takový lineární průběh ztratil zhruba před několika málo desetiletími v pluralismu konkurujících si návrhů. V tom smyslu se vyskytují už i názory, že to signalizuje konec avantgardy. Takový názor například na postmodernu, na rozdíl od filozofů, pojal americký historik, zástupce ředitele plánovacího štábu Ministerstva zahraničních věcí Spojených států amerických Francis Fukuyama. V knihách *The End of History* (Konec dějin, 1989) a *The End of History and the postmodern Man* (Konec historie a postmoderní člověk, 1992) triumfálně oslavuje postmoderní historii jako novou realitu vzniklou rozpadem komunistických systémů ve východní Evropě a vítězstvím liberálně demokratického kapitalismu, které podle něho nebylo jen ukončením studené války, ale koncem dějin vůbec. Odvolává se přitom na Karla Marxe a na Georga Wilhelma Friedricha Hegela, kteří věřili, že společenský vývoj se blíží ke svému konci a lidstvo dosáhne konečného společenského uspořádání, jež uspokojí jeho tisícileté úsilí. To nastalo podle Fukuyamy nyní. Je to dobrá zpráva (*good Gospel*). Liberální demokracie ve spojení s tržní ekonomikou teď prokázala, že je nejstabilnější, a proto na ní nelze již nic vylepšovat. Obě knihy se v USA staly bestsellery. Brzy po jejich vydání je však podrobil zdrcující kritice francouzský filozof Jacques Derrida, který prohlásil, že největší zločiny se staly právě pod rouškou liberalismu. Nicméně je jisté, že se ve výtvarném umění vedle postmodernismu objevilo mnoho nových směrů odmítajících jednotnou linii modernity. Naše současnost totiž začíná právě tam, kde mizí styl jako periodický znak epochy. To nastalo v sedmdesátých letech. Od té doby působí protikladné tendence.

V sedmdesátých letech reagují umělci kriticky na obrazy a iluze, nahrazují principiálně uchopitelnou realitu *simulacrem*, jak tohoto termínu použil Jean Baudrillard. Sochařství, skulptura, plastika, dají-li se tyto pojmy ještě v tradičním pojetí používat, usiluje o vyjádření přímého zážitku – přímé zkušenosti, vázané přímo na tělesné prožitky, které se stávají programem jeho fundamentálního orientování na prostor, zaměření na trvání na věcech a na stopách. Tam někde lze hledat společného jmenovatele nejrůznějších směrů, ať již architektonické nebo designerské skulptury blízké nábytku. Doznívá samozřejmě i objektové umění, readymades, nově se objevuje tzv. fixování vzpomínek. Zde spočívá jádro dialektických opozic k předchozím desetiletím.

Také v divadle, v modelech architektur, v muzeálních simulacích nebo vitrínách nacházíme nové pohledy a plastika je najednou rovněž hravá, literární, symbolická, vyprávěčská, rétorická, ano, doslova anekdotická. To, co se v klasické moderně objevilo jako argument proti autonomii plastiky, vstupuje nyní do plastiky jako její vlastní kvalita. Postmoderna devadesátých let to ještě vyostřuje. V recyklaci *readymades* a *objet trouvés* nachází prezentace vlastní smysl. „Vzniká však další otázka. Vrací se umění v osmdesátých letech, po intenzifikaci individuálních cvičení vnímání, opět před historicky společenský horizont? Našla plastika po příběhu arte povera opět paměť a vzpomínku? Pfi- byla jí po mýtu autonomie a sebereflexe média sociální průbojnost? Vyvinula kritický model pro společenské jednání? Stojí tento model, ironicky distancovaný, v dobově kritickém, sociálním, ba filozofickém diskurzu? Nebo teprve umělci, jakými byli Hans Haacke, Ilja Kabakov, Haima Steinbachová, Robert Longo, Olaf Metzler, dosáhli politického prostoru?“ (M. Schneckenburger)

Proměny plastiky lze velmi dobře postřehnout koncem 60. a počátkem 70. let v tvorbě plastiky mezi designem nábytku, objektů a sochařskou tvorbou. Projevily se silně na výstavách Documenta 6 a Documenta 8 v Kasselu. Na výstavě Documenta 6 (1977) vystavěla Alice Aycock dřevěnou věž a komplex valů, bašty s dřevěnými sedadly, terasami, žebříky, padacími dveřmi: byla to topografie domu mezi sklepením a střechem. Vedle toho se táhla ocelová pěšina do hloubky parku od autora Georgese Trakase, dlouhá 200 m a úzká 60 cm. Příčně k tomu neskladný stupačkový most ze dřeva. Typické pro plastiku sedmdesátých let bylo stoupání a klesání, spěchání do perspektivy, staccato tlačení po schůdkách, diferencování zážitků vlastního těla v prostoru.

O deset let později, roku 1987, stál na okraji těže louky v Kasselu vědru podobný „Eis“ Pavillon (Zmrzlinový pavilón) od Thomas Schüttheho. Stranou od něj vystavil Heinrich Brummack stanový baldachýn a objevil se zde i kruhový otoman od Scotta Burtona, z jehož středu vyrůstal rostlý keř. Poblíž oranžerie to pak byla imaginární, perspektivně konstruovaná nosítka od Klause Kumrowa. Uvnitř oranžerie se objevily dekorativní parafráze na dveře, okna, schody, jejichž autorem byl Siah Armajani. Všechno působilo hravě, narativně a jevílo se k řádnému použití nebo koketovalo s užitkovostí. V „Eis“ pavilonu od Schüttheho byly prodávány zmrzlina i káva. Pozoruhodné je, že si tato plastika vždy činí zároveň nárok na praktický účel. Blíží se tím tedy i vnějškově užitkovým stavbám, nábytku, nářadí. Jako by tím otvírala už sociální horizont, v rovině jakési utopie, jako by to byl návrat umění ze slonové věže autonomie do společnosti. Ale to je zatím přirozeně otázka.

Siah Armajani a Scott Burton své stavby a nábytkové skulptury v takovém slova smyslu mysleli. Armajani se vrací dokonce až k utopiím ruských revolučních umělců, jakými byli El Lissický a Klucis, nebo k osvícenské americké architektuře pozdního 18. století. Jeho *stavební slovník* izoluje ve více než 200 modelech jednotlivé prvky jako stěnu, střechem, okno, schody, skříň, kómín, *dekonstruuje* je a znovu sestavuje podle formálních pravidel. Od roku 1967 navrhoval mosty, potom čítárny, zahradní čítárny, běžné čítárny nebo



Siah Armajani, Čítárna Sacco a Vanzetti, 1987-88

piknikovou zahradu. Založil tím nová měřítka pro veřejné komunikativní umění.

Pionýrem nábytkové skulptury byl ovšem Richard Artschwager. Už v padesátých a šedesátých letech pěstoval dokonce truhlářinu, aby mohl navrhovat zcela individuálně koncipované kusy nábytku. Od roku 1962 pak již vytvářel originální kusy nábytku jako zcela osobité skulptury. Stoly, lavice, zrcadla a dveře dělal z levného tvrzeného materiálu a desek, které napodobovaly všechny myslitelné vzory a barvy. Proměňovaly se tak před očima jako díla zakotvená mezi skutečností a iluzí. Byly to konkrétní, většinou ovšem smyšlené modely, vycházející ze zavedených zvyklostí vidění a optických konvencí. Artschwager se tímto způsobem kriticky vyrovnával s protiklady mezi konceptualismem a odvážným *Stylling* postmoderního designu a objektového umění.

Susana Solano zprostředkovává souvislosti mezi katalánskou tradicí a mladší generací ve své ocelové plastice. Plochy a váhy stojí proti mřížím, roštům a holím, které dělají prostor propustným a vztahově bohatým. Objekty připomínají postel, stůl, schody nebo bránu, ale také krajinu a udržují naše asociace nerozhodné: její dílo provokuje a patří určitě k nejdůležitějším příspěvkům Španělska do postavantgardní skulptury.

Rovněž německá skulptura nastoupila novou orientaci. Na rozdíl od expresivních dřevěných plastik postmodernistů sochařů-malířů, jakými byli Baselitz nebo Lüpertz, vytváří nastupující generace částečně zjednodušené, vypravěčsky výmluvné *modely*. Tito umělci vyšli právě z Akademie v Düsseldorfu, totiž Schütte, Reinhard Mucha, Katharina Fritsch, Ludger Gerdes, Wolfgang Luy, Ecker, Harald Klingelhöller, Thomas Virnich, nebo z Berlína Hermann



Tadashi Kawamata, **Projekt Zničený chrám**, 1987

Pitz, z Hamburku Klaus Kumrow, z Mnichova Stephan Huber a Albert Hien. Paušální pojem *model* vedl k nedorozumění, protože tento model nepřipravoval žádné provedení ve větším měřítku. Nenavrhovali v žádném směru jinak než architektura, žádný účelový, funkční prostor, nýbrž prostor vycházející pouze z představy. Modely měly pouze usměrňovat naši fantazii do mezizóny (do mezer) mezi nazírání, vzpomínky, asociace, projekce – to vše jim splývalo. Vytvořili tak smyšlený obraz. Model je ovšem typickým projevem usměrňujícím konec avantgardy, protože nahrazuje Duchampův *readymade* nebo objekt trůně designersky nebo umělecky záměrně vytvořeným uměleckým předmětem. Zpochybňuje Duchampovo tvrzení, že jakýkoli obyčejný, ba i neumělecký předmět může být sám o sobě vystaven jako umělecké dílo, pokud je vytržen ze svého původního kontextu, způsobu použití a významu. Nahrazuje tzv. limity moderního umění – Duchamp – Malevič?

Naivní víra Arnajandise v návrat do sociální oblasti vstupem do světa peněz byla zlomena skepsí, ironií a fikcionalitou. Pomáhal si přitom tradičními rétorickými prostředky. Stephan Schmidt-Wulfen ukázal, jak princip *pars pro toto*, metonymii, překonává jiná řeč symbolů, metafora, alegorie. Lustr zastupuje u Stephana Hubera luxus a bohatství, trakař práci a námahu, oba příklady vyvolávají asociace na feudální nebo kapitalistickou společnost. Tunely a sluchové orgány Bogomira Eckera zastupují celý komunikační systém, pronikají snadno do vztahů a souvislostí. Hien demonstruje minimálními lodičkami, které utápí do písku, letadly, která padají do vody, dvojznačnost civilizačního pokroku. Zvýrazňuje ji tak, že ji převrací v opak.

První, který roku 1980 proti *modelu* ukázal vlastní smysl a předkládal předlohu stavby, byl asi Thomas Schütte. Jeho ironicky laděné scénografické insta-

lace, architektonické koncepty a památníky spojovaly potenciální praktickou funkci s formální přísnoští a autonomií. Od roku 1981 konstruoval skulptury s charakterem architektur a modelů. Schüttemu šlo o to, vytvářet skulpturami reálný prostor, artikulovat specifické místo. V díle *Hamburger Mahnmal* (Hamburský pomník, 1985) je oválný mramorový stůl s dvanácti zděnými židlemi, myšlený jako *místo shromáždění*. Dojem prostorové uzavřenosti byl vytvořen skulpturami tak, že kamenná opěradla židlí dosahovala až do výše hlav a tím působila jako akustický zesilovač. Schütte uvažoval také o postavení muzea a jeho působení, jak o tom svědčí i skupina figur *Die Fremden* (Cizinci, 1992) na portiku módního obchodu v přímém sousedství muzea Fridericanum.

Avšak schéma *modelu* nepoužívají všichni sochaři této generace. Reinhard Mucha vrší, hromadí a překlápí, kříží nábytek, který nachází před místem jako symbol pro železnici, letiště, výroční trh, obrovské kolo – je to mustz z jeho dětství padesátých let. Rovněž plst (jako dekorativní materiál) a linoleum (pro sociální byt, obydlí) byly používány jako vzpomínka na období maloměstského mládí. Jejich *equilibristika* má však současně rysy artistického předvádění: Mucha reflektuje, jako nikdo jiný, princip prezentace muzea, galerie. Stůl nese sokl, který opět nese stůl. Dá se zde velmi jednoduše, brilantně prohodit vztah soklu a díla, dvakrát na hlavu postaveného. V protikladu k Muchovi Thomas Virnich zničil a rozdrobil (rozkouskoval) svůj objekt trouvé: dům loutek, pouzdro na basu, zrezivělý člun, na který narazil na řece Arno v Itálii. Rozebíral je, vyléval a odléval, opláštoval je, celku dával nový, jako by provizorní řád. V otevřeném, hravém zacházení s objet trouvé viděl Virnich, zcela v duchu Friedricha von Schillera, výraz lidské svobody.

Od těchto artistických spekulací se velmi vzdalují dva moralisté, Felix Droese a Olaf Metzel. Droese je sice především kreslíř a malíř, avšak přece jen se jeví ve svém hlavním díle *Dům beze zbraní* (Haus der Waffenlosigkeit) jako umělecky velmi zodpovědný, a to také tehdy, když říká: „Umění ne jako problém stylu, nýbrž jako problém pravdy, jako problém budoucnosti pro lidstvo.“ V ostřejším, dobově kritickém Berlíně se Olaf Metzel stal známým svým příspěvkem k *Berlínským skulpturám* v roce 1987, když pod názvem „13. 4. 1981“ instaloval na exponovaném místě Kurfürsterdamm obrovské nakupení policejních zátaras. Tato práce jasně ozřejmila, že se Metzel se svými instalacemi zapojil do právě jsoucí estetické a politické atmosféry prostoru a místa (*In die Produktion*, 1983/84, *Stammheim*, 1985), přičemž své koncepty připravoval v podobě kreslířských sérií podle reprodukcí v novinách, politických symbolů a nalezených kusů materiálu. Od roku 1988 se zabýval tématem komunikací a technologií ve spojení s potenciálem agresivity, které jsou vlastní této oblasti moderní civilizace. Postupoval od existenciálního ke konkrétně politickému s tématy od kultury volného času přes teror konzumu, nepřátelství k cizozemcům, ke státní moci (násilí) a protinásilí až ke kritice technologií a médií. Metzelův impuls je vždy zuřivý útok proti nedostatkům v systému. Vyvozuje z toho jak destruktivní tak tvarově a stylově precizní stra-

tegie. Jeho přesně, agresivní zasahování do veřejného prostoru patří k velmi vzácným případům komplexního politického umění v Německu.

To, že se dále pracovalo také na základních problémech plastické řeči, na kompozici, proporcích, ukazují dvě generace: starší Erich Hauser a Thomas Lenk, mladší Joachim Bandau, Ansgar Nierhoff, Heinz-Günther Prager, James Raineking, Edgar Gurbub, Wilfried Hageböling. Hauser s klenutými segmenty a sestavami z nich a s konstrukcemi disků. Bandausovy sošky se pohybují mezi blokovými redukcemi, problémy skořepin – *Jádro* a expresivními vzpomínkami na bunkry a valy. Nierhoff se blíží svými ocelovými záhyby a střídavými stereometriemi ve stejné masě hlediskům procesního umění. Prager vychází z tvarového systému z antropometrického modelu míry, využívá krychlové křížení nebo křížové krychle. Reineking, Gutbub a Hageböling jsou přísní syntetické plošného řezu. Zde se objevuje vlastní těžisko plastické autonomie tvaru.

Architektura-skulptura-forma-komunikace. Roku 1978 resumuje Robert Morris: „Bílý prostor galerií by měl být uchopitelný na první pohled, ekvivalentem minimal artu, antiprostor nebo neprostor, což postihuje jakoukoliv zkušenost postoje (chování).“ Koriguje to demonstrativně svými vlastními instalacemi. Místo míst, která jsou naplněna psychologii a specifickými postoji nebo vzpomínkami a stopami všednosti. *Interesantní* místo, které vytváří Smithsonův pojem *site specificity*, převádí z krajiny do oblastí architektonické. Důležitější než architektonický výtvar je pak nové pochopení prostoru. Tento prostor již nevzniká z rozštěpení a krystalického rozložení objemu jako u konstruktivistů. Není již rovnoprávným protějškem jako v minimal artu. Není ideální nebo abstraktní, nýbrž operuje se základními pojmy našeho architektonického, krajinářského prostředí: *Existenzraum*, prostor bytí (existence), jak ho nazval Christian Norbert-Schulz, ve kterém žijeme a ve kterém se pohybujeme. Mnohé sošky se dají nyní pochopit spíše v kategoriích, jakými jsou cesta a směr, místo a střed, pole a období, uvnitř a venku, než tradičními pojmy, jakými byly materiál, hmota, objem, kompozice a rytmus.

Podněty přicházejí z pozdních šedesátých let. Naumanův *Koridor* zdůrazňuje vnímání mezi iritací a hmatovým *Ich-Absicherung* (znejistěním mého já). Minimalista Serra zjintenzivňuje psychofyziku prostoru až do ohrožení, Longovo cestování pěšky sleduje princip cesty doslovně, tak jako kamenné kruhy vymezují archetypy místa. Předformy ve 20. letech se vrací až k Giacomettiho *Spielbretten* a k modelům náměstí z doby kolem roku 1930. Také slavné *Play Grounds* a *Play Mountins* Noguchiho se dostávají do popředí. Nyní programují tak rozmanití umělci jako Alice Aycock, Claus Bury, Richard Fleischner, Dani Karavan, Per Kirkeby, Mary Miss, Walter Pichler, George Trakas, Micha Ullman své soškové stavby a prostory jako místa psychologického bezpečí nebo znepokojení. Jejich koridory, tunely, labyrinty, věže, jámy (šachty), mosty a schodiště tvoří naše postoje – až ke klaustrofobii nebo k nekončícím bludištím.



Vít Cimbura, *Židle č. 8*, 1986

V Evropě Rakušan Walter Pichler zakládá svými koncepty pro podzemní budovy, svými mýtickými naplněnými sídlišti a rituálními architekturami v Burgenlandské vesnici St. Martin poměrně raně postavandgardní realizace. Od roku 1960 pracoval jako designér a sochař ve Vídni. Ve svých kresbách a environmentech spojoval funkcionalistickou architekturu s *nonsensejemi* a s utopickými společenskými návrhy. Práce od 80. let jsou silně ovlivněny mystickými představami jsou duchovně blízké vídeňskému aktionismu a umělci Rainerovi, odlišují se od nich však svou technoidní strukturou *Wächterin auf der Kreissäge* (Ochrana na cirkulárce, 1987).

V Americe zažily prostorové formy idiosynkretické působení spojené s univerzální symbolikou, jako například *Labyrinth*, skutečnou renesanci. Alice Aycock pracuje s nedokončenými architekturami, aby si je dotvářel divák sám. Buduje je s přesnou znalostí literárních analogií. Jorga Luis Borges, Octavio Paz nebo Lawrence Durrel zaplétají architektORIZOVANÉ Meta-aparáty jako metafory neproniknutelnosti moderního života

(*Labyrinth*). George Trakas, v New Yorku žijící sochař kanadského původu, staveb od roku 1972 mosty a rýsoval osy skrze krajinu a prostory galerií. Práce *Union Pass*, kterou instaloval na Karlsau na Documenta 6 v Kasselu roku 1977, sestává z ocelového a dřevěného mostu, který tvořily protějščí osy. Vznikla tak stezka, která spojovala prehistorickou a moderní, soudobou cestu jako symbol komunikace a vzájemného propojení. Trakas drammatizuje vnější prostor jak mosty nebo schody, tak materiálými kontrasty, rušenými chozením nebo tělesnými zkušenostmi. Dani Karavan, izraelský umělec, který studoval na Akademii umění Bezalel v Jeruzalémě a v letech 1960-71 na Accademia di Belle Arti ve Florencii freskové malířství, v letech 1960-73 tvořil kulisy pro izraelská divadla a pro newyorský taneční soubor Marthy Grahamové

Dance Company, od 60. let nástěnné reliéfy a k architektuře se vztahující velkoprostorové environmenty, které poukazují na souzvuk umělecké tvorby a veřejného životního prostoru. Tam, kde nasazuje kontrapunkty, je jeho dílo imanentní. Vertikála proti horizontále, kruh proti přímce. Poezie a geometrie, živá příroda a konstruovaná forma nejsou pro Karavana antagonismy, nýbrž jsou nahlíženy jako integrální součásti životního prostoru. Ve svém *Pomníku pro Waltera Benjamina* spojuje vzdálený horizont s vířením vody, který vidíme skrze šachtu vysekanou ve skále a opancěrovanou. Také pro Ullmana se stává nebe (obloha) nejzhuštěnější formulí pro těleso, výkop, osazení, pozorování, přístřeší – symbolické místo, jehož nestabilita reflektuje politickou situaci.

Takové skulptury vyžadují, aby se divák stal tím, kdo takové věci prožívá, dokáže je plně pochopit. Aby se stal účastníkem (aktérem), který „na sebe nenechá působit prostor pasivně, nýbrž živě odkrývá, přijímá jeho vnitřní význam“. (Merlau-Ponty) Musíme ho obcházet, vstupovat do něj, ohmatávat ho: skulptura a divák jsou v aktivním vztahu. Franz Erhart Walther to prezentoval v šedesátých letech jako *návod k dění* a jako *pole dění*, aniž by vyháněl do extrémů jeho fundamentální fenomenologii těla v rovině architektonické a psychofyzické.

Jiní umělci pěstují plastiku chápanou jako kritiku architektury. Předčasně zemřelý syn surrealistického malíře Matty Echaurena – Gordon-Matta-Clark otevírá dekonstruktivistické postupy v podobě tzv. *Splittingu* a *Cuttingu*, tj. radikálního řezu obytnými domy amerického předměstí. *Splitting* však nechápe jako zničení, zboření staveb pomocí řezů a průlomů, které slouží nové komunikaci stojící za proměněnou, otevřenou společností, ale jako analytický proces, který se blíží dekonstruktivistickým postupům architekta Franka Gehryho (*Splitting*, 1974 [Trhlina], fotokoláž, Holly Salomon Gallery, New York). Teoretikem a vynálezcem dekonstruktivismu je francouzský filozof Jacques Derrida. Slovem dekonstrukce označil svoji kritiku metafyziky, přičemž vycházel



Milan Knížák, *Zebra (židle)*, 1980

zřejmě z filozofie Edmunda Husserla a Martina Heideggera. Zároveň jí popřel strukturalismus a mimo jiné snad nejradikálněji ze všech kritizoval moderní architekturu, čímž dal nepochybně i podnět ke vzniku dekonstruktivismu v architektuře. Architektura je podle něho určena čtyřmi znaky: 1. architektura slouží k bydlení – je výrazem archi-hieratiky; 2. je výrazem fundamentu společnosti; 3. pracuje s panující účelností; 4. je spjata s krásným uměním. Dekonstruktivistická architektura se staví proti dvěma extrémům, a to proti historizujícímu postmodernismu a proti přežívajícímu racionalismu moderny (neokonstruktivismu). Vyznačuje se radikální deformací ortogonálního systému stavebního objektu a znaky deformací, jakými jsou distorce, rotace, kolize, trhliny, úhlové natačení, naklánění a posuny vrstev, rozbíhání linií a měřítkové skoky. Nicméně tyto znaky neumožňují vizuální ani konstrukční porušení soudržnosti objektu, ale posilují jeho expresivitu. V tom je dekonstruktivistická architektura jednotná s malířským expresionismem postmoderny. Základní principy dekonstruktivistické architektury jsou pak následující: 1. odklon od horizontály a vertikály; 2. používání ostrých úhlů; 3. pootáčení geometrických těles o malé úhly; 4. zdánlivě nelogické, ale odvážné konstrukce, které působí labilním nebo provizorním dojmem. Náročné konstrukční řešení ji spojuje často také s *High-Tech* architekturou. Ze světových dekonstruktivistů jsou to např. architekti Zaha Hadid, Bernard Tschumi, Peter Eisenmann, Rem Koolhaas, Günter Behnisch, skupina Coop Himmelblau, Frank O. Gehry.

Ještě radikálněji než Girdon-Matta-Clark si počíná Japonec Tadžashi Kawamata, který nívelizuje hranice mezi uměleckým objektem a užitkovým předmětem. Svým projektem *Zničený chrám* (1987, dřevo, 10 x 12 x 20 m), Kassel (documenta 8), 1987, vystoupil spirálovitě zformovanou, navenek pronikající stavební hypertrofií (zříceninou chrámu) nejen proti architektuře a umění a proti velkoměstu, nýbrž také proti kategorizovaným a kulturně uzavřeným situacím i proti politické mocenské struktuře.

Také Magdalena Jetelová, která roku 1985 odešla z Prahy do Německa, vytrhuje a staví své megalomanské dřevěné schody, stoly a židle proti velice úzkému prostoru. Už ve svých prvních pracích – vystavených náhrobnících – vystupuje do popředí jako ústřední téma monument jako znak pro ztrátu, ztroskotání a marnost. Ve druhé polovině 80. let vznikají velkolepě založené těžké dřevěné skulptury z masivních kmenů stromů, které byly pojednány rudimentárně pouze sekerou a pilou. Pronikavá síla výpovědi do prázdna stoupajících schodů, věží a nefunkčních stolů vychází z její záliby orientované na archaické kultovní znaky. Instalace *Lehkost a Tíže*, mohutný 6 tun těžký šikmý stůl v Hamburské Kunsthalle obepíná štíhlé sloupy a hrozí, že je přelomí; má explozivní sílu. Milan Kundera jí připsal ve svém románu *Nesnesitelná lehkost bytí* jednu kapitolu; narážka, protože román-bestseller popisuje Pražské jaro a situaci po něm, situaci, která byla pro umělkyni a její generaci roku 1985 charakteristická. K dekonstruktivismu patří její *Střecha domu*: dům jako jeskyně nebo doupe, skryš (1985), ale i *Rozvíklaný úulek*: dům (1984); domy, které se dotýkaly tématu skrytosti. Od té doby ji už nepustily myšlenky na sta-



Manfred Wakolbinger, **Nádoba**, 1986

věnou architekturu. Současně stále přemýšlela o materiálních formách uměleckého výrazu, o laserových projektech, které doprovázely její ranou tvorbu. Erik Orr vytvořil pyramidu z xenonových reflektorů na střeše administrativní budovy v Kalifornii, 1991. Paprsky dolétly do výšky asi tří kilometrů. Magdalena Jetelová opsala laserovým paprskem kopcovitou krajinu na Islandu ve svém *Island Projekt* (Islandském projektu, 1992) a v *Projektu Belveder* (Praha, 1993), ve kterém laserovým paprskem jako kresbou opisovala kopce na ostrově nebo letohrádek královny Anny. U ní exploduje dřevo: reaguje na prostor tak jistě jako americký sochař Richard Serra svými ocelovými minimalistickými plastikami, které umělkyni imponují. Téma *Židle* je kus nábytku jako symbol (nábytek jako symbol): schody, které nikam nevedou.

Na druhém pólu dekonstruktivistické formy kritiky architektury stojí umělci jako Gerhard Merz, který architektonickou plastikou objasňuje ideální proporce a jejich krásu nebo Dan Kirkeby, jehož stavby z cihel varírují antický chrám a gotické tradice jeho domova.

Přechod k následující generaci vyznačuje kolem roku 1980 umělecká skupina *Büro Berlin* kolem Raimunda Kummera a Hermanna Pitze. Další důležité umělci jsou připraveni kooperovat. Spojitost místa a záběru se vyostřuje. Jde o umělecky cizí prostory – tovární haly, nádraží, které jsou infiltrovány, interpretovány a umělecky dále rozvíjeny. V Paříži a Düsseldorfu implantuje Bogomir Ecker už na konci sedmdesátých let na ulicích nenápadné objekty, mrtvou poštovní schránku, kukátkové aparáty, mrtvé schránky v podobě komputerů se objevily v lednu roku 2011 už i v Brně a v Praze. Norbert Rademacher to vyhání až do subtilní intervence mezi intimitou a veřejností. Místo výstav z této situace vycházejí stacionární, dočasné (přechodné) „situace“. Je to již krok do příštího desetiletí?