

Kultura a umění

Sochařství na zlomu 20. a 21. století

JAROSLAV SEDLÁŘ

Na konci 20. století se zdá být lineární vývoj umění nahrazen širokým spektrem uměleckých ismů, směrů a stylů. Ten se rozšiřuje do pluralismu, který ovšem můžeme zaznamenat již zhruba dvě desetiletí před rokem 2000. Objevují se sice nové snahy obměnit umění, jako například umělecká recyklace nebo hledání mezistupňů mezi architekturou, sochařstvím a designem, ale vzájemné propojení formálních prvků, které by vyjadřovalo podobné postoje, chybí.

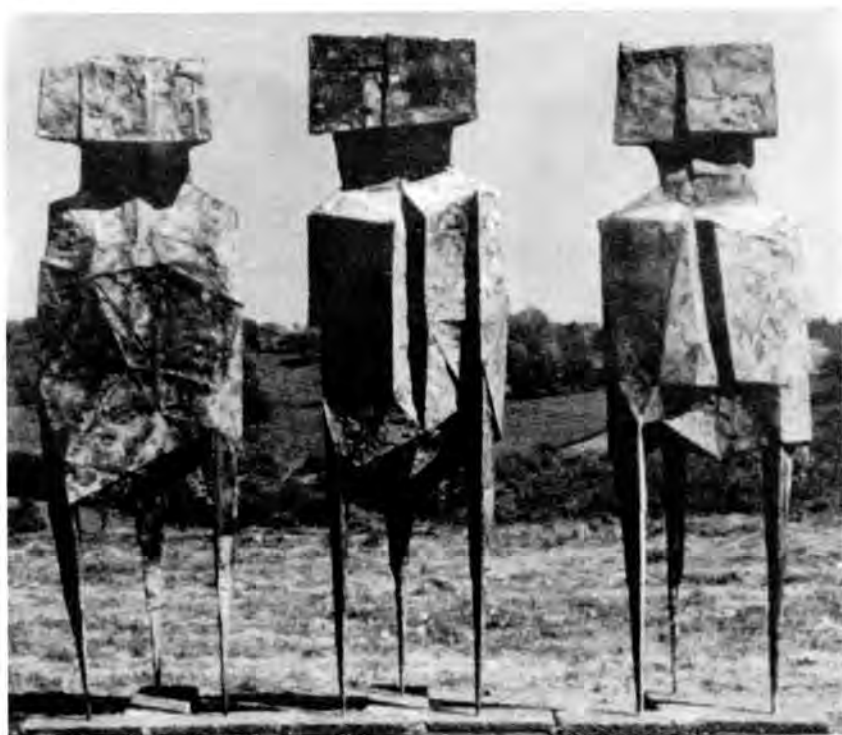
Pak se tedy neptáme již po vnějších, nýbrž po vnitřních podmínkách těchto změn. To, co je často signalizováno jako konec avantgardy, chápeme především jako konec přesahujícího stylu epochy. Naše současnost začíná patrně tam, kde se ztratil styl jako periodický znak. To započalo dokonce už v šedesátých letech.

Tedy začínají působit kontroverzní reakce. V sedmdesátých letech reagují někteří umělci kriticky na útok sekundárních obrazů a iluzí, které nahrazují primární, uchopitelnou realitu tzv. „Simulacrem“. Sochařství naopak usiluje o přímou zkušenost. Zaostruje se na zachování tělesnosti a základní orientaci v prostoru, trvá také na věcech a na stopách. A právě v těchto rozdílech mezi malířstvím a sochařstvím, ale také přímo v mnohosti orientací sochařství spočívá společný jmenovatel tak různých směrů, jako např. architektonické sochařství, objektového umění, readymades, hledání stop minulosti. Zde tedy začínají dialektické protiklady předchozích desetiletí.

V osmdesátých letech se mladší plastika opět hlásí k přímé tělesnosti. Místo přímé tělesnosti však převládá princip odrazu. Strategií prezentace se stává zobrazení, ilustrace, fikce. Příklady jsou divadlo, architektonický model, muzeální simulace nebo vitrína. Někdy může být plastika hravá, literární, symbolická, vyprávěcí, rétorická, ba dokonce i anekdotická. Co bylo v klasické moderně jako argument proti plastické autonomii, proniká nyní do plastiky jako její kvalita. „Postmoderní“ devadesátá léta to ještě vyhocují. V recyklaci readymades a v „objet trouvé“ je prezentace vlastním smyslem, který propůjčuje objektům auru a váhu.

Vrací se umění v osmdesátých letech, po intenzifikaci nácvičku vnímání, opět před historickospolečenský horizont? Vrací se plastika opět k paměti a ke vzpomínkám?

Sochaři, kteří nastupovali po Henry Moorovi, vyznávali většinou figurativní sochařství. Jsou to převážně Lynn Chadwick, Kenneth Armitage, Bernard Meadows a Reg Butler. Lynn Chadwick Russell se narodil 24. listopadu 1914 v Londýně, zemřel 25. dubna 2003 v Gloucestershire. Anglický sochař, který



Chadwick Lynn, *Strážci*, 1960

se obrátil k sochařství teprve po studiu architektury a začal tvořit kovové mobilní sochy v roce 1940. Patřil vedle Butlera *Studie k velké věži* (1963) a Armistage *Ležící figura* (1958-1959) k nejznámějším anglickým sochařům pracujícím v kovu (v litině, oceli, mědi, bronzu) brzy po druhé světové válce. Jeho rané mobily a skeletové konstrukce byly ovlivněny Calderovými a Gonzálezovými plastikami. Od roku 1953 rozvíjel Chadwick poloabstraktní polofigurativní styl podivných hybridních bytostí mezi lidmi, ptáky a koryši *Strážci* (1960).

Tito sochaři tvořili až do konce století. Po nich nastoupili abstrakcionisté ovlivnění americkým uměním. V čele této skupiny stál Sir Anthony Caro Alfred, narozený 8. 3. 1924 v New Malden, abstraktní sochař, jehož dílo se vyznačuje assemblážemi z kovu s využitím průmyslových objektů. Carovo dílo *Sen o městě* (1996) je sestaveno z rezivějící oceli v parku v Yorkshire. V letech 1942-1944 studoval inženýrství v Cambridge, poté sochařství na Royal Academy Schools (1947-1952) a stal se v letech 1951-1952 asistentem Henryho Moora, jehož vliv se vedle vlivů Picassa, Bacona a de Kooninga obrazil v raných Carových bronzových figurách. Po návštěvě Ameriky a po setkání s Davidem Smithem (1959) se však obrátil k abstrakci a začal tvořit



Woodrow Bill, **Továrna, továrna**, 1984

konstrukce ze silně barevně pomalovaných, často do prostoru rozložených ocelových desek a rour. Sochy zhotovoval z nalezených kovových částí nebo kovových prefabrikovaných tvarů, jako jsou I-nosníky, z ocelových plechů a mřížek *Poledne* (1960). Jako umělec i jako učitel na St. Martin's School of Art v Londýně (nyní Central Saint Martin's College of Art and Design) měl silný vliv na nastupující anglickou generaci abstraktních sochařů, jakými byli Tim Scott, William G. Tucker, Richard Deacon.

Od roku 1984 tvořil opět bronzové plastiky navazující na vlastní tvorbu z padesátých let, např. *Brambořík* (1989). Carovi se někdy přiznává významná inovace, a to snesení sochy z podstavce, i když podobně uvažovali už před ním David Smith a Constantin Brâncuși, přímo na podlahu, čímž odstranil bariéry mezi plastikou a divákem, který je tím pozván ke spolupráci s umělcem.

V roce 1980 Carovy práce vykazují dokonce návraty i ke klasickému Řecku, jak dokládá mnohafigurové sousoší inspirované hudbou, které stojí na nábřeží v Dorsetu. V současné době pracuje na obrovském figurálním sousoší, které má být instalováno v roce 2012 v Midtown Park Avenue.

Sochařství je umění více „veřejné“ než malířství, a proto asi sochařská díla nacházíme častěji spíše přímo v životním prostředí než odloučená od světa v galerii. Sochařství vždycky reagovalo na potřeby společnosti s větší bezprostředností než dvojrozměrná tvorba. V raných sedmdesátých letech, kdy se



Mach David, *Tady se kolo zastaví*, 1989

zdálo, že avantgardní umění by mělo být nějakým způsobem zdemokratizováno a zpřístupněno co možná největšímu počtu lidí, sochařství na tento pocit reagovalo mimo jiné vytvářením čistě dočasných, interaktivních děl a také na změny v kategorizaci, k nimž došlo uvnitř uměleckého světa. I když umělci nedostávali zakázky na díla určená pro konkrétní prostředí, stále více se zajímali o veřejné prostředí. Nevytvářeli díla, která byla dostupná jen soukromým sběratelům nebo která mohla být vystavena jen v galeriích. Jedním z takových průkopnických sochařů v tomto smyslu byl Tony Cragg. Narodil se v Liverpoolu roku 1949. Zpočátku pracoval jako laborant v chemickém průmyslu, potom studoval umění v College of Art and Design a pak malířství na Wimbledon School of Art v letech 1970-73 a sochařství na College of Art v Londýně. Je to anglický malíř a objektový umělec. Roku 1977, když se oženil, přesídlil s manželkou do Wuppertalu v Německu. Od konce sedmdesátých let již vytvářel skulptury a nástěnné reliéfy, ve kterých hledal osobitý výraz mezi přírodou a průmyslovým výrobkem. Přitom mu šlo o to, vyzvednout v umění takové věci, které neexistují ani v přírodě, ani v našem funkčním světě, které ale obrážejí umělcovo pocítování světa a pocítování jeho vlastní existence. Craggovy materiály jsou vybírány často z civilizačního odpadu, z různých materiálů, ze syntetických plastů, kovů, gumy, jim pak dodává barevnými nátěry ochranný kryt a jakoby novou kůži. Pro umělce je důležitá vizualizace pře-

chodu od amorfního skupenství k rozpráhlému tvaru, proces, který srovnává s trvalým vývojem v přírodě. Od roku 1989 působí jako profesor na Akademii výtvarného umění v Düsseldorfu.

Ve svých objektech aranžovaných ze sádry, kamenů, skla a jiných látek poukazuje Cragg na materiálové bohatství tohoto světa, na bohatství, které se odráží též ve vědě, technice a průmyslu a zároveň nás upozorňuje na náš všední život ještě před veškerou konstruovaností.

Mnoho raných děl Cragg vyrobil z nalezených materiálů, stavebních hmot, umělých materiálů, což mu umožnilo vytvářet širokou škálu tematických zájmů, která se stala pro jeho tvorbu typickou. Během roku 1970 tvořil sochy pomocí jednoduchých technik, skládáním, stříháním a drcením. V roce 1978 sbíral vyřazené plastové fragmenty a uspořádal je do barevných konfigurací, které zavěšoval na stěny nebo kladl na podlahy v podobě reliéfů. Jedna z těchto prací zachycuje *Británii při pohledu ze severu* (1981). Ostrov je orientován tak, že sever je na levé straně, na které je postava muže, zřejmě Cragg sám. Reliéf je vyroben z rozbitých kusů nalezených odpadků a je často interpretován jako komentář k ekonomickým problémům tehdejších severních oblastí Anglie. Později Cragg používal tradiční materiály, totiž dřevo, bronz a mramor, přičemž kladl důraz na to, že jeho sochy nejsou vyráběny v továrnách, ale že je vyrábí sám. Prohlásil: „Nejsem věfci, jsem absolutní materialista a pro mě je materiál vzrušující a nakonec úžasný. Když už vytvářím sochy, hledám systém víry a etiky v materiálu.“

Úlomky nalezených materiálů přeměňoval, například na obraz britské vlajky nebo na obrys ponorky *Polaris*. Jeho tvorba byla spřízněna s italským hnutím *arte povera*, ale sledovala daleko přímější polemický záměr. Později Cragg vytvářel díla založená na skládání nebo kupení jednotlivých prvků. Opět k tomu používal posbírané materiály, což naznačovalo, že byl typem městského umělce.

V novějších dílech se od obou těchto tendencí odvrátil. *Complete Omnivore* (*Absolutní všežravec*, 1993) je konstrukce podobná stolu a vytvořená ze dřeva a oceli, která obklopuje a podpirá dvě řady obrovských zubů z umělé hmoty. Dílo se odvolává na pop-art, především na gigantické zvětšeniny každodenních předmětů, které vytvářel Američan Claes Oldenburg, a také na surrealismus, například na Dalího. Důležitým aspektem sochařství tohoto typu je, že působí přesvědčivě pouze v prostoru galerie a zároveň ukazuje na to, jak sochařství konce 20. století se navrácí zpět a čerpá z nejrůznějších stylů minulosti.

Tento eklekticismus, pluralismus a návraty do minulosti reprezentuje celé sochařství kolem zlomu století. Ke Craggovi bychom mohli v tomto smyslu přiřadit některé další umělce, kteří jsou podobně jako on v podstatě tvůrci asambláží. Woodrow, Bill, narozený 1. listopadu roku 1948 v Henley (Oxfordshire), je anglický objektový umělec, který studoval v letech 1967-68 na Winchester School of Art, 1968-71 na St. Martin's School of Art, London a 1971-72 na Chelsea School of Art rovněž v Londýně. Woodrow vytvořil v 80. letech z průmyslových materiálů a nalezených předmětů všedního kon-

zumu poeticko-ironickou plastikou v podobě situačních modelů, které divákovi vyprávějí prostřednictvím metamorfóz svých tvarů individuální příběhy (*By the Light of Day*, 1986). Jevil se tu sestavovanými (recyklovanými) nalezenými předměty a starými materiály aranžovanými do objektů jako zástupce nové britské skulptury. Koncem 80. let sešival z jednotlivých kusů ocelové skulptury, které v kombinaci s jazykovými prvky rozšiřují horizont raných skulptur a také se rozšiřují do komplexních environmentů (*Wagenspur*, 1990). Na zlomu osmdesátých a devadesátých let značně rozšířil svou tvorbu z oceli o techniku odlévání do bronzu, což propůjčovalo jeho „objets trouvés“ dosud nezvyklou klasickou ideálnost. Využíval přitom dokonce výrobky spotřebního zboží, jako jsou ledničky a automobily, hodiny a přístroje. Přitom zachovával předmětům původní konstrukce, aby byly identifikovatelné i v novém kontextu, který jim umělec vtělil, což mu umožnilo vnést do asambláží prvek vyprávění, např. *Továrna, továrna* (1984). Bill Woodrow i v této asambláži dal dohromady trosky různých technických a průmyslových výrobků, aby v rámci vyprávění naznačil otupující charakter života v moderní průmyslové společnosti.

Podobně, i když s větším smyslem pro fantazii, pracoval také David Mach. V asambláži *Měl by být v každé domácnosti* (1989) spojil vyřazený sporák, mikrovlnnou troubu a ledničku s postavou chrliče. Vznikla tak veselá, ale příliš očividná satira na současný obdiv ke spotřebním předmětům. Jiné Machovo dílo – *Tady se kolo zastaví* (1989) – vyvolává složitější a také zajímavější asociace, pokud je divák poměrně dobře obeznámen s dějinami současného umění. Převrácené kolo je připomínkou prvního „readymade“ Marcela Duchampa a hlava jelena místo řídítek připomene dílo Američana Rauschenberga nebo Picassovu býčí hlavu z roku 1943 (dnes v Musée Picasso v Paříži). To dokládá, jak takové návraty a čerpání motivů z minulých ismů a historicky již všeobecně známých moderních děl jsou bezvýhodné.

Charakterem tvorby stojí na křížovatce umění také práce sochaře Richarda Wentwortha. Richard Wentworth se narodil na ostrově Samoa v provincii Nového Zélandu v roce 1947. Studoval umění na Hornsey College of Art v severním Londýně (1965) a potom na Royal College of Art, kde se s ním setkali Bill Woodrow a Tony Cragg. Dnes se nám jeví jako představitel generace postminimalistických sochařů v Anglii, a to vedle Tonyho Cragga a Richarda Deacona. Mezinárodní proslulosti dosáhl koncem sedmdesátých let svými antipředmětovými pracemi, které směšují vlivy surrealismu, readymades Marcela Duchampa i pop-artu v jejich vzájemném působení s průmyslově vymezenou civilizací a přisností minimal artu. Jeho díla se vyznačují hravostí, protikladností, dvojitým významem, ale i originalitou, jako například *Toy* (1983), *Profit and Loss* (1982) a *Lips and Fingertips (for Simon Rodia)*, (1992).

Wentworth volně používá obyčejné předměty pro domácnost, na rozdíl od Davida Macha však má sklon tyto všední materiály sakralizovat. Například žebřík uzavře do klece z drátěného pletiva a dává mu metafyzický význam, jako by se jednalo o biblický Jákobův žebřík; jde o práci *Velký svah, Plot* (1990).

O plastikách Richarda Deacona, který je po Tonym Craggovi nejznámějším britským sochařem své generace, se často soudí, že představují zcela totožnou polohu jako díla Craggova, Woodrowova, nebo dokonce Machova. Deacon Richard se narodil v Bangoru ve Walesu 15. srpna 1949. Vzdělával se na Plymouth College, na Somerset College of Art v Tauntonu, St Martin's School v Londýně a na Royal College of Art v Londýně (do roku 1977). Je to britský objektový umělec, který používá jako materiál pro své plastické práce právě tak tradičních surovin – dřevo a kov – jako i transparentních umělých hmot a materiálů z domácností. Reaguje vždy na jediný objekt a na jediné místo prezentace, a tak dosahuje vývojového spektra od filigránních, fragilních výtvorů až k monumentálním formám, které se pohybují v napětí mezi minuciózní tvarovou přesností a ironicko-komplexní mnohostí vztahů.

Jeho díla jsou často vyrobena z materiálů, jako jsou všední vrstvené překližky (sám sebe nazývá „padělatelem“ spíše než „sochařem“). Jeho rané skladby jsou většinou tvořeny elegantními zakřivenými formami, pozdější práce dosahují někdy i více objemných rozměrů. Deaconova plastika *Tělo myšlenky* (1987-89) je struktura podobná labyrintu. Umělec nám zřejmě chce říci, že tvary jsou odrazem pohybů mysli. Deaconova tvorba není pokračováním určitých aspektů pop-artu, s moralistickým nebo ironickým komentářem, ale spíše navazuje na abstraktnější část surrealistické tradice, od níž se liší tím, že je sochařem v podstatě spíše intelektuálního než instinktivního nebo emocionálního založení. Řeší problém, který neustále upoutává pozornost sochařů, a to, že plastika v prostoru vyplňuje určitý objem, že může být považována za odolný, nicméně dutý plášť uzavírající skrytý prostor, který si divák musí představit. Deacon prozkoumává tuto myšlenku tím způsobem, že konstruuje plastiku, která nemá skutečný vnitřek, jak ukazuje plastika *Mezi námi dvěma* (1984) zasazená do kovového rámu.

Otázku vnějšího a vnitřního objemu; váhy a hmoty se pokouší řešit také méně známý sochař John Gibbons v plastice *Spojenectví* (1992). Podobné úsilí vyvíjí i Alison Wildingová prací *Skvrna* (1991). Její instalace objektů vytváří prázdnou ohradu, která je umístěna na tkanině. Tato tkanina objekty odděluje od okolí a dílo nelze jednoznačně zařadit do plastiky.

Umění tohoto typu bývají přisuzovány metaforické významy, které umělec možná ani neměl na mysli. Těmto problémům se s úspěchem vyhnul Anish Kapoor a stal se díky tomu jedním ze světově nejproslulejších příslušníků mladší generace britských sochařů.

Anish Kapoor, narozený 12. 3. 1954 v Mumbai (Bombay), je britský sochař indického původu, žije a pracuje v Londýně od počátku roku 1970. Studoval nejprve v College Hornsey of Art a později v letech 1977-78 na Chelsea School of Art and Design.

Už počátkem osmdesátých let dosáhl mezinárodní pozornosti jako jeden z četných mladých anglických sochařů, a to vedle sochařů, jakými byli Cragg nebo Deacon. Základním prvkem jeho tvorby je barva, na jejímž specifickém užití spočívá fascinující kvalita jeho díla. Kapoorovy barevně intenzivní



Cragg Anthony, *Realms and Neighbours*, 1984

skulptury, které pokrývá čistými, prachově jemnými pigmenty (*1000 jmen*, 1978-1980), jsou vztahově bohatými metaforami, které tematizují napětí mezi formou a obsahem, skutečností a materiálem, spiritualitou a kreativitou *Matka jako sólo* (1988). V roce 1990 zastupoval Velkou Británii na Bienále v Benátkách pracemi *Void Field* (1989), dvaceti hrubě tesanými kameny, do kterých byly vyřezány kruhové otvory. Kapoorova nejtypičtější díla jsou masivní jednoduší tvary; bývají pokryty zářivými práškovými pigmenty a někdy jsou do nich proraženy záhadné díry. Kapoor, umělec z polské indického, z polské židovského původu, vždycky zcela otevřeně říkal, že si vůbec nepřeje, aby byl v Británii považován za představitele přesazené kultury. Přesto je v jeho díle obsaženo mnoho prvků z indické kulturní tradice a obsahového, metaforického rozměru. Jeho dílo ovšem může volně korelovat i s Malevičovými a Rothkovými obrazy.

Sem lze zařadit rovněž dílo Vonga Phaophanita, který se narodil v Laosu a proslavil se instalací v parku ve východní části Londýna, nedaleko protipodvodňových zábran na řece Temži, *Zed z popelu a hedvábí* (1993). Tmavě žlutá barva hedvábí evokuje řízy buddhistických mnichů.

Určitá forma figurace, přítomná v Kapoorově díle, je typická i pro Antonyho Gormleye. Jeho plastika *Rakev pro anděla II* (1990) je dutá forma podobající se člověku, k níž jsou připevněna obrovská křídla. Gormley, podobně jako Segal, de Andrea a Hanson, začínal tím, že používal formy odlišné podle živých lidí a tvary, které tímto způsobem získal, dále ovlivňují jeho tvorbu. Jeho



Deacon Richard, **Mezi námi dvěma**, 1984

dílo však vyvolává nesmírné bohatství asociací: divák nejenže myslí na anděly, jak jej k tomu vybízí název (a vstoupí tak do metafyzického království, kde také přebývá Kapoorova tvorba), ale zároveň je nasměrován k historické perspektivě. Tato *Rakev pro anděla* (pro bytost nesmrtelnou) je nejbližší příbuzná starověkého egyptského sarkofágu, totiž rakve, do níž se ukládá mrtvé tělo, která však má tomuto tělu také zajistit nesmrtelnost. Anthony Gormley, narozený 30. srpna 1950 v Londýně, je anglický sochař a objektový umělec. V letech 1968-1970 studoval na Trinity College v Cambridge, 1973-74 na Central School of ART and Design v Londýně, 1975-1977 na Goldsmith's College, r. 1981 měl první samostatnou výstavu v Serpentin Gallery a Whitechapel Gallery v Londýně, 1991 navrhuje prostorovou instalaci sestavenou z 35 000 terakotových figurek nazvanou *Pole* (Field), která se realizovala ještě v témž roce v galerii Salvatore Ala v New Yorku. R. 1996 byl hostujícím profesorem na Kunstakademie v Mnichově. Gormleyovy plastiky hledají vztah k architektuře urbánního prostoru. Pro svá stylizovaná vyobrazení lidí používá především olovo, sklo a terakotu; jako měřítko mu slouží míry vlastního těla.

„Gormleyho novější tvorba – podobně jako tvorba některých amerických umělců, například Charlese Simondse – svědčí o umělcově zřejmém okouzlení archeologickými objevy. *Evropské pole* (1991) s množstvím miniaturních postavíček připomíná jak ushabtis, pohřební figurky nalezené v egyptských hrobkách, tak armády terakotových bojovníků objevené v hrobech čínských císařů rané éry. Je to krajina snů. Není to typ námětu, o který by se pokusil jakýkoliv sochař v minulosti, a použití čistě tradičního materiálu a techniky zdůrazňuje chaos žánrů, který zachvátil vizuální umění v Británii, stejně jako jinde na světě.“ (E. L. Smith)