Kultura a umění

Abstraktní sochařství mezi dvěma světovými válkami

JAROSLAV SEDLÁŘ

V roce 1908 vydal Wilhelm Worringer v Mnichově tiskem svou disertaci *Abstraktion und Einfühlung*, která předznamenala pro dvacáté století charakteristický znak moderního umění – abstrakci. Vztahovala se k vnitřnímu světu člověka. Byla výrazem západních vztahů, relací mezi činiteli subjektivními a objektivními.

V zásadě existují dvě základní linie abstraktního umění. Pro první je výchozím bodem příroda, kterou umělec převádí do abstraktního znaku, nahrazujícího předmět reality předmětem výtvarným, pro druhý – a tu máme co do činění s čistou abstrakcí – umělec tvoří formy, které nemají žádný bezprostřední vztah k přírodě, je na ní nezávislý. Ze svazku s těmito dvěma postoji, které odpovídaly ve velmi volných vztazích skutečnosti dvěma rozvojovým fázím abstraktního umění, vyplývá celý terminologický spor, a to hlavně z různého způsobu interpretace samotného termínu abstraktní umění.

Zpočátku se užívalo povšechného názvu abstraktní umění. Ale v Rusku Malevič a Rodčenko razili termín „bezpředmětné umění", k němuž se hlásili i další umělci – Vasil Kandinský, Piet Mondrian a dadaisté ze skupiny pracující v Curychu. Ti všichni si pomáhali v té době termínem abstrakce, mluvili o abstraktním umění, o abstraktních formách i předmětech. V roce 1930 však Theo van Doesbourg, vycházející ze základu, že název abstraktní umění neodpovídá aktuální situaci, zavedl nový termín – konkrétní umění. Opíraje se o doslovný význam slova abstrahovat, uvažoval, že vymezení pojmu abstraktní umění lze vztahovat pouze na počátky fáze rozvoje moderního umění, kdy to byly tzv. vyabstrahované obrazy z prvků reality. „Naše malířství," objasňoval, „je konkrétním malířstvím a ne abstraktním, protože máme už za sebou oblast bádání i spekulativních výzkumů. Sledujíce uměleckou čistotu, byli jsme rozhodnuti oddělit přírodní formy zakrývající výtvarné formy, které jsou uměním. Konkrétní malířství není abstraktní, protože nic není konkrétnější než linie, barvy, plastika. Je to konkretizace tvůrčího ducha."

Od van Doebourga převzali koncepci konkrétního umění mj. Hans Arp, Max Bill, v pozdních letech svého života Kandinský a celé skupiny umělců v Itálii, ve Švýcarsku nebo v Americe. Někteří američtí teoretici a teoretici v Anglii užívali termín bezpředmětné malířství (non-objektive art) a abstraktním uměním nazývali, stejně jako Arp, umění stojící na hranici mezi figurativností a nefigurativností. Podobně ve Francii se objevil pokus oddělit umění abstraktní od nefigurativního (l'art non-figurativ). Objevila se i jiná pojmenování – umění nepředstavující, absolutní apod.

Pozoruhodné stanovisko v této souvislosti zaujal Pablo Picasso, který v rozhovoru s Christianem Zervosem v roce 1933 tvrdil, že rozlišovat mezi uměním figurativním a nefigurativním je zbaveno smyslu, protože neexistuje obraz bez figury. „Osoba, předmět, kolo – všechno to jsou figury; mají na nás intenzivní, silný vliv. Jedny jsou bližší našemu citovému vzrušení, jiné se obracejí spíše k intelektu."

Jisté je, že příklon k abstraktnímu umění stojí na počátku umění 20. století a je východiskem umělců proti renesanční tradici a tradici řecko-římské. Nebylo však ihned přijato. Naopak došlo k ostrým sporům mezi umělci a teoretiky i kritiky. Pierre Bonnard prohlásil, že abstraktní umění odporuje podstatě západní kultury a Daniel Henry Kahnweiler, tiskový mluvčí a prodavač kubistických obrazů, tvrdý odpůrce abstraktního umění, tvrdil, že abstraktní malířství je povrchně dekorativní, je „barevně ploché a pod ním nic dalšího není". Široký ohlas našel názor, že abstraktní umění je mystifikací a zároveň ignorací a snobismem. Jisté je, že bylo cizí evropskému kulturnímu okruhu, protože už karolínská renesance svými návraty k antickému starokřesťanskému umění zamezila nadvládě abstrakce, která prošla Evropou v době stěhování národů a vyvrcholila v Irských rukopisech.

Moderní umění se zajímalo o umění jiných kulturních okruhů – o umění japonské, polynéské a černošské, o umění prehistorické, lidové nebo o umění současných primitivů, tedy o umělecké projevy, které, jak to skvěle vyjádřil Malraux, předtím nebyly vůbec viditelné, ba o ně nebyl vůbec žádný zájem. Moderní umělci je začali objevovat až tehdy, kdy v nich nacházeli tytéž problémy, jaké stály před nimi. Tak začal odklon od staletého uměleckého kánonu. „Naše tradice – pokud je potřebujeme – to jsou velké epochy, primitivové, Egypťané, archaičtí Řekové, umění lidové", psal Fernand Léger.

• • •

Už v počátcích nefigurativního umění připadají první experimenty v oblasti abstraktního sochařství na roky 1914-1918 a vážou se na jedné straně na tvorbu ruských konstruktivistů a umělců činných v holandské skupině De Stijl, na druhé straně souvisí se sochařskou tvorbou Brancusiho, kterého považujeme za tvůrce organické abstrakce. Oba dva rozhodující proudy abstraktní plastiky – proud abstrakce geometrické a proud abstrakce organické – nadále trvají a rozvíjejí se i v meziválečném období.

Na západě realizovali geometrickou abstrakci dva umělci svázaní se skupinou De Stijl – van Doesburg a Georges Vantongerloo. Vantongerloo se počítá k předchůdcům abstraktní plastiky; jeho vůbec první úplně abstraktní výtvory vznikly už roku 1917 (*Sférická konstrukce*, 1917; *Vzájemné vztahy mas*, 1919). Jeho práce měly silně ovlivnit především architekturu. Po krátkém pobytu v Bruselu se přestěhoval do Mentonu (1919), od roku 1927 žil v Paříži. R. 1921 opět opustil skupinu De Stijl, o tři roky později vydal knihu *Die Kunst und ihre Zukuft* (Umění a jeho budoucnost). Od roku 1919 tvoří matematické rovnice základ jeho tvorby, což se projevuje i názvech jeho děl. Kromě toho zpracovával plány na most přes Scheldu. V letech 1931-1937 byl prezidentem

pařížské skupiny Abstraction-Création. R. 1938 rezignoval na přímkové prvky, které až dosud odpovídaly principům neoplasticismu, a nejprve přešel od svých přímých linek ke křivkám, které se v jeho díle objevují také v plastikách, a to už v roce 1945. V letech po válce vznikají především plastiky z drátu (*Kosmický prvek*, 1945; *Prvek v prostoru*, 1945, *Atomové jádro*, 1946), ale také konstrukce z bílého a barevného plexiskla. Současně vnáší do svých kompozic, díky zapojení hranolů, světlo, odražené, lomící se nebo rozptýlené v prismatu (*Šest barev v prostoru*, 1950; *Proměna světla v barvy*, 1959).

Vantongerloo zůstal v meziválečném období ještě věrný zásadám neoplasticismu a ve svých kompozicích používal vertikály a horizontály. „Umění sochařské," psal roku 1919 „je uměním rovnovážných vztahů mezi tělesy a snahami uvést je do estetické jednoty (...) Estetická jednota bude jistě podstatou pravdy a bude obsahovat rovnováhu života." Takové plastiky, které vytvářel od roku 1924 z cementu (*Konstrukce obdélníku vepsaná do kruhu*), nebo pozdější, ze třicátých let (dřevěné, často z mahagonu), sochy, jako např. *Konstrukce* (1931) nebo *9xR/1* (1936), spadají do klasických příkladů té fáze Vantongerloovy tvorby, která po skončení druhé světové války přešla do odmaterializované, a proto zcela svobodné tvorby.

Nejtypičtějšími představiteli geometrické abstrakce byli bratři Naum Gabo a Antoine Pevsner. Teoretickým bodem, východiskem celé jejich sochařské tvorby byl Manifest realismu, který zveřejnili roku 1920. Ve chvíli jeho zveřejnění byly jejich zásady čistě teoretické, protože nebyly ještě doloženy ověřenou tvorbou; ostatně Pevsner přesedlal tehdy na malířství. Plně realizovali své teorie teprve po roce 1920, kdy odjeli z Ruska na Západ. Naum Gabo do roku 1932 pobýval v Berlíně, odkud odešel do Paříže a pak po třech letech do Anglie a v roce 1946 do USA. Pevsner naopak zůstal již trvale v Paříži. Abstraktní sochařství začal pěstovat Naum Gabo. Zpočátku byl pod vlivem kubisticko-geometrických tendencí, stejně jako jeho bratr, a konstruoval figurativní sochy z plastikových, celuloidových nebo kovových desek (*Bysta, Hlava dívky*, 1916), ale brzy nato přešel k čistému konstruktivismu, v rámci kterého vytvořil v roce 1920 kinetický objekt (*Kinetická konstrukce*, 1920), jímž plnil teoretický postulát Manifestu realismu, a to požadavek, že novým estetickým činitelem moderního umění je pohyb.

Konstruktivistické koncepce, zprostředkované El Lisickým, Pevsnerem a Naum Gabem do střední a západní Evropy, nalezly přívržence především v Bauhausu. Jejich hlavním hlasatelem se tam stal Moholy Nagy, který neustále vyhledával nové prostředky výrazu v nejrůznějších oblastech umění. Zaujaly ho zejména možnosti využití světla v sochařství. Výsledkem těchto experimentů byl roku 1922 zkonstruovaný tzv. *Lichtrequisit*, dynamická plastika a stroj zároveň, sestava plastikových i kovových spirál a žárovek, perforovaných destiček a kovových tyček, upravených do různých kombinací tvarů, barev a světel promítaných na stěnu. Moholy Nagy využíval světlo a stín také ve svých obrazech a dalších sochách. Takovým svérázným spojením obrazu a sochy byly od roku 1935 sestavované tzv. space-modulators, modulátory prosto-

ru, rodu trojrozměrného malířství; jejich autor kladl na sebe vrstvy různých průsvitných materiálů, které pod různými úhly lomily světlo.

Moholy Nagy byl jedním z prvních umělců, které můžeme spojit s kinetismem, avšak nejvýznamnější roli na tomto poli, v době mezi dvěma světovými válkami, sehrál americký sochař a grafik Alexander Calder, který od roku 1930 za svého pobytu v Paříži pod vlivem avantgardních proudů v plastice přešel k abstrakci a vytvářel stabily ovlivněné dílem Pieta Mondriana. Ale už v roce 1932, unaven monotónností těchto projevů, přešel ke kinetismu. Nejprve započal tvořit abstraktní kompozice z drátů a kovových destiček, které pečlivě vyvažoval, takže se pohybovaly, zavěšeny v prostoru, pouhým závanem vzduchu.V roce 1933 se vrátil do Spojených států a zřídil si ateliér na ranči ve státě Connecticut. Kolem roku 1938 vznikl celý cyklus statických kompozic z kovových desek a roku 1942 celý cyklus *Konstelací*. Jsou to rozprostřené komplikovaně pohyblivé kompozice, skládané z různých prvků, koulí, vahadel, zvonků a kladívek, která do těchto zvonků klepou. Od toho okamžiku mobily v Calderově díle převládly, ale v roce 1958 se Calder vrátil znovu ke stabilům, k velkým kompozicím agresivních forem a plechu. Ovlivněn jednak Miróem, jednak Mondrianem, tvořil abstraktní kompozice. Jeho zásluhou je, že vedle rozvoje abstraktního sochařství byl i pionýrem kinetického umění.

Do abstraktního sochařství třicátých let, do tendence expresionistické je zařazován rovněž Julio González, pracující s železem. Umělec, pocházející z Katalánska, zpočátku blízký Degasovi a Rodinovi, potom silně svázaný s kubismem, navazoval na Picassa, ale i na Brancusiho. Už na počátku třicátých let přešel k abstraktnímu sochařství. Jsou to díla, která by bez názvů nebyla čitelná. González v nich užívá silně zgeometrizované tvary, i když ty vycházejí z antropomorfních inspirací.

Proud organické abstrakce, jak řečeno, reprezentuje především Constantin Brancusi, kontinuálně rozvíjející svou tvorbu již od počátku dvacátého století. K němu se řadí také další umělci. Na prvním místě to byl Hans Arp, kterého jsme už poznali jako spolutvůrce dadaismu, ale i představitele vitalismu. Po roce 1930 se stal vedle Brancusiho jedním z těch, kteří nejsilněji reagovali na další rozvoj organické abstrakce. Inspiroval se bohatstvím přírodních forem a spojoval citlivost k přírodě se smyslem pro čistotu abstraktní sochařské formy.

Podobně jako pro Arpa také pro Étienna Hajdu, maďarského sochaře, byl rok 1930 bodem obratu. Hajdu se objevil roku 1927 v Paříži, kde studoval nejprve u Bourdella a pak u novoklasicisty Niclausse. Roku 1930 se blíže seznámil s moderním uměním: působil na něho opět Léger, Gleizes, Delaunay, především ale opět Brancusi i Arp. Zatímco po svém příchodu do Paříže se zajímal především o Rodina, probudil se nyní jeho zájem o románskou statuárnost, zejména o plastiky v Moissacu a Vézelay. Rozšířené cesty ho zavedly do Řecka, na Krétu a do Nizozemí. Zatímco jeho plastiky vzniklé kolem roku 1934 byly abstraktní, složené z jednoduchých, velmi jemných prvků, stával se jeho výraz v nich – snad pod vlivem probíhajících politických událostí –

Max Bill, **Nekonečná smyčka č. 1**, 1947-1949

vznětlivější, tragičtější. Ze třicátých let známe jeho čistě abstraktní plastiky, zdobené oboustranně reliéfním abstraktním ornamentem (*Studium*, 1934). V roce 1939 navázal kontakty s pařížskou galerií Jeanne Bucher a vystavoval tam spolu s Vieira da Silva a Arpádem Szenèsem. Během celé války žil v Pyrenejích a živil se jako sochař mramorář. V osamělosti horského světa se stal jeho výraz střízlivější a hlubší; tam vznikají jeho první plošné reliéfy a hmyzem inspirované plastiky, s kterými se umělec vrátil zpět k předmětnosti. Ale pak opět začíná se sochařstvím blízkým abstrakci, především k abstrakci náznakové. Po skončení války se Hajdu vrátil do Paříže, kde dále rozvíjel své experimenty; šest roků pracoval na velkoformátových sádrových reliéfech. Teprve když našel svůj zcela osobitý styl, začal tyto návrhy přenášet do olova, mědi a hliníku. Příbuzné látky hrály u Hajdu ostatně jen druhořadou roli, protože byly pro něho jen nositeli idejí. Příznačný je v této souvislosti výrok: „Umění začíná tam, kde mizí hmota."

Hajdu patří mezi ty umělce, kteří dokázali zvládnout perfektně řemeslo a ovládnout zpracování materiálu. Ke své tvorbě využíval kovy (bronz, hliník) nebo vyhledávané materiály – alabastr a mramor. Všechny sochy jsou vypracovány velmi pečlivě, umělec je opracovával celé měsíce.

Díla Hajdu se nacházejí na hranici umění abstraktního a figurativního. Umělec nepracuje jen podle principů stylizace. Vychází z viděného předmětu, který pravděpodobně také určuje umělcovu inspiraci. A ten pak usiluje o to, aby vytvořil kongeniální formu, a jestliže je tato forma přebírána z přírody bezprostředně, pak je zjednodušena úplně maximálně.

Do oblasti abstraktní plastiky v některých okamžicích se obracel i jeden z nejvýznamnějších soudobých sochařů – Henry Moore. Do roku 1930 tvořil výlučně figurativní plastiky, aby se podobně jako Hans Arp nebo Étienne Haj-

Max Bill, **Nekonečná plocha**, 1953-1956

du zapojil také do organické abstrakce. Vycházel rovněž z přírody a z ní odvozoval abstraktní tvary, které uváděl do vzájemných relací, do rovnováhy, rytmu, harmonie nebo do vzájemného kontrastu. Ve třicátých letech vzniká řada soch oblých forem provrtaných oválnými otvory, které podle Moora hrají důležitou roli v soše: „Otvor může mít v soše větší sochařský význam než masivní těleso," prohlásil. V letech 1938-1939 Moore vytvořil mnoho zajímavých abstraktních kompozic navazujících na sochařské problémy, které řešili například Naum Gabo a Antoine Pevsner. V těchto dílech usiloval o propojení konstruktivistických idejí s organickou abstrakcí. Patří mezi ně hlavně kompozice s otvory, uvnitř kterých jsou napnuty dráty nebo šňůry, které zdůrazňují rytmus vanoucího vzduchu. Přesto abstraktní plastiky představují v jeho díle pouhé margináliе.

Ve stopách Moorových šla i Barbora Hepworthová, která se s ním setkala již v londýnské Royal Art College. Důležitý byl také její pobyt v ateliéru Constantina Brancusiho v Paříži a poznání díla Hanse Arpa i díla Pieta Mondriana a Naum Gaba. Umělkyně vyznávala, podobně jako Moore, kult materiálu, který zpracovávala vynikajícím způsobem a dosahovala tak precizního provedení svých soch. Společná jim byla též fascinace prostorem, která se u ní projevovala v práci s plnými a prázdnými formami, oživujícími prostor. Po roce 1934 se téměř veškerá její tvorba stává abstraktní, jen málokdy figurativní. Ve druhé polovině třicátých let, často pod vlivem Pieta Mondriana, dominují geo-

metrické tvary (*Dva segmenty a koule*, 1935-1936). Těsně před vypuknutím druhé světové války, podobně jako Moore, natahuje mezi jednotlivé prvky soch struny a vnitřky tvarů natírá bílou barvou, která jim dodává vzhled maximální perfektnosti provedení a dokonalosti. Podobně pracuje ještě v padesátých letech (*Orfeus*, 1956) nebo vytváří díla z organických forem, s otvory uprostřed (*Skupina dvanácti figur*, 1951).

K organické abstrakci řadíme i Oto Freundlicha, jehož sochy připomínají často kameny ohlazené tekoucí vodou, a další umělce, kteří se nakonec seskupili do dvou významných sdružení, a to představitelé geometrické i organické abstrakce. První z nich byla skupina Cercle et Carré, druhou pak skupina Abstraction-Création. Od třicátých let zaujalo abstraktní sochařství již pevné místo v dějinách moderního umění.

Ve třicátých letech vstupuje na scénu abstraktního umění nová generace mladých umělců. Patří k nim Étienne Hajdu, hlásící se k organické abstrakci, Max Bill, Karl Hartung a Ibram Lassaw, kteří vyznávali abstrakci geometrickou.

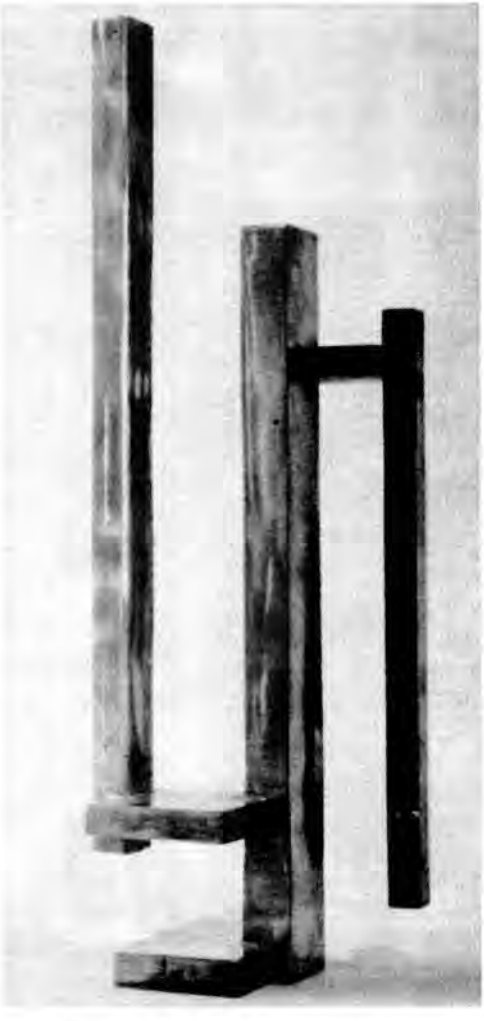
Max Bill, narozený roku 1908 ve Winterthuru, vystudoval Uměleckoprůmyslovou školu v Curychu a od roku 1927 až do roku 1929 studoval na Bauhausu v Desavě. Podněty, které tam dostal, měly ovlivnit celou jeho pozdější tvorbu; už tam se zabýval myšlenkou syntézy výtvarných umění, v níž měla dominující roli hrát architektura, jejíž styl měl být určující nejen pro malířství a sochařství, ale také pro všední život. Nadto získal na Bauhausu obligátní řemeslnou výukou základní znalosti o různých materiálech a pracovních technikách. Roku 1930 se usadil jako architekt v Curychu a v následujících letech se uplatňoval také jako malíř, sochař, typograf a tvůrce průmyslových návrhů. Jako umělecký teoretik psal studie o architektuře a malířství, zvláště o Kandinském a Mondrianovi. Při obnově průmyslových forem sehrál příkladnou úlohu. Zatímco na území užitého umění přísně dohlížel na míru a proporce, ve svých volných pracích nechal volný průběh tvůrčí fantazii. Více ještě než v malířství, kde se stále držel příkladu Mondrianova a Vantongerloova, vynalézal v sochařství zcela nové vlastní výrazové formy.

Od počátku Max Bill usiloval o to, zapojit plastiky do prostoru, odejmout jim jejich statičnost a naplnit je dynamikou. Tak využil pro svou konstrukci z roku 1934 lehké lešení z ocelových tyček a dvou kompozičních prvků, jeden vyklenutý, druhý plochý, které sestavil tak, že mezi nimi mohlo proudit světlo. O rok později zhotovil *Konstruktion mit schwebendem Kubus* (Konstrukci se vznášející se krychlí), jejíž půvab spočívá v protikladném postavení vnitřních a vnějších kontur. Potom vytvářel z trojúhelníků a čtyřúhelníků vzdušné konstrukce, částečně vrstvené jako nepravidelné sloupy, částečně sestavené do odvážné rovnováhy, jako např. *Konstruktion mit dreissig gleichen Elementen* (Konstrukce s třiceti stejnými prvky; 1938/39). Roku 1935 vznikl první model *Unendlichen Schleife* (Nekonečná smyčka), který měl dostat svou konečnou formu po různých peripetiích teprve v roce 1953. Tím Max Bill zavedl do sochařství problém kontinuitního pohybu, který ho pak už zaujal trvale. V letech

1947/48 objevil další téma v *Rhytmen im Raum* (Rytmy v prostoru), plastikách, jež vykazují symetrické uspořádání, nicméně se rozplývají do spleti nekonečných zauzlin, jakmile kolem nich procházíme. Většina těchto prací, provedených v bronzu nebo v mramoru, je velkoformátových a nejlépe vyznívá ve volné přírodě. Ale malé návrhy z měděného plechu nebo mědi ukazují ještě zřetelněji mimořádnou preciznost komponentů, ze kterých jsou vytvořeny. Názvy vypůjčené z matematiky (*Šestiúhelník v prostoru se stejně dlouhými stranami, Čtyřúhelníková plocha v prostoru se stejně dlouhým ohraničením*) nám dovolují pochopit, do jaké míry jsou základem jeho umění zákon, řád a harmonie. Matematické formulky jsou však jen konstrukční bází pro díla, jejichž vnitřní pohyb přesahuje viditelnou formu, například *Nekonečná plocha ve formě sloupu*, v podobě úzkého, tenkého proužku měděného plechu, který stoupá kolem osy, nebo *Přechod*, kde se kříží dvě roviny ve výřezu jedné kovové desky. Podobná tendence je patrná po dobu asi deseti let také v jeho malířství: Bill rezignuje na přesně ohraničené kontury a místo toho nasazuje barevné akcenty nebo jistá barevná těžiště, která se proměňují nekonečně jemným odstupňováním světla v silová pole. Tím stojí blízko metafyzickým tendencím dnešního umění.

K. Hartung, **Kóre**, 1953

V roce 1951 obdržel Max Bill na bienále v Sao Paulo velkou cenu za sochařství. Pět let, od roku 1951 do roku 1956, vedl Vysokou školu pro tvorbu v Ulmu, která byla vybudována podle jeho plánů. R. 1944 připravil v Basileji výstavu Konkrete Kunst; v následujících dobách uspořádal četné výstavy svých prací především v Německu (Ulm 1956, Leverkusen a Berlin 1959) a ve Švýcarsku (Curych 1957, Winterthur 1960). Roku 1958 mu byl dán k dispozici celý výstavní prostor na benátském bienále.



G. Vantongerloo, **Prostorová plastika**, 1935

Také Karl Hartung, narozený roku 1908 v Hamburku započal svou dráhu sochaře na Kunsgewerbeschule v rodném městě. Jako jednadvacetiletý odešel na tři roky do Paříže, kde pobýval u Bourdella a Maillola. Roku 1932 navštívil Florencii, roku 1933 se vrátil do Hamburku a v roce 1936 přesídlil do Berlína. Ve válce měl štěstí, protože byl odvelen roku 1943 do Paříže. Karl Hartung objevil za svých pobytů v centrech umění abstraktní umění, které ho plně zaujalo. Během třetí říše pracoval v ústraní, a tak když hned po roce 1945 vystoupil se svými abstraktními díly na veřejnost, vzbudil velkou pozornost. Vytvářel vedle geometricky jednoduchých konstrukcí díla, ve kterých se tvrdě setkávaly konkávní a konvexní formy, vytvářel však i melodické abstrakce připomínající lidské figury. V *Hráči na kytaru* (1945) doznívá ještě kubismus, nicméně působí daleko objemověji než její vzdálené vzory. Ale už v dílech, jakými jsou *Situace* (1946), *Organická forma I* a *Organická forma II* (obě 1947) a *Kulová forma* (1948), přechází Hartung k plastikám bez jakékoliv vzpomínky na předmětnost. Je tu patrný vztah k Arpovi a Brancusimu, také v zálibě pro krásu materiálu, ať k mramoru, žule, leštěnému dřevu nebo zrcadlícímu se bronzu. Pro Hartunga je plastika utvářená hmota. Jeho formy jsou pevné a jadrné, mocně vykrajované. Ono přinejmenším dramatické uchopení prostoru pomocí konvexních a konkávních tvarů, jak je provádí Henry Moore, je Hartungovi cizí. Není proto náhodné, že opouští dynamické formace, aby se vrátil k monumentalitě jednoduchých znaků (*Stierzeichen*, 1952; *Kore*, 1953). I u pohyblivých povrcho-

vých struktur sádrových výtvorů z roku 1956 se Hartung drží pevně jejich blokovitého obrysu. O jeho sochařském myšlení mnoho prozrazují také obrovské sochařské kresby, odhalující nám práci sochařovy vynalézavé fantazie.

K Billovi a Hartungovi patří ještě Ibram Lassaw, narozený roku 1913 v Alexandrii, v Egyptě, jako syn ruských emigrantů. Jeho rodiče žili v Marseille, Neapoli, Tunisu, na Maltě, na Krymu a v Konstantinopoli, než se definitivně usadili v New Yorku. Ibram, který získal americké občanství v roce 1928, od mládí modeloval. Ve třinácti letech začal studovat sochařství v Children's Museum v Brooklynu. V letech 1927 až 1932 pracoval v Clay Club, 1931/1932 navštěvoval City College v New Yorku. Roku 1933 vznikla jeho první práce, abstraktní prostorová plastika. Roku 1936 přešel Lassaw ke kovovým plastikám. Podstatný význam pro jeho umělecký vývoj znamenalo přátelství s Balcombem a Gertrudou Greenovou. 1936 se podílel Lassaw na založení umělecké skupiny Abstract Artists, kterou řídil jako prezident v letech 1946 - 1949.

G. Vantongerloo, **Konstrukce z oválu**, 1918

Styl, kterým se Lassaw stal známý, začal rozvíjet už v roce 1935, a to po vzoru nejprve Miróa a pak Mondriana. Spočívá v tom, že umělec z jednoho ocelového drátu kontinuálně taženého vytváří mřížku, kterou potom pokrývá niklem nebo mědí a ty pak vyleští nebo hotové dílo máčí v kyselině a narušuje tak povrch kovu. Tak vzniká přísně vedený, současně ale složitý trojdimenzionální labyrint podivuhodně bohaté textury a barvy. Lassaw, silně ovlivněný panteistickými a mystickými idejemi (Meister Eckehardt, Zen-Budhismus), usiluje ve svém díle o vyjádření myšlenky harmonicky zapojit umělecký artefakt do věčného plynutí Všehomíra.