

Umělci starší a střední generace, rozvíjející v sedmdesátých a osmdesátých letech různé podoby užívání jazyka geometrie,¹ logicky a přirozeně navazovali na to, čím se profilovali v letech šedesátých. Změnily se ovšem vnější podmínky. Ideologické požadavky, reprezentované především normalizačním svazem výtvarníků, prakticky po většinu sledovaného údobí vylučovaly, aby se tyto druhy umění objevovaly na oficiálních výstavách. Pouze na samém počátku sedmdesátých let se řada takových individuálních i kolektivních expo- zic ještě „normálně“ uskutečnila. A v letech osmdesátých, jak se cenzurní tlak začínal postupně zmírňovat, dovoľoval prezentaci i těchto podob tvorby v polooficiálních a ofi- ciálních prostorách. V druhé polovině osmdesátých let se již podařilo uskutečnit některé individuální výstavy nejdůležitějších osobností v adekvátním prostředí.

Patří k charakteristikám československé politické „normalizace“, to jest zavedení naprostého monopolu KSČ a státního aparátu ve všech oblastech společenské a kulturní aktivity, že právě abstraktně-geometrické typy umění se považovaly za zvláště nepřátel- ské. Nesmíme ovšem zapomenout, že ideovým garantem všech aktivit byl oficiální výtvar- nický svaz, který pečoval o „ideovou čistotu“ především z hlediska zájmů (někdy velice pragmatických) svých členů. A jestliže se pod texty prosazující svazová kritéria podepsali profesionální teoretici umění, třeba Dušan Konečný, Peter Kováč, Zdeněk Čubrda či Ludo Petránky, pak se nelze divit, že se tyto texty oficiálně prezentovaly jako hodnocení odbor- né. Koneckonců pracovníci stranického a policejního aparátu se řídili tím, co jim pověřili či napsali tito profesionálové v nehorším slova smyslu. Geometričtí i další kvalitní tvůrci museli tedy většinou zůstat odkázáni na klauzury svých ateliérů.

Vznikalo v nich mnohé, co dál rozvíjelo problematiku, kterou jednotliví tvůrci rozpra- covávali v předcházejícím desetiletí. Byli to autoři, kteří se ještě jako členové skupin Křížo- vatka, Klub konkretistů² a Syntéza tehdy podíleli na intenzivním nástupu nové citlivosti,³ respektive ti z nich, kdož odolali oficiálním požadavkům a zůstali věrni vlastnímu pro- gramu. Z okruhu Křížovatky to byli Hugo Demartini, Jan Kubíček, Karel Malich, Vladislav Mirvald a Zdeněk Sýkora, ze Syntézy pouze Stanislav Zippe, z Klubu konkretistů Jindřich Boška, Ivan Chatrný, Radek Kratina, Zdeněk Kučera, z širšího okruhu nové citlivosti pak také programoví solitéři, především Václav Boštík, Milan Grygar a Lubomír Přibyl. K tomu musíme připočítat ty, jejichž práce se modifikovala a najdeme je v jiných kapitolách této publikace. Nesmíme také opomenout, že mnozí svůj program rozvíjeli dál v exilu – z členů Klubu konkretistů Jiří Hilmar, František Kyncl, Tomáš Rajlich a Rudolf Valenta.

Jako klíčová osobnost konstruktivního myšlení se dál projevoval Zdeněk Sýkora,⁴ v je- hož díle můžeme sledovat velice osobitou cestu. Na počátku sedmdesátých let ještě pracoval na kombinatorických strukturách, jejichž syntax určoval počítač, ale tuto problematiku již považoval za postupně se vyčerpávající. Hledal proto možnosti, jak podoby struktur obohatit – uplatněním jiných barev než černé a bílé, s nimiž většinou předtím pracoval, kombinací více než dvou barev, volbou jakéhosi zešikmeného výřezu, který ještě více impli- koval otevřenost, nekonečnost celé struktury, ale především zvětšením elementů, výhradně půlkruhů. Toto zvětšení mělo za následek, že začaly vznikat *makrostruktury* (jak jim umělec sám říkal), na nichž byl poměrně malý počet elementů a více se uplatnily estetické kvality vazeb mezi nimi. Aktualizoval se vztah mezi černou a bílou, podstatnými se stávaly hranice,

551 Zdeněk Sýkora, První linie, 1973, olej, plátno, 149,7 × 149,7 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny

¹ Základní údaje o tvůrčích zastoupených v této kapitole přináší Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha 1995. – Viz též Jiří Valoch, *Geometrie a současné výtvarné umění*. Katalog výstavy. SZK ROH Benar, Litvínov 1988. – Josef Hlaváček – Jan Sekera, *Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let*. Katalog výstavy. Národní galerie v Praze (Valdštejnská jízdárna) – České muzeum výtvarných umění, Praha – Galerie Benedikta Rejta, Louny, Praha 1993. – Ladislav Daněk – Štěpánka Müllerová – Michal Soukup – Jiří

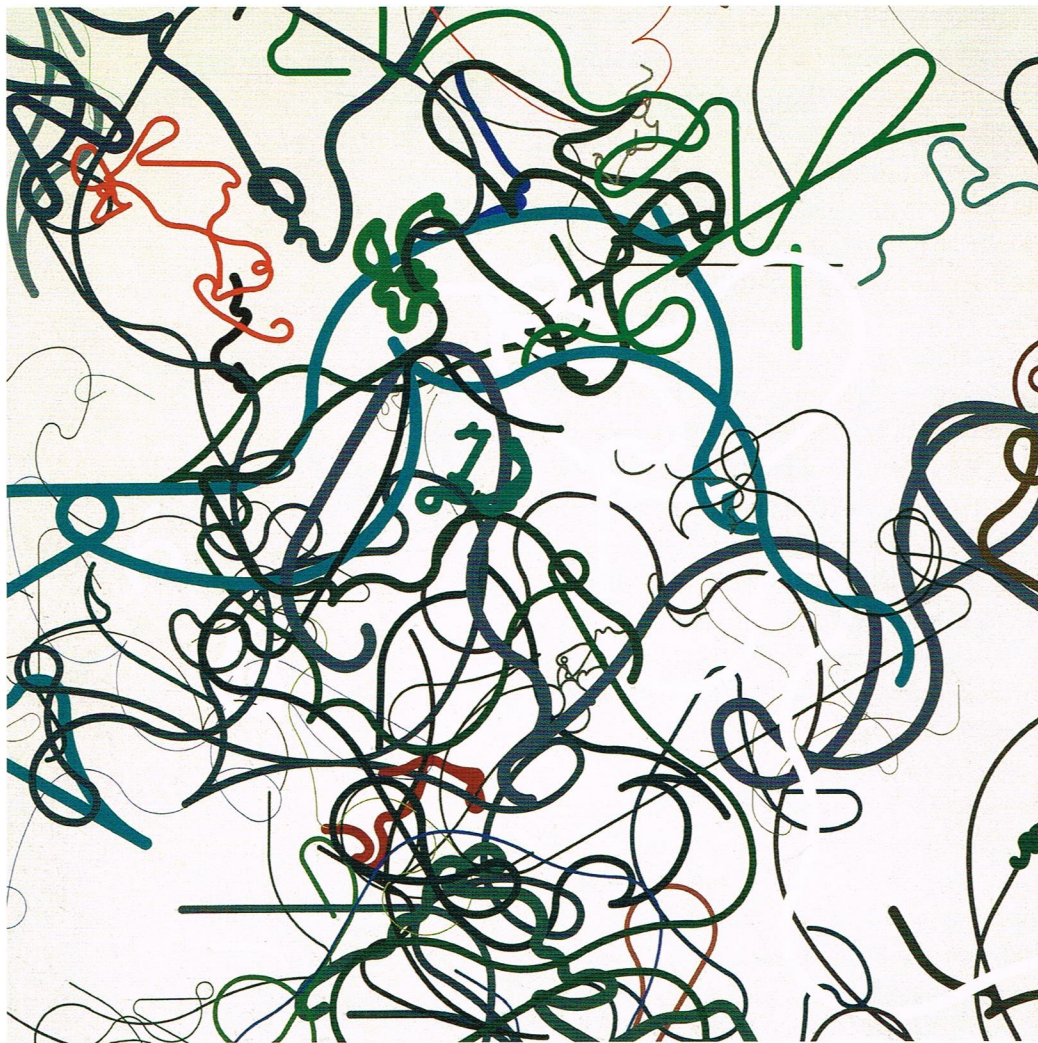
Valoch – Pavel Zatloukal, *Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939–1989*. Katalog výstavy. Muzeum umění, Olomouc 1997.

² Dagmar Jelínková – Arsén Pohribný – Jiří Valoch, *Klub konkretistů 1967–1997*. Katalog výstavy. Kant ve spolupráci s Arsénem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny, Praha 1997.

³ Vlasta Čiháková-Noshiro – Josef Hlaváček – Jiří Padrta – Jiří Valoch, *Nová citlivost*. Katalog výstavy. Galerie výtvarného umění Litoměřice – Východočeská galerie, Pardubice – Oblast-

ní galerie Vysočiny, Jihlava – Moravská galerie v Brně – Muzeum umění, Olomouc, Litoměřice 1994.

⁴ Jiří Valoch, Zdeněk Sýkora. Katalog výstavy. Dům umění města Brna 1988.



552 Zdeněk Sýkora, Linie č. 20,
1982, olej, plátno, 170 × 170 cm,
soukromý majetek

které kruhové a půlkruhové plochy formovaly. Více než skladba řady elementů v ploše začaly upoutávat pozornost jejich vzájemné vztahy a křivky, které utvářela juxtapozice jejich obrysů. Tyto makrostruktury byly samy esteticky velice nosné, ale jejich akcent se změnil z ryzí kombinatoriky vztahů na možnost čisté lineární následnosti jejich vymezení.

To byl předpoklad k další proměně. V roce 1974 již Sýkora zaujala nová problematika. Začal uvažovat, jak by také v ní uplatnil computer, který byl stálým nástrojem vzniku jeho struktur, neboť mu umožnil eliminovat autorský subjekt a nahradit jej kombinatorickými pravidly s určitými limity. Umělec začal pracovat s liniemi, pro jejichž průběh byla určující náhoda. Computer se opět uplatnil, tentokrát jako generátor náhodných čísel. První obrazy s lineárními průběhy byly ještě kombinací přímků a oblouků; umělec musel vyřešit, jak konstruovat v bezprostřední návaznosti oblouky různého poloměru. Postupně pak převedl na náhodnou volbu všechny parametry: počet „kroků“, to jest sek-



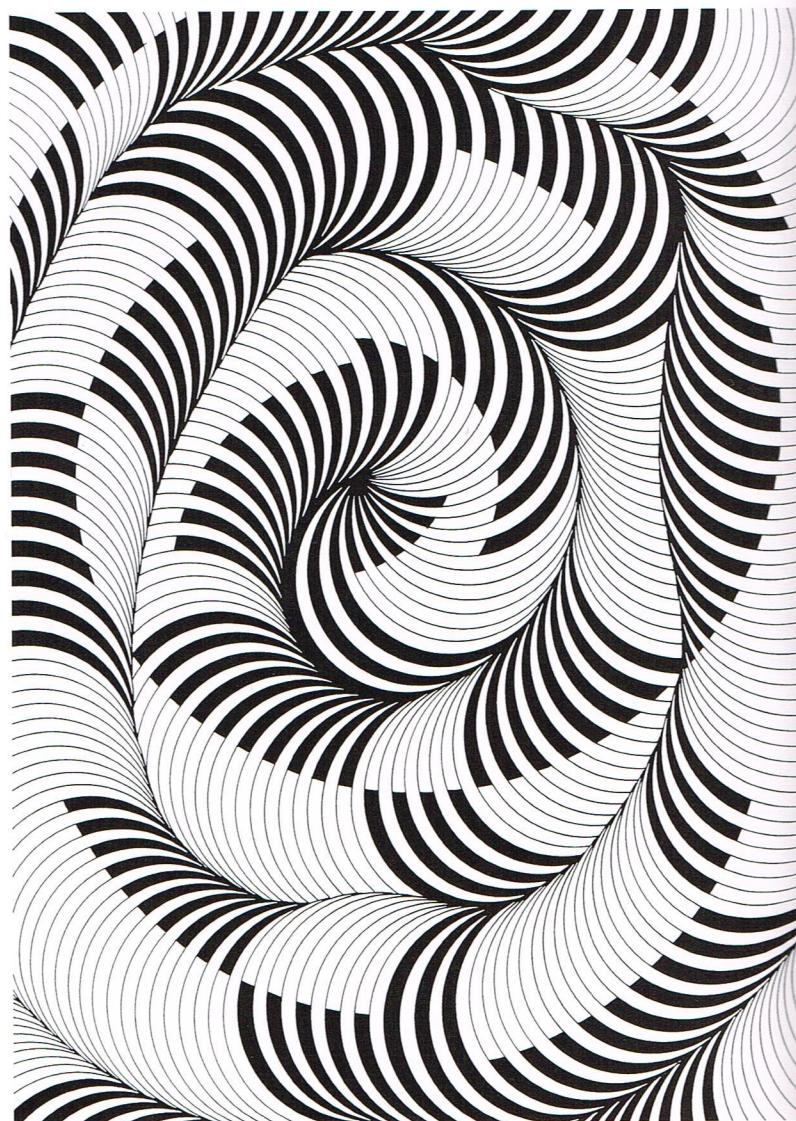
553 Zdeněk Sýkora, Linie č. 50,
1988, olej, plátno, 200 × 200 cm,
Národní galerie v Praze

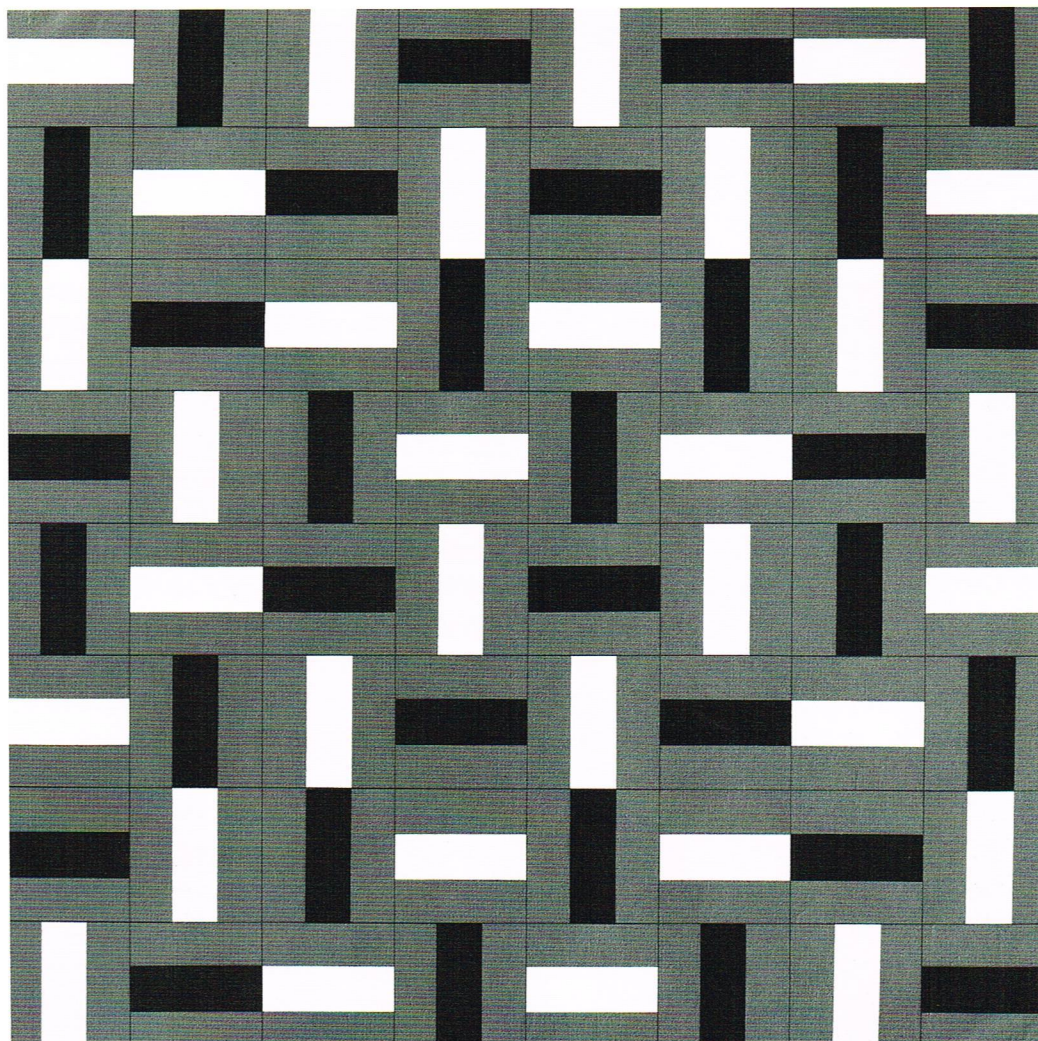
vencí jednotlivé linie, její šířku, poloměry, barevnost (ze zadané barevnice), výchozí body a podobně. V průběhu let pak Sýkora vytvořil v liniových obrazech monumentální část svého díla, když postupně vyzkoušel různé aspekty, třeba přibližování se k monochromii, čirou monochromii, ale také maximální šířky jednotlivých linií. Sýkorovy obrazy jsou konstrukcemi průběhů geometrických křivek, podřízenými bezvýhradně pravidlům náhody. Tuto jejich vnitřní skladbu vnímáme jako řád *sui generis*, korespondující třeba s řádem vesmíru či lidského bytí, ale také s řádem transcendentálních přesahů.

Podstatnou složku svého díla vytvořili v nepříznivých dobách také Mirvald a Kubíček. Oba se identifikovali s programem nekonstruktivního umění, oba se tehdy věnovali klasické malbě a kresbě, samozřejmě každý s jiným zaměřením.

Vladislav Mirvald dále rozvíjel svou klíčovou zkušenost – *aperspektivu*. Pro umělce není tématem pouhá vizuální realita obrazu, ale souvztažnost konvencí lidské percepce a možnosti artikulovat pomocí ryzí konstrukce a seriálním řazením elementů útvar, který zhmotňuje paradoxnost našeho vnímání. Aperspektivy, které se u Mirvalda prosadily v polovině šedesátých let, jsou ryze plošné konstrukce, ale je možno je vnímat jako prostorové iluze; ty se ovšem zase dostávají do rozporu s konvencí perspektivního zobrazování. Novým tématem se od roku 1970 staly undulační válce, vlastně zase aperspektivní zobrazení, ale navíc „zvlněná“ díky tomu, že osu válce netvoří přímkou, ale sinusoida. Postupně nabývá na důležitosti princip „měkké“, organicky působící konstrukce. Dominuje pak od roku 1979. U undulačních válců získává novou úlohu také barva, která u ranějších prací byla většinou jen estetickou variantou výchozí polarity černá – bílá. Teprve oblé formy undulačních válců dovolují užít barevné modifikace – většinou skutečně subtilně nuancované – k artikulování prostorové iluze.

554 Vladislav Mirvald,
Archimédova spirála, 1979, tuš, karton,
45 × 33 cm





Další kapitolu Mirvaldova usilování tvoří od roku 1982 cylindrická moaré, v nichž se dřívější zájem o efekt tohoto jevu proměňuje do dynamicky působící „rozvlněné“ struktury, vzniklé překrytím cylindrických válců další strukturou oblouků mnohem většího poloměru. Novou možnost konstruování undulačních válců pak našel Mirvald v roce 1986, kdy jako osu použil zvětšené tzv. Rombergovy křivky, což jsou záznamy nepatrných pohybů lidské hlavy, stojí-li člověk v klidu se zavřenými očima. Tak se mu podařilo přirozeně propojit nekonstruovanou osu s pregnantní transpozicí do jazyka geometrie. Pro umělce je ryze estetická kvalita stejně důležitá jako zviditelňování paradoxů vlastních lidskému vnímání. V průběhu let nabývá na důležitosti souvztažnost organického východiska a jeho „zhodnocení“ konstruovaným útvarem.

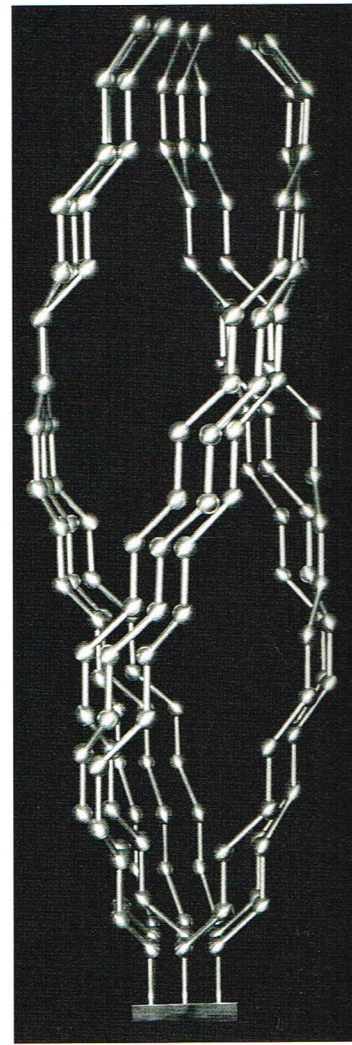
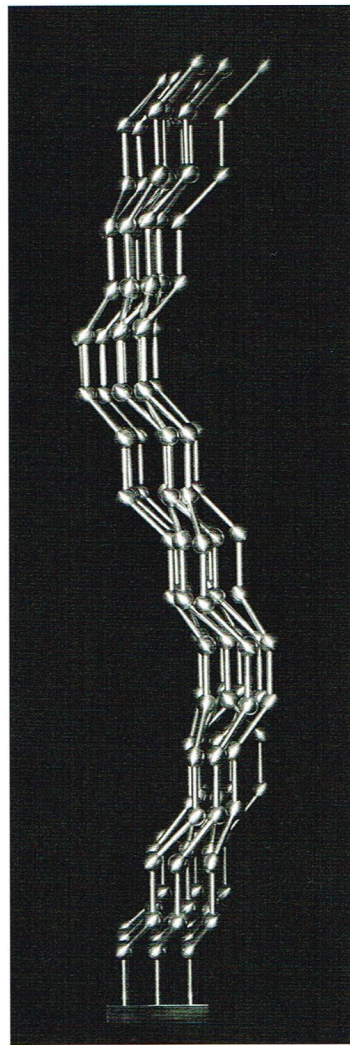
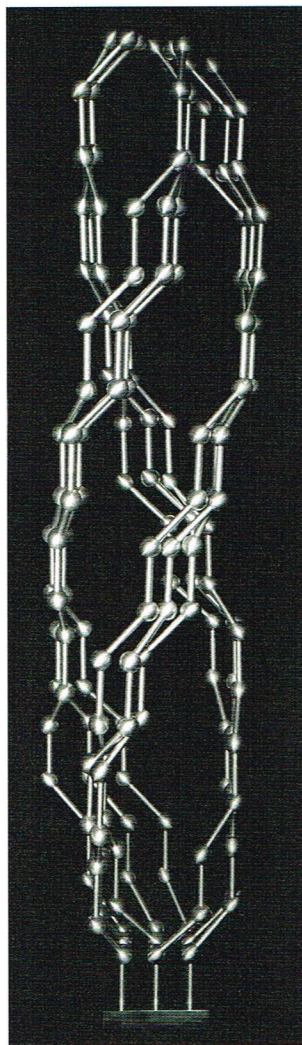
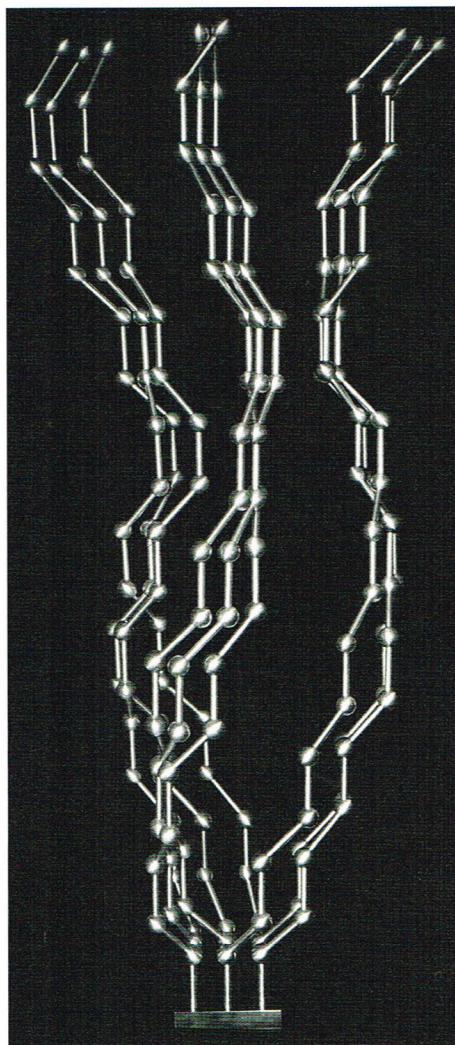
U Jana Kubíčka se od poloviny šedesátých let spojovalo konceptuální myšlení s konstruktivním vizuálním řešením. Jeho problematikou se stalo zviditelňování určitých principů, velice elementárních a tím esteticky i sémanticky velice působivých. Princip dělení, který byl na počátku této jeho cesty, se uplatňoval i po roce 1970, a to ve složitějších strukturách, v nichž se zviditelňovaly možnosti adice. Pro Kubíčka je charakteristické, že u každého ze svých témat zkoumá jak řešení naprosto základní, nejjednodušší, tak i ta podstatně složitější. Na počátku údobí, které sledujeme, se od instalací a jejich projektů vrátil k dvojrozměrným „klasickým“ dílům, malbám, sériografím a kresbám. V nich pokračoval nejprve ve zkoumání fenoménu dělení, poté se věnoval ryze systematickým skladebným vztahům, které divák

555 Jan Kubíček, Protikladné uspořádání, 1974, akryl, plátno, 105 × 105 cm

mohl vnímat jako výzvu k objevení skladebného principu. Tato ryzí systematicčnost byla kontrapunktována pracemi s uplatněním náhodných procesů, artikulovaných vrhem kostky; pokus o syntézu představovaly kombinatorické operace s náhodnými substrukturami. Jako umělcovo velké téma se ukázal princip dislokace, který dovolil zviditelnit minimální akci, odehrávající se v ploše díla, i složitější transformace výchozích konstrukcí, třeba čtverce.

Do této sféry patří i práce, v nichž Kubíček konfrontoval dvě podoby výchozí struktury: narušenou a nenarušenou, pravidelně organizovanou a dynamicky proměněnou, třeba podle určitého skladebného pravidla. Právě v takových realizacích se jasně ukazuje konceptuální povaha umělcovy tvorby. Kubíček nechce poskytovat vnímateli pouze estetický zážitek, i když ten je také součástí celkového působení, především ale dává divákovi podněty pro jeho intelekt, chce mu dát příležitost podílet se na intelektuální hře, kterou rozehrál.

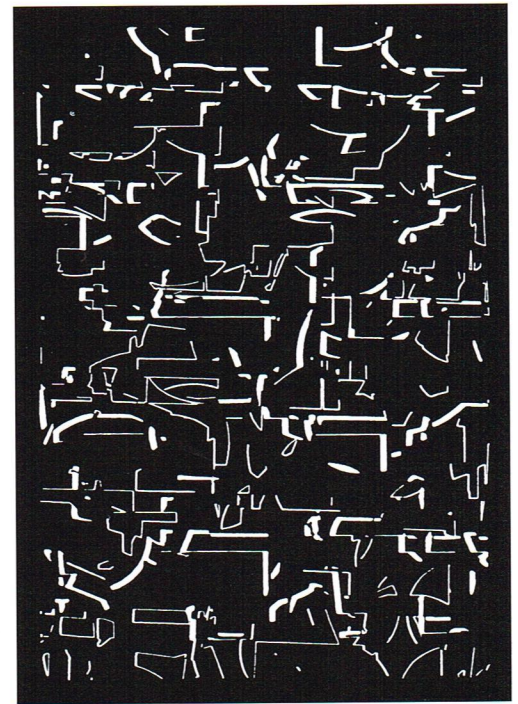
556 a, b, c, d Radoslav Kratina,
Transformovatelný objekt: „Činkový
prvek ve sklonu 45°“, 1975, aluminium,
180 × 25 × 25 cm



Jinou podobu měl moment hry u Radoslava Kratiny. Ten po celé sledované období rozvíjel problematiku svých *variabilů*, již objevil v letech šedesátých. Jde o otevřená díla, očekávající intervenci diváků, kteří se chtějí podílet na procesu proměny určité struktury. Pro další tvorbu klíčová změna – na počátku sedmdesátých let zaměnil Kratina dřevo za kov, což mu umožnilo práci nesrovnatelně přesnější, a především mu to dovolilo uplatnit nové způsoby manipulace s elementy díky užití různých kloubů, nasazování a podobně. Východiskem je u Kratiny konstrukce, ale její smysl spočívá ve skutečné, fyzické otevřenosti vůči divákovi. Variability umožňují nově prožít prostorové vztahy, ověřit si určité zkušenosti se syntaxí geometrických elementů, podílet se fakticky na prostorové hře, kterou autor navodil. Protože jako elementy fungují jednoduché geometrické útvary, dovolují vnímáři uvědomit si jejich formy a zároveň vyzkoušet ono skladebné bohatství, které nabízejí, až do takových celků, které evokují nějaké organické, třeba rostlinné útvary. Kratina se s problematikou *variabilů* zcela identifikoval. Jeho tvorba se proměňovala díky objevům nových skladebných možností, ale umělec považoval svůj základní princip za natolik platný, že zůstal základem jeho celoživotního díla.

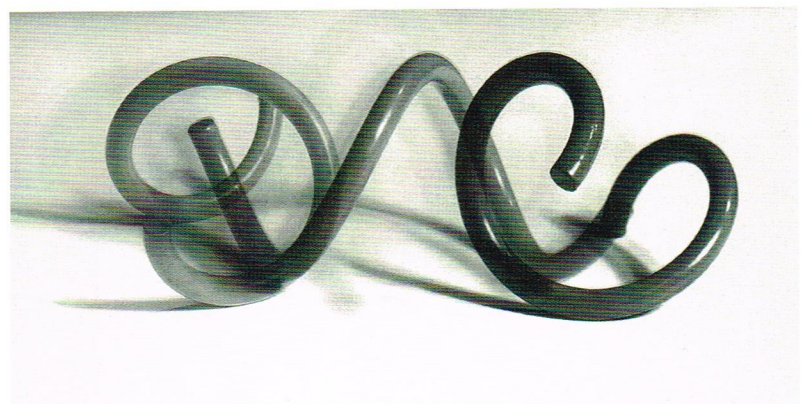
Také pro Vratislava Karla Nováka je kontakt s vnímárelem podmínkou existence díla. Jeho jednoduché geometrické sestavy se uváděly do pohybu rukou diváka, který pak mohl pozorovat různě rytmický pohyb, třeba převalování, později stále více připomínající pohyb jakýchsi organismů. Novák svou tematiku stále rozšiřoval, především o groteskní a humorné aspekty pohybu, k čemuž mu později sloužilo i uplatnění figurativních tvarů. Sféru českého konstruktivního myšlení ovšem nejvíce obohatil jednoduchými realizacemi, reagujícími na dotek či impuls vnímátele; také ve svých netradičních špercích uplatnil především princip variability a estetickou kvalitu jednoduchých geometrických útvarů.

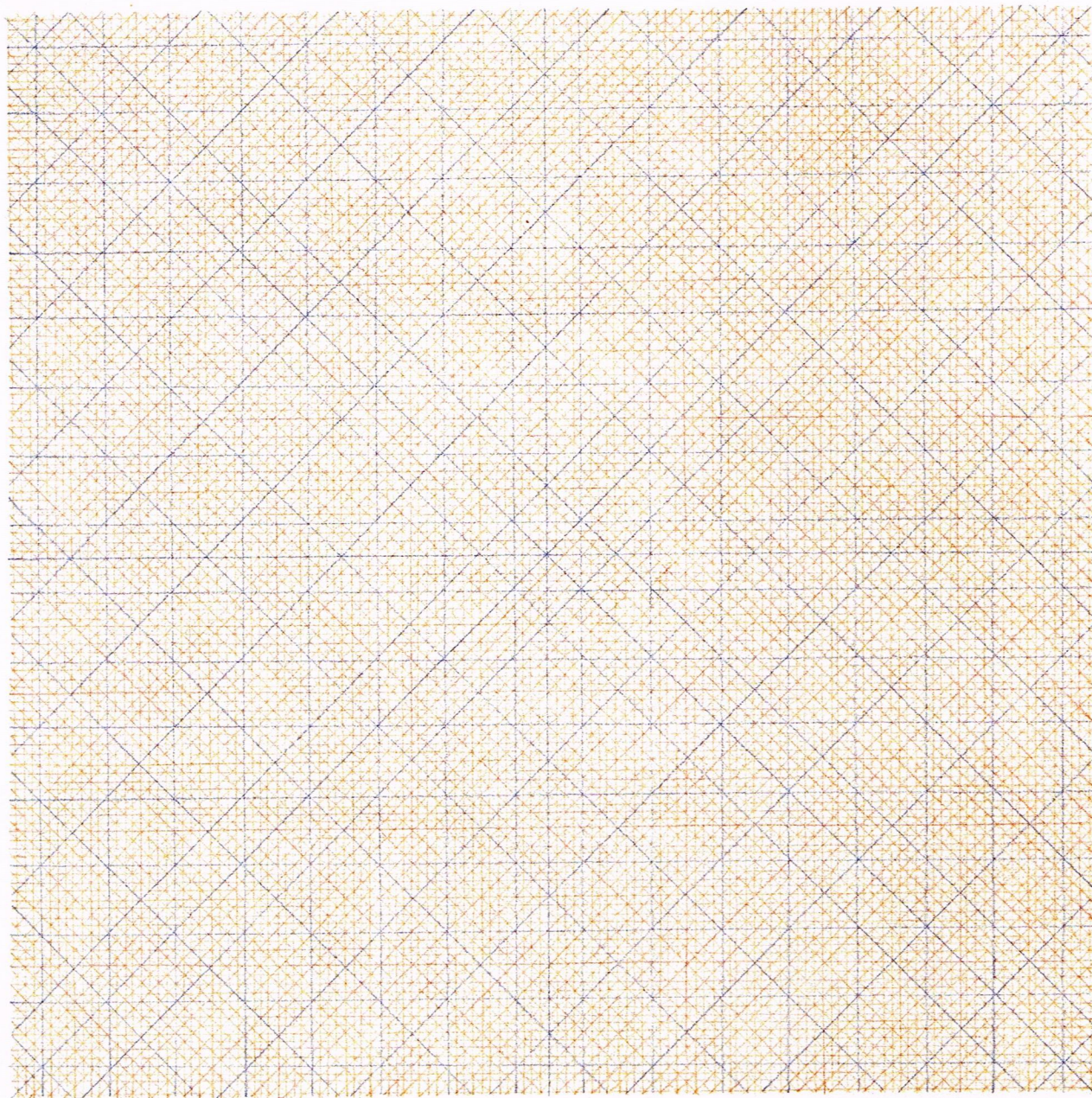
Skladebná kombinatorika v ploše sloužila jako východisko pro Ivana Chatrného. Ani u něj nepředstavoval konec šedesátých let žádnou významnou cézuru. Umělec pokračoval ve svých výzkumech struktur, tvořených z rastrů jednoduchých geometrických elementů (kruhů, čtverců, elips), vrstvených na sebe, překrývaných tak, že vznikaly morfologicky neobyčejně překvapivé konstelace, u nichž si stále uvědomujeme rastr jako východisko, ale vnímáme především nově nalázané bohatství vztahů mezi jednotlivými segmenty.



557 Ivan Chatrný, *Metaznaky*, 1971, síťotisk, 16 × 12 cm

558 a, b Vratislav Karel Novák, *Červená spirála – pohybová studie*, 1977, ocel, lak, vnitřní průměr 4,5, d. 12,5, průměr prutu 0,7 cm





Boštík 76

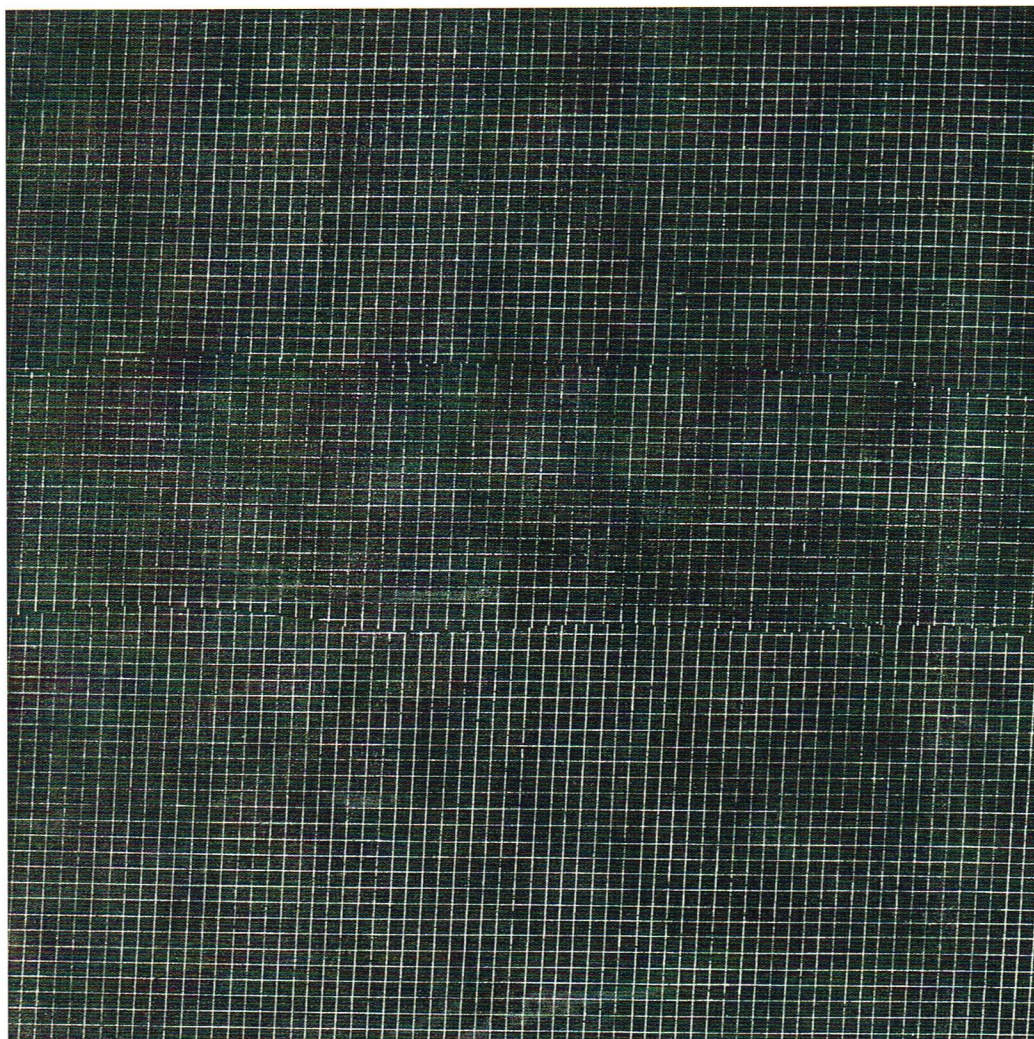
559 Václav Boštík, Bez názvu, 1976,
barevné tužky na ručním papíře, kresba,
18 × 18 cm

Rastry, stvořené opakováním stejného grafému, Chatrný podobně užil v druhé polovině sedmdesátých let a tím získal nové vizuální kvality. Všechny tyto umělcovy cykly vznikaly přímým kopírováním na sérigrafické síto. Jednotlivé operace byly součástí procesu vedoucího až ke zrodu struktury, která autora esteticky zcela uspokojovala. Také závěrečná kapitola jeho díla vycházela z možností sítotisku. Tentokrát pracoval s fotograficky zvětšenými jednoduchými skripturálními záznamy, které přenášel na síto a potom vytvářel unikátní monotyp jako soutisk několika poloh a vztahů výchozího elementu. Tak se subjektivní rukopis dostával do nové vazby s racionální metodou. Subjekt i ratio se vzájemně ozvlášťovaly a artikulovaly novou estetiku i sémantiku.

Poměrně málo je známo, že v sedmdesátých letech vznikaly také ryze konstruktivní série Václava Boštíka. Ten, bezpochyby v rámci svého hledání vyššího řádu, k němuž směřovaly všechny jeho práce, užil u řady kresebných cyklů a několika obrazů naprosto striktní rýsování, které směřovalo k vytvoření lineární struktury, determinované přesným systémem. Nejkomplexnější je cyklus více než třiceti velkoformátových listů, které vizualizují problém adice vertikál a horizontál s postupným narůstáním počtu elementů a zvětšováním distance. V jiných cyklech pracoval s různými lineárními rastry, mezi nimiž stojí za připomenutí zvláště programově náhodné užívání jednotlivých barevných pastel. Jako další konstitutivní prvek se uplatňuje kombinace rýsovaného tužkového rastru s předtištěným barevným rastrem milimetrového papíru.

Rýsování se stalo od počátku sedmdesátých let velice aktuálním prostředkem také pro Milana Grygara. Ten navázal na své akustické kresby a několik typů partitur, jimiž se zabýval v předcházejícím desetiletí. Zachoval si vztah k možnosti zvukové realizace, ale proměnil podobu svých kreseb. Nejprve vznikaly *karo-struktury*, de facto minimální realizace, v nichž určující složku představovalo opakování identických struktur rýsovaných

560 Milan Grygar, Zvukoplastický obraz, 1973, kombinovaná technika, 73 × 73 cm





561 Stanislav Zippe, Modrá, žlutá,
černá, 1986, akryl, plátno, 140 × 200 cm

rastrů a jejich minimální narušení, třeba odlišnou barvou. Základní struktury byly vždy černé, kontrapunktující linie nejčastěji červená. Vše se samozřejmě odehrávalo v nejredukovanější podobě jazyka geometrie. I tyto vztahy jsme v souladu s umělcovým hledáním nové vazby mezi obrazem a zvukem mohli vnímat také jako paralelu struktury zvukové, ale důraz na nové, ryze estetické kvality zde byl velice důležitý.

Repetitivní skladba celku pak předjímá minimalistická řešení, což se uplatní i v dalších typech Grygarových kreseb, především v kresbách ryze lineárních, tvořených opakovanou skladbou rýsovaných horizontál, opět s individuálními diferencemi v některé části kresby. Repetitivní celek pak může například končit červeným akcentem. Může se zhodnotit i hranice dvou vizuálně stejných, ale přece odlišných struktur. Na konci sedmdesátých let pak přibýly rozměrné obrazy, na nichž rýsování sloužilo jako prostředek k vytvoření iluze prostoro-ového útvaru – krajně redukovaného, tematizujícího vztah konkrétnosti linie a iluzivnosti konstrukce. Následovaly černé obrazy, v nichž se Grygarův repertoár ještě více zredukoval. Na velkých plochách černé barvy najdeme jedinou barevnou linii, přímkou či oblouk, případně diferencované dvěma barvami. Jsou to velice redukované prostředky, které autorovi umožňují koncentrovat do úhrnu díla nejzákladnější vztahy – polaritu plochy a linie, černi a barevnosti. Minimalistické řešení je spjato se stále narůstajícím akcentem na transcendentální působení celku. Ale přítomen zůstává i vztah k potenciální zvukové transpozici.

Druhým nejdůležitějším reprezentantem minimálního umění byl u nás v sedmdesátých letech Stanislav Zippe. Ten logicky navázal na své světelně-kinetické práce z předcházejícího období, ale obohatil je o důslednou morfologickou redukci. Přestože vzhledem k dobovým okolnostem mohl své projekty realizovat jen výjimečně mimo vlastní ateliér, věnoval se problematice jednoduchých lineárních vymezení v konkrétním prostoru. Svůj zájem o práci se světlem modifikoval tak, že užíval textilní vlákno, které při ozáření ultrafialovým světlem světélkovalo. Tímto vláknem pak členil prostor interiéru, prováděl v něm jednoduché skladebné operace. Dospíval tak ke vždy zcela oproštěné geometrické lineární organizaci zvoleného prostoru. Důležité přitom bylo i to, že divák mohl do tohoto prostoru vstupovat, vnímat jeho členění z různých míst a identifikovat jednoduchá skladebná pravidla, která umělec použil. Pro největší počet diváků se takové lineární světelné vymezení prostoru podařilo Zippemu realizovat v rámci polooficiálních výstav v pražském Divadle v Nerudovce. S touto sférou autorova zájmu souvisely i menší prostorové modely, v nichž pracoval s jakýmsi optimalizovaným prostorem kubusu. Velice důležité jsou též kresebné projekty interiérových situací. Umělec logicky uvažoval o možnosti uplatnit naprosto jednoduchý, minimální světelný útvar také v exteriéru. Nejblíže k realizaci měla velká světelná linie přes Karlovy Vary, ale ani ta se nakonec neuskutečnila. K této kapitole Zippeho práce patří též projekty různých exteriérů, v nichž prostorovou světelnou linii zasazoval do fotografie určitého prostředí.

V osmdesátých letech se umělcův zájem postupně obrátil k práci s počítačem; nejprve v podobě lineárních kreseb a computerových grafik, posléze k jeho využití při práci na obrazech, které tvořily v osmdesátých letech poslední velké údobí jeho práce. Jsou to oproštěné konstrukce, artikulované pouze spojováním několika bodů v ploše přímkami, které pak ohraničují jednotlivé barevné plochy. Esteticky se podstatně uplatňuje výhradní užívání „špicí“,

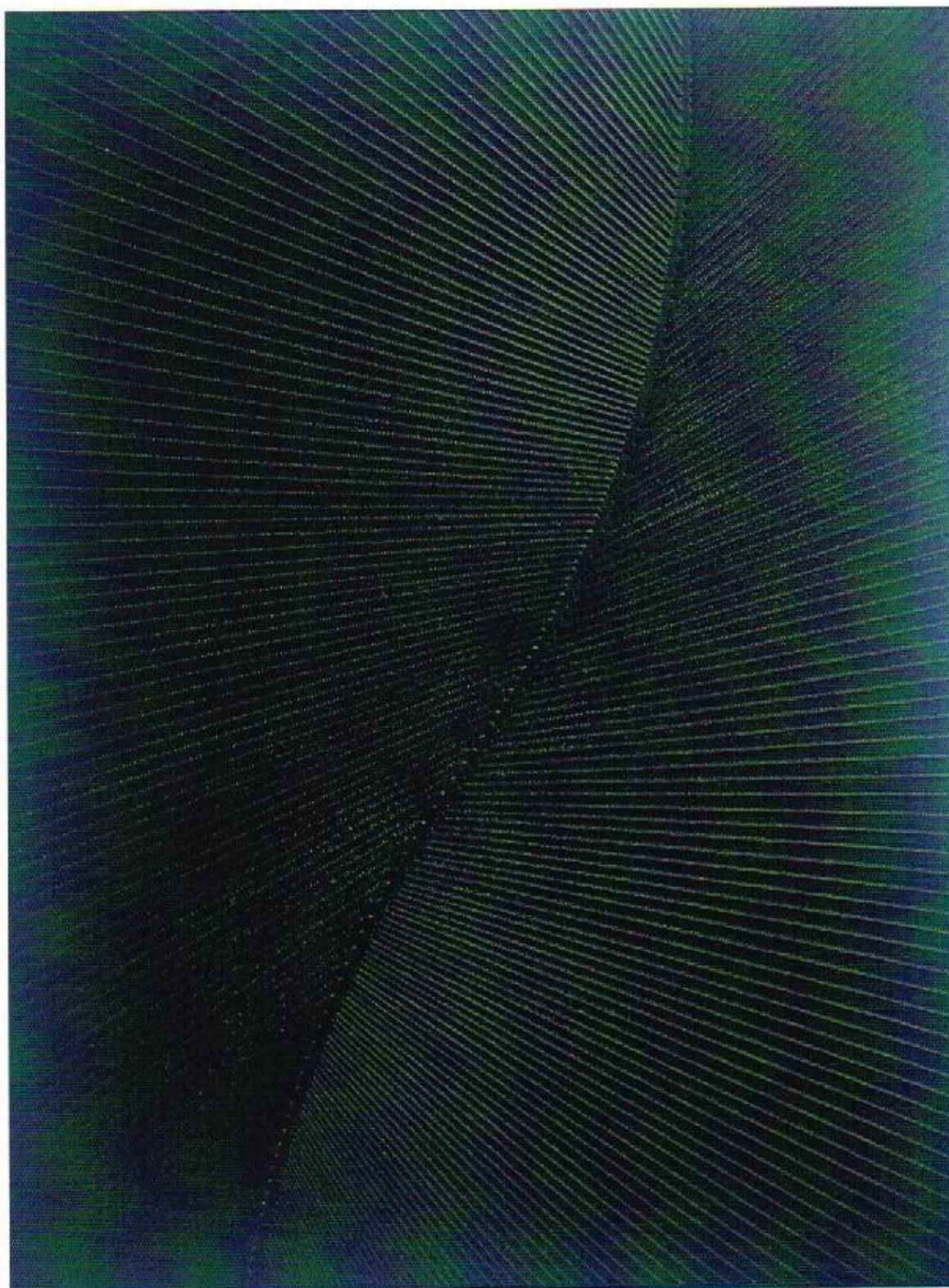


kteří dávají celé skladbě dynamický charakter. Barevnost volí autor podle svého subjektivního vztahu ke vzniklé kompozici. Morfologicky se tyto kreace sblíží se sférou neo-geo, jak se v osmdesátých letech objevovala v kontextu postmoderního výtvarného myšlení.

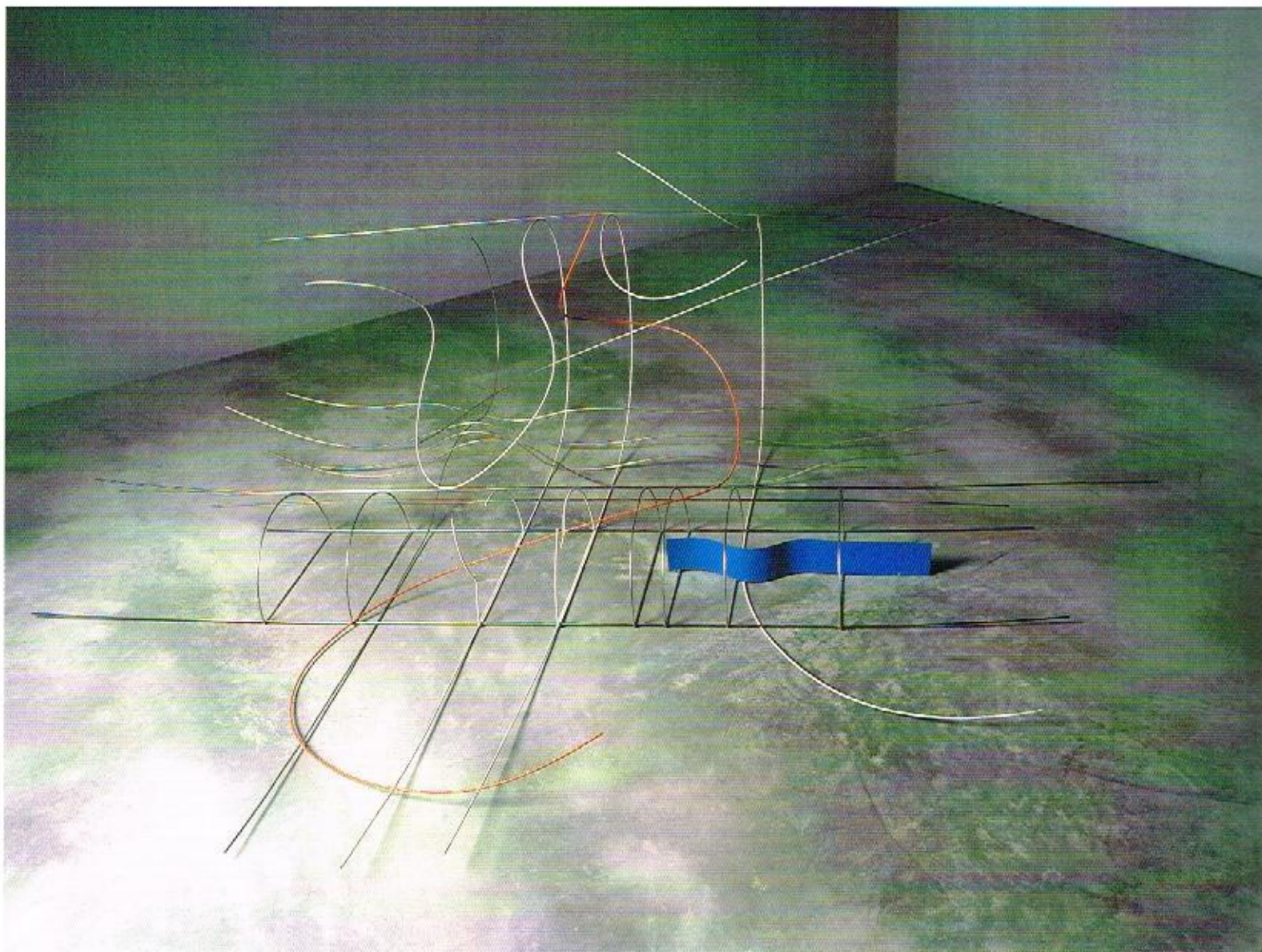
Minimální skladebný prvek byl východiskem také pro Zdeňka Kučera. Hned na konci šedesátých let začal pracovat jednak na minimalisticky artikulovaných plastikách, ale také na problému, který se různě modifikuje jako stálé téma v letech sedmdesátých, osmdesátých i později. V grafických listech a v malbách zkoumá Kučera možnosti dvojrozměrného iluzivního zpodobení *nemožného objektu*, objektu nerealizovatelného ve třech rozměrech, možného pouze v iluzivní podobě a s uplatněním perspektivy, kterou ovšem umělec též ledaskdy relativizuje. Jeho *nemožné objekty* jsou vlastně vždy jakousi disputací s možnostmi minimalistické skladby, podnětem pro mysl diváka, aby si uvědomil konvenci lidské percepce. Zde se umělec dotýká sféry konceptuálního myšlení a tuto disputaci samozřejmě také zhmotňuje v mnoha vizuálních podobách. S umělcovým zkoumáním a parafrázováním určitých vizuálních prostředků a charakteristik užívání náročných nových médií souvisejí jeho *anticomputerové kresby*, tvořené mnohem jednoduššími kresebnými nástroji a zároveň parafrázující některé charakteristické rysy počítačové grafiky.

Nedoceněno někdy bývá dílo Lubomíra Přibyla, jenž se jako první u nás propracoval k minimalistickým formám již na samém počátku šedesátých let. Tehdy se také rozhodl pro čistou monochromii, někdy stříbrnou, většinou ale již od počátku černou. Jeho koncept

562 Zdeněk Kučera, Break, 1970,
tisk šablonou, papír, 60 × 60 cm

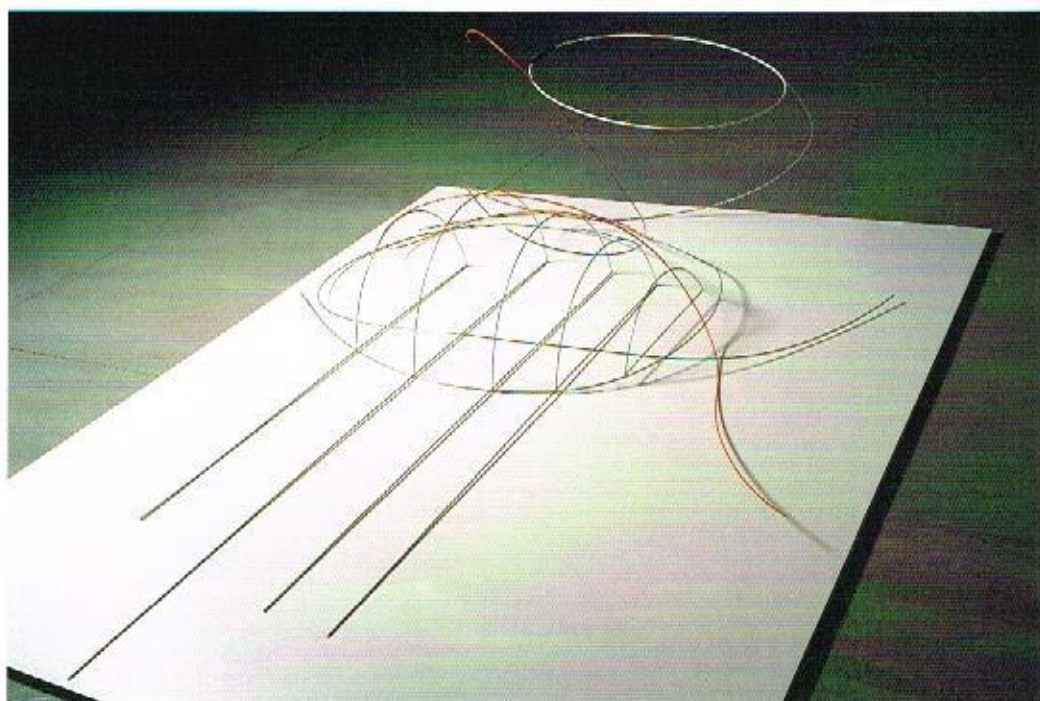


563 Lubomír Příbyl, Prostorová sinusoida (Dvě zakřivené plochy), 1982, provaz, olej, překližka, 162 × 122 cm



564 Karel Malich, *Prostředí*
 objekt (Proudění), kolem 1973, nerezová
 ocel, drát, barevné laky, v. 70 × 200 cm,
 Galerie Benedikta Rejta, Louny

565 Karel Malich, *Událost na
 elipse*, 1972–1975, drát, barevné laky,
 v. 70 × 213 × 163 cm

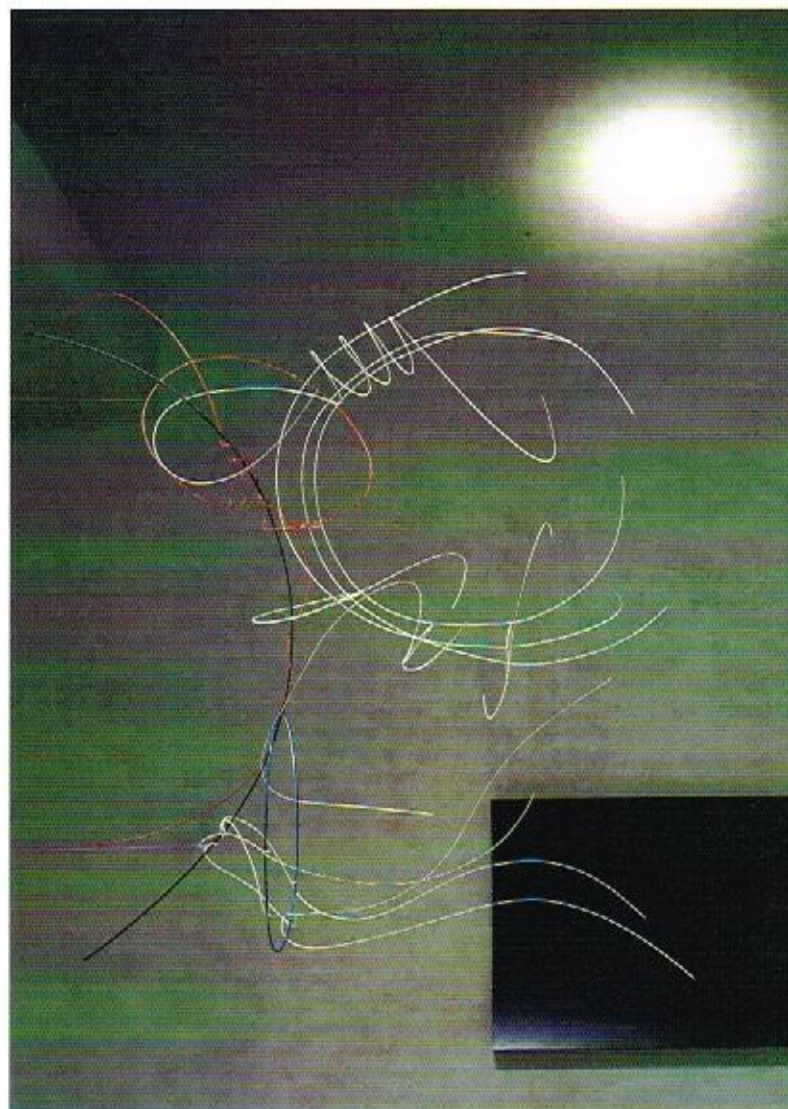


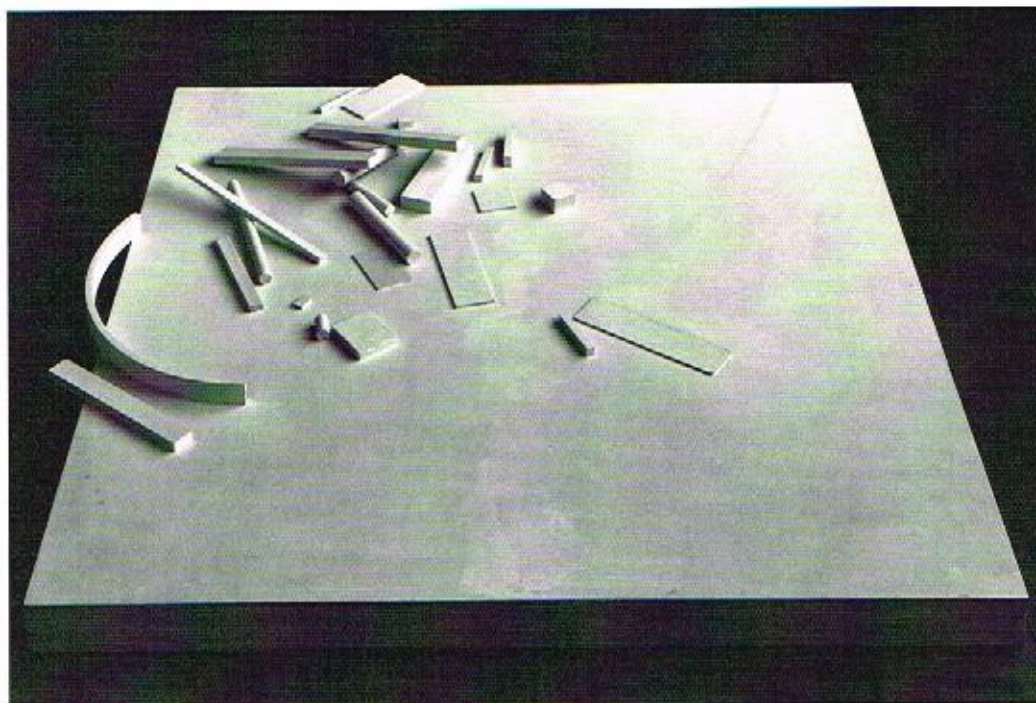
nejprve spočíval ve vztahu mezi geometrickým útvarem a jeho strukturální materiálovou artikulací. Asi od roku 1964 začaly tyto objekty vznikat z napínaných sítí a provazů, anebo – u grafických matric – z nití. Na počátku sedmdesátých let začal Příbyl směřovat k syntakticky složitějším konstrukcím, ale také stále objevuje nové formulace svých zásadních témat, především diagonály. Postupně stále více tematizuje vztah mezi materializovanou skutečností struktury a prostorovou iluzí. Navíc zachovává věrnost černé monochromii, z níž ovšem pramení celá řada světelných proměn, které se na liniích jeho reliéfů objevují.

Z příslušníků mladší generace na podněty minimal artu osobitě reagoval především Milan Kozelka, který se po zkušenostech ve sféře textů, reagujících na abstraktní malbu šedesátých let, a po akcích v přírodě (od 1973) pod vlivem zkušenosti s vězeňskou samovazbou a díky kontaktu s Petrem Štemberou věnoval do roku 1978 performanci. Zároveň však začaly vznikat série kresebných projektů elementárních prostorových vymezení geometrické podoby. Nejprve byly radikálně minimalizované, později komplexnější, navozující různé materiálové a sensorické kvality („archetypální stavby“, „archetypální místa“ z roku 1980). Je v nich zřetelná snaha propojit zkušenost akčního umění a minimalistickou skladebnost.

Někteří z protagonistů konstruktivního umění šedesátých let se v následujícím desetiletí postupně propracovali k jiné problematice. To platí především o Karlu Malichovi, jehož drátěné konstrukce i kresby se začaly od roku 1970 nově sémantizovat. Uplatnil se v nich archetypový tvar vejce i výsledky zkušeností z pozorování mraků; jeho konstrukce, které nejprve tematizovaly polaritu uzavřené – otevřené, se postupně stále více otevíraly, sestavovány z izolovaných linií. V reliéfech se ještě objevilo téma jakési lineární elipsy, volně vymezující měkkou „rukopisnou“ artikulací geometrickou formu. Tato Malichova

566 Karel Malich, *Energie*,
1972–1975, drát, barevné laky,
v. 140 × 158 × 80 cm



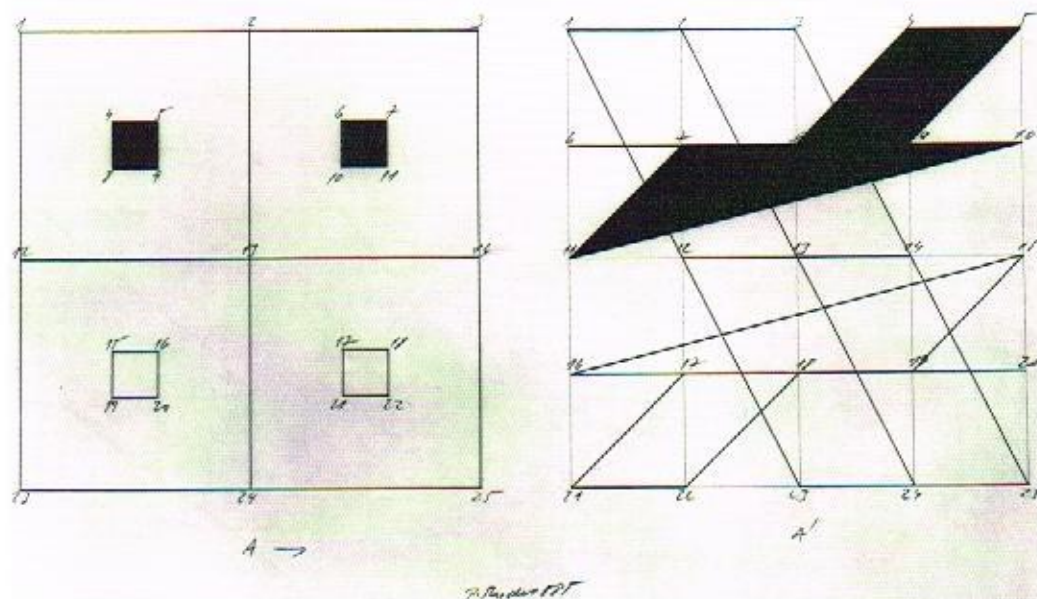


567 Hugo Demartini, *Mimo vymezené místo*, 1975, dřevo, bílý latex, 96 × 96 × 9 cm

díla, významově a esteticky velmi důležitá, vlastně uzavírají jeho geometrické údobí. Asi od roku 1976 dostávají v tom, co umělec dělá, akcent jiné kvality, i když také ony byly v jeho dřívějších pracích přítomny.

Cesta Huga Demartiniho též vedla k nové významovosti – a k práci s detaily plasticky modelovaných zmenšených banálních situací. Do sféry ryze geometrické však patří velice podstatný soubor reliéfů, vzniklých kolem poloviny sedmdesátých let. Umělec v nich navázal na zkušenosti s vyhazováním geometrických elementů do vzduchu – v roce 1968 je zachycoval fotografií v proměnlivých situacích, které se objevovaly v průběhu akce. O několik let později se k tomuto principu vrátil, ale spojil jej s plochou obrazu. Na desku potom fixoval ty elementy, které na ni dopadly. Název cyklu *Mimo vymezené místo* nám připomíná, že některé elementy se dostaly dál a tedy mimo rovinu obrazu, ale zaujme také osobité využití náhody – náhody jako důsledku tělové akce. Stejně pozoruhodné jsou i reliéfy, na nichž autor konfrontuje záměrně situovaný útvar s útvary náhodně dislokovanými. Další Demartiniho cesta může být chápána jako určitý dialog s geometrií. Tématem se stává destrukce, narušení, zanikání či zničení geometrického tvaru, evokujícího třeba nějaké archeologicky objevené pozůstatky. Jsou to útvary, které bezpochyby mají odkazovat k něčemu z činnosti člověka, ale zároveň jako by tematizovaly proces ničení samotných prvků jazyka geometrie.

Ke sféře geometrického umění sedmdesátých a osmdesátých let neoddělitelně patří i významní tvůrci tehdejší mladší generace. Byl to především Pavel Rudolf, který v roce 1978, po údobí zkoumání znaků, navázal na své rané pokusy s jednoduchými geometrickými skladbami. Nejprve zasahoval do nalezených tištěných materiálů, reprodukcí, fotografií, parti-

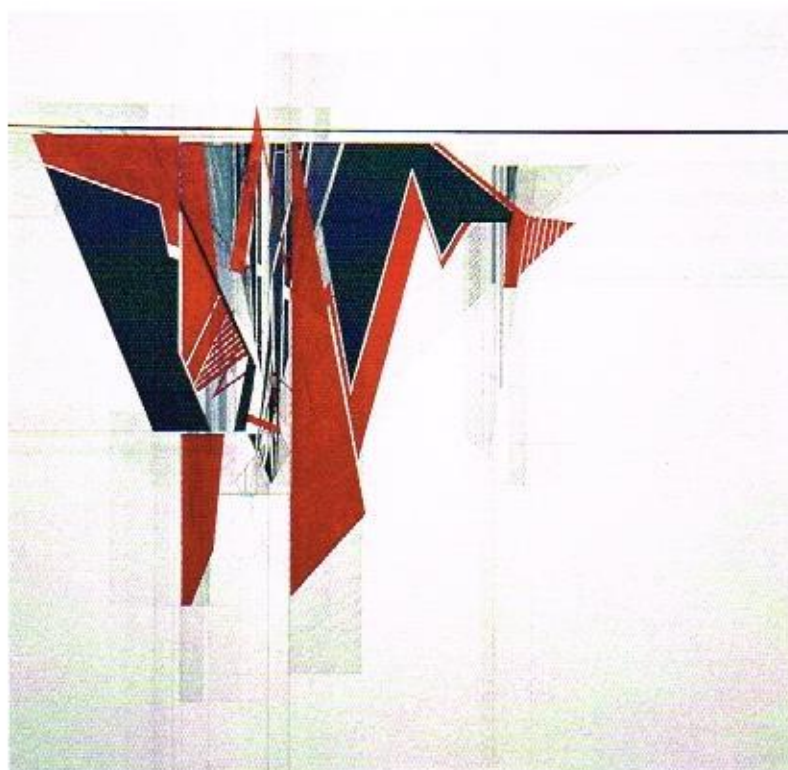


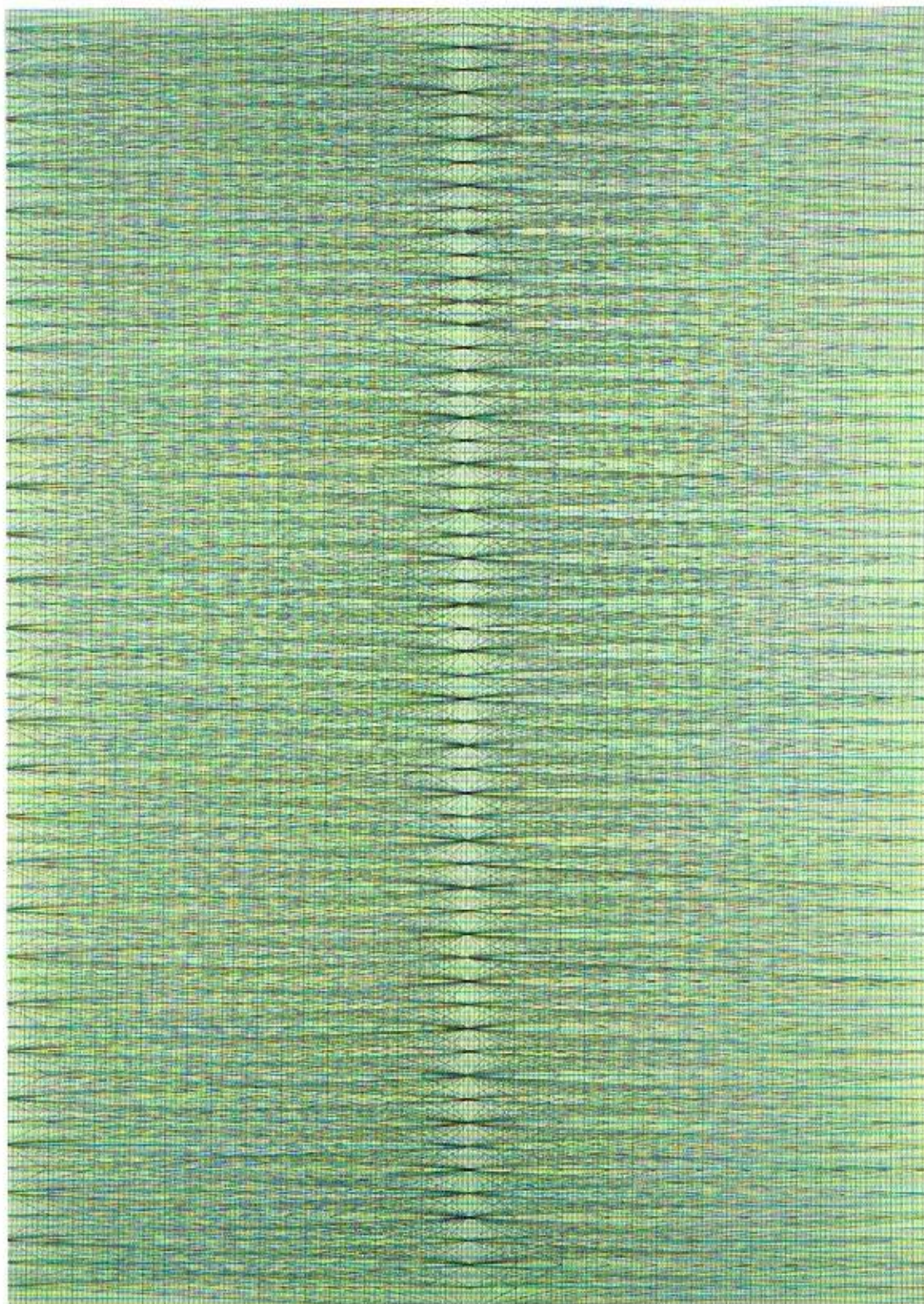
tur a textů. Brzy začal při těchto zásazích respektovat určité předem dané pravidlo, které dovolovalo nové, ozvláštňené „čtení“ předlohy. Velice rychle si vypracoval zcela osobitý přístup v podobě konceptuálního konstruktivismu, v němž se syntetizovaly principy obou přístupů. Postupně se Rudolfovým hlavním „materiálem“ staly pouze rýsované konstrukce, tvořené buď grafémy určitého slova, nebo základními geometrickými útvary. Umělec využíval faktu, že tyto útvary jsou determinovány body – s těmi pak mohl manipulovat, posouvat je, přeskupovat a podobně. Divákovi prezentoval východisko i proměněný celek. Hlavním cílem nebyla pouze nová estetická zkušenost, ale především podnět k mentální reflexi, k objevování pravidel hry, kterou umělec pokaždé jinak rozehrával. Podobně využil i posouvání bodů v prostoru ve svých instalacích. Princip progresu uplatnil Rudolf ve svých plastikách, tvořených kombinacemi čtverců a trojúhelníků.

Vladimíra Sedláková začala od roku 1981 soustavně rozvíjet podněty, které jí dával svět techniky, transformovaný do podoby technických výkresů a grafů. Tak se jí podařilo objevit novou podobu geometrického umění, transpozici mimouměleckého fenoménu do světa umění. Východiskem byl u ní vlastně „duchampovský princip“. Prvky, s nimiž pracovala, však dokonale zapadaly do světa konstruktivní geometrie. Umělkyně postupně přešla od citací ke stále volnějším parafrázím, od roku 1984 zkoumala možnosti monochromie černé na černé, postupně uplatnila estetické kvality barevných akcentů.

568 Pavel Rudolf, *Transformace*, 1985, kresba, tuž, papír, 37 × 50 cm

569 Vladimíra Sedláková, *AS III – OTB – 01*, 1984, akryl, tempera, tužka, tuš, plátno, 125 × 125 cm





570 Ladislav Daněk, Bez názvu,
1986, kresba, tužka, zelený milimetrový
papír, 56 × 40 cm

Od počátku osmdesátých let začal velice radikálně oprošťovat geometrické útvary také olomoucký Ladislav Daněk, od roku 1983 systematicky rozvíjející kresby tužkou na většinou zeleném milimetrovém papíře. Přesně zvolený systém spojování určitých bodů vedl nejprve ke vzniku zcela oproštěných struktur. Postupně se však morfologie stále více obohacovala, v roce 1986 se repertoár rozšířil o práci s barevnými tužkami. Pro Daňka je ryzí konstrukce prostředkem artikulace řádu, v němž se uplatňuje světlo i prostor, třebaže jen zdánlivý. Vidíme u něj, že konstrukce může být zároveň transcendencí.

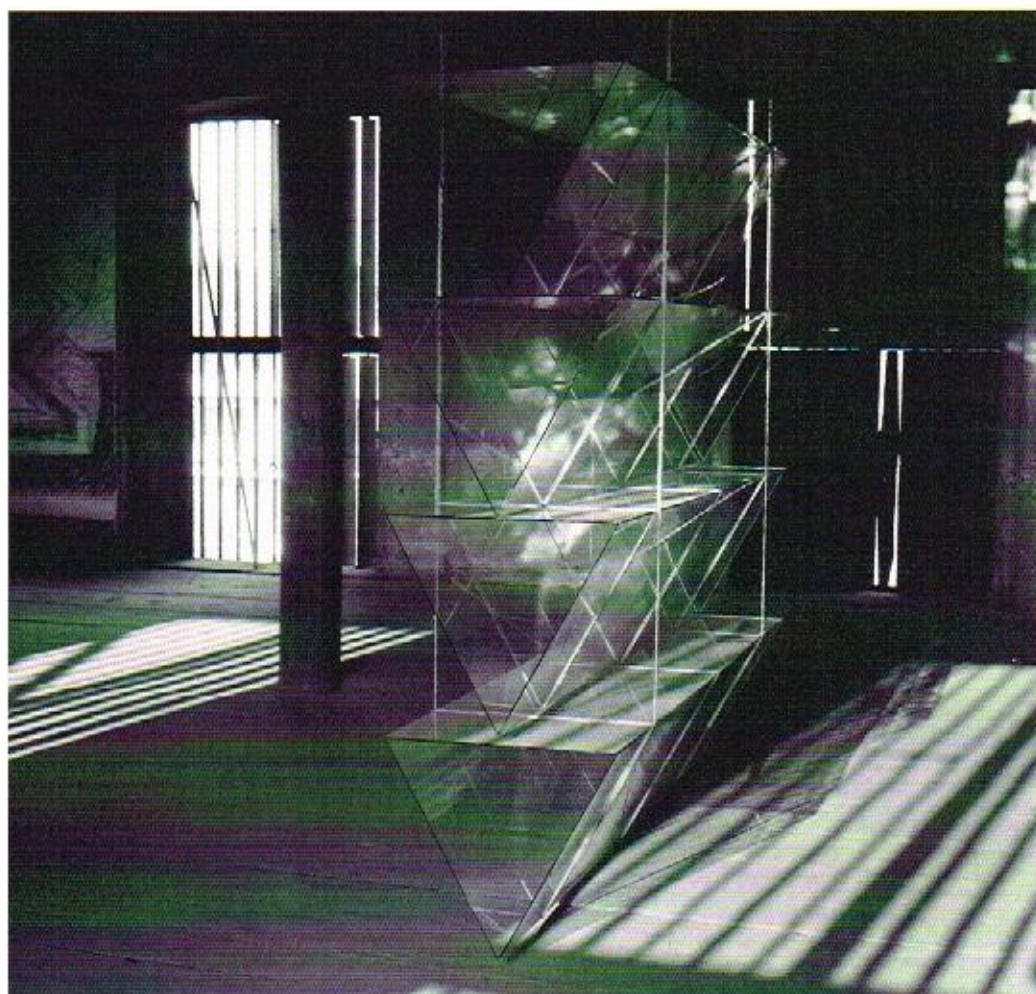
Do osmdesátých let spadají i počátky Jana Ambrúze, který hned zaujal jako ojedinělý sochařský talent, orientovaný na jazyk geometrie. Od roku 1986 vznikaly jeho první parafráze minimalistických forem, sestavované ze skleněných plátů zavěšovaných na provázky. Křehkost sestavy, volně zavěšené v prostoru, tak fungovala jako parafráze stabilních, pevných minimalistických útvarů. Ambrúz tím začal svůj dialog s minimal artem, v němž se uplatňovala také nová významovost: transcendence.

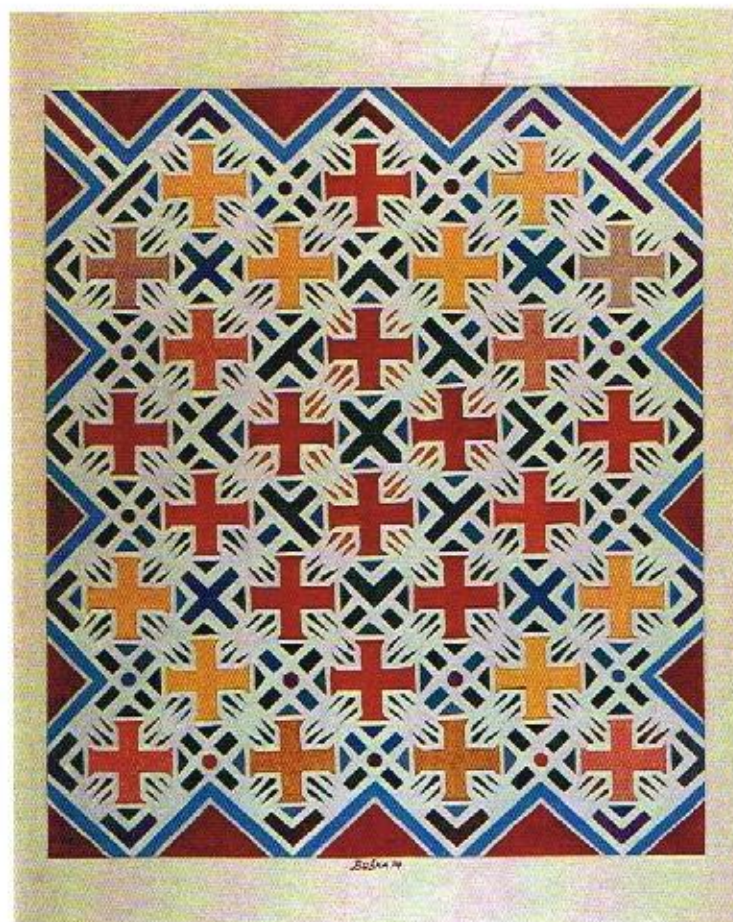
V osmdesátých letech vznikalo i předčasně ukončené dílo Vítka Čapka, u něhož měly konstrukce a transcendence také přímou vazbu. Jako malíř se v letech 1984–1986 dopracoval čistě minimalistických barevných variant v cyklu *Hladín*; proponované kruhové malby autor nerealizoval, ale archetyp kruhu se u něj uplatnil v desítkách souborů prací na papíře, sériích určených k postupnému listování. Rýsoval třeba identickou konstrukci, jindy jemně „kreslil od ruky“ – na kruhových papírech, vlastnoručně vystřihovaných, se nejvíce zviditelnil moment meditace, bezprostředně spjatý s kreslením soustředných kruhů. Inspirace plamenem svíčky i stejnojmenným Bachelardovým esejem tvoří pocitové zázemí těchto nesmírně křehkých prací.

Na konci sledovaného údobí se již začaly formovat možnosti „geometrie od ruky“ u Petra Kvíčaly, využívajícího repetitivní skladby a nové zhodnocení ornamentu.

Zdánlivě mimo aktuální proudy, ale z pozdějšího pohledu jako mimořádně závažné se jeví i práce Jindřicha Bošky, který v jihlavském osamocení zkoumal možnosti ornamentu

571 Jan Ambrúz, *Pod sebou II*, 1987, sklo, provázek, 240 × 50 × 180 cm, realizováno v sušárně kůží v Lipníku nad Bečvou





572 Jindřich Boška, Variace křížů,
1974, šablona, olej, sololit, 70,5 × 54 cm

jako repetitivní struktury. Toto téma, jež se u něj objevilo již v roce 1968, bylo pro mnohé mluvčí radikálních způsobů užívání „jazyka geometrie“ z hlediska určitých modernistických dogmat nepřijatelné. Ornament, často v podobě prefabrikovaných šablon, u Bošky představuje východisko maleb, monotypů a koláží. Umělec ho do různé míry respektuje i narušuje, vnímá ho jako konstrukci sui generis i jako východisko odchylek a vizuálních modifikací. V průběhu let reagoval Boška na různé aspekty, které ornament nabízí, využil i možnosti jeho prostorové skladby v podobě jakýchsi architektonů.

Kombinatorických možností skladby předem daného počtu elementů využil ve své tehdejší sérii *Struktura 193* jediný skutečný žák Zdeňka Sýkory – Aleš Svoboda, tematizující vizuální variabilitu sestav identických výchozích prvků. Jako jediný užíval důsledně počítač...

Hovoříme-li o užívání jazyka geometrie v českém umění sedmdesátých a osmdesátých let, měli bychom snad také alespoň připomenout, že velice osobité kapitoly nekonstruktivního myšlení reprezentovali dva Moravané, žijící v Bratislavě – Milan Dobeš, zakladatel československého kinetismu, a Miloš Urbásek, který ke konci sedmdesátých let přešel od minimálních variabilních obrazových systémů k lyričtější „rukopisné“ geometrii. S geometrickou problematikou samozřejmě pracuje také řada tvůrců žijících v exilu, především Jiří Hilmar, František Kyncl, Tomáš Rajlich a Rudolf Valenta, z mladší generace pak Miloš Cvach, Václav Krůček, Karel Novosad a Vladimír Škoda.

Je jasné, že tvůrci pracující s jazykem geometrie v sedmdesátých a osmdesátých letech nevycházeli z nějakého společného zázemí. Každý z nich byl věrný pouze vlastnímu individuálnímu programu. Jedinými spojujícími rysy některých z nich se zdají být kontaminace konceptuálním myšlením a snaha reagovat na podněty minimal artu.

573 a, b, c, d Aleš Svoboda, Čtyři listy
ze souboru *Struktura 193*, 1979–1985

