

Kultura a umění

Minimalistická plastika

JAROSLAV SEDLÁŘ

Minimal art vznikl v šedesátých letech 20. století v USA. Byl reakcí na pop art a stavěl se i proti abstraktnímu expresionismu (action painting), proti kterým postavil geometrickou abstrakci, zejména v sochařství, a omezil svůj výrazový aparát na několik základních geometrických tvarů. Teprve kolem poloviny šedesátých let, kdy došlo také k prvním pokusům o jeho pojmenování a teoretické vymezení, byly vypracovány hlavní zásady minimal artu. V sedmdesátých letech se objevil ještě výraz postminimalismus, který uvedl do literatury kritik Robert Pincus Witten (1971) a který opět zdůrazňoval výtvarnou stránku umělecké tvorby, jak ji pěstovali Eva Hesseová a Richard Serra. Na konci osmdesátých let nastala renesance minimal artu jako reakce na upovídálost postmoderního neoexpresionismu.

Minimal art se sice projevil v sochařství i v malířství, postupně však převládl v sochařství. Minimalistické objekty se představují v ohromných měřících, v jednoduchém barevném pojetí a velkorysém rozvrhu. Společnou základnu i východisko minimal artu tvoří především prostorový koncept a samozřejmě naprosto pravidelná geometrická forma, která se stala jeho hlavním činitelem i obsahem. Ona určuje a definuje objekty, které působí zejména jejím prostřednictvím. Minimal art ruší tradiční kompaktnost prostoru a nastoluje nové prostorové dimenze, jimž se přizpůsobuje také divák, který musí obrovské sestavy obcházet z více stran. Odměnou za to se mu naskýtají stále nové pohledy a prostorové zkratky.

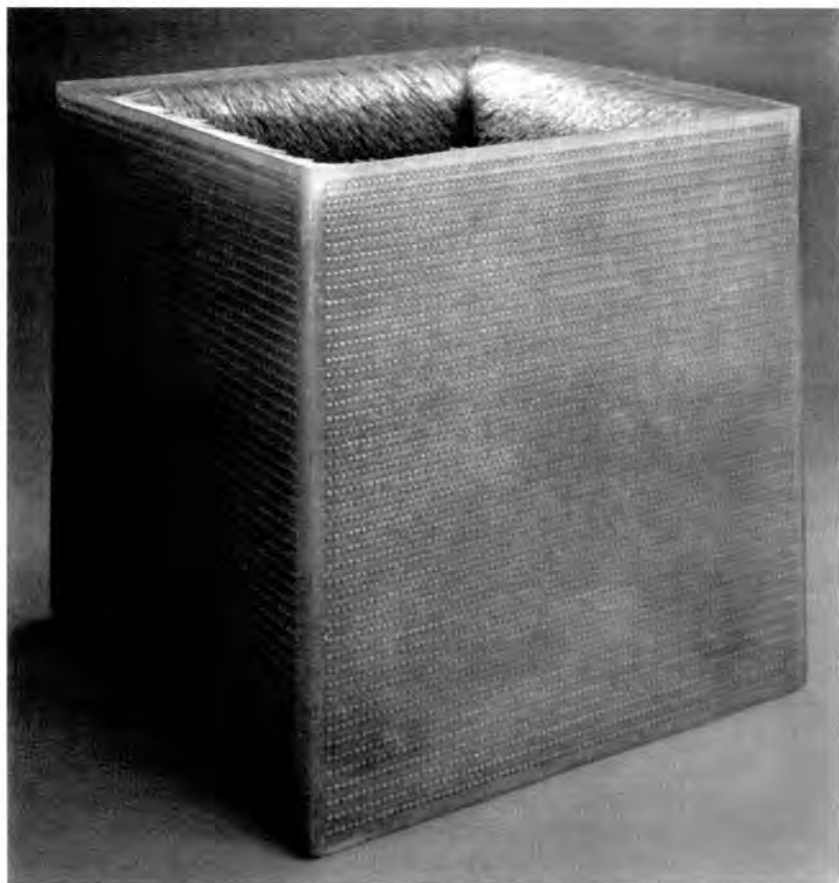
Kromě prostoru a formy kladou minimalisté důraz na výběr a zpracování materiálů, se kterými pracují. Jsou to různé druhy kovů, ocel, umělé hmoty, sklo, dřevo. Umělci minimal artu s nimi nakládají dvojným způsobem. Na prvním místě využívají již průmyslově zpracované materiály, ponechávají je v jejich syrové podobě, zasahují do nich minimálně, omezující se pouze na jejich rozvržení na ploše nebo v prostoru. Na druhé straně usilují o jejich velmi pečlivé zpracování. Materiál vyhlazují do vysokého lesku nebo opracovávají do neosobně dokonalého povrchu. Výsledkem je úplné popření sochařského rukopisu. Minimal art se tak stal objektivním uměním a v širším slova smyslu dominantním názorem šedesátých let. Byl to také první internacionální sloh, který vyšel z Ameriky a v navazujícím koncept artu převládl na celém světě.

K umělcům, kteří se v Americe veřejně přihlásili k minimalismu, patřili Carl Andre, Frank Stella, Richard Serra, Dan Flavin, Robert Morris, Sol LeWitt, John McCracken, Donald Judd, Tony Smith, Robert Grosvenor, Ronald Bladen, Barnett Newman, Kenneth Noland, Michael Egan, Sven Lükin, Nick Boisvert, Robert Smithson, John Canthers. Bylo možné se s nimi setkat na ně-

kolika výstavách, které proběhly ve druhé polovině šedesátých let v Haagu, Düsseldorfu, Berlíně, Amsterdamu, Londýně, New Yorku a Los Angeles. Malíři a hlavně sochaři se rozešli se starším chápáním umění. Sochaři odmítli sochařství jako do sebe uzavřený výtvar a redukovali všechny tvary na lapidární a jednoduché, na kostku, skořepinu, rastr, mřížku. Aby zredukovali umělecké dílo na jeho základní geometrické formy, zbavili ho všech dekorativních příkras. Minimální umělecký produkt pak jednoznačně a přísně odkazoval k prostorovým vztahům, které pomáhá vytvářet světlo na materiálu, rozšíření objemu objektu a vzájemná souhra jeho pozitivní a negativní formy.

U kolébky minimal artu stál Frank Stella, který byl zpočátku fascinován abstraktním uměním, a proto propadl vlivům abstraktního expresionismu. Když však v roce 1958 na výstavě v Leo Castelli Gallery uviděl poprvé dnes již slavné obrazy Jaspera Johnse *Flages and Targets* (Vlajky a Terče), od abstraktního expresionismu se odvrátil a o několik měsíců později již namaloval první rozměrná plátna, která pokrýval černými pruhy širokými až šest centimetrů, což odpovídalo symetrickému vzorci *Black paintings* (Černé malby). Už toto systematické a pravidelné nanášení barvy negovalo gestický projev abstraktního expresionismu. Stellovy *Black paintings* obdivoval Carl Andre, který rovněž v roce 1958 vytvořil své první velké sochařské dílo z otesaných dřevěných špalků. Ty naznačují jeho obdiv k dílu sochaře rumunsko-francouzského původu Constantin Brancusiho z první poloviny 20. století. Artefakty Carla Andreho mají ty nejcharakterističtější znaky minimal artu. Snaží se o objektivitu až anonymního ražení úsilím o co nejmenší náklady, a to i po formální stránce, ale i výběrem nejjednodušších materiálů. Čím více však umělec redukuje tvar, tím více zvětšuje rozměry svých výtvarů. Andre nikdy nepojednává jednotlivý kvadrát, který se zapojuje do celkového velkého kvadrátu, nejdě mu nikdy o abstraktní element, nýbrž o plotny z oceli, mědi nebo kovu. Andre se vždycky zajímal o prostorový účinek, i když jinak než například Sol LeWitt. Jako mladý sochař se učil na díle Brancusiho, na jehož základě intenzita tělesné soudržnosti odpovídala vždy určitému prostorovému účinku. Kontakt s Frankem Stellou (od roku 1959) a s ostatními umělci minimal artu (od roku 1964) ho podnítil, aby práci sochaře tak systemizoval, že dospěl ke spojení nebo řazení stejných prvků do celkové formy. Sestava z čtvercových kovových desek dovoluje právě takové dodatečné působení nejlépe. Andre současně dosáhl perfektního vyrovnání mezi koherencí a expanzí; místo vymezené deskami vystupuje jako plastické pole energie ve zřetelném kontrastu k okolnímu prostoru. V dílech v krajíně zaujímal Andre zároveň vztah k formacím země, které zapojoval jako partnery kovu do plastického utváření.

Dá se říci, že Carl Andre přivedl principy minimal artu vedle Serry a Morrisa snad nejdůležitěji k výrazu a využitím nejjednodušších materiálů a nejmenších formálních nároků, totiž objektivitou postupů, které dosahovaly až anonymity. Carl Andre se vypořádával s otázkami minimal artu také v rovině teoretické, a to jak vyjádřit strukturu, pohyb, symetrii. Přitom nikdy neusiloval o neuměleckou, axiální symetrii. Variabilitu a zaměnitelnost minimálních



Eva Hesse, Přírůstek III (*Accession III*), 1967-1968

objektů vyjadřuje jeho *Lock Series* (Uzavřená série, 1967), která pracuje s kresbou a má pět možných variant, jež lze sestavovat z ocelových desek a kombinovat od čtverce 6 x 6 metrů až po linii 36 x 1 metr. Stejně jako Uzavřená série zpracovává i dřevěná skulptura *Timber Piece, Well* (Objekt ze stavebního dřeva, 1964 zničeno, 1970 rekonstruováno,) zkušenosti s nepojednáním materiálem a přenáší struktury jevového světa do redukované řeči tvarů.

Pilíře a krychlové formy, které sestrojil a šedě pomaloval roku 1961 a 1962 Robert Morris ze stavebního dřeva, byly prvními skutečnými minimalistickými plastikami. Druhou skupinou stereometrických mnohostěnů, které vznikaly od roku 1964, uvedl tento umělec celé hnutí minimalu. Opakování předem daných struktur nacházíme u Sol LeWitta v sestavách modifikujících postavené, otevřené či uzavřené krychle, u Roberta Morrise, který sestavuje do pravidelných řad nahore otevřené hranoly nebo ze dvou stejných prvků – polovin

kruhového objektu – skládá tvary podobné nádržím a používá i neonové trubice k vyplnění mezer mezi nimi. Na principu jednoduchosti a opakování týchž prvků jsou založeny i struktury Donalda Judda, jehož stříbrně lesklé, hliníkové plochy v pravidelných sestavách vedle sebe či nad sebou člení prostor; jsou to prvky, které působí svou jednoduchostí a jednoznačností. Oba, Morris i Judd, vytvářeli geometrické plochy nebo objemy z průmyslových materiálů. Judd však ve svých plastikách více počítal s tíží, proporcemi a neomezeným prostorem; zabýval se i úvahami o rozšiřování a progresivním narůstání prostoru. Řadil velké pravouhlé jednotky v pravidelných vzdálenostech na podlaže za sebou, v železných reliéfech navrhoval aritmetickou řadou velikost konvexních a konkávních prvků. Morris, podobně jako Sol LeWitt, projevoval i teoretické zájmy, a to o teorii vnímání, o jeho dvojznačnost. Aby dosáhl žádoucího účinku, věnoval pozornost zbarvení objektu. Šlo mu o oslabení dojmu masivnosti velkých skulptur. Proto je zabarvoval nenápadnou šedí nebo je pokládal na podlahu, kde se tvary zrcadlily; tím částečně popřel jejich mocnou přítomnost. Mezi všemi umělci minimal artu dal Don Judd v rozhodujících letech vzniku *specific objects*, jak to nazval ve svém článku v roce 1964, nejkompromisnější formu. Soustředil se tenkrát na různé typy děl, která se podle jeho zkušeností hodila nejlépe k tomu, dát vnímání měnících se perspektivních způsobů konstantní náplň, aniž by zprostředkovával „obsah“ a tím blokoval proces vnímání. Jako materiálů užíval hliníkový plech, ocelové plotny, v rané době měď a mosaz, dále stavební dřevo (především v sedmdesátých letech) a beton (zhruba od roku 1980). Jako velký uzavřený blok, jehož části jsou vrstveny jedenácti různými barvami, odlišuje se nová, poprvé vystavená práce na první pohled od všech dosavadních, jak ukazuje *Kresba projektu pro katalog č. 92*. Velká hranolová forma se skládá z pěti navzájem uzavřených kostek, jejichž viditelné strany (dno chybí) jsou sestaveny z pěti dlouhých pravouhlých plochých van z hliníkového plechu (30 x 150 x 5,5 cm) vždy nastříkaných určitou barvou. Nahoře a po stranách běží v podélném směru hranolu; na průčelí stojí kolmo. Každá jednotlivá kostka má boční délku 1 metr 50 cm, celý hranol měří 7 metrů 50 cm.

Morris pracoval s nejrůznějšími materiály, s lepenkami v podobě geometrických forem volně položenými na podlaže, s pruhy plsti, s provazy a přirozeně i s průmyslovými materiály. Byl přesvědčen o tom, že průmyslové materiály mají své estetické kvality jen tehdy, ponecháme-li jim jejich vlastní totožnost. Tvrdil: „Smyslový objekt, který se vychloubá potlačeními vztahy, musíme zamítnout, protože objekt musí být zbaven všech nepatřičných detailů (včetně složité vnitřní formy, která překáží tomu, aby ji divák okamžitě vnímal), musí být zbaven také všech omezujících povrchů, jež vnímání díla oslabují. Dílo musí okamžitě komunikovat samotnou svou přítomností. Mělo by ovlivnit a naplnit prostor kolem sebe. Větší objekt zahrne více okolního prostoru než menší.“ Robert Morris to zdůvodnil následovně: „Jednoduchost formy neznámá také jednoduchost uměleckého zážitku. Jednoduché formy neředukují vztahy, pořádají je. Jestliže vystupuje převládající hieratická povaha



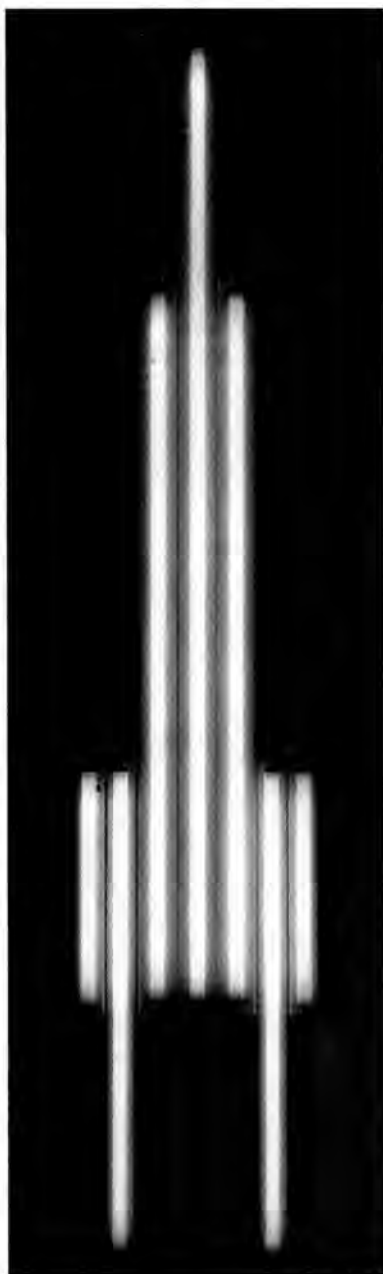
John McCracken, *Červený plant*,
1967

jednotné formy jako konstanta, nebudou proto ještě vyzvedávány všechny partikulární vztahy velikostního uspořádání, proporcí a tak dále, nýbrž spíše budou pevněji a neoddělitelněji spojovány... Skulptura mocně působí pouhou svou přítomností, která je schopna proměňovat prostředí.“ Morris ve svých plastikách řeší dva problémy: jak dospět k tělesu, které je samo sebou, a jak vyjádřit vztahy mezi hmotou objektu a prostorem. Obě tyto tendence najdeme v jeho monumentálních plastikách, zejména v obrovských hranolech ve tvaru písmene L, které umožňují nejrůznější seskupení. Intenzivní zkoumání prostoru přivedlo Morrise koncem šedesátých let 20. století k land artu. Ostatně minimalismus měl obrovskými rozměry objektů a prostorovými relacemi jako celek blízko k land artu. Spojení obou směrů nejpersvědčivěji reprezentoval v sedmdesátých letech Walter de Maria, který na sebe upozornil svou více než kilometr dlouhou kresbou *Mile Long Drawing* (Míli dlouhá kresba, 1968) a účastí na výstavách Documenta 4 (1968) a 6 (1977) v Kasselu. Nicméně první dřevěné objekty začal tesat již počátkem let šedesátých. V letech 1973-1974 vytvořil sérii *5 Trough 9* (5 žlab 9), dílo na pomezí minimal a land artu. K této sérii patří i 5 pětiúhelníků řazených za sebou na podlaže. Seřazením dochází pod vlivem zrakového perspektivního zkreslení k vyjádření progresu, perspektivního vzdalování, vzrůstu, přestože všechny pětiúhelníky jsou stejně velké. V jejich horních částech jsou vyhloubeny žlaby, kanály, do nichž jsou volně vloženy koule zhotovené ze stejného vysoce leštěného kovu, jež se mohou kutálet nebo být uvedeny do pohybu diváky. Autor tím chtěl zproblematizovat staticky pev-

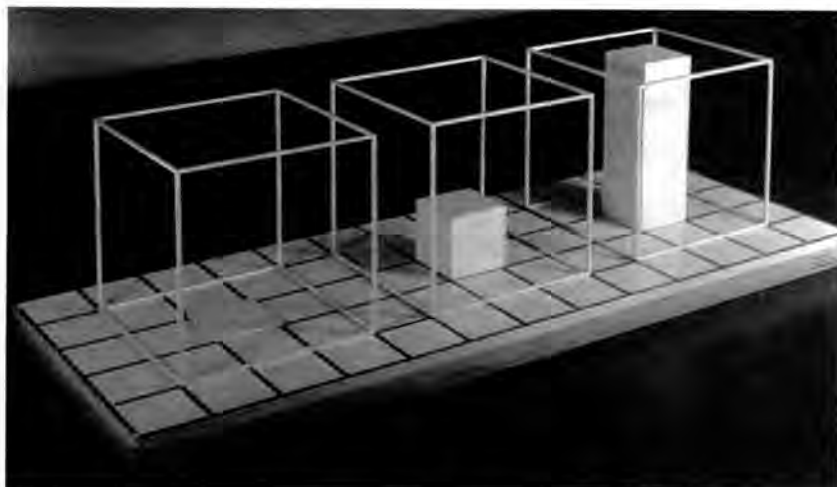
nou formu a vyvolat napětí iritující divákově vnímání, což mělo vést k zamýšlení, nikoliv jen ke hře. Koule běhá v pevně vymezených a do sebe uzavřených mantinelech, po nekonečné a stále se vracející dráze.

O to podivnější je, že v letech 1967-68 vytvářel Morris díla z plsti, měkkého, v konturách neurčitého materiálu. Tím zaujal vztah k novému uměleckému trendu, který v protikladu k tuhé formě minimal artu zdůrazňoval plynulou, procesní tvorbu. Jeho řezané a zavěšované plstěné pruhy předcházely zavěšovaným gumovým řemenům („belts“). U Morris se vznikly v letech následujících vedle tvrdě hranaté kovové skulptury a plstové plastiky pětkrát horizontálně řezané šedé plsti, z roku 1973 (bez názvu), které patří rovněž k nim. Obrovská plstová díla jsou zavěšena pouze v horních rozích na stěně, nejvyšší třmen je tomu odpovídajícím způsobem roztažen. Všechny následující se prověšují dolů, odhlédneme-li od rozšiřujícího se prostoru, takže nahoře získává na šířce ještě úzká šterbina podobná rtům. Materiál sám svou tíží diktuje pohyb, který připomíná dolů tekoucí vodu do postupně naplňující se vany. Současně se jedná o heraldicky vytlačený tvar. V raných Morrisových *Felt Pieces*, které vznikaly jako reakce na klasický minimal art, hraje větší roli nahodilost jevu. Tím snad mělo být vyzkoušeno, jak se může prosadit tvůrčí vnímání dokonce ještě také před zdánlivě neuspořádaním tvaru.

Trojdimenzionální linie, která se objevila už v díle Carla Andreho, sehrála velkou roli v plastice Richarda Serry. Richard Serra považoval proces zpracování materiálu, jeho proměny, rozvíjení, řezání nebo sestavování i odlévání podle předem připravených forem, ať už



Dan Flavin, *Pomník pro Tatlinu 7*,
1964-1965



Sol LeWitt, *Sestava ze tří částí 789 /B/ (Three-Part-Set 789 /B/)*, 1968

z olova nebo z umělých hmot, rovněž za akt kreslení. Sám k tomu poznamenal: „Vytváření formy, ať už z olověných svitků nebo například z kovových prutů, spočívá v kreslení, které se odehrává v představě, v psychické proměně materiálu z jednoho stavu do druhého.“ V New Yorku začal tvořit plastiky, jejichž estetické kvality spočívaly pouze ve tvaru a ve vlastnostech materiálů, a nikoli v symbolických významech nebo funkčních souvislostech. Od roku 1966 sestavoval z neonových zářivek objekty, které evokují skriptuální průběh linií obklopených atmosférickým třípytem. Rozhodující pro minimal art byla ovšem jeho díla využívající těžkých ocelových desek. Serra je tvořil od roku 1969 ve spolupráci s kalifornskou ocelářskou společností a při jejich tvorbě využíval svých zkušeností z praxe v ocelárnách, kterou absolvoval během studií. Serrovy ocelové desky a železné kubusy, pískováním záměrně oxidované, jsou umístěny převážně do městského prostoru, málokdy do volné krajiny. Svou tíží a obrovitostí vzdáleně připomínají architekturu. Serra je sestavuje z nejjednodušších geometrických forem, jak to nejlépe ukazuje práce nazvaná *Moe* (1971), která je skvělým příkladem ztvárnění velkých prostorů v minimal artu. Sestává ze tří obrovitých (244 x 366 cm, všechny tři měří 610 cm), pět centimetrů silných ocelových desek, za tepla válcovaných, které jsou zapuštěny do ocelové roury ležící na zemi. Střední deska stojí kolmo, zatímco obě boční jsou mírně nakloněny k ní, každá z jiné strany. Tak vzniká dojem lehké labilitu, a to i přes velkou váhu desek a jejich velké rozměry. Typické je ovšem i to, že všechny prvky jsou vyrobeny průmyslově, bez jakékoliv umělecké artificialnosti. Minimální objekty nemůžeme tedy chápat v pravém slova smyslu jen jako skulptury, neboť jako pohledové bariéry zaměřují pozornost diváka na prostorově funkční aspekty, jak to dokládá právě sestava *Moe*. Serra, pro kterého jako pro sochaře hrálo hlavní roli především dílo Brancusiho, si vytvořil



Donald Judd, **Bez názvu**, 1966

pomocí analýzy vztahů nejrůznějších materiálů, nejprve gummy, potom olova, padajících na zem nebo visících dolů ze stěny, základ pro své vlastní sochařství. V prvních dílech, která se zvedají nad zemí, spočívá statika zcela na tíži, na odštířených deskách z role kovu, později na oboustranně se odkláněných deskách. *One ton prop* z roku 1969 funguje podle principu domečku z karet, jen s podstatně těžšími částmi. Toto dílo se stalo východiskem všech pozdějších vertikálních konstrukcí, mezi nimi také *T.W.U.* z roku 1980. Tyto řady začínají dílem *Sight Point* z let 1971-75 dnes v Stedelijk Museum v Amsterdamu, kde tři ocelové desky, nyní ale přes 20 metrů vysoké, se opírají o sebe a vzájemně se drží vzpřímeně. Roku 1977 následoval *Terminal*, vytvořený pro Documenta 6, nyní v Bochumi, sestavený ze čtyř kmenům podobných desek. *T.W.U.* má opět tři, nyní 11 metrů vysoké desky, ale tak navzájem postavené, že mezi nimi nevzniká vnitřní prostor, trojrohý nebo čtyřrohý výřez oblohy, nýbrž jenom jakási nika na jedné straně, roh na straně druhé. Už roku 1979 Serra koncipoval také *Slat*, dílo z pěti desek, opět s jedním, tentokrát členěným vnitřním prostorem. Plastika měla být vystavena v Paříži, v Défense.

T.W.U. byla vystavena roku 1980 tam, kde ústí Varick Street ve West Broadway. Na trojúhelníkovém náměstí se nachází také sídlo Odborové organizace dokařů T.W.U., která tehdy dosáhla všeobecné pozornosti svým vítězným soudem o vyřešení odborových sporů a podle mínění Richarda Serry se zachovala kompetentně a správně. Proto tento název, jakýsi druh pocty. V základu tři desky tvoří U, dohromady váží 60 tun, první břevno bylo přesunuto o kus dále dolů. Odpovídající deska se naklání poněkud dovnitř a drží tak spojující desku, o kterou se opírá. Třetí deska se k nim opět sklání v lehké opozici. Jde v podstatě o silný princip statiky. Tuto otevřenou demonstraci Serra zopakoval v novějších dílech, a to v díle *Válec I a II*. Přesto *T.W.U.* nebylo překonáno a působí dále jako Serrův nejsilnější monument. Tato monumentalita není jen

demonstrací síly a převahy, současně ukazuje, jak vzniká velká forma při správné manipulaci s látkou, s materiálem.

Práce z roku 1984 patří k jiné skupině děl, „*Arcs*“, k zakřiveným stěnám z oceli. První velké čtvrtkruhy odpovídají pláštům válce (nejdůležitější dílo: *St. John's Rotary Arc* v New Yorku, 1980), pozdější pláště kužele, jsou tedy nakloněny (*Tilted Art*, 1981 v New Yorku, *Clara-Clara*, 1983, zdvojený oblouk s obráceným sklonem kužele, v pařížských Tuillerijských zahradách). Kónicky nakloněné, 4,50 m vysoké a 5, 35 m dlouhé desky lze chápat jako nové práce, jako výfrez z takového díla. „*Šikmost*“, kterou divák nevztahuje ihned na pravidelnost plochy kužele, irituje. Myslíme přitom na čtvercovou desku *Corpse* (Mrtvý) a kostku *Berlin Block for Charlie Chaplin* z roku 1977, kterou Serra pozměnil pro vnímání šikmým sklonem. Protikladná očekávání při vnímání nových děl aktivoval nejen pro individuální plastickou formu, nýbrž také pro krajinnou situaci, ve které se s nimi setkáváme.

Pro vývoj na minimal art navazujícího konceptu artu má obrovský význam akcentování kontextu věci a tendence k objektivitě, odosobnění, jasnosti a logice, propracované minimal artem, k nimž dal rozhodující impulzy především Sol LeWitt. Svými naprosto oproštěnými artefakty i teoretickými projevy, jimiž podnítl vznik konceptuálního umění, patřil Sol LeWitt mezi vůdčí osobnosti minimal artu v USA. Minimalistické objekty začal vytvářet v roce 1962, ovlivněn idejemi Bauhausu, skupiny De Stijl a konstruktivismu. Byly to plastické kusy postavené na zemi nebo zavěšené na zdi, které skládal z ryze geometrických forem. Zpočátku to ovšem nebyly ani obrazy, ani objekty, ale něco mezi tím. Teprve později dominovaly v prostoru. Příznačná pro toto období je práce nazvaná *Red Square, White Letters* (Červený čtverec, bílá písmena, 1963). Plošné čtverce jsou vložené do dřevěných rámu, takže dílo není ani malířskou, ani plastickou kreací. Sol LeWittovy vztahy k matematice ukázaly, že se zajímal mnohem více o otázky konceptuálního umění než o formální stránku minimal artu, jak se to projevilo v jeho proslulém publikovaném prohlášení *Sentences on Conceptual Art* (Věty o konceptuálním umění, 1967): „Ideje mohou být samy uměleckým dílem, jsou uvnitř vývojového řetězce a mohou eventuálně dostat tvar. A všechny ideje nepotřebují být realizovány fyzicky.“ Myšlenková koncepce díla zaujímá v jeho vztahu k tvorbě první místo, zatímco fyzická realizace je druhotná. Tu přenechával zásadně jiným. Tvořil ji často čtverec a jeho prostorový rozměr – krychle. Od roku 1966 vznikala série modulových struktur, výtvořů podobné mřížím a klecím, otevřené a uzavřené krychle z lakované oceli, jak ukazuje *Three-Part-Set 789* (Tříčlenná řada 789, 1968). Dílo je studií o vztazích horizontální mřížové sítě ze čtverců ke kubickým formám. Čtverec zde funguje jako modul, jako měřítko těchto vztahů.

Poněkud tradičnějšímu pojetí skulptury se blíží Tony Smith a Ronald Bladen. Smith svými mohutnými plastikami v podobě velkých strohých černých bloků, Bladen plastikami přísných a mohutných tvarů, jako například na jedné hraně stojící obrovskou krychlí. Je to masivní černý blok, který trčí šikmo do prostoru. Podobně gigantická je i sestava tří nakloněných hranolů s jednou

stranou krytou leštěnými ocelovými pláty. Bladenovy objekty a jejich nezvyklé umístění jako by ignorovaly zemskou přitažlivost, jako by se vymaňovaly ze své tělesnosti a gravitačního omezení. Důležitou roli při tom všem hraje samozřejmě barva, která zvyšuje účinek díla a jeho mocnou přítomnost.

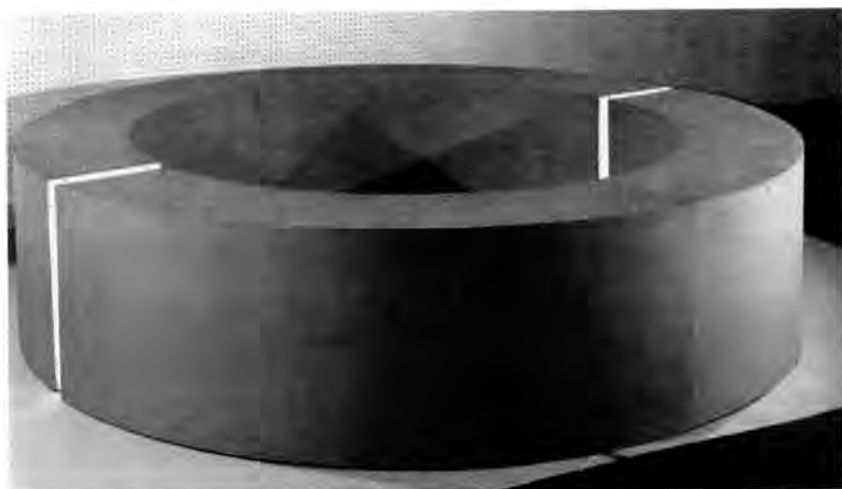
V díle Roberta Grosvenora se setkáme jednak s plastikami, v nichž je kladen důraz na fyzikální působivost díla, se smyslem pro sílu a energii (v Haagu Grosvenor vystavil mohutný trojúhelníkový obelisk, vztyčený ke stropu výstavního sálu), jednak s formami velkých rozměrů a jednoduchých tvarů, zavěšenými volně v prostoru. Jsou to jakási mohutná břemena visící ze stropu a směřující k zemi. Základní plány zde tvoří podlaha a strop. Grosvenor charakterizuje tato svá díla jako myšlenky, které operují mezi podlahou a stropem. Z jeho objektů se stávají určité události v prostoru, jež se mění v závislosti na divákově pohybu. Jak u Bladenových, tak u Grosvenorových objektů je kladen důraz na aktivní vztah plastiky k prostředí, v němž se nacházejí. Tytéž zásady, tj. pochopení uměleckého díla jako součásti určitého prostoru, jsou obsaženy i v díle Carla Andreho a Dana Flavina. Dan Flavin je pokládán za pionýra světelné plastiky. V roce 1963 začal jako autodidakt pracovat pouze s osvětlovacími neonovými trubicemi, které povýšil na jediný výrazový prostředek, i když se nikdy nevzdal kresby, jejímž prostřednictvím zachycoval především své nápady. Protože ze svého díla zcela vyloučil rukopis a světelné sestavy skládal vždy naprosto chladně na bázi absolutní logiky, řadíme ho k umělcům minimal artu. Později svá díla zasazoval volně do prostoru. Jeho přítel Donald Judd o umělcích pracujících se světlem napsal: „Umělci využívají fluoreskující trubice jako prameny světla; světlo pak vyzařuje do okolního prostoru nebo ho trubice vrhají na vedlejší plochy a sestavy anebo ho umělci umísťují na povrchu trubic. Jsou to na prvním místě záznamy určitého stavu světelného jevu.“ Dan Flavin vytvořil například třiatřicet tzv. pseudomonumentů, které věnoval ruskému konstruktivistovi Vladimíru Tatlinovi (1885-1953). Předpona pseudo- má vyjadřovat skutečnost, že monumenty nejsou sestaveny z obvyklého materiálu, z mramoru ani z bronzu, nýbrž z obyčejných zářivek. Nicméně například *Monument 7 for Tatlin* (Monument 7 pro Tatlina. 1964-1969) je komponován symetricky a vertikálně, takže trubice směřují vzhůru a připomínají raketu, což lze chápat také jako symbolickou narážku na letadlo nazvané *Letatlin*, které v letech 1930-1931 sestrojil právě tento ruský sochař. Letadlo nikdy nevzlétlo, ani vzlétnout nemělo. Tatlin chtěl jeho prostřednictvím vtáhnout do umění vědu a techniku. A stejně tomu bylo u Flavina, který spojil plastiku se světlem na způsob ready mades, tedy tělesnou substancí s immaterialitou, s vyzařováním světla. Číslo 7 znamenalo, že objekt byl sestaven ze sedmi neonových trubic. Vzniká samozřejmě otázka, zda zavěšená břemena Roberta Grosvenora, ploché ocelové koberce Carla Andreho či neonové bariéry Dana Flavina lze ještě zahrnout pod pojem plastika. Zejména Flavinovy konstrukce z neonových trubic vytvářejí svým intenzivním světelným zářením neskutečný umělý svět, v němž se divák ocitá. Je to zvláštní situace, ve které je

umělecký objekt nejen v určitém kontaktu s okolním prostorem, ale svým působením ho přímo přeměňuje, dává mu jiný charakter.

K umělcům, kteří se minimal artem zabývali jen v jednom nebo několika svých dílech, nepěstovali ho však systematicky, patří například Barnett Newman, který nám zanechal proslulý objekt nazvaný *Broken Obelisk* (Zlomený obelisk, 1967), Donald Judd se zajímal o matematickou posloupnost *Large Stack* (Velká sestava, 1991) a svůj zájem vyjádřil v mnoha plastikách; jedna z nich se například skládá z řady černých kvádrů umístěných pod tyčí z nere-zavěžjící oceli, která je připevněna ke zdi. Kvádry se ve směru zprava doleva zmenšují a ve stejném poměru se zvětšují mezery mezi nimi. Tímto způsobem jsou také často sestaveny modulové krychlové formy Sol LeWitta, *Open Geometric Structure IV* (Otevřená geometrická struktura IV, 1990). Forma krychle nebo hranolu byla snad nejoblíbenějším tématem minimalismu. Dalším umělcem, který ji použil, byl kalifornský rodák John McCracken. Proslul svými malovanými dřevěnými tabulemi, které byly prostě jen opřeny o zeď, namísto aby k ní byly připevněny. O těchto kresbách se obvykle mluví spíše jako o obrazech než o plastikách. Jeho pozdější práce jsou jednoznačně trojrozměrné a úzce spjaté s Juddovou tvorbou, od níž se liší tím, že McCracken zřejmě každé z těchto těles považuje za samostatné dílo. Přestože jsou umístěna v pravidelných intervalech, má každé jiný a kontrastující odstín, jak ukazuje například dílo nazvané *Essence, Multiples, Impulse* (Podstata, násobky, impulz, 1993). V Německu zaujímá pozici na pomezí minimal artu a konceptualismu nepochybně Ulrich Rückriem, který pracoval také s krychlí, *Schwarzer schwedischer Granit* (Černý švédský granit, 1990).

Do souvislosti s americkým minimal artem bývá zahrnována také Eva Hesse, která je považována i za jednu z důležitých podněcovatelek arte povera. Svými pracemi, silně podmíněnými minimal a koncept artem, patří rovněž k předchůdkyním feministického umění. Rodilá Němka přišla již v roce 1939 jako židovská emigrantka do New Yorku. Roku 1954 začala studovat umění na Art Students' League a mezi lety 1954 až 1957 malovala první abstraktní obrazy. Navštěvovala kurzy na Yale University v Connecticutu, kde se stala žačkou Josefa Alberse, vynálezce slavné umělecké série abstraktních obrazů *Pocta čtverci* (od roku 1949).

Kromě informelních, seriálních nebo rébusovitých maleb vytvářela také četné objekty z nejrůznějších materiálů, často ze šňůr a provazců, sklolaminátů, na kterých zavěšené různé předměty působily jako odpadky blahobytné civilizace. A právě z mléčného sklolaminátu vytvořila své nejslavnější dílo *Accession III* (Přirůstek III, 1967-1968), přiřazované často k minimalistickým plastikám. Kostka díla, nahofe otevřená, je provrtána hustě vedle sebe řazenými otvory, kterými autorka protáhla krátké gumové hadičky, jež jsou ovšem viditelné pouze zevnitř, a tam působí jako chumáče vlasů nebo tykadla a celý vnitřní prostor vykládají jako pelíšek. Zvnějšku kostka vyhlíží neutrálně, ale vnitřek je intimní, jeví se introvertně a jeho měkká vystýlka odpovídá hmatovému smyslu, haptickým pocitům. Eva Hesse už od roku 1965 vytvářela oso-



Robert Morris, **Bez názvu**, 1966

bité plastické práce, které byly téměř vždy asociacemi na vlastní tělo, což neodpovídalo současnému minimal artu. Nicméně právě *Accession* dokládá, do jaké míry to byla minimalistická plastika, která pomohla najít Evě Hesseové osobitou formu tohoto mimořádného uměleckého díla.

Evropské sochařství v době rozvoje amerického minimal artu omezuje svůj geometrický slovník. Sochaři však nechtějí být ani konstruktivisty, ani konkrétní druhé generace, ani odnoží minimal artu. Opustili ideální osu Gabo – Pevsner a zkoumali vnitřní strukturu těles a decentrální rozpínavost prostoru. Pěstovali více vědomí formy než americkou seriálnost a obírali se základními podmínkami plastické řeči místo toho, aby se zabývali základními podmínkami vnímání. A tak nacházejí vlastní pozici mezi tvarovou ekonomikou a komplexitou, systémem a kompozicí, analýzou a intuicí a připravují tak částečně už nastupující vývoj.

Holandaň Carel Viser staví ještě na estetice domácího hnutí De Stijl. Převádí ho, aniž však rezignoval na ortogonalitu a rovnováhu, v jistém smyslu do minimal artu. Ještě dále se vzdaloval konstruktivistické tradici od roku 1953 Erwin Heerich svými křehkými objekty z kartonu. Jinak než Američané směřoval k reálné morfologické mnohotvárnosti, k logicky založenému bohatství „regulérních struktur“ z krychlí, hranolů, koulí, válců atd. Se Sol LeWitem ho spojuje schopnost zapamatování si zapamatovaného (pomíjivé provádění objektů z kartonů), avšak přece jen místo toho, aby přidával moduly, operuje Heerich s odčítáním, rozdělováním, roztřídováním. Od sedmdesátých let přenášel Heerich své „plastické myšlení“ také na protikladné materiály jako je ocel a na architekturu.

Cestou horizontální plastiky se vydal Erich Reusch. Roky 1956/57, koncipoval decentralizované, k zemi vázané kruhové skulptury. Aktivoval, zahušto-

val, rozšiřoval okolní prostor na zemi rozloženými vyřezávanými formami, deskami, břevny, kubusy. Také záchvěvy intervalů. Je to městská a zároveň krajinářsky uchopitelná skulptura. Naproti tomu potom také Lutz Fritsch k vyvolání prostorového napětí užíval tyče. S ocelí pracoval Alf Lechner, který rozvíjel své elementární výzkumy tvarů (hlavně kostek), aby je uplatňoval od roku 1964 při zkoumání reakcí materiálu, především oceli. Ocel ohýbal, řezal, sekal, obráběl; nově ocel rozžhavenou extrémními teplotami dokonce štípal. Byl to purista a precizionista míry, hmoty, odporu, který v mnoha směrech již dosahoval snah budoucích generací.

Určitou alternativu k minimal artu představuje současně Angličan Anthony Caro. Na podzim roku 1959 navštívil tehdy ještě jako asistent Henryho Moo-
ra, který až dosud modeloval tělesně mohutné figury ženských aktů, Davida Smitha. Smithovo dílo se stalo (vedle Nolandových soch) fundamentálním katalyzátorem jeho plastik. V roce 1960 se obrátil k abstraktní ocelové plastice. Ze svařovaných desek a tyčí sestavoval do všech stran otevřené konstrukce. Vyhýbal se však serialitě, progresi a modulární pravidelnosti svého amerického vzoru. Naopak kladl důraz na individualitu, syntax a kompozici – byl v tomto ohledu prvním anglickým (nebo evropským?) sochařem, který našel cestu prostřednictvím transatlantického umění, přitom však zůstal přece jen komplexně evropský.

Od Smitha přebírá strategii diskontinuity, cílené mnohohledovosti spočívající v nejrůznějších úhlech pohledu. S minimalismem ho spojuje, oproti Smithovi, pevný kontakt se zemí, se základnou, vztah k prostoru a horizontální rozvíjení, místo rozvíjení vertikálního. Plastika *Časné ráno* (1962) se nám ze strany jeví jako do šířky běžící horizontální skladba, rozdělená nosičem ve tvaru T, trubky a vysokého pravouhelníku. Překonává lehkou masu, váhu, centrum, nábytku podobnou skříň, na kterou si vzpomeneme, když procházíme kolem plastiky. Naopak zepředu se tato skulptura totálně změní. Orientuje se svisle, před vysokým pravouhelníkem stojí vystavený kříž, za kterým se zvedají úhlopříčně postavené tři tyče evokující prsty. Tento pohled nezdůrazňuje objekt, nýbrž obraz a odkazuje na abstraktní malířství, např. Kandinského. Fyzická struktura a iluzionistická kompozice, plastický a malířský aspekt, tělesná a optická zkušenost splývají ve dvou pohledech vzájemně do sebe. Půvab Carových prací z šedesátých let spočívá právě v tomto artistickém střídání mezi otevřenou a uzavřenou, lineární a plošnou osnovou.

V pozdějším díle vystupuje do popředí silněji malířská a kompoziční stránka. Caro staví před diváka od roku 1967 opět jednopohledové dekorativní zátiší, jehož horizontální převaha připomíná stůl. Ve Verduggio v Itálii našel Caro v roce 1973 továrnu, která mu umožnila provádět dokonalé ocelové řezby, které pak silně lakoval. Přísnost raných skulptur ze standardizovaných prvků opustil.

Uměleckohistorické hodnocení jeho díla je zásadní. Kritik Greenberg a jeho škola oslavují Cara jako zakladatele plastiky postavené na relacích, plochách, liniích, intervalech, korespondencích. Sjednující barva stupňuje for-



Robert Morris, **Bez názvu (Kruh)**

mální soudržnost. Jiní zdůrazňují zřeknutí se soklu, vertikality a pevného jádra. Akcentují první krok ve směru k horizontální plastice a jeho předjímání dekorativní fáze v pozdějším sochařství.

Jako učitel na St. Martin's School se Anthony Caro stal nejdůležitějším podněcovatelem anglické plastiky po Moorovi a vtiskl dvěma generacím svoji pečť. Greenbergovy teorie dodaly teoretický podklad a svými direktivami příležitostně předběhly dokonce i praxi. Jeho nejtypičtějším žákem je – vedle Williama Tuckera – Philip King. Narozený v Tunisu, opatřoval svá díla silnou barevností a zálibou ve vlnitém ornamentu a báňovitých formách se projevoval jeho vztah k exotismu, který byl vyprovokován silným vlivem amerického minimalartu.

„V Čechách našel minimalismus v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století podporu v ideovém pozadí formulovaném existenciální filozofií francouzskou a později Heideggerovou, ale i politickou strategií disentu, zaměřenou rovněž k esenciálním stránkám individuální existence.“ (NEČVU). V oblasti výtvarného umění, kterého se to týká nejvíce, se minimal artu přiblížili Stanislav Kolíbal, Václav Boštík, Karel Malich, Zdeněk Palcr, Adriana Šimotová, Jan Ambrúz a další.