

## Kultura a umění

## Minimal-art

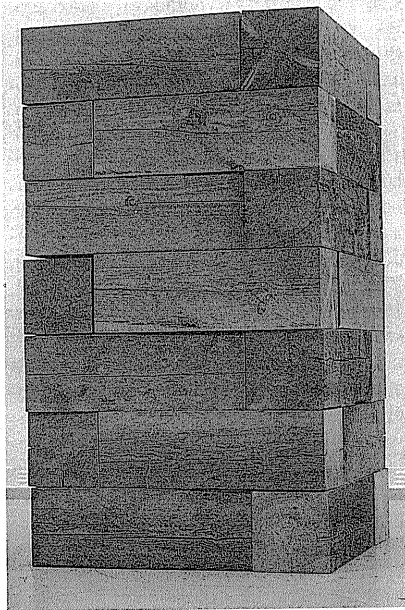
JAROSLAV SEDLÁR

Minimal art jako nový umělecký směr vznikl v šedesátých letech 20. století v USA. Byl reakcí na sugestivní svět pop-artu, stal se však i opozicí k dosud převládající expresivní akční malbě (action painting), která krátce předtím ovládala Ameriku. Proti akční malbě a proti pop-artu postavil opět geometrickou abstrakci v podobě abstraktní plastiky 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. Jak tomu bylo již mnohokrát v dějinách umění 20. století, nebyl ani nyní název nového uměleckého hnutí ihned přes-

ný a jednoznačný. Objevily se názvy abc-art, primární struktury, seriální umění apod. V odborné literatuře se usuzuje, že pojem mohl být odvozen z kritiky Barbary Roseové nazvané *Abc-art, Art in Amerika* (Abc-art, Umění v Americe, 1965), ve které napsala: „Umění je ostříháno na minimum.“ Avšak ve stejném roce použil Richard Wollheim v časopise *Art Magazin* poprvé přímo označení minimal-art. 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 upovídánost postmoderního neoexpresionismu.

Minimal-art se sice projevil v sochařství i v malířství, postupně však převládl v sochařství, v němž bylo možné daleko lépe realizovat jak nové koncepce, tak zejména nové prostorové vize. 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 hlavním činitelem i obsahem minimal-artu. 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 dvojnásobem. Na prvním místě využívají již průmyslově zpracované materiály, ponechávají je v jejich syrové podobě, zasahují do nich minimálně, omezují se pouze na jejich kompoziční rozvržení na ploše nebo v prostoru. Na druhé straně usilují o jejich velmi pečlivé zpracování. Materiál vyhlazují do vysokého lesku nebo opracovávají do ne-



Carl Andre, Objekt ze stavebního dřeva (Well), 1964, 1970

osobně 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 ovšem 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 Lukin, Nick Boisvert, Robert Smithson, John Canthers. Bylo možné se s nimi setkat na několika výstavách, které proběhly ve druhé polovině šedesátých let v Haagu, Düsseldorfu, Berlíně, Amsterdamu, Londýně, New Yorku a v Los Angeles. Rozešli se se starším chápáním skulptury jako do sebe uzavřeného výtvoru a redukovali tvary na lapidární a jednoduché základy.

Označením minimal-art byla pojmenována jedna abstraktní tendence v moderním umění, která – podobným způsobem jako na začátku 20. století kubismus – usilovala o návrat formy k primárním strukturám. Umělci hledali podstatné determinanty objemu; chtěli například poznat jasné geometrické struktury toho kauzálního vztahu, který podmiňuje fenomenalitu: 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* (v galerii Lea Castelliiho) uviděl poprvé dnes již slavné obrazy Jaspera Johnse *Vlajky a Terče*, od abstraktního expresionismu se odvrátil a o několik měsíců později již namaloval první rozměrná plátna *Black paintings* (Černé malby), která pokrýval

černými pruhy širokými až šest centimetrů, což odpovídalo symetrickému vzorci. 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 skulptury z otesaných dřevěných špalků. Ty naznačují jeho obdiv k dílu sochaře rumunsko-francouzského původu Constantina 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 po formální stránce, ale i výběrem nejjednodušších materiálů. Čím více však umělec redukuje tvar, tím více zvětšuje rozměry svých výtvorů.

Minimal-art kromě toho, že reagoval na pop-art a action painting, vymezoval svůj vztah zejména ke konstruktivistické architektuře první poloviny 20. století, od které se odlišoval novou organizací prostředí a silně konceptuálním postojem k umělecké tvorbě. Carl Andre se například a priori v rovině teoretické vypořádával s otázkami, jak vyjádřit strukturu, pohyb, symetrii. Přitom nikdy neusiloval o neuměleckou, axiální symetrii. Variabilitu a zaměnitelnost minimálních objektů vyjadřuje jeho *Lock Series* (Uzavřená série), která pracuje s kresbou a má pět možných variant, které 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, Well, 1964 zničený, 1970 rekonstruovaný, Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem) zkušenosti s nepojednaným materiálem a přenáší struktury jevového světa do reduované řeči tvarů.

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, rozvinování, řezání nebo sestavování i odlévání podle předem připravených forem, ať už z olova nebo z umělých hmot, rovněž za akt kreslení. Sám k tomu poznamenal: „Vytváření formy, ať už z olovených 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 sestával z neonových zářivek objekty, které evokují skriptuální průběh linií obklopených atmosférickým třpytem. 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 svých 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, Muzeum Ludwig, Kolín nad Rýnem), která je skvělým příkladem ztvárnění velkých prostorů v minimal-artu. Sestává ze tří obrovitých (244 x 610 x 366 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 labilit, 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 prostorové funkční aspekty, jak to dokládá právě sestava *Moe*. Robert Morris to zdůvodnil následovně: „Jednoduchost formy neznamená také jednoduchost uměleckého zážitku. Jednoduché formy neredukují vztahy, pořádají je. Jestliže vystupuje převládající hierarchická povaha jednotné formy jako konstanta, nebudou proto ještě vyzvedávány všechny partikulární vztahy velikostního uspořádání, proporcí atd., nýbrž spíše budou pevněji a neoddelitelněji spojovány.

Skulptura mocně působí pouhou svou přítomností, která je schopna proměňovat prostředí.“

Pro vývoj na minimal-art navazujícího koncept-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, De Stijlu 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 vloženy do dřevěných rámců, 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 prohlášení, v *Sentences on Conceptual Art* (ve Věťách 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, výtvořily podobné mřížím a klecím, otevřené a uzavřené krychle z lakované oceli, jak ukazuje *Three-Part-Set 789* (Tříčlenná řada 789, 1968, Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem). 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

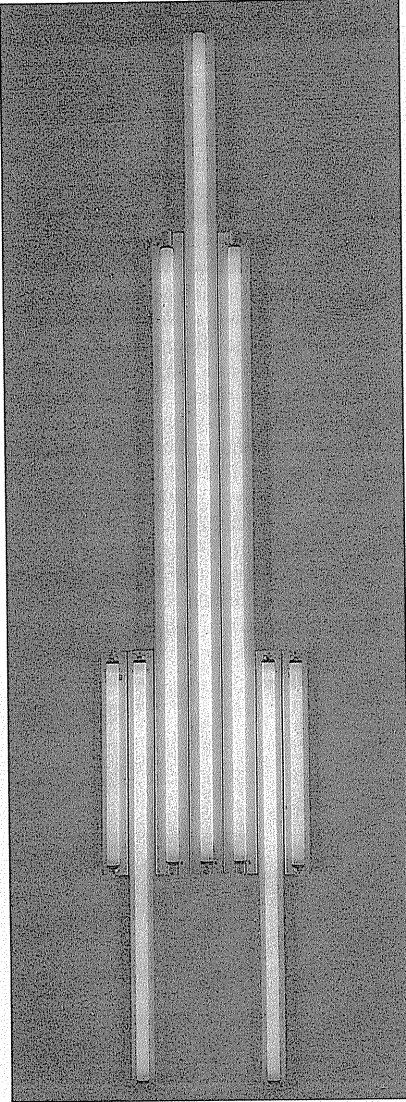
svými mohutnými plastikami v podobě velkých strohých černých bloků, Bladen plastikami přísných a mohutných tvarů, jako například na jedné hraně stojící obrovskou krychlí. Je to masivní černý blok, který třetí šikmo do prostoru. Podobně gigantická je i sestava tří nakloněných hranolů, s jednou stranou 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, vztýčený 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 trubkami, které povýšil na jediný výrazový prostředek, i když se nikdy nevdal 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 plo-

chy a sestavy anebo ho umělci umísťují na povrchu trubíc. 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). Segment 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, Galerie Leo Castelli, New York) 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 trubíc. Vzniká samozřejmě otázka, zda zavěšená břemena Roberta Grosvenora, ploché ocelové koberce Carla Andreho a neonové bariéry Dana Flavina lze ještě zahrnout pod pojem plastika. Zejména Flavinovy konstrukce z neonových trubíc 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.

Opakování předem daných struktur nacházíme u Sol LeWitta v sestavách modifikujících postavené, otevřené či uzavřené krychle i u Roberta Morrisa, který sestavuje do pravidelných řad nahoře otevřené hranoly nebo ze dvou stejných prvků – polovin kruhového objektu – sestavuje tvary podobné nádržím a používá i neonové trubice k vyplnění mezer mezi nimi. Na principu jednoduchosti a opakování těchto prvků jsou založeny i struktury Donalda Judda, jehož stříbřitě 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 prosto-



Dan Flavin, Monument 7 pro Taflina,  
1964-69

rem, zabýval se i úvahami o rozšiřování a progresivním narůstání prostoru. Řadil velké pravouhlé jednotky v pravidelných vzdálenostech na podlaze 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 dvojnáznost. 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. Morris pracoval s nejrůznějšími materiály, s lepenkami v podobě geometrických forem volně položenými na podlaze, 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 potlačenými 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.“ 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 umožňuje nejrůznější seskupení. Intenzivní zkoumání prostoru přivedlo Morrisa 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 ovšem nejpřesvědčivěji reprezentoval v sedmdesátých letech Walter de Maria, který na sebe upozornil svou více než kilometr dlouhou kresbou, *Mile Long Drawing* (Míli dlouhá kresba, Mohavská poušť, Kalifornie, 1968) a v Evropě účastí na výstavě Documenta 4 (1968) a 6 (1977)

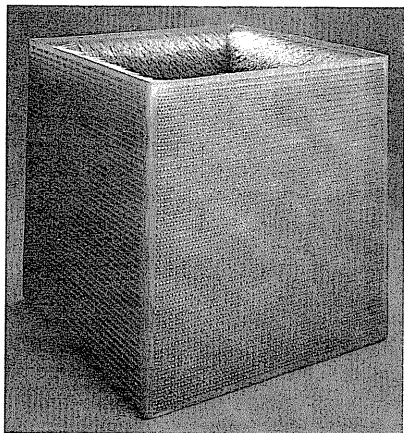
v Kasselu. Nicméně první dřevěné objekty začal tesat již počátkem let šedesátých. V letech 1973-1974 vytvořil sérii 5 *Trough* 9 (5 až 9 žlabů), dílo stojící mezi minimal-artem a land-artem. Do ní patří i tzv. „zemní skulptura“, složená z 5 pětiúhelníků řazených za sebou (Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem). Řazením pětiúhelníků za sebou dochází vlivem zrakového perspektivního zkreslení k vyjádření progresu, perspektivního vzdalování, vzrůstu, a to i přes to, že všechny pětiúhelníky jsou stejně veliké. V jejich horních částech jsou prohloubeny žlaby, kanály, do nichž jsou volně vloženy koule, zhotovené ze stejného vysoce leštěného kovu, a jež se mohou kutálet nebo být uvedeny do pohybu diváky. Autor tím chtěl zproblematizovat staticky pevnou formu a vyvolat napětí iritující divákovu vnímání, což mělo vést k zamyšlení, nikoliv jen ke hře. Koule běhá v pevně vymezených a do sebe uzavřených mantinelech, po nekonečné a stále se vracející dráze.

K umělcům, kteří se minimal-artem zabývali jen v jednom, nejvýše jen v několika svých dílech, nepřestovali ho však systematicky, patří například Barnett Newman, který nám zanechal proslulý objekt nazvaný *Broken Obelisk* (Zlomený obelisk, před budovou Seagram v New Yorku, 1967), izraelský sochař Yaakov Agam se *Sochou z oceli* nebo David Rabinowitsch se svou *Eliptickou plochou* (1973-1974) z oceli a masívu. Donald Judd se zajímal o matematickou posloupnost a svůj zájem vyjádřil v mnoha plastikách; jedna z nich se například skládá z řady černých kvádrů umístěných pod tyčí z nerežavějící 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.

Forma krychle nebo kvádra 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 mluvílo spíše jako o obrazech než o plastikách. Jeho pozdější práce jsou jed-

nozračně 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, impuls, 1993). V Německu zaujímá pozici mezi minimal-artem a konceptualismem nepochybně Ulrich Rückriem, který pracoval také s krychlí.

Jak již bylo řečeno, principy minimal-artu nacházejí uplatnění především v trojrozměrných objektech. Zatímco v prvním případě je hlavním činitelem forma, v oblasti malby je nositelem výrazu barva. V roce 1967 se na výstavách *Nové barevné tvary* v Amsterodamu a *Nová čistá malba* v Los Angeles objevily práce, které se také hlásily k minimal-artu. To, že barva stojí o pravdu ve středu zájmu, ukázala amsterodamská výstava. Tvary jsou obvykle jednoduché, monumentalizované, jsou většinou určovány barvou. Totéž platí i pro kompozici obrazu. Obrazovou plochu tvoří soustředné kruhy, pravouhlé plošné útvary, paralelní zóny, jež se opakují. Důraz je kladen hlavně na působení barvy, která obraz oživuje; v některých případech dokonce tvary opouštějí dvourozměrnou obrazovou plochu



Eva Hesse, *Narůstání III*,  
1967-1968

a vstupují do prostoru jako trojrozměrné (například u Svena Lukina, Tony Smithe). Stejně jako jsou u trojrozměrných objektů popírány stopy sochařského rukopisu a povrch forem je pečlivě opracován, jsou i zde tahy štětce skrývány a povrch obrazu tvoří většinou hladká, lesklá plocha. Ta se projeví i v hladké barevnosti objektů, která sestávala z primárních, často zářivých nebo monochromních až šedivých barev, jak je vytvářeli Donald Judd nebo Phillip King.

Výstava v Los Angeles ukázala podobný přístup mladé americké generace, kterou tam zastupovali např. Michael Egan, John Canthers, Nick Boisvert aj. Také zde působí hlavně velké rozměry obrazů, jednoduchost tvarů i barev. V souvislosti malby s plastikou lze tedy v případě minimal-artu hovořit o cestě od obrazu k obrazu, k otevřeně formě, k trojrozměrnému objektu.

K výstavám minimalistů a k problematice minimal-artu vůbec se vyslovili kritici i umělci. Odmítavý postoj zaujal Clement Greenberg v časopise *Art International* (IV, 1967), v němž označil minimal-art za jeden z módních směrů, které se rychle střídají. Prohlásil, že minimalisté – podobně jako představitelé ostatních moderních uměleckých směrů – hledali kritický bod, který by chtěli překročit, a že ho našli na hranici mezi uměním a neuměním, podobně jako dadaismus, pop-art a jiné moderní směry. Právě proto opustili obraz, který stále ještě cítil obrazovou plochu.

Na rozdíl od Greenberga se jiní kritici vyjadřují se sympatiemi o komínech, dálnicích, měsíčních průmyslových krajinách, které vidí jako tvary zbavené funkce a které mohou být inspirací umělcům minimal-artu. Greenberg se domnívá, že i velké věci, které minimalisté vytvářejí, jsou jen věcmi a že minimal-art není ničím jiným než konzumní senzibilitou a jako veškeré umění před ním se pohybuje pouze v hranicích dobrého designu. Podle Greenberga minimal-art přinesl i zisky, i když negativní, a to tehdy, když ukázal na nepřijemnou nafoukanost předešlé abstraktní skulptury, hlavně té, která byla ovlivněna abstraktním expresionismem. Ve stejném časopise *Art International* (V, 1968) reagoval na výstavu minimalistů v Haagu v roce 1968 svou úvahou

Carl Blok. Domníval se, že minimální umění není jen snahou znovu získat v životě a ve společnosti místo pro umění, ale že jeho úsilí o monumentalitu vyrůstá také z jeho formálních principů. I umělecké objekty potřebují odpovídající prostředí, a právě proto někteří minimalisté uvažovali o uměleckých krajinách, podobných těm, které vytvořil průmyslově a v úvaze dále zabýval významovými dvojakostí minimalistických plastik. Nepopírá, že minimalismus je také projevem lidského úsilí najít nebo dát určitému prostředí podstatné rysy, řád. Proto ho řadí ke klasicizujícím uměním, k hnutí vycházejícímu z hnutí De Stijl. Na druhé straně však minimalismus podle Bloka představuje zjevnou mimolidskost a bezčasovost primárních tvarů, která vzbuzuje úzkost, evokuje romantické pocity. K takovému rozporu podstatně přispěly obrovské rozměry minimalistických objektů a mimořádné měřítko. Blok je toho názoru, že primární struktury se zbavily všeho, co tradičně znamenalo výtvarné dílo, a ponechaly si z něho jen to nejzákladnější.

Redukce barev a tvarů na nejjednodušší formy a orientace na obrovská měřítká minimalistických objektů vzbuzují u diváka dojem, že není jen pasivním přihlížitelem, ale uvědomuje si sám sebe jako součást minimalistického prostoru. Cílem tedy není jen tvarová koncepce hmotného objektu, ale konstrukce určitého organismu, který taková konstrukce svým bezprostředním záskem do okolního prostoru přímo navozuje a vytváří vlastní, svébytné prostředí. Materiál, barva, světlo, to vše slouží jako prvky organizace kompozice určitého prostoru. Minimal-art pracuje s minimální estetikou senzibilitou a s prostorovými relacemi a sestavami.

Minimalistická tvorba rozvíjí jak geometrické zákonitosti (Robert Mangold, Brice Marden), tak subtilní obsahy osobní zkušenosti (Agnes Martinová) nebo proměny nejjednodušších prvků (Robert Ryman), vždy však usiluje o dosažení esenciálních obsahů oproštěných od všech náhodných příběhů a subjektivních hledisek. V tom smyslu byl reakcí na gestickou malbu abstraktního expresionismu. Překročení subjektivismu bylo ovšem od počátku proble-

matizováno tím, že esenciální obsahy jsou ze své povahy vždy součástí individuální zkušenosti a jsou tedy nutně subjektivní, jakkoli fenomenologie předpokládala možnost asubjektivního individuálního názoru. Minimal art byl často pokládán za materializovanou formu konceptuálního umění. Časově mu oponoval soudobý hyperrealismus, který zdůrazňoval výsledný produkt – umělecké dílo jako předmět vnímání, oproti minimalistickému důrazu kladenému na proces tvorby.

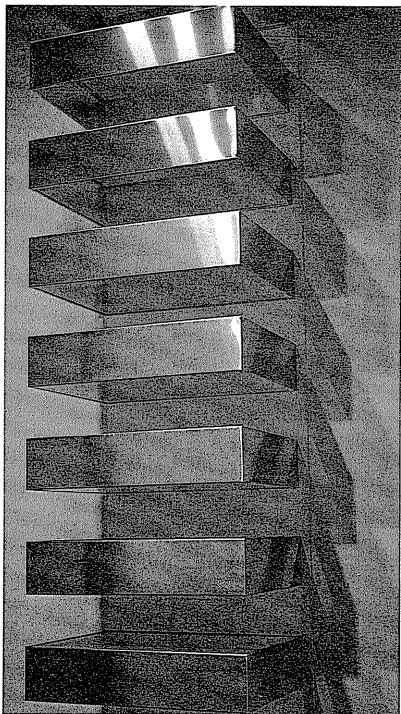
V úzkém vztahu k výtvarnému minimalismu se rozvíjel minimalismus hudební (John Cage, Philip Glass), avšak i mezi tvůrci výtvarného minimal-artu se objevují různé tendence. Někteří z nich se ocitají v blízkosti strukturalistů a jednotlivé elementy téměř staticky organizují, u jiných působí hlavně celistvost objektů, jež nelze dělit na jednoduché části. Naproti tomu u některých děl shledáváme určitou příbuznost s dadaistickou imaginací, u jiných s přisností tvarů až mondrianovskou. Je tedy zřejmé, že i u minimalistů lze hovořit o vlivu předchozích výtvarných směrů nebo význačných uměleckých osobností.

Přes rozdílný přístup jednotlivých individualit zůstává společným znakem minimal-artu působivý účinek jednoduchých, v prostoru velkoryse rozvržených mohutných objektů, omezených tvarově i barevně na nejpodstatnější elementy, a snaha dosáhnout maximálního účinku z minimálních prostředků. Svým hmotným zásahem do prostoru vytváří umělecký objekt přímo svébytné a zcela nové prostředí, které ho obklopuje, a organizuje i okolní prostor ve smyslu určité umělecké koncepce. Právě tento aktivní vztah k prostředí je důležitým momentem při vnímání děl tohoto výtvarného směru.

V Čechách našel minimalismus v šedesátých a sedmdesátých letech podporu v ideovém pozadí formulovaném existenciální filozofií francouzskou a později Heideggerovou, ale i politickou strategií disentu, zaměřenou rovněž k esenciálním stránkám individuální existence. V oblasti výtvarného umění, kterého se to týká nejvíce, se minimal-artu dotkli Stanislav Kolíbal,

Václav Boštřk, Karel Malich, Zdeněk Palcr, Adriana Šimotová a další.

S minimalismem v podobě reminiscencí nebo jakéhosi neominimalismu se setkáváme ještě v devadesátých letech 20. století v módě. Tento návrat, který se ovšem projevil spíše v potřebě zjednodušení designu a v omezení výrazové škály, byl reakcí na postmoderní pluralismus, na bezbřehou roztržitost a mnohočetnost vzorů, střihů a oděvních krací.



Donald Judd, Bez názvu, 1968